

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO OESTE DO PARÁ
CENTRO DE FORMAÇÃO INTERDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE, AMBIENTE E
QUALIDADE DE VIDA**

**O MASCARADO FOBÓ ENTRE A *SERIEDADE* E A *LUDICIDADE*:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O FOLIÃO DA AMAZÔNIA NO CENÁRIO
CARNAVALESCO DE ÓBIDOS-PARÁ**

ELIAN KARINE SERRÃO DA SILVA

Santarém

2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO OESTE DO PARÁ
CENTRO DE FORMAÇÃO INTERDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE, AMBIENTE E
QUALIDADE DE VIDA**

**O MASCARADO FOBÓ ENTRE A *SERIEDADE* E A *LUDICIDADE*:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O FOLIÃO DA AMAZÔNIA NO CENÁRIO
CARNAVALESCO DE ÓBIDOS-PARÁ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Mestrado Acadêmico em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida – PPGSAQ, do Centro de Formação Interdisciplinar (CFI) da Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), para obtenção do título de Mestre em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida, elaborada sob a orientação do Prof. Dr. Itamar Rodrigues Paulino, UFOPA.

ELIAN KARINE SERRÃO DA SILVA

2018

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIGI/UFOPA**

S586o Silva, Elian Karine Serrão da
O Mascarado Fobó entre a seriedade e a ludicidade: uma investigação
sobre o folião da Amazônia no cenário carnavalesco de Óbidos - Pará/ Elian
Karine Serrão da Silva. – Santarém, 2018.

105f. : il.
Inclui bibliografias.

Orientador: Itamar Rodrigues Paulino
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Oeste do Pará, Pró-reitoria
de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação Tecnológica, Pós-Graduação In-
terdisciplinar em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida. Santarém,
2018.

1. Festa carnavalesca - Óbidos. 2. Máscara. 3. Cultura. 4. Identidade. I.
Paulino, Itamar Rodrigues, *orient.* II. Título.

CDD: 23 ed. 394.25098115

Avaliação da Defesa de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Mestrado Acadêmico em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida, do Centro de Formação Interdisciplinar, para obtenção do título de Mestre em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida, elaborada por Elian Karine Serrão da Silva, sob a orientação do Prof. Dr. Itamar Rodrigues Paulino.

CONCEITO: Aprovada

Membros da Banca Examinadora de Defesa:

Prof. Dr. Itamar Rodrigues Paulino, UFOPA
Presidente da Banca - orientador

Prof. Dra. Maria da Glória Magalhães, UnB
Co-orientadora

Prof. Dr. Walter Zidaric, Université du Nantes
Co-orientador

Prof. Dr. Augusto Rodrigues Junior, UnB
Primeiro avaliador - externo

Prof. Dr. Edivaldo Bernardo, UFOPA
Segundo avaliador - interno

Prof. Dr. Francisco Edson Sousa de Oliveira
Terceiro Avaliador - UNAMA

Santarém, 14 de Setembro de 2018

AGRADECIMENTOS

À Deus por ter me concedido saúde; e ao longo da jornada força e persistência, principalmente nos momentos mais delicados desta caminhada.

À minha família, em especial aos meus pais Alúcio e Margarete, e aos meus irmãos Edy e Elisa, pela preocupação, apoio, torcida e compreensão em todos os momentos.

Ao meu queridíssimo orientador Itamar Paulino pelo aprendizado, atenção, compreensão, dedicação, por todas as experiências acadêmicas que me oportunizou e que foram enriquecedoras para a minha formação, bem como pelo apoio incondicional em todos os momentos.

À minha querida co-orientadora Maria da Glória Magalhães e ao meu co-orientador Walter Zidaric pelas contribuições imprescindíveis na elaboração deste trabalho.

Ao Programa de Pesquisa e Extensão Cultura, Identidade e Memória na Amazônia, onde iniciei minhas atividades de pesquisa e extensão; e com o qual sigo aprendendo a cada nova atividade, seja individual, seja em grupo.

Ao Programa de Pós-graduação Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida pelos dois anos de aprendizado, amizades e experiências acadêmicas com os docentes, discentes e técnicas.

À minha grande amiga Daniele Sales pelo apoio, parceria, compreensão, força e torcida, principalmente nos momentos de dificuldade, bem como nos bons momentos.

Aos senhores José Raimundo Canto, Ronaldo Brasiliense, Jorge Ary Ferreira, Waldir Marinho, Haroldo Tavares, Eduardo Dias, Junisson Amaral, Mauro Sena, e à senhora Cleonice Barros pela participação fundamental e enriquecedora na pesquisa.

Aos senhores Raimundo Santarém, Rômulo Viana, Cláudio Galate, Raimundo Aquino e à senhora Vanda por suas ricas contribuições para a pesquisa.

À todos da Casa de Cultura de Óbidos, em especial à Wilma, Leuliana, Mercês e Goreth pela atenção, disposição e apoio durante minha pesquisa.

À todos que contribuíram de alguma forma para o desenvolvimento da pesquisa.

À todos que de coração torceram por essa conquista.

*A cultura festiva carnavalesca apresenta
um mascarado que surge nas noites de carnaval,
representando o espírito de um matuto desconhecido
que certa época in illo tempore estava de máscara
pulando carnaval e recebeu um tiro de um caixeiro-viajante.
Desde então, reza a lenda, ele aparece
nas noites de carnaval para resgatar a própria memória.
(Edith Carvalho, in memoriam)*

O MASCARADO FOBÓ ENTRE A *SERIEDADE* E A *LUDICIDADE*: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O FOLIÃO DA AMAZÔNIA NO CENÁRIO CARNAVALESCO DE ÓBIDOS-PARÁ

RESUMO: Esta dissertação visa apresentar o resultado da investigação sobre o símbolo cultural da maior festa carnavalesca da região do Baixo Amazonas, o Mascarado Fobó, seus aspectos históricos e culturais, sua essência, raízes e significado, seus disfarces e revelações, e suas transformações ao longo do tempo. A pesquisa teve como objetivo investigar o personagem Mascarado Fobó, seu simbolismo e suas implicações na formação da identidade cultural amazônica de Óbidos. Ela foi organizada em quatro momentos: pesquisa teórico-bibliográfica do patrimônio cultural de Óbidos e o Mascarado Fobó para compor o estado da arte; pesquisa de campo numa abordagem qualitativa com coleta de dados por meio de entrevista semiestruturada aplicada aos habitantes, agentes culturais e gestores do município de Óbidos; análise e assimilação das informações; e apresentação dos resultados em dissertação. A questão científica norteadora da pesquisa consistiu em dimensionar em que medida o Mascarado Fobó pode ser compreendido como uma manifestação cultural que se propõe apresentar traços culturais da Amazônia na forma de brincadeira séria, um *serio ludere* (ato pensado, ato criativo), que possibilita o fortalecimento da condição cultural amazônica de ser. Baseada nesta questão, a pesquisa levantou dados de que é no cenário carnavalesco que surge o Mascarado Fobó para dar significado à festa e dinamizar sua essência, o que segundo o conhecimento popular coletivo teria surgido a partir de uma concepção de desigualdade social, política e econômica entre classes distintas. É durante a Festa do Mascarado Fobó que as diferenças sociais e econômicas são evidenciadas e apresentadas na forma de risos, brincadeiras, gargalhadas e deboche em contraposição à revanche, ao anonimato e à seriedade da vida social cotidiana. Os resultados apontam para uma manifestação cultural que homenageia uma criação humana, fruto de um imaginário antigo, que produz a ocultação da própria identidade na identidade de um personagem que é história e que se faz história a cada ano, resultando daí numa festa que debocha da realidade cruel por meio de risos brincadeiras, atitudes que escondem sua real identidade sob a pena de ser “manjado” e ter que se retirar da brincadeira mascarada.

Palavras-Chave: Cultura. Identidade. Festa. Máscara. Amazônia.

THE MASQUERADE FOBÓ BETWEEN THE *SERIOUSNESS* AND THE *LUDICITY*: AN INVESTIGATION ON THE CULTURE OF THE AMAZON FOLION IN THE CARNAPAUXIS SCENARIO OF ÓBIDOS-PA

ABSTRACT: The present dissertation aims to present the results of the investigation on the cultural symbol of the greatest Carnival Festival of the Lower Amazon region, the Masquerade Fobó, its historical and cultural aspects, its essence, root and meaning, its disguises and revelations, and its transformations along the time. The research aimed to investigate the character *Masquerade Fobó*, its symbolism and its implications in the Amazonian cultural identity formation of Óbidos. It was organized in four moments: theoretical-bibliographic research of the cultural heritage of Óbidos and the Masquerade Fobó to compose the state of the art; field research in a qualitative approach with data collection through a semi-structured interview applied to the inhabitants, cultural agents and managers of the municipality of Óbidos; analysis and assimilation of information; and presentation of the results in dissertation. The scientific question guiding the research was about to consider the extent to which the Masquerade Fobó can be understood as a cultural manifestation that proposes to show up cultural traits of the Amazon region in the form of seriousness and ludicity, a *serio ludere* (act of thought, creative act), that allows the strengthening of the Amazonian cultural condition of being. Based on this question, the research raised data in and about the carnival scenario where the Masquerade Fobó appears to give meaning to the festival and to invigorate its essence. According to the collective popular knowledge it would have arisen from a conception of social, political and economic inequality between different classes. It is during the Festival the Masquerade Fobó that social and economic differences are evidenced and presented in the form of laughter, jokes, guffaws and debauchery as opposed to the rematch, anonymity and seriousness of daily social life. The results point to a cultural manifestation that honours a human creation that is result of an old imaginary that produces the concealment of one's own identity in the identity of a character who is history and who makes history every year, resulting in a party that fools the cruel reality through playful laughter. Those attitudes hide his real identity under the penalty of being "stoned", it means, of being discovered and having to withdraw from the masks play.

Keywords: Culture. Identity. Carnival. Mask. Amazon.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Imagem de Mascarado Fobó durante o Carnapaxis de 2017. Arquivo Paulino/2017	78
Figura 2: Imagem de Mascarado Fobó durante o Carnapaxis de 2017. Arquivo Paulino/2017	78
Figura 3: Imagem de Mascarado Fobó durante o Carnapaxis de 2017. Arquivo Paulino/2017	78
Figura 4: Criança vestida de Mascarado Fobó, com máscara no formato de animal, no Carnapaxis de 2017. Arquivo Paulino/2017	79
Figura 5: Grupo de Mascarados Fobó no Carnapaxis de 2017. Arquivo Paulino/2017	79
Figura 6: Mascarado Fobó no Bloco da Visagem, Carnapaxis de 2017. Arquivo Paulino/2017	79
Figuras 7: Uma imagem colocada na frente de uma casa do Mascarado Fobó. Arquivo Paulino/2017	79
Figuras 8: Mascarados com máscaras que imitam idosos no Carnapaxis/2017. Arquivo Paulino/2017	79
Figuras 9: Bonecos de Olinda vestidos de Mascarado Fobó, Carnapaxis/2017. Arquivo Paulino/2017.	79
Figuras 10: Frente do Local onde ocorre o Carnapaxis, o Fobódromo. Arquivo Paulino/2017.	80
Figuras 11: Foto panorâmica do Fobódromo. Arquivo Paulino/2017.	80
Figuras 12: Molde de Aço para fabrico do Chapéu do Fobó na forma de Cone, pertencente a Waldir Marinho de Matos. Arquivo Paulino/2017.....	80
Figuras 13: Molde de Barro para o fabrico da Máscara de Fobó, pertencente a Waldir Marinho de Matos. Arquivo Paulino/2017.....	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: INVESTIGAÇÕES SOBRE AS CONCEPÇÕES DE CULTURA E SUA RELAÇÃO COM A IDENTIDADE E A MEMÓRIA.....	15
1.1. Identidade e Memória como condição das Manifestações Culturais.....	26
1.2. Amazônia como Lugar de Memórias, Identidades e Culturas.....	30
1.3. Óbidos como Lugar de Memórias, Identidades e Culturas na Amazônia.....	34
CAPÍTULO II: CONCEPÇÕES SOBRE CARNAVAL, RISOS E MÁSCARAS.....	37
2.1. O Carnaval e o Riso segundo Bakhtin	41
2.2. O Carnaval e o Simbolismo das Máscaras	50
CAPÍTULO III: O MASCARADO FOBÓ: SÍMBOLO CULTURAL DO CARNAPAXIS ENTRE O SÉRIO E O LÚDICO	57
3.1. Procedimentos de Pesquisa, Análise de Dados e Resultados.....	58
3.1.1. Sobre o Local e a data da Pesquisa	59
3.1.2 Quanto ao Instrumento de Coleta de Dados e os Sujeitos da Pesquisa....	60
3.2. Análises dos dados coletados e resultados	62
3.2.1 Sobre as origens do Mascarado Fobó, a identidade de seus criadores e a invenção da Festa do Mascarado em Óbidos.....	64
3.2.2 Sobre o significado e o sentido do termo <i>Fobó</i> , o papel do mascarado e seus motivos.....	74
3.2.3 Sobre as características do Mascarado Fobó, sua Indumentária, os motivos para usá-la e seu significado	78
3.2.4 Sobre o Mascarado Fobó, o Carnapaxis, os Blocos Carnavalescos	84
CAPÍTULO IV: MASCARADO FOBÓ ENTRE SÉRIO E LÚDICO: SINGULARIDADE CULTURAL DA AMAZÔNIA QUE DIALOGA COM O DIVERSO	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS.....	112

INTRODUÇÃO

Culturas, identidades e memórias são categorias distintas, mas que convergem entre si para a composição do que é o ser gente. Em se tratando do conceito de Cultura, este sofreu inúmeras modificações ao longo do tempo e por ser uma dimensão com característica dinâmica, continua passível de mudanças, visto a que a sociedade se caracteriza por contínuas transformações e conseqüentemente há nisso processos de adaptações.

A dinamicidade do conceito provém de inúmeras discussões ao longo do tempo que culminaram no século XVIII com uma interpretação baseada na uniformidade, mas que se fortaleceu e tomou corpo no século XIX por meio do pensamento de Edward Tylor, e no século XX, com a incorporação de novas características à definição de Cultura, com Zygmunt Bauman, Clifford Geertz, entre outros.

Acredita-se que essas novas características tenham sido possíveis a partir das percepções dos pensadores pós-Tylor, sobre a susceptibilidade das sociedades a contínuas mudanças e transformações, das quais merecem destaque os aspectos religiosos, sociais e artísticos, entre outros que podem provocar a evidenciação de semelhanças e diferenças culturais. O produto destas semelhanças e diferenças implica em falar-se de grupos ao invés de grupo, ou culturas ao invés de cultura.

Acredita-se que houve um processo de transição de conceitos que de uma interpretação uniforme iniciada por Tylor, a concepção de Cultura sofreu incorporações e passou a ser compreendida de forma mais complexa e dinâmica. De um sentido singular pautado na uniformidade passou-se a compreender Cultura em um sentido pluralizado com incorporações de diferentes aspectos que compõem o modo de ser e viver das pessoas. A mudança da singularidade para a pluralidade ocorreu a partir de uma ruptura de pensamentos manifestada durante os séculos e no século XIX, período de fortalecimento do Iluminismo. As discussões geradas a partir dos posicionamentos de Tylor, no século XIX, geraram desconforto e surgiram novas ideias no século XX, em contraposição ao conceito que já se encontrava encorpado. Em tal processo de construção de pensamentos o objetivo passou a ser subjetivo, o estático passou a ser dinâmico, o linear deixou de ser linear e assim sucessivamente, comprovando a enorme dinamicidade das sociedades humanas em seus espaços culturais.

Essas discussões dinâmicas resultaram na percepção de que Culturas são manifestações do modo de ser e viver de um povo, seja essa forma para fins de suprir as necessidades existenciais, seja para fins estéticos. A presente dissertação é um debate sobre essas duas formas, em como a estética e a necessidade se juntam para produzir cultura, centradas no ponto em que a sensibilidade apresenta um conhecimento sobre uma realidade, que é a realidade amazônica, e a realidade apresenta uma necessidade estética. Um dos pontos culturais de junção da necessidade com a estética na região do Baixo Amazonas parece estar focado no símbolo cultural do Carnapauxis, o Mascarado Fobó, detentor de uma máscara que é exibida como parte integrante da indumentária do personagem que abrilhanta os festejos carnavalescos na cidade de Óbidos, localizada na região oeste do Estado do Pará, conhecida como Região do Baixo Amazonas. Esse é o objeto de nossos estudos, nossas pesquisas, e que resultou na presente dissertação.

Para uma apropriação mais elaborada do conceito de Máscaras, que tende a variar-se conforme se varia a identidade cultural de um grupo social, toma-se como referência o personagem *Mascarado Fobó*, tradicional símbolo cultural adotado nas festas carnavalescas do município foco da pesquisa, que aponta para uma manifestação cultural que une a criação humana para suprir sua necessidade, a ocultação do rosto e a criação de um personagem, que manifesta de forma séria e lúdica o ambiente da Amazônia.

Neste sentido, os objetivos maiores desta pesquisa estão concentrados na investigação do personagem e na diagnose da realidade da Festa do Mascarado Fobó, analisando situações em que ele ganha existência e sua manifestação acaba por influenciar na dinâmica cultural e histórica do Baixo Amazonas, o que possivelmente nos encaminhará para compor a relação entre a lógica da festa e a situação cultural em que Óbidos se encontra, e a questão do *serio ludere* (ato pensado e ato criativo). Entre os objetivos mais específicos da pesquisa, estão os de fazer investigação sobre aspectos de origem, ou surgimento do Mascarado Fobó e da festa carnavalesca de Óbidos, análises sobre o simbolismo da indumentária, principalmente a máscara; investigação sobre a relação entre o Mascarado Fobó e o Carnapauxis, principalmente com relação aos blocos carnavalescos de Óbidos e a questão de o Mascarado Fobó lançar *maisena* nos brincantes.

Os objetivos da presente dissertação foram elaborados a partir da seguinte questão científica e problematizadora: *Em que medida o Mascarado Fobó pode ser*

compreendido como uma manifestação de cultura que se propõe apresentar traços culturais da Amazônia na forma de brincadeira séria, um serio ludere (ato pensado, ato criativo), que possibilita o fortalecimento da condição amazônida de ser? É com essa questão investigativa que se pretende encaminhar a pesquisa, com vistas ao aprofundamento sobre a dinâmica cultural na qual o símbolo Mascarado Fobó está inserido, e estabelecer compreensões e relações com Cultura, História e Memória, enquanto Patrimônios da identidade Amazônida. Certamente que para analisar a situação cultural desse município é necessário fazer levantamentos e diagnósticos sobre percepções culturais locais e particulares que fazem acontecer um determinado movimento cultural, e uma vez de posse de dados que permitam compreender o fenômeno dos movimentos culturais, faremos provocações investigativas desses dados com a lógica da Festa do Mascarado Fobó.

Óbidos, no oeste paraense, é conhecida por seu rico Patrimônio Histórico-Cultural, que são, entre outros: habitações e casarões de interesse histórico, memorial e identitário; espaços militares herdados dos períodos da colonização Portuguesa; do movimento da Cabanagem e do período Tenentista do início do século XX; espaços literários de importância cultural inequívoca; e outros espaços cuja preservação é imprescindível para sua história e para a memória amazônida. Neste sentido, o município de Óbidos detém bens culturais que a tornam uma cidade estratégica na promoção e na preservação do patrimônio cultural amazônida, o que nos possibilita fazer estudos investigativos de interesse de toda a região do País, a partir de seus equipamentos, movimentos e símbolos culturais, entre eles o Mascarado Fobó, objeto de nossa pesquisa de mestrado, cujas incumbências e desenvolvimentos ainda são passíveis de desvelamentos por conta do jogo de alternância entre ludicidade e seriedade que ocorre durante sua manifestação.

Inicialmente, fora feito levantamento histórico por meio de estudos bibliográficos e documentais sobre o município de Óbidos, suas manifestações culturais com foco no personagem Mascarado Fobó e conceituações sobre Máscaras, Cultura, Identidade, Memória, Patrimônio Cultural Material e Imaterial. No segundo momento foi realizada pesquisa de campo *in loco* para melhor entender a dinâmica cultural na qual o personagem está inserido, numa abordagem qualitativa, com pessoas nascidas e não nascidas no local, com propriedade experiencial e de conhecimento para apresentar informações fundamentais sobre este símbolo cultural, e que moram na cidade há pelo menos 10 anos. Também foi considerada

na pesquisa junto aos moradores a qualidade de participação dos pesquisados, seja ela a de brincantes, foliões e/ou na organização da Festa do Mascarado Fobó.

Feito isto, partimos para a organização textual, considerando uma estrutura didática que pudesse oferecer ao leitor uma leitura processual, cuja base é a de compor o conceito de cultura enraizada na região e no município pesquisados, identificar a manifestação cultural no local da pesquisa, investigar o símbolo dessa manifestação cultural numa perspectiva de *serio ludere*, apresentar os resultados para responder à questão do fortalecimento da condição amazônida de ser.

Assim sendo, a dissertação foi composta de quatro capítulos organizados da seguinte maneira. No primeiro capítulo, abordamos as investigações sobre as concepções de Cultura e sua relação com a Identidade e a Memória; no Capítulo II, apresentamos concepções sobre Carnaval, Risos e Máscaras; no Capítulo III, concentramos os resultados da pesquisa de campo discutindo o Mascarado Fobó, o sentido da seriedade e do riso durante os festejos carnavalescos, suas particularidades e de modo mais atento sua dinâmica séria e lúdica como contribuição para o fortalecimento da condição amazônida de ser e viver; no Capítulo IV apresenta-se a singularidade do Mascarado Fobó em diálogo com o diverso; e finalmente as considerações finais, as referências e o apêndice.

Esperamos que a forma de organização do texto resultante de nossa pesquisa propicie um olhar mais didático e lógico na compreensão de nossos estudos, investigações e resultados por parte do leitor.

CAPÍTULO I

INVESTIGAÇÕES SOBRE AS CONCEPÇÕES DE CULTURA E SUA RELAÇÃO COM A IDENTIDADE E A MEMÓRIA

Nos séculos XVIII e XIX, período em que fervilhavam as discussões sobre a evolução da humanidade, pensadores de diferentes áreas visavam apresentar algum modelo de sociedade condizente com a evolução da humanidade de modo a permitir que os indivíduos alcançassem o estágio máximo civilizatório. Entre os pensadores que se utilizaram de argumentações próprias para este fim, destacam-se alguns, como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Immanuel Kant (1724-1804), Auguste Comte (1789-1857), Charles Darwin (1809-1882), Karl Marx (1818-1883), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Sigmund Freud (1856-1939), Jean-Paul Sartre (1905-1980), entre outros.

Para entender as diferentes vertentes destes pensadores, Paulino (2017) faz uma breve síntese a respeito. Ele aponta que Rousseau fez crítica às instituições educativas afirmando que estas corrompem o homem e lhe tiram a liberdade, sendo necessário educar a criança de acordo com a natureza; e que Kant defende o conceito do imperativo categórico como normatização moral ou o dever universal como condição de vida, Comte defende as leis positivistas para explicações das leis que regem o mundo social, Darwin e a teoria evolucionista de que a sobrevivência das espécies está fundamentada na seleção natural, Marx e a crítica ao papel e ao poder do Mercado no estágio civilizatório da humanidade, Nietzsche e a transmutação dos valores para recuperar a unidade ética perdida pela humanidade, Freud e o estudo do equilíbrio de pulsões e instintos humanos como condição que permite a sociedade avançar no processo civilizatório, Sartre e o debate de que a única condição para um ser humano estar livre é estando preso à liberdade.

Essas considerações nos fazem perceber como os pensadores de diversas áreas e épocas buscaram apresentar suas teorias para explicar o mundo numa perspectiva de avanço do processo civilizatório, por meio de uma formação humana, comumente chamada de cultura. Cultura é um termo que desde o período primitivo até os dias atuais vem sendo desenvolvido por conta de sua abrangência e complexidade, haja vista, as inúmeras transformações que acompanham a evolução do sujeito no seu sentido social, tecnológico, entre outros, ao longo dos tempos.

O conceito de Cultura resulta da junção dos termos alemão *Kultur* – relacionado a aspectos espirituais –, e francês *Civilization* – que envolve realizações materiais –, cujo conceito fora desenvolvido por Edward Burnett Tylor (1832-1917), no ano de 1871, em seu livro *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. Tylor definiu *Culture* como um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelos indivíduos como membros de uma sociedade. Afirma ele:

Cultura ou civilização, tomada em seu amplo sentido etnográfico, é esse todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, direito, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade. A condição de cultura entre as várias sociedades da humanidade, na medida em que é capaz de ser investigada em princípios gerais, é uma matéria apta para o estudo das leis do pensamento e da ação humana. Por outro lado, a uniformidade que impregna tão amplamente a civilização pode ser atribuída, em grande medida, à ação uniforme de causas uniformes; enquanto, por outro lado, suas várias gradações podem ser consideradas como estágios de desenvolvimento ou evolução, cada um dos resultados da história anterior, prestes a fazer sua parte adequada na formação da história do futuro (TYLOR, 1871, p. 01).¹

E mais adiante ele insiste,

É de conhecimento principalmente o saber, a arte e os costumes, e de fato apenas um conhecimento muito parcial neste campo, diante da vasta gama de aspectos físicos, políticos, sociais e; considerações éticas, que são deixadas praticamente intocadas. O padrão de avaliação do progresso e do declínio não é o ideal do bem e do mal, mas o movimento ao longo de uma medida linear de grau a grau de selvageria, barbárie e civilização. A tese que eu me atrevo a sustentar, dentro dos limites, é simplesmente isso, que o estado selvagem em alguma medida representa uma condição inicial da humanidade, a partir da qual a cultura superior tem sido gradualmente desenvolvida ou evoluída, por processos ainda em operação regular como antigamente, e o resultado mostra que, no geral, o progresso prevaleceu sobre a recaída. (TYLOR, 1871, p. 32-33).²

Tylor acreditava que as sociedades se desenvolviam singularmente, mas que a evolução cultural deveria culminar numa espécie de processo civilizatório

¹ Tradução livre para “*Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society. The condition of culture among the various societies of mankind, in so far as it is capable of being investigated on general principles, is a subject apt for the study of laws of human thought and action. On the other hand, the uniformity which so largely pervades civilization may be ascribed, in great measure, to the uniform action of uniform causes; while on the other hand its various grades may be regarded as stages of development or evolution, each the outcome of previous history, and about to do its proper part in shaping the history of future.*”

² Tradução livre para “*It takes cognizance principally of knowledge, art, and custom, and indeed only very partial cognizance within this field, the vast range of physical, political, social, and; ethical considerations being left all but untouched. Its standard of reckoning progress and decline is not that of ideal good and evil, but of movement along a measured line from grade to grade of actual savagery, barbarism, and civilization. The thesis which I venture to sustain, within limits, is simply this, that the savage state in some measure represents an early condition of mankind, out of which the higher culture has gradually been developed or evolved, by processes still in regular operation as of old, the result showing that, on the whole, progress has far prevailed over relapse having or not having reporters present.*”

universal, o qual iniciaria com o estágio de selvageria, passando pela barbárie, para finalmente alcançar o estágio civilizatório. Somente a partir deste, podia-se considerar um indivíduo apropriado de Cultura. Embora a finalidade dessa conceituação tenha sido a de alcançar a concepção de um modelo universal de formação das sociedades humanas, o próprio conceito tylorista esbarrava no embate entre a natureza humana e a condição humana. Para melhor compreensão dessa questão, Zygmunt Bauman (1925-2017) expõe esse período da modernidade e suas condições culturais, considerando que:

Se deixarmos as coisas à sua sorte e nos abstermos de interferir no que as pessoas fazem quando se deixa que ajam como entenderem, ocorrerão coisas demasiadamente horripilantes de se contemplar; mas, se abordarmos as coisas com a razão e submetemos as pessoas ao tipo correto de processo, temos todas as possibilidades de construir um mundo excelente, nunca antes conhecido por seres humanos (BAUMAN, 1998, p. 161).

Para explicar o conceito de Tylor, Bauman afirma a necessidade da interferência *com a razão* na vida social das pessoas, pois do contrário as consequências seriam desastrosas. Este pensador entende que na perspectiva conceitual de Tylor, seria preciso uma interferência para fins de uniformidade e padronização das sociedades por meio da cultura no modo de ocorrência do avanço em seu processo civilizatório. Para acrescentar a esse pensamento sobre o conceito de Cultura do século XIX, Freud, na obra *O mal-estar da Cultura*, argumenta que,

Como se sabe, a cultura humana – me refiro a tudo aquilo em que a vida humana se elevou acima de suas condições animais e se distingue da vida dos bichos; e eu me recuso a separar cultura (*Kultur*) e civilização (*Civilization*) - mostra dois lados ao observador. Ela abrange, por um lado, todo o saber e toda a capacidade adquiridos pelo homem com o fim de dominar as forças da natureza e obter seus bens para satisfação das necessidades humanas e, por outro, todas as instituições necessárias para regular as relações dos homens entre si, em especial, a divisão dos bens acessíveis (FREUD, 2010, p. 23).

Percebe-se com tais argumentos que a concepção de Cultura no século XIX era intrinsecamente ligada à cultura europeia, pois tinha como resultado final e característica específica a uniformização de toda a humanidade por meio da padronização das diversas culturas na lógica da civilização europeia. Ressalta-se que somente era considerada cultura se houvessem as manifestações coletivas e individuais que pudessem ser incorporadas pela cultura europeia como benefício ao processo civilizatório, bem como se enquadrasse aos conceitos adotados na época, *Kultur* [aspectos espirituais] e *Civilization* [realizações materiais] de um povo.

Tais argumentações se aproximam, pois ambas traduzem um mesmo sentido de Cultura que é o da uniformidade ou padronização dos costumes e valores adquiridos em favor do processo civilizatório. É perceptível que, embora o produto resultante da Cultura tenha sido na maioria das vezes de ocorrência natural, a cultura europeia a fazia parecer como algo imposto, pois somente assim o objetivo de alcançar o limiar de Cultura e Civilização seria considerado. Todo este debate repercutiu no século XX por meio do posicionamento contrário de pensadores desta época sobre o conceito de Cultura do século XIX, tais como, Franz Boas (1858-1942), Alfred Kroeber (1876-1960), Bronisław Malinowski (1884-1942), Gilberto Freyre (1900-1987), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Clifford Geertz (1926-2006), Alfredo Bosi (1936-), entre outros. Estes autores posicionaram-se a partir de uma perspectiva mais ampla e dinâmica, pois compreenderam que os fenômenos culturais estavam mais relacionados aos fatores sociais do que aos fatores naturais.

Boas, por exemplo, em seu artigo *Race and Progress* (1932), defendia o relativismo cultural, pois acreditava na autonomia da cultura e em sua singularidade, dando valor aos costumes que ele considerava serem manifestações da cultura. Ele destacou a necessidade de estudar cada cultura de acordo com sua especificidade dando ênfase mais às diferenças do que às similaridades. Autor de um importante conceito que surgiu em torno das discussões sobre cultura, é ele quem pluraliza o termo Cultura, e enfatiza diferenças, singularidades, e particularidades históricas, em que cada uma se constrói, se molda, se modifica ao longo do tempo, num processo dinâmico. Neste sentido, há uma sobreposição da cultura a fatores físicos. Ele próprio recomenda que,

Nos poucos casos em que se tem investigado a influência da cultura sobre as reações mentais de populações, pode-se observar que a cultura é um determinante muito mais importante do que a constituição física. [...] Nessas circunstâncias, precisamos basear a investigação da vida mental do homem sobre um estudo da história das formas culturais e das inter-relações entre vida mental individual e cultura (BOAS, 2010, p. 97).

Na mesma lógica, seu estudante de antropologia Alfred Kroeber, delineou que sociedade e cultura são dois componentes distintos que moldam os indivíduos e são responsáveis pela formulação da consciência psicológica ou da personalidade, ressaltando a indissociabilidade entre sociedade, cultura e psicologia, elementos que para o autor são componentes dos níveis de sua análise social. Em outros termos, para Kroeber (1952), sociedade, cultura e indivíduo são como “peças” da máquina social que devem ser desmontadas, interpretadas e depois remontadas pela análise

de seu funcionamento, sem ignorar os elementos do quadro natural, pois estes exercem influência sobre alguns aspectos, mas nunca determinam seu comportamento e evolução da cultura. Desse modo, entende-se que, embora os aspectos naturais sejam importantes para a construção dos indivíduos, a proposta de Kroeber é a de apresentar os aspectos sociais como formadores da personalidade conferindo caráter de indissociabilidade desta com a cultura.

Essas postulações implicam afirmar que a cultura é na sua essência um instrumento que permite ao ser humano criar estruturas para satisfazer suas necessidades, mas que ultrapassa os limites de uma simples adaptação à lógica do meio ambiente. Essa ação irá sempre exigir do ser humano o senso coletivo para na sua relação, o que também implica afirmar que a cultura transforma indivíduos em grupos organizados. Não é por acaso que Malinowski (2009), no rol dos antropólogos culturais, considerará que os seres humanos seguem regras, normas, costumes e tradições que por sua vez são produto da interação entre processos orgânicos e processos de interação com o seu ambiente.

A cultura promove intensas modificações nas disposições inatas do ser humano, obrigando-o ao convívio livre com o outro e ao mesmo tempo exigindo a entrega de parte de suas liberdades pessoais ao bem estar comum. Por isso, embora a origem da cultura esteja na busca da satisfação de necessidades biológicas, sua verdadeira natureza exigirá das pessoas algo que o faça essencialmente diferente de mero organismo animal. Deste modo, o conceito de Cultura defendido por Malinowski, é explicitado como o:

[...] Conjunto integral dos instrumentos e bens de consumo, nos códigos constitucionais dos vários grupos da sociedade, nas ideias e artes, nas crenças e costumes humanos. Quer consideremos uma cultura muito simples ou primitiva, quer uma cultura extremamente complexa e desenvolvida, confrontamo-nos com um vasto dispositivo, em parte material e em parte espiritual, que possibilita ao homem fazer face aos problemas concretos e específicos que se lhe deparam (2009, p. 45).

Esse antropólogo destaca em seu conceito que a cultura se compõe de aspectos materiais e espirituais, e isso ocorre tanto em culturas simples como em complexas, aspectos esses todos naturais do homem e em momento algum afirma que tais aspectos são adquiridos e posteriormente produzem benefícios a sociedade que a façam atingir um nível cada vez mais elevado.

Outro pensador que teceu discussões bastante enriquecedoras sobre a questão da cultura é Lévi-Strauss. Por solicitação da Organização das Nações

Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) em 1952, para que ele escrevesse algum material considerando o tema *Contribuição das Raças para a Civilização Mundial*, Lévi-Strauss apresentou um texto que marca as reflexões sobre cultura a partir e depois da Segunda Guerra Mundial. Em seu texto *Race et Histoire* publicado ainda em 1952, Lévi-Strauss nega decisivamente o evolucionismo cultural cujas bases de aperfeiçoamento conceitual feitas por Anne Robert Jacques Turgot no século XVIII e Edward Burnett Tylor, no século XIX, haviam sobrevivido no século vinte por meio do senso comum de que a humanidade era regida por uma evolução cultural a partir dos bandos primitivos de caçadores-coletores, passando pela evolução no domínio das culturas agrícolas, chegando aos impérios da antiguidade, e finalizando seu refinamento na civilização europeia.

Neste sentido, Lévi-Strauss apresenta no texto uma crítica severa à ideia de que as culturas passam por estágios de padronização e homogeneização dos modelos culturais, principalmente com o refinamento do comportamento humano a partir das concepções europeias de cultura. Para Lévi-Strauss, a história cumulativa do homem é mais produto da sua *conduta* do que da sua natureza e para haver progresso é necessário que as culturas se inter cruzem, isto é, entrem em contato umas com as outras para que suas trocas favoreçam o progresso como assim o diz "*todo progresso cultural é função de uma coligação entre as culturas*" (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 22). Ele ressalta ainda que não há culturas isoladas. Entende-se, pois, a necessidade de uma cultura conhecer, contatar e interagir com as demais em vista de compreensões que contribuam para o desenvolvimento mútuo.

Na segunda metade do século vinte, seguindo a linha de Lévi-Strauss, Clifford Geertz também teceu discussões sobre o termo cultura enfatizando que este está mais relacionado ao fenômeno social do que a fenômenos físicos ou naturais. Ao tentar delimitar o conceito de cultura, para permitir a manutenção de sua importância ante a definição produzida por Tylor, cuja teoria embora criadora seja também contributiva de confusão mais do que de esclarecimento, Geertz apresenta que,

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície. Todavia, essa afirmativa, uma doutrina numa cláusula, requer por si mesma uma explicação (GEERTZ, 1989, p. 15).

Segundo Geertz, todo e qualquer fenômeno relacionado à cultura estaria antes sob a responsabilidade dos atores sociais do que condicionado as regras prescritas e preditas da sociedade. Ou seja, nesta definição é notória a presença da autonomia como fator determinante e preponderante na cultura. Geertz então propõe um conceito inovador de cultura que incorpora um teor maior de subjetividade. Ele afirma que,

O homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumindo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, como uma ciência interpretativa, à procura de significados (1989, p. 4).

Em nossa percepção, esse entendimento geral de cultural somente ganha estrutura caso assumamos que se não houver um princípio de inteligibilidade compatível com apreensão de unidade cultural na internalidade dos grupos sociais, primando pelo respeito entre os diversos e conferindo identidade ao grupo por conta da coexistência de várias manifestações culturais, não há originalidade em um determinado sistema de culturas, pois este “*é uma unidade que vem da diversidade, que liga a diversidade, que comporia a diversidade, que organiza a diversidade, que produz a diversidade*” (MORIN, 2001, p. 139). De acordo com Morin, para que ocorra seu desenvolvimento tanto cultural como biológico o ser humano precisa da educação sociocultural e de um meio complexificado pela cultura (MORIN, 1973).

Esses diversos tipos de compreensão da cultura também bateu a porta brasileira. Gilberto Freyre marcou a discussão sobre o tema da cultura. Ele reúne em seu conceito todos os aspectos que compõem o cenário brasileiro dando-lhes caráter de unidade, mas sem homogeneizar a diversidade. Propõe a interpretação da miscigenação brasileira como o nascimento de um novo ser, que reúne múltiplos aspectos raciais e culturais. Com a obra *Casa Grande e Senzala*, escrita e publicada pela primeira vez em 1930, Freyre traz ao debate sobre culturas certas questões preconizadoras do termo multiculturalismo. Na obra, as concepções raciais e o determinismo climático, defendidos por Euclides da Cunha e Silvio Romero, são rechaçadas, visto que para Freyre, não se pode responsabilizar o clima tropical insalubre e as populações mestiças, tidas como neurastênicas e degeneradas, pelo atraso no País. Ao contrário, a origem desse atraso estaria sendo causado por fatores sociais de alimentação e higiene.

De acordo com Alfredo Bosi, na obra *Dialética da Colonização* (1992), o

conceito de cultura pode ser apresentado como conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores transmitidos às gerações para garantir um estado de coexistência social. Assim, nota-se mais uma vez a ênfase na contribuição dos aspectos sociais e suas influências no manifestar das culturas.

A partir desse debate de concepções, nota-se a grande mudança na percepção do conceito de Cultura no século XX em relação aos séculos anteriores, cuja característica primordial agora está focada na liberdade de condutas do ator social, ao invés das regras, normas e leis a serem seguidas. Isto é, o conceito de cultura toma novo corpo, pois o processo civilizatório não passa mais a seguir um modelo de conduta e comportamentos universais e sim a manifestar-se de acordo com a autonomia do ator social em seus processos coletivos e individuais (PAULINO, 2017). Jullien também concorda com a nova concepção de Cultura do século XX e defende a ideia argumentando que é necessário superar determinadas concepções de cultura que estejam de acordo com a uniformização dos modos de vida e dos valores. Ele incita que é necessário o diálogo entre as culturas, que deve ocorrer de forma voluntária, haja vista já existir um diálogo considerado involuntário, como assim exemplifica,

Sem dúvida, nos mais diversos cantos do mundo, sob as trocas e tráficos de todo tipo, de homens e de bens, e até mesmo sob as guerras e deportações, culturas continuam, em algum lugar – irredutivelmente – a dialogar entre si. De viés, até o limite da extinção, de maneira obstinada: através de empréstimos, contaminações, influências; mas também através de polêmicas, resistências, distorções, dissidências, ou simplesmente vestígios e testemunhos sepultados sob as ruínas e que a História redescobre (JULLIEN, 2009, p. 11).

Percebe-se, pois, que as culturas dialogam entre si em grande proporção de forma involuntária e que é urgente estabelecer um diálogo voluntário. Para que isso ocorra é necessário que as culturas se percebam como diferentes, e com uma grande riqueza interna a cada uma a ser compartilhada. Cultura, como já mencionado anteriormente, parte de uma concepção ampla, dinâmica, abrangente, pluralizada, que implica diversidade de manifestações, condutas e comportamentos. Por essa razão, é inapropriado e insipiente tratar cultura como algo uniforme, retilíneo e singular, haja vista sua dinamicidade e pluralidade.

Neste sentido, a rica diversidade cultural implica reconhecimento, preservação, conservação e valorização dos bens culturais de indivíduos e da coletividade, o que demanda seriedade e continuidade no registro desses bens para

fins de sua patrimonialização em caráter histórico, cultural, memorial e natural. Ressalta-se que tal patrimonialização é um ato de reconhecimento geral da existência e da preservação de um bem, que consolida a Cultura, a Identidade e a Memória de um povo. Por isso mesmo, consta no artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos o entendimento de que o ser humano tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, ou seja, que ele tem o direito de manifestar sua cultura de diversas maneiras e de forma livre.

Em termos gerais, os direitos culturais conferem ao indivíduo liberdade para participação em grupos sociais, escolhas de seu modo de vida e de suas práticas de comportamento, escolhas de apropriação de benefícios de origem científica, técnica e tecnológica e respeito às produções culturais de autoria individual e coletiva. Em linhas gerais, direitos culturais relacionam-se ao direito a produção de bens, ao direito de reconhecimento desses bens e ao direito de respeito mútuo por quem produz e por quem recebe esses bens. Em se tratando de produção de bens culturais, há uma diversidade manifestada das mais diferentes formas, que estão presentes e são expressas no contexto mundial por meio da música; dança; literatura; pintura; artesanato; teatro; festejos; contos e cantos; modos de expressão e difusão da fala; hábitos de vida como alimentação, beberagem e vestuário; atividades produtivas de caráter individual e coletivo; modos de relacionamento indivíduo/sociedade e natureza, entre muitos outros (PAULINO, 2017).

É por meio de tais manifestações que se comprova a liberdade do indivíduo em manifestar sua cultura. Nesse contexto, a Constituição Brasileira de 1988, define, em seu artigo 216, o patrimônio cultural brasileiro composto por bens de natureza material e imaterial, a saber:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

No contexto de patrimonialidade, Silva e Carvalho (2010) também definem Patrimônio Cultural e o consideram como o ajuntamento de diversas manifestações culturais distintas. Os autores argumentam que “o *patrimônio cultural apreendido*

como testemunho das diversas vivências dos grupos sociais apresenta-se em vários matizes, considerando os aspectos tangíveis e espirituais que produzem sentido e significado ao legado cultural transmitido de geração a geração” (SILVA e CARVALHO, 2010, p. 205).

Tal consideração dos autores amplifica o significado de patrimônio cultural pois, além de o considerarem patrimônio em seu sentido material, consideram-no também em seu sentido espiritual, ficando explícito a valorização e reconhecimento de valores culturais em amplos aspectos. Mais uma vez retoma-se a diversidade que o amplo conceito de Cultura abarca. Além do poder público federal, também os estados e municípios têm legislações específicas para tombar, proteger e promover seu patrimônio material. Após convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, aprovada pelo Órgão das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, em 17 de outubro de 2003, o conceito de Patrimônio Cultural Imaterial foi definido. Entende-se, portanto, como,

As práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (MYANAKI; LEITE; CÉSAR; STIGLIANO, 2007, p. 17).

Nesse contexto de discussões e produções sobre o conceito de Patrimônio Cultural Imaterial, outros conceitos foram sendo criados e apresentados ao longo do tempo para melhor compreensão, visto que,

O patrimônio cultural imaterial é o patrimônio rico e diversificado, ao mesmo tempo vivo e tradicional, que se manifesta por meio de expressões e tradições orais, pelas artes performáticas, pelas práticas sociais, incluindo rituais e eventos festivos, pelos conhecimentos e práticas relacionados à natureza e pelo artesanato tradicional (MYANAKI; LEITE; CÉSAR; STIGLIANO, 2007, p. 17).

O Brasil é detentor de uma gama de patrimônios materiais e imateriais que precisam e devem ser preservados em vista da garantia de transmissão dos bens culturais para as diversas gerações seguintes. É um ciclo que tende a se movimentar e precisa deste movimento para garantir a existência de culturas com identidades e memórias, pois um povo sem memória é um povo sem história, e um povo sem história é um povo sem identidade (PAULINO, 2017).

Ressaltamos que a junção de todos esses elementos compõe o que chamamos de Cultura, a qual se caracteriza pela subjetividade em âmbito individual e coletivo que transcende questões comportamentais e condicionantes ambientais, por meio de atitudes, comportamentos, práticas, saberes, e valores, os quais garantem identidade aos diferentes grupos culturais e sociais e os diferenciam entre si. São essas particularidades manifestadas em nível local, municipal, estadual, regional, nacional e internacional que ampliam a riqueza da diversidade cultural e conferem carácter diferencial a cada grupo cultural e social, ou seja, as diferenças culturais conferem riqueza cultural e tudo isso ocorre em um ambiente propício de intensas relações e transformações que condizem com o atual momento em que se vive que é o da complexidade. Em outras palavras, pode-se dizer que, diferenças culturais são sinônimas de riquezas culturais.

A cultura vista dessa forma implica numa compreensão multidimensional, pois numa visão parcial e unidimensional não se consideram as inúmeras dimensões que compõem um todo da cultura, isto é, dimensões econômica, social, biológica, psicológica, entre outras. Dito isto, nota-se que cultura é um conceito abrangente, que carrega consigo diferentes significados por se relacionar com diferentes áreas do conhecimento. Neste sentido, o conceito de Cultura encontra-se em contínuo processo de construção, pois a imensa diversidade cultural das sociedades existentes continuamente recebem influências, as diversas possíveis, e produzem seus efeitos também culturais. Neste caso, os bens patrimoniais que conferem identidade a um povo pode ser percebido a partir de quatro eixos: cultural, histórico, memorial e natural, podendo se manifestar de diversas formas,

Há uma panaceia delas na música; nas literaturas prosaicas e poéticas; no fabrico de bens artesanais; nas construções de edificações; em festas e festejos populares; em festivais, folias e rituais religiosos; nas contações de histórias, mitos e lendas; nos trejeitos de fala, gesto e cantoria com expressões lexicais locais e regionais; nas atividades produtivas para subsistência como o extrativismo, a agricultura e a pecuária; nos hábitos alimentares e de beberagem; nas manifestações de arte como pintura, arte cênica de teatro e circo e o artesanato; entre outras formas, que ajuntadas se tornam componentes do que chamamos de Cultura de um grupo social. (PAULINO, 2017, p. 149-150).

Diante disto, pode-se afirmar a Cultura como algo complexo, dinâmico, em constante construção, transformação e renovação, por agrupar manifestações diferentes e divergentes, mas que convergem para formar cada ser em suas atitudes, e suas expressões identitárias e memoriais.

1.1. Identidade e Memória como condição das Manifestações Culturais

Hábitos culturais, identidades e memórias são elementos intimamente conectados na configuração da formação cultural de um povo e são as identidades e as memórias que dão corpo as diversas culturas denotando valor e riqueza individual no contexto da coletividade, isto é, conferem originalidade a cada grupo cultural em meio à diversidade que perdura da antiguidade aos tempos atuais. Em princípio, é fundamental considerarmos culturas como expressões de identidades e memórias. No caso brasileiro, as culturas são enriquecidas por meio da grande miscigenação resultante de situações históricas pouco harmoniosas. As identidades culturais, conjuntos de características particulares, são formas de se promover o senso de pertencimento de pessoas a grupos populacionais, comunidades, entre outros, e servem para diluir separações, tensões sociais e diferenças entre tais grupos (OLIVEIRA, 2004).

De acordo com Paulino (2017), a formação de uma identidade cultural é algo que depende de diversos fatores, e seu reconhecimento é tanto mais plausível quanto mais forem realizadas práticas singulares de cultura daí resultantes. Embora seja fundamental a identidade de um grupo cultural para sua existência porque revela a qualidade do idêntico entre entes participantes, não se pode negar que processos identitários são relativos devido ao caráter dinâmico da formação cultural de um povo. Neste sentido, os tempos atuais provocam uma dinamicidade imensa nas ações de cultura.

Em nossa sociedade sujeita e caracterizada por uma série de transformações sociais, políticas, econômicas, entre outros, Bauman (2011) enfatiza a globalização como centro provocador de mudanças, principalmente quando a cultura emerge de seu seio. Conforme defende o autor, as culturas influenciadas pela dinâmica da globalização tendem a se correlacionar, embora o interesse globalizador e o foco dessa correlação seja o econômico. As culturas participam desse jogo sobre o qual o mais interessante é manter-se à procura das novidades lançadas pelo mercado, fugindo, de qualquer maneira, da obsolescência. A globalização tem de fato provocado efeitos bastante fortes sobre as culturas, principalmente aquelas desprotegidas de escopo estatal, exigindo delas constantes transformações, reconfigurações e adaptações. Desse modo, traços culturais de uma determinada cultura podem ser facilmente identificados em outras, e não se pode determinar a

quem tais traços pertencem (Hall, 2003). Talvez por isso o autor insista na ideia de que estejamos vivendo uma época de hibridismo cultural.

De fato, vive-se em um hibridismo cultural, a partir do qual se percebe como a cultura e sua dinâmica podem provocar inúmeros significados no meio social de cada indivíduo, e como a identidade está presente nessa construção. Bhabha (1998) defende que as diferentes culturas são determinantes das identidades destes indivíduos, o que significa afirmar haver um círculo de relação mútua; e as identidades são determinadas pelas condições memoriais individuais e grupais.

Sobre o conceito de Identidade, diversos autores apresentam concepções que vinculam identidade e cultura, e assumem essa relação como a forma pela qual os indivíduos se percebem na sociedade em que vivem e como percebem os outros em relação a eles próprios. Sarup (1996) afirma que as identidades sociais são construídas no e através do discurso, isto é, identidades sociais não são fixas e inerentes às pessoas, elas são construídas no discurso durante os processos de construção de significados. Neste sentido, as identidades sociais são oriundas de diferentes práticas sociais das quais os indivíduos fazem parte. Segundo Louro (1997), os indivíduos são sujeitos apropriados de identidades plurais, múltiplas, mutáveis, que não são fixas, nem permanentes, mas podem ser contraditórias e esse caráter de pertencimento a determinado grupo é o que define o sujeito:

Essas múltiplas e distintas identidades constituem o sujeito, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. Reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência (LOURO, 2000, p. 12).

Tal afirmação pode ser complementada no sentido de que um mesmo indivíduo pode possuir múltiplas identidades. Ele expõe que:

De fato, os sujeitos são, ao mesmo tempo, homens ou mulheres, de determinada etnia, classe, sexualidade, nacionalidade; são participantes ou não de uma determinada confissão religiosa ou de um partido político... Essas múltiplas identidades não podem, no entanto, ser percebidas como se fossem "camadas" que se sobrepõem uma as outras, como se o sujeito fosse se fazendo "somando-se" ou agregando-as. Em vez disso, é preciso notar que elas se interferem mutuamente, se articulam; podem ser contraditórias; provocam, enfim, diferentes "posições". Essas distintas posições podem se mostrar conflitantes até mesmo para os próprios sujeitos, fazendo-os oscilar, deslizar entre elas - perceber-se de distintos modos (LOURO, 1997, p. 51).

Essa proposição mostra que as múltiplas identidades não devem ser vistas como somente uma soma ou sobreposição, pois se deve entendê-las como

identidades que se relacionam mutuamente, podendo até mesmo causar ao indivíduo certo conflito no momento em que o mesmo precisa optar por alguma delas, o que demonstra existir toda uma dinâmica entre as identidades, bem como, entre indivíduo e suas escolhas. Cuche (1999) também procura se posicionar diante do conceito de identidade social, pois para ele, a identidade social é um todo no qual a identidade cultural está inserida. Por isso ele é taxativo,

A identidade social é resultante das diversas interações entre o indivíduo e seu ambiente social, próximo ou distante. A identidade social de um indivíduo se caracteriza pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social: vinculação a uma classe sexual, a uma classe de idade, a uma classe social, a uma nação, etc. A identidade permite que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente (1999, p. 177).

Essa posição nos faz defender que as variações identitárias ocorrem a partir do momento que a identidade social é protagonista da distinção de um grupo cultural dos demais e não mais somente o indivíduo de forma particularizada. Segundo Cuche (1999), a identidade cultural é componente da identidade social, cuja categorização se fundamenta na diferença cultural. Logo, as identidades culturais assimiladas pelos indivíduos são parte de suas identidades sociais.

Para complementar o conceito, Coriolano e Martins (2007) abordam que é por meio da identidade cultural que se distingue a origem comum, o interesse em adaptar-se às práticas de um grupo e a construção da pessoa pela articulação de seus aspectos de vida com o modelo cultural do grupo. Em síntese, é por meio do interesse, afinidades e harmonia que os indivíduos se apropriam do grupo e sentem conforto e o desejo em incorporá-lo.

Coriolano e Martins (2007) também defendem que as identidades são produzidas pelos indivíduos que internalizam valores e contribuições socioculturais do lugar ao qual pertencem, de tal modo que eles passam a tornar suas estruturas pessoais um abrigo de cultura, o que conduz a formação da unidade, promovendo laços entre o ser subjetivo individual e os lugares objetivos culturais ao qual pertencem. Sendo assim, pode-se dizer que a identidade cultural constitui-se um conjunto de relações sociais, históricas, culturais, simbólicas que ao serem compartilhadas conferem comunhão de valores entre os membros do grupo cultural promovendo laços e enraizamento também culturais.

Quanto à memória, Bergson discute que os conhecimentos e lembranças podem ser guardados de maneiras distintas, em que:

De um lado, o corpo guarda esquemas de comportamentos de que se vale muitas vezes automaticamente na sua ação sobre as coisas: trata-se da memória-hábito, memória dos mecanismos motores. De outro lado, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que se constituíram autênticas ressurreições do passado. (BERGSON apud Ecléa BOSI, 1979. p. 39).

Ecléa Bosi apresenta os dois modos de manifestação da memória segundo Bergson, uma que está vinculada a hábitos e mecanismos motores e outra voltada para lembranças independentes de hábitos, que parecem servir para recordar o passado. Talvez por isso ele tenha afirmado que “a lembrança é a sobrevivência do passado” (Ecléa BOSI, 1979, p. 15). Por meio dela, o passado pode ser recontado e, assim, perpetuado. O autor ainda afirma que “a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações” (Ecléa BOSI, *idem*. p.09).

Por isso, consideramos que é por meio da memória que ocorre o mergulho no passado para promover o resgate dos acontecimentos e, uma vez que ocorra esse resgate é possível refletir, analisar, comparar, enfim, reviver o que foi vivido, o que foi aprendido, manifestar no presente a experiência do passado. As emoções e sensações também fazem parte deste universo, seja na lembrança dos sentimentos que envolveram os acontecimentos passados, seja na recordação saudosa de estar revivendo o passado no tempo presente, visto que a memória é um trabalho sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo, cujas lembranças, condicionamentos e aprendizados culturais foram transmitidos por pessoas de gerações anteriores (Ecléa BOSI, 1979). Neste sentido, Silva afirma que,

As memórias são nossas e ninguém pode nos tirar. Ninguém tem acesso a elas a não ser que permitamos. Elas são o que nos torna mais humanos. O fato de sermos capazes de trazer do passado nossas experiências para compará-las aos acontecimentos presentes nos ajuda a agir diante das situações e transformá-las. Se não nos fosse possível reter nossas experiências, não progrediríamos, andaríamos em círculo buscando lugar nenhum (SILVA, 2011, p. 13).

As memórias nos ajudam no processo de aquisição de identidade humana porque traz para o presente o que o passado registrou como fundamental. Por isso, Chauí afirma que a “memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana de reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total” (2000, p. 125). Se isso é fato, então a memória é um viés essencial na constituição da identidade de um povo. Em princípio, povo sem memória é povo sem identidade. Daí a razão de

se registrar eventos culturais resultantes de manifestações memoriais.

Ecléa Bosi também argumenta nesse sentido, pois para ele a memória recebe influências do meio no qual o indivíduo está inserido, isto é, nas relações de família, com a classe social, escolares, com a Igreja, e profissionais; enfim, com os grupos do qual o indivíduo faz parte. O autor ressalta ainda que, “*a menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da memória*” (Ecléa BOSI, 1979, p.17).

Podemos assim afirmar que é a partir das relações que o indivíduo produzirá seu conjunto de conhecimentos, aprendizados, práticas, saberes e agires que serão passados a outras gerações caracterizando um grupo cultural e que ao longo do tempo se torna tradição, cultura, e também memória, e constitui aspectos fundantes e fundamentais da identidade que define um grupo ou comunidade.

Nesse encaminhamento de tornar-se tradição, não serão contadas apenas as memórias de um sujeito e sim de um grupo, de uma comunidade, de uma cidade, de uma região, de um país, e em uma dimensão universal, de toda a humanidade. É dessa forma que se produz o conhecimento e o reconhecimento das dinâmicas históricas da humanidade Leal (2011), ao defender essa concepção de memória, declara que ela é o fio condutor que transporta a cultura ao longo dos tempos. É ela que nos possibilita a consciência de estarmos vivendo o presente e de já termos vivido um passado. É por meio dela que nos alinhamos no tempo para prosseguirmos nossos encadeamentos e aprendizados compartilhados.

Ainda com referência à memória, Nora (1993) considera que esta se pendura em lugares, assim como a história em acontecimentos. Os lugares guardiões de memória ganham significado à medida que seus agentes o reconhecem como tal a partir de um evento, acontecimento e marco passado que o torna eternizado e posteriormente sacralizado. A autora dá ênfase ao termo *lugares da memória*, o qual demanda registro de onde ela ocorre. Tal necessidade urge pela aceleração dos acontecimentos históricos ao longo do tempo e demanda seu registro, além de contribuir com a identidade do grupo cultural, pois o autor defende que, ao definir os lugares da memória, o grupo define sua identidade.

1.2. Amazônia como Lugar de Memórias, Identidades e Culturas

Identidades e memórias são dimensões que no âmbito do Brasil e, em específico, no espaço da Amazônia, exige contextualizações históricas, visto que a

coesão social nacional foi ao longo dos séculos de colonização e do período republicano, feita à base de tecelagem de culturas diferentes e diversas na crença de que suas arestas seriam aparadas com o passar do tempo por força da imposição de uma aparente homogeneidade dos traços culturais, e que um dia a identidade nacional seria padronizada e universalmente reconhecida. Embora a identidade brasileira, e também amazônica, seja de fato uma estreita mescla entre o africano, o europeu e o aborígene, uma evidente multiplicidade de suas raízes, há que se esclarecer que no interior de cada uma dessas três raízes, a diversidade cultural é demasiado grande. Por isso, é no encontro repleto de conflito dessas culturas que as identidades nacionais tomam forma e não no encontro harmonioso.

Daí se afirmar que o Brasil não possui uma única formação identitária, mas várias identidades mescladas, formando outras tantas estruturas culturais. Assim sendo, as manifestações díspares, diferentes e às vezes divergentes em diversos aspectos como no religioso, na visão coletiva de mundo, nos jeitos e trejeitos de se 'levar a vida', na linguagem e nos usos simbólicos, nos jeitos de lidar com o meio ambiente, são aspectos identitários dos diversos grupos populacionais brasileiros que ganham significado à medida que seus agentes vivenciam, subvertem e transformam suas experiências cotidianas, atualizando as fronteiras entre as múltiplas identidades.

Esse fator é ainda mais complexo quando transportamos para o universo da Amazônia brasileira e com seu povo e suas manifestações culturais adaptadas à diversidade florestal. Os diferentes ecossistemas da região são desafios às suas populações e exige delas perspicácia, inovações técnicas e tecnológicas, para lidar com tanta diversidade. Terra firme, várzea, planaltos e montanhas, serras e planícies, acidentes geológicos de todos os tipos, paisagens de campos gerais, florestas densas e de savana, veredas, manguezais e igapós, espécies vegetais de variadas formas, ciclos de enchente e vazante de rios, águas correntes de cores turvas e límpidas, complexos hídricos, igarapés e cachoeiras, animais de diversas espécies povoando céus, terras e rios, formam o patrimônio amazônica natural que garante um cenário singular para o desenvolvimento das mais diversas culturas, e para a manutenção da vida econômica de suas comunidades.

A relação entre as populações locais e o meio ambiente é uma característica marcante, pois ele é o lugar de ocorrência de produção da subsistência como a agricultura, extração de recursos naturais e a pesca. Por isso, a preservação do

ambiente é importante para estes povos, já que as condições climáticas resultantes ou não das intervenções humanas, interferem diretamente no ciclo de enchente e seca e cuja vida das comunidades e cidades está a ele condicionada. A relação das populações locais com o meio ambiente é uma característica marcante também porque é a partir dela que ocorrem as produções culturais. As várias manifestações encontradas na Amazônia demonstram que não há um jeito único de seus grupos culturais de perceber a si mesmos e ao mundo. Tais manifestações, ao contrário, são tesouros patrimoniais e apresentá-las a partir do olhar de quem nasce e experiencia a vida nesta região é também apresentar visões do mundo diversa das apreendidas a partir de fora delas. Isto afirma o caráter heterogêneo das expressões de cultura, ou seja, a Amazônia não é um espaço culturalmente homogêneo.

Na Amazônia, há exemplos de manifestação cultural de diversas formas. Há em escritos a lenda do *Muiraquitã*³, amuleto oferecido como presente pelas guerreiras nativas *Icamiabas*, conhecidas como Amazonas aos índios guerreiros *guacaris* que visitavam anualmente suas tabas, na região do rio Nhamundá, entre os estados do Amazonas e do Pará. As histórias sobre o real e o imaginário também resgatam a lenda da *Caapora*, também chamado de *Curupira* ou ainda de *Anhangá*, duende protetor da floresta, que pune caçadores que matam os bichos por sentimento de prazer. Também há a lenda da vitória-régia símbolo do amor entre Naia e Jaci. Contam os pajés *tupi-guarani* que na gênese do mundo era costume a Lua se esconder no horizonte, descendo por trás das serras para ter-se com suas virgens prediletas.

Na Amazônia também ocorrem diversos festejos que dão identidade cultural à região, entre elas o *Festribal*, que ocorre no município de Juruti e cuja manifestação é a disputa de dois grupos folclóricos, o *Munduruku* e o *Muirapinima*. O Festival dos Botos que também ocorre sob a lógica da disputa de dois grupos folclóricos, o *Boto Tucuxi* e o *Boto Cor-de-Rosa*. Há também o Festival do Boi de Parintins, entre as agremiações culturais *Caprichoso* e *Garantido*, embora seja questionado seu simbolismo dado que uma festa de boi parece contradizer com a lógica de um ambiente de floresta. Ocorre também o *Çairé*, uma festa folclórica de resgate dos primeiros encontros entre índios e portugueses na região de Alter do Chão, às margens do rio Tapajós, na Região do Baixo Amazonas. Também há a cultura

³ Todas as histórias que seguem à lenda de Muiraquitã fazem parte do universo mítico e lendário da Amazônia, sendo apresentado ao mundo por diversos contadores de história e escritores.

festiva carnavalesca com a manifestação identitária de um mascarado que surge nas noites de carnaval, representando o espírito de um matuto desconhecido, entre outras diversas manifestações.

Cabe um alerta, o de que boa parte dessas riquezas patrimoniais está em risco de desaparecimento, pois relações interculturais num ambiente globalizado tendem a sufocar as culturas de minoria, o que é o caso da maioria populações étnicas da Amazônia, região de dimensões continentais, que tem fragilidades gritantes no processo de proteção de seus patrimônios culturais, históricos, memoriais e naturais, o que demanda sólidas estruturas institucionais locais que viabilizem a sua preservação.

Percebe-se, pois, uma infinidade de manifestações que compõe essa dimensão fundamental da existência humana, a Cultura, a qual perdura desde os períodos primitivos aos dias atuais, adaptando-se, adequando-se, acrescentando-se nos mais diferentes sentidos ao longo da temporalidade, o que lhe confere abrangência e complexidade, destacando semelhanças e principalmente diferenças.

É importante elencar tais semelhanças e diferenças para fins de melhor compreensão dos elementos que compõem a Cultura, com vistas ao entendimento por parte de indivíduo e da coletividade de sua própria cultura, bem como das inúmeras culturas que o cercam. De posse dessa compreensão, além de entrar na sua, é possível adentrar na cultura do outro promovendo laços que podem ser fortalecidos pelo diálogo intercultural. Nesse contexto, ressalta Laraia que *“uma compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana, tema perene de incansável reflexão humana”* (1986, p. 65).

Nesse debate de intensas evidenciações culturais, percebe-se também a inclusão dos símbolos e signos que são próprios de uma cultura. Eles podem ter os mais diferentes significados e representados das mais diferentes formas, o que inclui um simples objeto, representação de um animal ou até mesmo de um ser em forma humana. Por isso, não há dúvida de que a cultura é uma dimensão amplamente discutida no seio da humanidade e nesse contexto de construção, adaptação, adequação, influências externas, contribuindo para a incorporação de características específicas na cultura, é de considerável relevância a abordagem sobre a origem e a construção deste conceito, principalmente no Brasil.

Todo o debate levantado sobre cultura até aqui, leva-nos a concluir sobre a complexidade da temática sobre a qual foi necessário remontar-se aos séculos XVIII

e XIX para investigação e melhor compreensão do conceito construído ao longo do tempo. Diversos foram os conceitos, diversos foram os pensadores e diversos foram os períodos nos quais tais conceitos foram criados, o que resultou na palavra diversidade como essência do conceito de cultura. Pelo exposto, cultura, em todos os seus aspectos, resulta no fortalecimento da identidade pessoal e social, bem como no fortalecimento de integração ao seu grupo cultural de modo que o sentimento de pertencimento permaneça e prolongue-se no decorrer das gerações.

1.3. Óbidos como Lugar de Memórias, Identidades e Culturas na Amazônia

A cultura e a identidade formam uma malha complexa de elementos que dão sentido ao mundo, e sua organização sistêmica e memorial resulta do registro histórico das atividades humanas. Neste sentido, podemos citar como formas de registros memoriais as expressões literárias, documentais, prosaicas, crônicas, contação oral de histórias, lendas e mitos, materiais audiovisuais, patrimônios materiais naturais ou construídos, entre outros mecanismos didáticos que permitem a um determinado grupo apreender a própria identidade. Quando transpomos esse conceito para o espaço da Amazônia, o enriquecimento do próprio significado é fator consequente natural, pois neste caso, a relação entre sociedade, natureza e ações sociais de manutenção da vida têm contornos profundos em relação à Floresta e sua biodiversidade. Logo, é imprescindível que a existência de qualquer grupo social da ou na Amazônia esteja condicionada à valorização cultural que prima pelo respeito ao diverso sem perder a própria identidade (PAULINO, 2016).

Em meados do século XIX, Óbidos, do Pará, era o ponto de encontro de navegantes que mantinham comércio na rota Belém-Manaus. Óbidos ganhou *status* de cidade estratégica desde sua fundação em 1697, quando os portugueses decidiram fundar à margem esquerda do Estreito do rio Amazonas um lugarejo com o nome primeiro de Vila Pauxis. Ao longo dos anos, essa localidade foi ganhando infraestrutura, o número de habitantes aumentando, o comércio se diversificando, as culturas se inter-relacionando e se recondicionando aos novos desafios, e o estreito se tornando um ponto de apoio comercial e militar. Em 1848, o naturalista inglês Henry Bates, após viagem a Belém, partiu dali em expedição pelo rio Amazonas com destino à Barra do Rio Negro, conhecida hoje como Manaus. No entremeio da viagem, ele chegou e se instalou em Óbidos por algumas semanas e comentou que,

É uma das mais agradáveis cidades às margens do rio. As casas são todas telhadas com cerâmica, na sua maioria de arquitetura substancial. Os habitantes, pelo menos no momento da minha primeira visita, pareciam ingênuos, amáveis e sociáveis. Raramente casas em palhoça podem ser vistas, pois muito poucos índios residem agora aqui. Óbidos é um dos primeiros assentamentos portugueses; e a classe mais forte da população é constituída de antigas famílias brancas estabelecidas aqui, que apresentam em alguns casos, os traços de cruzamento com o índio e negro (BATES, 1859 / 1979. Etext: 2000)⁴.

Esse olhar estrangeiro registra que os habitantes de Óbidos parecem ser ingênuos, amáveis e sociáveis. Seria esse o olhar dos que nasceram, viveram e vivem na Floresta? Paulino (2016) evidencia que desde a chegada lusitana a essas terras, a Amazônia e sua cultura foi retratada pelos europeus como lugar mítico e misterioso, terra de faz-de-conta, torrão habitado por estranhos e cheio de riquezas naturais. Contudo, lusitanos e patrícios europeus focaram suas ambições somente no último quesito: as riquezas naturais e as possibilidades de exploração. Ao longo dos séculos seguintes à sua fundação, essa região amazônica ganhou novos contornos sociais, políticos, econômicos e culturais, e o povo *ingênuo* que habitava o entremeio Belém-Manaus parece ter superado essa ingenuidade por força da busca de sua própria educação.

Para fazermos uma descrição apropriada do município foco da pesquisa, é preciso fazer um esclarecimento sobre sua localização. Óbidos localizada na região oeste do Estado do Pará, pertence à Mesorregião do Baixo Amazonas e à Microrregião de Óbidos. Faz limites ao norte com a República do Suriname; a leste com os municípios de Almeirim, Alenquer e Curuá; ao sul com o município de Santarém e Juruti e a oeste com o município de Oriximiná.

A cidade tem uma história singular no cenário nacional devido à sua estratégica localização, às margens do rio Amazonas, seu Estreito, o que permitiu aos portugueses no período colonial levantarem no local um posto de controle e exploração da região norte brasileira. A cidade de Óbidos foi fundada sob a influência de sua coirmã portuguesa, situada próxima a Lisboa, no ano de 1697, a partir de uma vila então chamada de Vila Pauxis.

Óbidos do Pará herdou diversos aspectos da cultura do colonizador português, principalmente quanto a sua paisagem arquitetônica, no seu centro urbano, adequada às condições acidentadas do terreno, com ruas estreitas, longas,

⁴ Livre Tradução

adaptadas ao terreno ladeirado, com pequenos mercados, sobrados e casas nos moldes colônias, alguns construídos nos séculos XVIII e XIX e outros mais recentes que datam do século XX. Tais achados são heranças culturais dos tempos indígenas, portugueses, italianos, africanos e judaico-marroquinos na região Amazônica que tornam a cidade um berço de miscigenação cultural.

Ao longo de sua história, Óbidos se destaca não somente por sua beleza histórica, natural e sua posição estratégica, mas também por ser o lugar de nascimento de grandes ícones nacionais na política, na ciência, e principalmente na literatura, tais como José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916), educador, jornalista e estudioso da literatura brasileira, imortal e Herculano Marcos Inglês de Souza (1853-1918), advogado, professor, jornalista, contista e romancista, ambos os escritores membros imortais da Academia Brasileira de Letras.

A riqueza cultural evidenciada em sua diversidade de manifestações faz de Óbidos um polo irradiador e *sentinela* do movimento de culturas da região do Baixo Amazonas. De fato, essa cidade possui um rico folclore amazônico que inclui as quadrilhas de Marambiré, realizadas nas diversas comunidades de quilombos, como as Remanescentes de Quilombo Silêncio e Matá; os festivais de raízes negras com suas folias de Reis; os festejos dedicados à fauna e a flora, tais como Festival do Jaraqui, Festival do Acari, Festival do Tucunaré, Festival do Milho, Festival da Castanha; os festejos religiosos como a Festa de Sant'Ana. Além dos festivais civis, o Festival Folclórico Pauxis que junta diversos grupos de carimbó para apresentações e disputas culturais, os Cordões de Pássaros com suas músicas, danças e disputas, estabelecendo marcos de memória nas comunidades que as realizam, e o Carnapauxis, com seu Mascarado Fobó, e seus blocos de foliões que saem às ruas da cidade durante o período dos festejos carnavalescos, sendo esta última manifestação cultural obidense o nosso objeto de estudo daqui por diante.

CAPÍTULO II

CONCEPÇÕES SOBRE CARNAVAL, RISOS E MÁSCARAS

Uma das grandes manifestações culturais mundiais, com riqueza de símbolos, indumentárias, danças diversas, músicas de todos os tipos e várias manifestações gastronômicas e de beberagem, é conhecido pelo nome de *carnaval*. É certo que o festejo carnavalesco tem um forte vínculo com o cristianismo. Contudo, suas origens, enquanto festejo popular, remonta ao período do Império Romano, que tomou corpo como Entrudo na Idade Média, em Portugal.

Antes de ser denominada de Carnaval, a festa popular se caracterizava pela realização do *entrudo*, ou seja, um festejo popular que se realizava três dias que precedem a quaresma cristã. A etimologia da palavra está no latim “*introitus*”, que significa “entrada”, “introdução”, o que confirma seu caráter de antecedência a uma data. O entrudo é uma celebração originária do que chamamos hoje de carnaval. Essa festa tinha como característica um grande festejo de risos em que brincantes lançavam uns nos outros produtos como farinha, maisena, baldes de água, limões de cheiro, areia, ovos, e até mesmo lama, bem como ocorriam manifestações de bonecos gigantes e pessoas mascaradas, com elementos circenses.

De entrudo, o termo chegou à expressão *Carnaval*. Popularizado ao longo da idade média, é expressão resultante do latim tardio *carne vale*, que significa *adeus à carne*, ou seja, seria uma preparação para o grande período de jejum conhecido como Quaresma. Nessa festa, as pessoas costumavam fazer uso de trajés, permitindo-lhes perder sua individualidade cotidiana, e experimentar uma identidade subjetiva e autônoma, mas fundamental à unidade social durante o festejo, que também era caracterizado pelo alto grau de beberagem alcoólica, consumo de alimentos, batalhas imaginadas, sátiras e zombarias, deboches e desafio que alteravam a ordem normativa do dia a dia.

Já durante o período antigo, ocorriam festejos diversos que preconizaram a existência do carnaval. No antigo Egito há pelo menos 4000 anos ocorria a festa de Ísis e do boi Ápis, no período de junho, quando ocorria a cheia do rio Nilo, cujo simbolismo está nas lágrimas de Ísis ao chorar a morte de seu amado marido e irmão Osíris. Também no Egito Antigo ocorria a festa do boi Ápis, com a procissão de um boi enfeitado, com chifre pintado e corpo envolvido por fitas coloridas, seguido por pessoas fantasiadas e mascaradas. A festa durava sete dias com

comemoração à base de dança, canto, banquetes de carne e diversão. Os gregos também fizeram seus festejos, conhecidos como Festas Dionisiacas, em homenagem ao deus Dioniso. Durante o festejo, os brincantes também deveriam usar máscaras. Na Roma Antiga, os *bacanais*, as *lupercais* e as *saturnais* ocorriam por meio de músicas, danças e disfarces.

Alguns estudiosos, como Andrew Alföldi (1937), defendem que o Carnaval de fato se origina da festa religiosa conhecida como *Navigium Isidis* ou *Isidis Navigium* (Navio de Isis), uma festa religiosa da Roma Antiga, cujo termo da origem a outro, o *carrus navalis*, que significa vagão naval, originando daí os carros alegóricos. Neste festejo, a imagem de Ísis era levada à praia para abençoar o início da temporada de velejamento, seguida de pessoas desfilando de máscaras, que seguia um barco de madeira decorado.

Mikhail Bakhtin (1895-1975), estudioso russo que concentrou boa parte de suas investigações sobre carnaval, afirmou que ele se desenvolve em múltiplas faces. Conforme Bakhtin (1999), o carnaval é ao mesmo tempo, textual e contextual e que não é apenas prática social específica, mas antes uma espécie de reserva geral e ininterrupta de formas e características populares e rituais festivos, nos quais, muitas vezes, há aproximação dos contrários, isto é, o sagrado e o profano, o oficial e o revés, o hierárquico e o libertário. Isso também confirma e, ademais, reforça o argumento de relatividade de verdades e das autoridades de poder.

O carnaval, na concepção bakhtiniana, tem um conceito bastante amplo que congrega sobre si inúmeros folguedos e festivais com as mais diversas origens, características e datas configurando um amplo espectro cultural. Bakhtin confere positividade ao caráter de heterogeneidade destas características culturais e dá ênfase ao resultado desta associação. Conforme o autor, a reunião de fenômenos heterogêneos, no espaço do carnaval, tem razão direta, positiva e concreta. Em outros termos, o encontro de diversas festas populares no espaço carnavalesco fez resultar na herança de diversos elementos, a saber, ritos, símbolos, efígies, máscaras, compondo desta forma a estrutura do carnaval.

Bakhtin (1999) faz referência a essa manifestação no período Medieval e Renascimento, descrevendo a forte hierarquização existente na época, de um lado, a Igreja e suas associações, de outro, a população, a qual tinha como dever o cumprimento das leis e normas do sistema vigente. Neste sentido, o Carnaval surge nesta época como quebra destas regras, empoderando o indivíduo em sua

expressão livre, mesmo que por um curto período de tempo. Bakhtin considera o carnaval não somente uma manifestação, mas uma prática que surgiu – ainda que timidamente – envolta por uma concepção de mundo. Concepção esta caracterizada pela organização e coerência, no qual o riso configurou-se elemento libertador e motivador de uma época, esclarecendo o indivíduo sobre o mundo a partir de um novo ponto de vista, o das manifestações populares como lugar de empoderamento.

Ainda segundo Bakhtin na mesma obra, o carnaval, portanto, era caracterizado como um tempo alegre, elemento essencial das festividades, que produz o contato familiar aproximando as pessoas e desenvolvendo uma nova forma de comunicação. Para o teórico, no período Medieval e no início da Modernidade – Renascimento – o carnaval era a festa *lócus* de extravasamento do riso; sendo esta manifestação uma segunda vida do povo, marcando a interrupção, mesmo que provisória, do sistema oficial, com suas leis, regras, interdições e hierarquias.

Embora Bakhtin faça referência ao período medieval e renascimento, as concepções e significados evocados e manifestados nesta época dão margem e são essenciais à compreensão do que atualmente vive-se e acredita-se ser o carnaval. Para usufruir desses conhecimentos, aflora-se a sensibilidade para compreender os significados mais profundos manifestados naquela época para posterior equiparação e entendimento do período presente. Assim, para esse autor, o carnaval constituía-se um conjunto de manifestações da Cultura como compreensão do mundo por meio de uma dualidade, o sério e o cômico. Mas de acordo com o próprio autor, o uso da dualidade na percepção do mundo já existia desde o período primitivo:

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócias paródicos (BAKHTIN, 1999, p. 5).

Em conformidade com esse pensamento, consideramos ser importante reforçar que cultos sérios e cultos de riso existem desde antes do estágio de civilização primitiva. Ele afirma que *“os aspectos sérios e os cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, ‘oficiais’”* (BAKHTIN, 1999, p. 5). No entanto, com o estabelecimento do regime de classes e de Estado na modernidade, esta sacralidade passa a não mais comungar dos mesmos valores, isto é, a partir do

estabelecimento deste tipo de hierarquização oficial e não oficial, originam-se conflitos entre o sério e o cômico passando a configurar a estrutura da então Cultura Popular como de riso e a do Estado como sério:

[...] Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas - algumas mais cedo, outras mais tarde - adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. É o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia (BAKHTIN, 1999, p. 5).

Percebe-se que no período Medieval e Renascimento o carnaval não teria surgido apenas como uma simples manifestação cultural, mais que isso, teria surgido com um diferencial, uma ideia de compreensão de mundo, uma manifestação embebida por um teor cultural peculiar que ultrapassava uma simples representação, isto é, em sua profundidade procurava apresentar, criticar e denunciar uma realidade.

Segundo Bakhtin (1981), o carnaval, propriamente dito, não é um fenômeno literário, e sim um espetáculo ritualístico que agrega ações e gestos configurando uma linguagem específica, denominada linguagem concreto-sensorial simbólica. É a partir desta linguagem que o sincretismo do carnaval é evidenciado e quando alcança a dimensão literária, passa a ser denominada carnavalização da literatura, isto é, o carnaval mergulha na literatura e passa a ser discutido por meio de uma linguagem literária, singela, profunda, sensível. Ele amplia a discussão sobre carnaval descrevendo características peculiares de uma época, mas que se refletirmos e trouxermos para o presente também caberá ao período em que estamos vivendo, a contemporaneidade. Conforme o autor, a natureza do carnaval é não oficial, configurando uma segunda vida do povo, em que todos participavam numa comunhão utópica de liberdade e fartura, de suspensão de todas as hierarquias e de dissolução da fronteira entre a arte e o mundo. Em nossa percepção, o autor se refere a uma segunda vida do povo porque os ritos e espetáculos carnavalescos ofereciam uma visão de mundo, do homem e de suas relações humanas totalmente contraditórias à Igreja e ao Estado que eram instituições com extrema hierarquia. Essa segunda vida da cultura popular constroi-se como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés.

2.1. O Carnaval e o Riso segundo Bakhtin

Considerado como algo instintivo desde os primórdios dos tempos, o riso recebeu a atenção de diversos pensadores que se permitiram um leque de análises e investigações até que fosse superado o conceito monocrático de instinto, ou seja, a História do riso percorreu uma longa jornada até o tema alcançar os diversos significados conhecidos nos dias de hoje. O empreendimento de vários pensadores com debates e embates conceituais faz com que não seja mais possível nos dias atuais investigação do problema do riso sem considerarmos os horizontes culturais que o provocam ou deixam de provocá-lo, superando o reducionismo conceitual de riso motivado por instinto. Neste aspecto, Mazzoleni é incisivo,

É comum que opiniões desse gênero não considerem nem ao menos isto: que reações espontâneas se apresentam sempre organicamente ligadas a contextos culturais precisos e, todas juntas, passam a compor uma rica e articulada categoria expressiva, exclusivamente humana, constituindo um ingrediente essencial da comunicação social. Assim, por exemplo, não se leva em conta que o pranto, quando não é uma reação mecânica, e sim expressão de profunda e incontida dor (isto é, lamentação ritual) é, para todos os efeitos, um meio de comunicação cultural. Quanto ao riso, pertinente somente aos grupos humanos e totalmente determinado por graduações e intenções, ele possui uma função cultural primária, contribuindo para garantir cotidianamente a identidade específica e edificar um horizonte cultural de resguardo. O riso, afinal de contas, como de resto o pranto e mesmo outras reações, não se pode definir especificamente como um "signo" (instintivo) estranho ao horizonte cultural. (MAZZOLENI, 1989/90, 229-230).

Os gregos foram entre os povos da Antiguidade os que mais se dedicaram às artes da comicidade. Entre humores, comédias, ironias, ridicularizações e sátiras, o riso [γέλιο] é um ato que acompanha a cultura grega desde a épica homérica, passando pelo período trágico até atingir seu ápice nas manifestações da comédia nos teatros helênicos já no período da democracia. Aristófanes, Platão, Aristóteles, Sócrates são os pensadores que mais se debruçaram sobre o tema seja como processo educativo, seja como ação de distanciamento da verdade ou de descaramento da falsidade, na formação do heleno.

Por conta do caráter alegre e cômico, o riso fora considerado nas sociedades medievais, na esfera da Igreja, um ato de desrespeito às instâncias religiosas quando suas manifestações provocavam a desqualificação do espírito religioso que a Cristandade havia espalhado por séculos pela Europa. De fato, a fronteira entre o riso e o sério não era tão objetivamente delimitado no período medieval. Mesmo

assim, a demonização do riso fora um discurso bastante divulgado no período da Patrística, que ocorreu entre os séculos III e VII d.C.

Basílio Magno (330-379) e João Crisóstomo (348-407), entre os diversos pregadores da Cristandade, foram os que mais severamente demonizaram o ato de rir. Enquanto Basílio, em suas *Regras Monásticas* (1983), admoestava seus seguidores de que os relatos evangélicos atestavam que Jesus jamais havia cedido ao riso no seu tempo de pregação e chamava de infelizes os que se deixavam dominar pelo riso, defendendo a ideia de ele havia se tornado um ato pecaminoso e de escárnio nos espaços cristãos. Crisóstomo, em seus *Comentários sobre a Epístola de São Paulo aos Hebreus*, demonizou não somente o riso como também o protagonista do riso, corrompido pelo poder do *diabo*.

Nossas coisas se tornaram cômicas, civilizadas e cortesias. Nada de estável, de forte. Não o digo somente a pessoas mundanas, mas sei a quem me dirijo. A Igreja está cheia de escárnio. Se alguém profere um gracejo, entre os que estão sentados logo irrompe o riso. E o que é mais espantoso, nem no tempo da oração cessam os risos. O diabo dirige os coros, tem acesso a todos, obtém sobre todos o domínio. Cristo é desprezado, expulso, a Igreja é desconsiderada (2013, p. 9-14).

Seus comentários austeros sobre o riso chegaram a tal ponto que Crisóstomo ousou afirmar que além de Jesus Cristo nunca ter rido, ele aparecia triste e choroso. Ele evidencia uma forte antipatia pelas pessoas que riam, caracterizando-as de *dissolutas, débeis*, e tão *dementes* que sequer percebem o discurso repreensivo,

Não ouvis a palavra de Paulo: “Nem sequer se nomeiam entre vós, nem ditos indecentes nem picantes ou maliciosos” (Ef 5,4). Ele coloca os ditos indecentes com os maliciosos; e tu ris? O que são os ditos picantes? Inúteis. No entanto, tu que és monge, ris, expandes o riso pelo rosto? Crucificado, revestido de luto, ris. Dize-me. Onde ouviste que Cristo agiu assim? Em parte alguma, mas frequentemente aparecia triste. Quando viu Jerusalém, chorou; e quando pensou no traidor, perturbou-se; e quando ia ressuscitar Lázaro, lacrimejou; e tu ris? /.../ Mas talvez existam pessoas tão dissolutas e débeis, que se riam até desta repreensão, pelo fato de dizermos tais coisas a respeito do riso. Tal é a loucura, tal é a demência que nem percebem uma repreensão (2013, p. 9-14).

Indubitavelmente, no período medieval não havia unanimidade no interior da Igreja quanto à aversão ao riso. É de Agostinho de Hipona (354-430 d.C.), em seu *Sermão ao Povo* sobre o Salmo 51, a fala de que “entendamos bem, portanto, e distingamos estes dois termos, de temer e de rir, porque isto é muito útil. Enquanto nos achamos neste mundo, ainda não é tempo de rir, a fim de que depois não tenhamos de chorar” (AGOSTINHO, 1998, Sl. 51, 13/8). Em outra obra, *Contra os Acadêmicos*, Agostinho apresenta o riso como uma atitude gestual inconcebível e

como um ato de zombaria (AGOSTINHO, 2014). Embora tivesse reservas condenando o ato como uma atitude desprezível, ele admitiu a faculdade humana do riso. Todavia, o riso, na concepção de Agostinho é apenas um gesto didático provocado, artifício que pode ser usado pelos catecúmenos em sua doutrinação.

Anos antes, Clemente de Alexandria (150-215? d.C.) ou Tito Flávio Clemente, convertido ao Cristianismo, erudito que defendeu as escrituras com base na filosofia, contra gnósticos alexandrinos, exortou em seu livro apologético *O Pedagogo*⁵ (CLEMENTE DE ALEXANDRIA, 2014), sobre a vulgaridade do riso e o banimento de bufões da sociedade cristã cuja atividade era a de provocar risos desde tempos remotos. Clemente não desmerece o ato de rir em si, mas distingue o riso gracioso daquele provocado por bufões, e adverte que bufões são capazes de imitar o risível e o ridículo, habituando as pessoas a dirigir-se por ações consideradas vulgares. Conforme Minois (2003), Clemente é um humanista e, por isso, tem ciência de que o riso faz parte da natureza humana, não sendo possível proibi-lo, razão pela qual é necessário que o riso seja feito sob as condições de um ato contido.

A relação entre o riso, o divertido, o descontrole e a paixão pode ser percebida no teatro medieval, dentro do processo de constante “catequização” da cultura popular nos mistérios da fé cristã. A Igreja utilizava de dramatizações de passagens bíblicas e trechos da vida dos santos como forma de educação religiosa. Desta maneira, desde o século IX, pode-se falar de um teatro sacro medieval nas igrejas. Com o fechamento de vários espaços teatrais no final da Idade Média, e as encenações de textos da liturgia romana reduzidas a autos e mistérios de natal, paixão de Cristo e exaltação de santos, os artistas de teatro são obrigados a ir para as ruas, ocupando feiras e praças. Saltimbancos, artistas circenses, malabaristas, sátiros e cantores se organizaram em companhias ambulantes para vender suas façanhas sob a forma do espetáculo (TINHORÃO, 2000).

Nos séculos XIV, XV e XVI, épocas de grande debate e instigações filosóficas sobre uma nova concepção de mundo conhecidas como Renascimento, as companhias teatrais deram início à profissionalização de atores. Nesse período, um movimento artístico-cultural denominado de *Commedia dell'Arte*, também conhecido como *Commedia All'Improviso*, ganhou força e os artistas de rua começaram a ser

⁵ Os três livros de Clemente de Alexandria segue três passos didáticos, que são a exortação, a educação e o ensino. O primeiro apresentado em «Ο Προτρεπτικός προς Έλληνας» (Exortação aos Gregos); o segundo está inserido no livro «Παιδαγωγός» [O Pedagogo]; e o terceiro chama-se «Στρωματείς» [Miscelâneas].

contratados por senhores e nobres. A *Commedia Dell'Arte*, iniciada na Itália e desenvolvida na França, tornou-se forte objeção à comédia erudita. Os improvisadores da comédia ganharam evidência com suas apresentações carnavalescas itinerantes cujas procissões realizadas por mascarados e bufões teciam críticas satíricas à sociedade europeia.

O movimento *Commedia dell'Arte* ganha ainda mais valor com Abbé Jean-Baptiste de Santeul (1630-1697), poeta e dramaturgo francês, cuja fama entra para história como sendo autor da frase latina *castigat ridendo mores*, que significa "o riso corrige os costumes", e corresponde à essência da sátira; provocadora de transformações sócias apontando o absurdo da realidade e rindo delas. Em sua época, Giuseppe Biancolelli, ator popular conhecido como "Dominique" e grande performancista do papel de Arlequim, utilizou essa frase de Santeul na frente de seu teatro, para proclamar a alma da grande Comédia da Arte.

Os escritos de Bakhtin sobre o riso no período Medieval e Renascimento, principalmente na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999) leva-nos a observar que o riso é um elemento detentor de forte simbolismo ao longo da História, servindo de gesto emblemático que contextualiza a oposição entre as culturas oficial e popular. Neste sentido, o riso, seja no espaço religioso, seja em ambientes públicos, seja nas admoestações educativas religiosas, seja para satirizar a sociedade, tornou-se uma resposta à cultura oficial desde meados do período medieval, constituindo-se um modo de libertação do povo – libertação da opressão, libertação do medo limitador – e exposição de sua verdade diante da rigidez das leis da Igreja e sistemas hierárquicos dos poderes políticos ao longo dos períodos medieval e moderno.

Essa exposição nos permite distinguir os significados do riso, que variam de acordo com concepções diferentes, localidades diferentes, culturas diversas, períodos de tempo diferentes, sistemas de governo diferentes, públicos diferentes. A exposição feita esclarece brevemente a existência de diversos fatores que contribuíram para o sentido do riso nessa trajetória de séculos, os quais se resumem e estão diretamente envolvidos com as relações de pensamento e poder na sociedade, ideologias e culturas de época.

O riso, *a priori*, parece ter um sentido bastante simples; quando investigado e estudado com maior profundidade revela certo grau de simbolismo, principalmente no período Medieval e Renascimento, período de intenso controle pela Igreja, no

qual, no entanto, a população já vinha sendo instigada pelos pensadores da época quanto a uma nova concepção de mundo. Por essa razão ocorria um verdadeiro embate entre sistema oficial e população e o riso era forte expressão desta relação.

Para a Igreja e o sistema oficial, como já observamos, o riso significava desrespeito, desregramento, repulsa e má conduta quanto a toda forma de legislação e posicionamento do sistema dominante, enquanto para a população o riso era sinônimo de liberdade, transbordamento, expressão da verdadeira verdade de um povo sujeito a barreiras e limitações, impedido de viver sua própria verdade, e o carnaval era o momento de vivência, expressão e liberdade para atos coibidos no cotidiano, devido à extrema rigidez da Igreja (BAKHTIN, 1981).

Para tanto, o instrumento de força, resistência e autonomia utilizado por esse povo, mesmo que por um curto período de tempo era o riso, que alterava a dinâmica das leis da Igreja e modelava, temporariamente, suas respectivas personalidades para expressá-las e evidenciá-las no carnaval, único e singular momento para manifestá-las. A junção do riso ao carnaval permitiu percebermos como este evento teve importante significado no período Medieval e Moderno para mostrar a verdadeira realidade do povo. Para um aprofundamento ainda maior da temática do riso é necessário lançarmos mão de seu conceito e apresentá-lo.

Em suas discussões sobre o carnaval, mais precisamente sobre o período Medieval e Renascimento, Bakhtin faz referência ao riso como elemento fundamental que resultava em forte simbolismo nessa época, bem como o considerava elemento agregador da cultura carnavalesca. Nesse aspecto, Bakhtin considera o século XVI como o século do apogeu da história do riso e cita a obra de Rabelais como referência. Neste mesmo entendimento, Soerensen (2011) contribui com a concepção de que o riso nesse período tinha um profundo valor de compreensão de mundo. Era uma maneira, diferente do sério, de expressar uma concepção de mundo particular e universal. Acrescenta-se que por meio do riso uma infinidade de aspectos da vida era levantada, isto é, eram expressas verdades a respeito do ser humano, de sua história, dos problemas universais que angustiavam a humanidade, mas tudo por meio da leveza do riso e do deboche. Para exemplificar o riso no contexto medieval e renascentista das sociedades, segue-se um recorte de Bakhtin que expõe tal manifestação:

Sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua

diversidade, essas formas e manifestações - as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. - possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível (1999, p. 3-4).

Conforme podemos atestar nas palavras de Bakhtin, ele considerava o riso como um importante elemento no contexto cultural da Idade Média e Renascimento, pois constituía um símbolo cultural que distinguia os festejos de carnaval e ritos cômicos das cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado Feudal. Entende-se que era um elemento que abrangia e representava força, pois no contexto cultural daquela época o riso era uma forma de manifesto – que era percebido e executado por meio do extravasamento – e resistência à rigidez das leis da Igreja e sistemas hierárquicos afins. O autor reforça que na idade média e no renascimento o riso era interpretado como deboche às leis da igreja e do Estado feudal, bem como era considerado insulto a essas instituições. Como consequência disso, a manifestação do riso em qualquer aspecto era proibida. Para compreendermos o tom sério das festas e manifestações oficiais versus o tom cômico do carnaval e manifestações populares, citamos um trecho em que Bakhtin caracteriza tais manifestações:

[...] A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da *seriedade* sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho. Assim, a festa oficial traía a *verdadeira* natureza da festa humana e desfigurava-a. No entanto, como o caráter autêntico desta era indestrutível, tinham que tolerá-la e às vezes até mesmo legalizá-la parcialmente nas formas exteriores e oficiais da festa e conceder-lhe um lugar na praça pública (1999, p. 8).

Neste trecho de Bakhtin entende-se que as festas oficiais direta ou indiretamente primavam pelo sério, ou seja, a sociedade dominante, que era aquela cujas pessoas e associações compartilhavam das mesmas concepções da Igreja, tinha como honra demonstrar sua soberania por meio da veiculação das leis e regras em caráter estável, imutável e perene. Por essa razão o caráter cômico lhe causava estranheza, pois, como haver comicidade em um ambiente de tamanha seriedade. Ademais, a transposição da seriedade, estabilidade, imutabilidade e perenidade das festas oficiais desfigurava a verdadeira natureza da festa humana. No entanto, esta demandava grande força, o que levou à sua legalização, mesmo que parcial, pelo sistema dominante. Sendo assim, percebe-se que, embora a

soberania estivesse sob o domínio da Igreja e suas leis, a sociedade não dominante, que era aquela que se opunha a rigidez da Igreja, tinha a sua força e demandava muitas vezes o seu reconhecimento, como foi o caso da legalização apresentada por Bakhtin. Neste contexto, os festejos populares carnavalescos serviam de contraponto popular às festas oficiais,

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (1999, p. 8-9).

A oposição entre essas festas ocorria porque a sociedade não dominante vivia sua própria verdade e provisoriamente abolia a verdade dominante. Ocorria assim uma alternância de vidas, isto é, a verdade dominante – aquela regida pelo sistema vigente - era substituída provisoriamente pela própria verdade – aquela suprimida pelo sistema vigente. Neste caso, o carnaval era o lugar da realidade vivida pela população, momento propício para a abolição de hierarquias, normas, tabus religiosos, políticos e morais vigentes. Percebe-se, então, a partir das reflexões do autor, uma forte distinção entre festejos de carnaval e ritos cômicos e as cerimônias oficiais e sérias da Igreja e do Estado. Entre as várias especificidades manifestadas em festejos carnavalescos, há aquela em que a sociedade não dominante tinha voz para expressar suas condições de vida, expor suas insatisfações e colocar em prática o que no cotidiano lhe era proibido pelo sistema dominador. Por isso mesmo, Bakhtin explicita que,

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar (1999, p. 9).

Na época antiga referida por Bakhtin, a festa oficial tinha como propósito a consagração da desigualdade em contraposição ao carnaval, cuja característica principal era a simetria, no qual reinava o contato livre e familiar entre indivíduos separados cotidianamente pelas barreiras intransponíveis de sua condição socioeconômica, idade e situação familiar, entre outros. Esse contato era vivido

intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo, contrapondo-se à festa oficial.

No período Medieval e Renascimento, o carnaval e sua manifestação – o riso – eram objetos de perseguição e opressão por serem manifestações de oposição às formalidades da Igreja e do sistema feudal. De acordo com Soerensen (2011), tais instituições, principalmente a Igreja, por meio do cristianismo primitivo condenavam o riso por considerá-lo emanção do diabo. Ela ainda complementa que o cristianismo primitivo pregava que a festa, o riso e o caráter festivo da vida deveriam ser extintos por não manifestarem arrependimento e dor, necessários à purificação dos pecados. A autora ironiza quando se refere às pessoas que desconhecem o sistema daquela época. Ela afirma que “engana-se, para tanto, aqueles que imaginam que ritos e atos carnavalescos, os quais engendravam o riso como elemento essencial, eram duramente perseguidos pelas instituições e crenças oficiais” (SOERENSEN, 2011, p. 324).

Nota-se, desta forma, o caráter radical que havia naquela época referente à manifestação do carnaval e do riso, o que nos incita refletir o atual momento em que vivemos, considerando que o carnaval possui outra dinâmica - ampla, complexa, abrangente – diferente dos antigos carnavais já mencionados, os quais eram perseguidos e também oprimidos. Contudo, parece haver múltiplos fatores que contribuem para essas diferentes dinâmicas culturais, tais como: concepções diferentes, localidades diferentes, culturas diferentes, períodos de tempo diferentes, sistemas de governo diferentes, públicos diferentes e etc.

Nesse aspecto, percebe-se novamente a forte influência da evolução cultural na modificação dos contextos de uma época, localidade e povo que a sua maneira e ao longo do tempo apresenta suas adequações, suas adaptações, suas percepções e suas incorporações culturais que o fazem apropriar-se de sua história marcada ou não por fragilidades, conflitos, resistências, mas que representaram e contribuíram para a formação cultural de sua identidade, de sua história, de seu povo. Embora naquela época o riso estivesse imbuído de contrariedade, oposição e distanciamento das leis da Igreja e sistema afins, ou seja, imbuído de extra-oficialidade, tinha por característica, a legalidade. Dentre essas características, o riso medieval tinha forte relação com a liberdade, mesmo que efêmero e relativo por conta das ligações diretas com Igreja e Estado. Bakhtin esclare que neste período,

O riso não é forma exterior, mas uma *forma interior* essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. Esse liberto não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande *ensor interior*, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos (1999, p. 81).

Percebe-se nessa definição quão profundo era o sentido do riso naquela época, que para Bakhtin não se resumia a uma forma exterior, mas a uma forma interior que fora criada para sobressair o sério e revelar a verdade. Ademais, em sua especulação ele alerta que o riso não pode ser substituído pelo sério sob a pena de ruptura da real verdade revelada, isto é, verdades vividas por parte de uma população imergida em uma época de supremacia do sistema e hierarquias vigentes caracterizadas pelo controle e rigidez em suas condutas.

Embora o riso tenha seu papel de destaque nesse contexto, é importante expor o significado do termo que lhe opõe, o sério. Segundo Bakhtin (1999, p. 78), *“na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação”*. Em contraposição *“o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso”* (1999, p. 78).

Nota-se, pois o forte e rígido significado do termo *sério*, o qual é confrontado pelo riso na dinâmica cultural do carnaval versus sistema hierárquico da época pautado na objetividade, formalidade e sistematização. Neste aspecto Soerensen (2011) contribui afirmando que o conceito de sério é utilizado desde os medievais aos modernos, e que no período da Idade Média o jogo entre o riso e o sério entra em vigoroso embate. Para melhor compreensão desse embate, segue-se uma exposição que apresenta claramente a peculiaridade e a profundidade deste jogo que alcança teores de intenso significado,

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era *mais temível que a terra*. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo (BAKHTIN, 1999, p. 78).

Por isso, não é exagero apresentar que há mais que o medo do divino, existe por trás deste contexto de conflitos, barreiras e limitações, um medo de teor moral, social e humano que amplia e resignifica o sentido do riso, isto é, tal manifestação ganha grandes proporções que alteram o subjetivo do indivíduo e o levam a apropriar-se do sentimento de vitória. Quanto à consciência do homem, pode-se afirmar que o riso constituiu-se um forte instrumento que gradativamente fora construindo, libertando e moldando o indivíduo para abarcar e até mesmo renunciar tais pensamentos, ensinamentos, encaminhamentos e condutas de uma época marcada por conflitos e contenções de pensamento.

Pode-se, em suma, entender por alternância, a permuta entre seriedade e gargalhadas, entre cumprimento de deveres e quebra de regras, entre ocultação e extravasamento, em um ambiente que emerge renovação, pois no período não carnavalesco não é possível ser o que quer ser, ao contrário do período carnavalesco em que o indivíduo pode ser o que não é e o que deseja ser, ou seja, é o momento de criar/recriar seu personagem e viver/reviver sua história confirmando a relatividade das verdades e das autoridades de poder.

2.2. O Carnaval e o Simbolismo das Máscaras

No culturalismo mundial multifacetado, encontramos-nos rodeados por imagens, sinais e ideias amplamente simbólicos que, em geral, são pouco conhecidos e até mesmo desconhecidos quanto a sua importância, seus significados, sua presença e dimensão (BRUCE-MITFORD, 2001). É fato que vários símbolos ganham significados no decorrer dos séculos à medida que o contexto cultural provoca neles a dotação de estruturas que os elevam a um grau para além de seu estado objetual, adquirindo um grau de complexidade por conta da incorporação de fatores subjetivos.

Neste sentido, concordamos com Bruce-Mitford (2001), para quem os temas que originam os símbolos são praticamente os mesmos desde os primórdios da humanidade: fertilidade da mulher e do solo, nascimento, vida e morte. O autor ressalta que os símbolos tem relação com as verdades ditas mais profundas, ou ao menos com as realidades mais profundas. Para compreendermos com propriedade o significado de símbolo, Hegel, em seu *Curso de Estética* apresenta que,

O símbolo em geral é uma existência exterior imediatamente presente ou dada para a intuição, a qual, porém, não deve ser tomada do modo como se apresenta de imediato, por causa dela mesma, mas deve ser compreendida num sentido mais amplo e mais universal. Por isso, devem ser distinguidas a seguir duas coisas no símbolo: primeiro o significado e depois a expressão do significado. Aquele [o significado] é uma representação de um objeto [já sujeita, portanto, à projeção subjetiva] (...), esta [a expressão] é uma existência sensível ou uma imagem de qualquer espécie [ainda autônoma frente ao sujeito] (HEGEL, 2000, p. 26).

Em sua concepção, Hegel argumenta que é necessário atentar-se para as etapas de significação do objeto que é tido como símbolo, isto é, de início percebe-se o objeto na sua forma, tamanho, cor e outras características físicas dando espaço a objetividade; em seguida analisa-se o seu significado procurando um viés que se adequa a relação daquele objeto com a história, com as características, com a cultura do grupo social envolvido, recriando toda uma concepção que compatibiliza símbolo e manifestação cultural. Por essa razão, Hegel afirma que o símbolo possui caráter autônomo, isto é, possui particularidades de significação sobre o qual é necessário que o indivíduo reflita para compor seu real significado.

Um desses símbolos, e talvez um dos mais antigos utilizados pelo ser humano desde a antiguidade até a contemporaneidade, e que sofreu modificações ao longo dos tempos para se adaptar às necessidades humanas e as características de cada época é a *máscara*. Por definição comum, máscara é um acessório utilizado para cobrir o rosto nas mais diversas situações e por diversos motivos. Dessa forma, é utilizada para fins lúdicos, religiosos, artísticos, festivos, entre outros. As máscaras possuem um valor e um significado singular em cada cultura, pois cada grupo social que se utiliza desse acessório para qualquer fim o relaciona a questões de identidade, seja para manifestá-la, seja para ocultá-la, o que implica a apresentação de variados significados.

Conforme Bakhtin (1999), o significado da máscara está relacionado a um objeto que traduz uma infinidade de significados e representações que transcendem a natureza simples do objeto. Sendo assim, ele categoriza a máscara e refere que esta traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da própria coincidência estúpida. Para compreender a profundidade do símbolo *máscara* defendida pelo autor, segue-se uma de suas importantes concepções sobre o significado,

[...] A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das

fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos (1999, p. 35).

Bakhtin também aborda o símbolo máscara no contexto carnavalesco e o considera também importante elemento dessa festividade. Segundo ele, o uso da máscara simboliza uma das características mais marcantes do carnaval, pois promove confusão e dissolução das identidades pessoais e sociais. Ressalta ainda que, além de promover confusão e diluir identidades, um de seus diferenciais foi o alcance da alteridade e liberdade mesmo que por um curto período de tempo.

A máscara, como existência exterior e ao mesmo tempo símbolo que confere significado ao objeto (HEGEL, 2000), acompanhou a evolução do ser humano ao longo da temporalidade, remontando sua origem ao passado primitivo. Neste caso, há relatos de que desde a antiguidade o ser humano já fazia uso de máscaras. Segundo Góis (2012), no período das tribos primitivas, o contato com deuses ocorria necessariamente por meio de filtro ou disfarce, pois os deuses somente poderiam ser evocados se mediados por recursos como totens ou máscaras. No sentido estrito do termo, *totem* é um elemento que “*simboliza a relação entre uma tribo ou clã com seu antepassado*” (BRUCE-MITFORD, 2001, p. 26).

Entende-se assim que, para que houvesse a manifestação do ser sobrenatural no corpo físico do homem era essencial a existência do objeto máscara transformado em símbolo, para que o ritual pudesse ser concretizado. Sendo assim, salienta-se o profundo significado do símbolo máscara no período primitivo. Desse modo, é sabido que desde a antiguidade a máscara já se fazia presente no cotidiano humano. Ela era utilizada no desempenho de ações humanas que implicavam ritos e rituais, envolvendo culto e manifestação de diferentes deuses que se faziam presentes, por meio do emascaramento daquele que seria incorporado.

Na Grécia antiga, a máscara também desenvolveu um significado bastante peculiar, sendo adaptada à dinâmica cultural da época. O uso das máscaras nesse período tem forte ligação com o surgimento do teatro. Duarte aponta que,

O teatro tem início na Grécia em 535 a. C., na cidade de Atenas, com a instituição dos festivais dramáticos em honra ao deus Dioniso no calendário festivo. O deus do vinho era cultuado sob a forma de máscara, fincada sobre uma coluna, indício de sua capacidade de alterar a percepção que os outros têm de si e do mundo que os cerca, qualidade intrínseca da atividade teatral. Durante as festividades sua estátua era levada em procissão até o teatro, e lá permanecia até o fim das representações, e seu sacerdote tinha assento reservado na primeira fila. O teatro surge, então, como forma de

culto religioso (DUARTE, 2007, p. 8).

Podemos, pois, perceber a máscara em duas dimensões de sentido na sociedade, a religião e o teatro, que, posteriormente, também desenvolveram relações entre si. Um detalhe importante do sobre essas dimensões é a dependência e/ou interdependência entre processos eclesiais e processos teatrais, pois a religião ao longo dos tempos transformou-se de cultos e rituais em festivais, acolhendo características destes e dando origem a uma nova modalidade de arte, o teatro. Percebe-se então a forte relação entre religião e teatro e a presença do universo simbólico em suas estruturas. No princípio ela era usada para prestar homenagem a deuses, e depois acabou por contribuir com o surgimento do teatro.

As máscaras nos fazem perceber que abrangem um mundo de fantasias e mistérios com significações diversas fundamentadas por cada rito, grupo social e cultural. Essa composição também nos faz depreender que as máscaras são tão antigas na história da humanidade quanto à própria existência humana. Contudo, há ainda uma grande especulação sobre a origem do termo máscara. Segundo Welsford (2015, p. 93),

Na percepção usual ela (máscara) é derivada do termo árabe *maskhara*, que é zombaria, riso, bufão, 'bobeira' (da língua bérbere *sakhira*, que significa ridículo), uma palavra sob o significado de 'bufão', 'ator cômico', é dada por Dozy em um glossário espanhol do século XII. Se esta derivação estiver correta, poderá ser que mascarado deva ter chegado à Itália a partir dos mouros ou árabes, ou então que o mascarado fosse um tipo especial de performance em que os atores personificavam bufões árabes.

Embora Welsford apresente certa dúvida com relação à origem do termo *máscara*, seu entendimento tende a afirmar que chega à Itália com os muçulmanos mouros, visto que parece ser de origem árabe *maskhara*, que retém o radical bérbere *sakhira*. A dúvida deste pensador está em que no árabe máscara se refere a zombarias, enquanto que a palavra máscara na concepção atual está mais relacionada à comicidade do que com zombaria. Mas é fato que a palavra árabe de certa forma serve ao propósito explicativo da origem do termo que resulta na concepção ocidental de máscara. Outra possibilidade, mas de complicada aceitação é o que Horning, citado por Welsford (2015, p. 93) afirma, ao conjecturar que *mascara* pode ser derivada de "*marásca*", cuja denominação o autor explica ter sido uma mulher maníaca (por matemésis e influência de *másculus*), derivada de *mas*, *maris*, um macho, incluindo aí o derogatório *sufis asca*. Entretanto, Welsford menciona isso como uma sugestão engenhosa, mas improvável. Em favor da ideia de Horning,

no entanto, é o fato de que de acordo com *il Lasca de Frorentine*, também chamado de Anton Francesco de Grazzini (1503-1584), o mascarado foi desenvolvido a partir de um festival popular de Carnaval na Itália do século XII, em que os homens mascarados tomavam parte.

Outro aspecto da discussão que é levantado por este pensador é a recordação de que no século XVI, a dança folclórica *Morris* era arraigada de homens travestidos de mulheres e para tanto também se utilizavam de máscaras. Welsford comenta que,

Já nos encontramos com o homem disfarçado de mulher na dança folclórica inglesa *Morris*, e na festa clerical dos tolos e nos jogos de maio do século XVI, etc, e neste caso a explicação pode ser que, originalmente, em todo caso, os mascarados estavam representando espíritos femininos. Há alguma evidência disso na história do romana antiga *mascus*, *masca*, bruxa, máscara facial e sua possível conexão com intrigante forma francesa de máscara. (WELSFORD, 2015, p. 94)

Prossegue Welsford, concluindo que, “a palavra francesa máscara aparece no século XVI quando o termo italiano ‘mascarado’ foi introduzido na França, para significar ‘máscara facial’ ou ‘portador de uma máscara facial’”. E ao final retoma o debate para concluir suas argumentações especulando que,

Parece que no século XIII *máscara* era uma palavra popular que significava "máscara facial" e possivelmente também "espírito", e que não estava necessariamente associada à ideia de "bufão". Para Ugutio, no século anterior, a forma *mascarel* (ou seja, diminutivo de máscara) era apenas uma forma popular de *masca*. A palavra *masca* tomada por si mesma implica a existência de um mascarado na Idade Média. Como explicar então os dois significados "espírito feminino" e "máscara facial"? Sugiro, então, que originalmente o mascarado retornou à mesma ordem de ideias como possivelmente fez a *momerie* e o corredor *Perchten*. Ou seja, era originalmente uma dança ou procissão em que bandas de mascarados representavam um espectro feminino, e seus espíritos acompanhantes. Se as máscaras eram disfarçadas no formato de rosto feminino (como sabemos que muitas vezes eram), então poderiam ser apelidadas de "marascas", homens efeminados, e a palavra *marasca* poderia mudar para máscara através da influência da *masca*, assim como da *mascula*, e finalmente substituir a palavra anterior *masca*. Ou talvez a palavra árabe deva ter sido introduzida na Itália, possivelmente através da Sicília e aplicada como um apelido para o mascarado, que provavelmente foi denominado “bufão” como parte do comportamento carnavalesco inadequado, e a semelhança de som faria com o que o apelido ficasse o mais natural possível. Em ambos os casos, 'rosto-máscara' seria as canções secundárias (2015, p. 95).

Percebe-se nessa discussão que o conceito de máscara alcançou um patamar que permite uma compreensão bastante variada do termo. A cultura italiana, herdeira de certa forma da invenção teatral grega, ainda traz para o cenário de debates sobre as máscaras outra concepção bastante plausível e enriquecedor, a

questão da *persona*. Esse termo deriva do latim *Persona*⁶, que tem raiz etrusca *phersu*, um tipo de máscara que dava identidade a um personagem, e era utilizada pelos atores romanos para através dela fazer ressoar suas vozes até alcançar os ouvidos dos espectadores. Pela *persona*, ou pela máscara, o usuário assume a identidade de *phersu*, torna-se uma pessoa anônima, no sentido etimológico mais profundo e sacro, se torna um *sem-nome*, um *ninguém*, um *phersu*, um despojado de sua condição identitária para manifestar o *outro-eu*.

Para além dessa discussão, o que importa afirmar é a relação *homem-máscara-mascarado* na construção cultural do significado de máscara. Ela existe com diferentes significados, os quais são manifestados em diferentes lugares, contextos e grupos sociais, variando entre o simples e o complexo, podendo assim representar um símbolo, um disfarce e até mesmo um simples adereço.

Em paralelo às festas teatrais, o Carnaval despontava como evento bastante risível e popular, sendo que os brincantes desfilavam com frequência pelas ruas de várias cidades europeias, como Koenigsberg e Nuremberg, na Alemanha; Veneza, Florença e Bolonha, na Itália; Cádiz e Sevilha, na Espanha; Lille e Paris, na França; e Ludlow, na Inglaterra, trajando as mais diversas fantasias. Burke comenta que,

O povo usava máscaras, algumas com narigões, ou fantasias completas. Os homens se vestiam de mulher, as mulheres de homem; outros trajes populares eram os de padre, diabo, bobo, homens e animais selvagens, como, por exemplo, urso. Os italianos gostavam de se fantasiar como personagens de urso. Os italianos gostavam de se fantasiar como personagens da *commedia dell'arte*, e Goethe⁷ comenta ter visto centenas de Pulcinellas no curso de Roma. Um inglês em Paris para o Carnaval de 1786 escreveu que "papas, cardeais, monges, diabos, cortesãos, arlequins e magistrados, todos se misturavam numa mesma multidão promíscua". Essa multidão não se limitava a se fantasiar, mas também representava papéis. "Um se faz de doutor em direito, e sobe e desce pelas ruas com o

⁶ Conforme Abbagnano, no Dicionário de Filosofia, o termo PESSOA (gr. πρόσωπον, ὑπόστασις; lat. Persona; in. Person; fr. Personne, al. Person; it. Persona), diz respeito ao homem em suas relações com o mundo ou consigo mesmo. Segundo Abbagnano: *Essa palavra deriva de persona, que, em latim, significa máscara (no sentido de personagem: in. Character; fr. Personnage; al. Rolle) e foi introduzida com esse sentido na linguagem filosófica pelo estoicismo popular, para designar os papéis representados pelo homem na vida. [...] A própria palavra P., lembrando a máscara de teatro, parecia implicar o caráter aparente e não substancial da pessoa. Dai nasceram as longas disputas trinitárias que caracterizam a história dos primeiros séculos do Cristianismo e que levaram às decisões do Concílio de Nicéia (325). Para evitar a associação entre a noção de P. e a de máscara, os escritores gregos adotaram, em vez de πρόσωπον, a palavra hypóstasis, que, em seu significado de "suporte", revela as preocupações que sugeriram a escolha.* (ABBAGNANO, 2000, 761). Na mesma lógica, Mario Giannitrapani, em texto publicado no periódico *Controluci*, também assevera que "A conotação cênica do "jogo" explica o significado de "máscara teatral" do latim persona, conforme anota Tertuliano (com valor trinitário) com termo ὑπόστασις (hipóstases), derivado reconstruído de uma palavra etrusca phersuna, ou seja, "pertencente ao Phersu", que possui na máscara o elemento caracterizador; o termo deriva do antigo irlandês para homem, Fer, e de Wiro-s, nomeadamente, ou "do homem"/.../ A máscara no seu significado original era que algo "típico, não individual, especialmente quando se tratava de máscaras divinas". GIANNITRAPANI, 1999, p. 15).

⁷ Burke faz comentários à obra *Viagem à Itália*, escrita por Johann Wolfgang Von Goethe. O texto é composto de um diário de viagem e de cartas dirigidos aos amigos de Weimar, com comentários de Goethe sobre seu encantamento pela Itália, entre 1786 e 1788, principalmente sobre as manifestações carnavalescas. Uma boa tradução no Brasil foi feita por Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas pela editora UNESP, em 2017.

livro na mão, discutindo com cada um que encontra." Bobos e selvagens corriam ruas afora, batendo nos circunstantes com bexigas de porco e até com varas. As pessoas atiravam farinha umas nas outras, ou mesmo confeitos com a forma de maçãs, laranjas, pedra (BURKE, 2010, 249-251).

Esse ritmo carnavalesco é enriquecido com as variações de sátira e riso, e atos de deboche do outro, sem que para isso, a seriedade da brincadeira ganhasse contextos de violência senão de pura brincadeira. Em síntese, percebe-se uma coesão nos segmentos até aqui apresentados, isto é, a máscara é um símbolo que possui inúmeros significados, mas que neste caso manifesta-se em um ambiente de festa, alegria e celebração, no qual o riso está presente e constitui-se elemento de forte simbolismo, principalmente quando se une ao símbolo máscara para compor o produto final que é a representação destas simbologias no contexto cultural de festejo. E para adentrar no âmbito de compreensão de máscaras e risos, apresenta-se a seguir o personagem que se utiliza desses elementos e o ambiente no qual ele se manifesta ampliando a compreensão de uma manifestação cultural que une até os dias atuais elementos que se tornaram tradição no município de Óbidos.

CAPÍTULO III

O MASCARADO FOBÓ: SÍMBOLO CULTURAL DO CARNAPAUXIS ENTRE O SÉRIO E O LÚDICO

O Mascarado Fobó constitui-se o símbolo cultural da maior festa carnavalesca do Baixo Amazonas, no município de Óbidos-Pará. E embora seja um festejo tradicional e legitimado como Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará, não há na literatura obidense dados consistentes sobre a origem e essência deste personagem. Nossa concentração da pesquisa de campo está em apresentar material coletado para apresentar texto e contexto que confere existência ao Mascarado Fobó, e que esses dados permitam responder à questão problematizadora desta dissertação, a saber, *Em que medida o Mascarado Fobó pode ser compreendido como uma manifestação de cultura que se propõe apresentar traços culturais da Amazônia na forma de brincadeira séria, um serio ludere (ato pensado, ato criativo), que possibilita o fortalecimento da condição amazônica de ser?*

O cenário ímpar de diversidade cultural obidense pode ser considerado um lugar de debate sobre as formas como as máscaras estão inseridas em seu contexto. Em Óbidos ocorre um evento conhecido como *Carnapauxis: a Festa do Mascarado Fobó*. Um festejo tradicional e legitimado como Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará que tem perpassado gerações, mantendo vivas suas raízes até os dias atuais. Em sentido geral, as manifestações culturais que ocorrem em Óbidos incorporam em seu trajeito cultural a utilização da máscara que, no contexto festivo do Carnapauxis causa também confusão e diluição de identidades, haja vista, a construção de uma identidade coletiva, bem como a exaltação da alteridade, pois na Festa do Mascarado Fobó – O Carnapauxis – o diferente é exaltado, isto é, a diferença de classes, gêneros, valores e etc.

No que tange às manifestações culturais cujos acessórios mais importantes sejam as máscaras, tem-se um festejo realizado anualmente no município de Óbidos, *a Festa do Mascarado Fobó*, reconhecido no norte do País como a maior festa carnavalesca do Baixo Amazonas. A festa tem data móvel e ocorre no período do carnaval, no centro urbano do município. Embora o *Carnapauxis* tenha sido divulgado com essa denominação, *a Festa do Mascarado Fobó* é secular, e os

foliões atuais que dela participam já são herdeiros do movimento iniciado no início do século XX. Ela envolve alegrias, risos, brincadeiras, com ambientação musical que procura manter um formato tradicional. A festa é uma mistura de alegria e deboche, primando pelo escondido da identidade por meio do uso de máscaras. O Mascarado Fobó e o uso das máscaras, é uma singela, significativa e alegre negação de sua identidade para compor a essência de um personagem. Sabe-se que o Mascarado Fobó é uma festa que tem perpassado gerações, mantendo vivas suas raízes até os dias atuais. O conhecimento que atualmente temos sobre o personagem *Mascarado* é, portanto, advindo do saber popular e coletivo, principalmente de pessoas que acompanharam de perto e ativamente a trajetória cultural do mascarado.

3.1. Procedimentos de Pesquisa, Análise de Dados e Resultados

A pesquisa a respeito do *Mascarado Fobó* junto a seu público participante é decorrente de disposições acerca do seu modo de abordagem, local e data de pesquisa, dos sujeitos envolvidos no procedimento e o modelo do instrumento coletor de dados. O procedimento realizado teve como objetivo responder à questão científica: *Em que medida o Mascarado Fobó pode ser compreendido como uma manifestação de cultura que se propõe apresentar traços culturais da Amazônia na forma de brincadeira séria, um serio ludere (ato pensado, ato criativo), que possibilita o fortalecimento da condição amazônida de ser?*

Para realizar a pesquisa, optou-se por uma abordagem qualitativa, a partir do qual houve o encaminhamento dos procedimentos investigativos cujo ambiente contextual é constituído de pessoas participantes do festejo do Mascarado Fobó, seja como organizadores, foliões e/ou brincantes.

Como já explicitado anteriormente, o presente estudo resulta de pesquisa organizada em duas partes. A primeira foi direcionada aos estudos e análises de menções teóricas da temática abordada, possibilitando-nos que os dados coletados em campo pudessem ser analisados numa perspectiva crítica. O segundo momento foi voltado para a pesquisa de campo com aplicação de entrevistas. Para ampliar os conhecimentos dos procedimentos da pesquisa, cabe apontar que uma pesquisa bibliográfica, segundo Marconi e Lakatos (2008, p. 12), é um “apanhado geral sobre os principais trabalhos já realizados, revestidos de importância por serem capazes

de fornecer dados atuais e relevantes relacionados com o tema.” Neste sentido, foram buscadas literaturas bibliográficas e eletrônicas focadas na temática de pesquisa, com foco em pesquisadores, pensadores e escritores especializados nas temáticas cujas ideias permitem aprofundar a pesquisa de campo, assim como contribuir para responder à questão científica desta pesquisa.

Além do levantamento bibliográfico, realizou-se uma pesquisa de campo de cunho qualitativo, com questões abertas e subjetivas, oferecendo liberdade de resposta ao depoente. Conforme Marconi e Lakatos (2008), o propósito da pesquisa de campo é o de obter informações ou conhecimentos de um problema para o qual se busca resposta, seja para uma hipótese a se comprovar ou para descobrir novos fenômenos ou relações entre eles. Usualmente, é realizada por meio de um elaborado roteiro de observação direta ou indireta, por questionários e entrevistas, entre outros instrumentos.

3.1.1. Sobre o Local e a data da Pesquisa

A pesquisa de campo foi realizada no município de Óbidos, localizado na região oeste do Estado do Pará, que pertence à Mesorregião do Baixo Amazonas, também conhecida como região da Calha Norte, e à Microrregião de Óbidos, à margem esquerda e na parte mais estreita e profunda do rio Amazonas. A sede do município está situada nas seguintes coordenadas geográficas: 01° 54' 00" (S) Lat e 55° 31' 00" (O) de Long, com fronteira limítrofe ao norte com a República do Suriname; no lado leste com os municípios de Almeirim, Alenquer e Curuá; ao sul com o município de Santarém e Juruti e a oeste com o município de Oriximiná. Segundo dados do IBGE (2010), o município de Óbidos tem uma população de 49.333 pessoas, com rendimento médio de 1.7 salários mínimos. Na dimensão cultural, o município possui 72 patrimônios municipais históricos em processo de tombamento, dois patrimônios históricos com tombamento nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (Iphan), o Forte Pauxis e os vestígios do Forte Serra da Escama e o quartel General Gurjão. Além destes bens históricos, há o tombamento do Carnapauxis e do Mascarado Fobó, por parte do governo do Estado do Pará como Patrimônio Cultural.

A realização da pesquisa incluindo os estudos de referências teóricas ocorreu entre agosto de 2016 e maio de 2018. Sendo que as investigações em campo ocorreram por quatro vezes. No ano de 2017, a pesquisa foi realizada no período de 25 (sexta-feira) até 1º de março (quarta-feira); e no ano de 2018, no período de 9 (sexta-feira) a 14 (quarta-feira) de fevereiro, para coleta de imagens e observações do evento, além de conversas informais para fundamentação do questionário. Além desse período de observação sistemática, foram realizadas duas visitas em campo para realização de entrevistas junto aos organizadores e foliões, durante o período de novembro de 2017 e março de 2018.

3.1.2 Quanto ao Instrumento de Coleta de Dados e os Sujeitos da Pesquisa

Ao definir o *Mascarado Fobó* como nosso objeto de investigação a ser realizada no Município de Óbidos, nós organizamos os procedimentos de modo que pudéssemos coletar informações diversas sobre o símbolo Mascarado Fobó, a partir de entrevistas abertas e estimuladas, com vistas a sondar os sujeitos participantes deste evento social e cultural, sejam eles organizadores, foliões ou brincantes, para desvendar ou tecer aproximações de conhecimento sobre dados subjetivos e objetivos do fenômeno cultural. Ressaltamos que esse tipo de pesquisa considera uma identidade entre sujeito e objeto, pois o fato desse tipo de pesquisa lidar com seres humanos faz com que por razões que implicam cultura, idade, classe social, ou outro tipo de fator, o investigador acaba ficando solidário e comprometido com o sujeito pesquisado. Neste sentido, Lévi-Strauss aponta que "*numa ciência, onde o observador é da mesma natureza que o objeto, o observador, ele mesmo, é uma parte de sua observação*" (1976, p. 215).

Nesse ponto, a pesquisa que acusamos ter optado implica um grande universo de significados, crenças, valores, percepções, convicções, devoções, que estão no espaço das relações, dos processos e fenômenos não compatíveis com o reducionismo à operacionalização de variáveis. Dada essa premissa, apresentamos que a coleta de dados foi realizada a partir de um questionário aberto, dividido da seguinte forma: A) Sobre a origem: quatro questões; B) Sobre o significado: cinco questões; C) Sobre a característica: quatro questões; D) Sobre outros aspectos do

Mascarado e o Carnapauxis: cinco questões. A análise dos dados ocorreu considerando as respostas dadas por cada entrevistado, buscando destacar o que há de similaridades e o que há de singularidade nos depoimentos.

Ressaltamos que nossas pesquisas estão concentradas em registros documentais, legislativos e em depoimentos realizados por meio de entrevista de nove pessoas. Os critérios delimitadores da escolha dos entrevistados foram:

i) ter residência fixa no município: das nove pessoas entrevistadas, sete são naturais de Óbidos com residência fixa; uma do município de Juruti com residência fixa há 55 anos, uma natural de Belém, com residência fixa há 58 anos;

ii) ter idade de 35 anos ou mais. Um entrevistado tem idade entre 35 e 50 anos. Seis entrevistados têm idade entre 51 e 65 anos. Um entrevistado tem idade acima de 65 anos; Sete dos entrevistados são do sexo masculino e uma entrevistada do sexo feminino.

iii) ter participado do carnaval, como organizador, folião e/ou brincante: todos os entrevistados afirmaram ter tido participação ativa no carnaval. Dos nove entrevistados, oito afirmaram ter participado como organizadores, foliões e brincantes. Dos nove, um participou apenas como folião e brincante. Dos nove entrevistados, dois participaram como gestores do carnaval.

iv) ter participado da festa na condição de mascarado: todos afirmaram ter participado da festa como folião mascarado por diversas vezes.

Para fins de identificação dos entrevistados, adotamos os seguintes termos, E1 [Entrevistado 01] para Junisson Amaral; E2, para Cleonice Barros; E3 para Ronaldo Brasiliense; E4 para José Raimundo Canto; E5 para Eduardo Dias; E6 para Jorge Ary Ferreira; E7 para Mauro Sena; E8 para Haroldo Tavares; E9 para Waldir Matos. Os entrevistados assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. No termo, o entrevistado deveria assinalar uma das duas opções, sendo a primeira a de que o nome do entrevistado pode ser citado na pesquisa, na dissertação e nos artigos que dos estudos resultarem, abolindo a privacidade do entrevistado exclusivamente quanto à entrevista sobre o Mascarado Fobó; e a segunda opção a de que seria mantido o nome do entrevistado em sigilo, assegurando sua privacidade em toda e qualquer situação resultante da pesquisa. N todos os entrevistados assinalaram a primeira opção, abolindo a privacidade de seus nomes, de modo que citaremos suas falas com a identidade dos entrevistados.

3.2. Análises dos dados coletados e resultados

Historicamente, após anos de pedidos formais junto ao Estado do Pará, os gestores públicos do município de Óbidos conseguiram que fosse aprovada a instituição do *Carnapauxis* e do *Mascarado Fobó* como Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará, por meio da Lei Ordinária nº 7.225, de 24 de novembro de 2008⁸, o que denota a importância histórica e cultural deste festival, para os participantes e apreciadores de cultura na região amazônica, principalmente aos habitantes da região do Baixo Amazonas, no Estado do Pará.

A lei *declara como Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará, o “CARNAVAL CARNAPAUXIS” e seu símbolo, “MASCARADO FOBÓ”, no Município de Óbidos e dá outras providências*. Seguido a este preâmbulo, a Assembléia Legislativa do Estado do Pará estatui com a sanção por parte da então governadora Ana Júlia Carepa, os seguintes artigos:

Art. 1º Fica declarado patrimônio cultural e artístico do Estado do Pará, para os fins previstos nos arts. 17, inciso III, 18, inciso VII e 286, incisos I e II da Constituição do Estado do Pará, o “CARNAVAL CARNAPAUXIS” e o seu símbolo “Mascarado Fobó”, como forma de expressão cultural e artística do Município de Óbidos.

Art. 2º Esta declaração objetiva:

I - a preservação, conservação e proteção às formas de expressão, objetos, documentos, fantasias, danças e músicas do “CARNAVAL CARNAPAUXIS”;
II - inclusão do “CARNAVAL CARNAPAUXIS” e o seu símbolo “Mascarado Fobó” nos calendários cultural, artístico e turístico anual do Estado do Pará.

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

O processo de patrimonialização cultural do Carnapauxis e do Mascarado Fobó, feito por meio de tombamento de bens imateriais, evidencia a preocupação do município e do estado do Pará com os bens culturais da região. Esse ato foi uma maneira de promover e valorizar a expressão artística e cultural do município de Óbidos colocando em evidência o diferencial de sua rica cultura em nível de Estado, enfatizando três eixos fundamentais: preservação, conservação e proteção.

Com idade ainda bastante jovem em sua formalização, o Carnapauxis, no entanto, não pode ser apresentado como nascido somente em 2008. Manifestações festivas de carnaval com presença de foliões mascarados pelas ruas de Óbidos remontam-se ao início do século XX e acredita-se que tenha se originado a partir de folias de raiz portuguesa e festejos de natureza italiana. Segundo o conhecimento

⁸ Pode-se acessar a Lei Estadual Ordinária nº 7.225, de 24 de novembro de 2008, pelo sítio da Assembléia Legislativa do Pará (ALEPA): http://bancodeleis.alepa.pa.gov.br:8080/arquivos/lei7225_2008_88727.pdf ,

popular obidense, o Mascarado Fobó tem raízes nos territórios português e italiano. Embora ainda não seja possível precisar uma data fixa de início da festividade, o personagem fora moldado ao longo do século XX e início do século XXI a partir de múltiplas influências locais que formam o universo cultural obidense. No decorrer do tempo fora sendo adaptado a diversos contextos sociais, econômicos e culturais do município, chegando aos dias atuais com o trajeiro cultural que é apresentado.

Na manifestação cultural do Carnaval de Óbidos, o significado do Mascarado, no que está implícito ou explícito, no que é conhecido e no que ainda pode ser desvendado, é um objeto que traz ao cenário da academia questões bastante singulares de debate sobre manifestações culturais na região amazônica. Seu valor simbólico e imaterial enquanto patrimônio é um dos emblemas que fortalece a identidade local e, ao mesmo tempo, dialoga com culturas outras que contribuíram com essa identidade, seja por meio do jogo harmonioso, seja por meio do jogo conflituoso entre os diversos.

O ajuntamento de símbolos, concepções e sentimentos, tais como risos, alegria, gargalhadas, deboche, brincadeiras, anonimato, revanche, seriedade, personificam e dão vida ao personagem obidense, portanto, conferem a ele identidade e originalidade, e lhe dão o nome de Mascarado Fobó, dotando-o de indumentária cheia de simbolismos, sendo a peça mais conceitual a máscara. O Mascarado Fobó é um personagem que externaliza o sério e desgastante jogo de relações entre ricos e pobres no cotidiano normal amazônida, no formato debochado do mascarado que, sabedor da impossibilidade dos brincantes conhecerem ou reconhecerem sua identidade de folião mascarado, manifesta sua zombaria em formato bastante peculiar que é o uso da maisena, dado que o referido polvilho é de baixo custo e, embora sendo simulacro que substitui produtos mais caros como o talco, ou proibidos como o *lança-perfume*, não causa danos à saúde dos brincantes, desde que certos cuidados sejam tomados pelo folião mascarado, como evitar lançar o produto nos olhos dos brincantes.

Os brincantes, por sua vez, acabam por aceitar seus deboches, o espalhamento de *maisena* em seu rosto, interpretando a situação como brincadeira. Embora numa interpretação filosófica da situação, pode-se afirmar que essa ludicidade contém mais de seriedade do que o próprio brincante consegue perceber; além disso, os que percebem a seriedade são os que realmente incorporaram o Mascarado, pois seu ato durante a manifestação é um ato consciente de ruptura.

A partir dessas ponderações, apresentamos, a seguir, análises e resultados do objeto de pesquisa, o Mascarado Fobó, a partir de quatro perspectivas, a saber: investigação dos aspectos de origem, ou surgimento da festa carnavalesca e do Mascarado Fobó, bem como de seus criadores e os inventores da festa; análise do sentido do termo *fobó*, o papel e as motivações do Mascarado nos festejos; análise da simbologia da indumentária, principalmente da máscara, as razões do uso e seu significado; investigação sobre a relação entre o Mascarado Fobó e o Carnapuxis, a relação com os tradicionais blocos carnavalescos e o problema do lançamento de *maisena* nos brincantes feito pelo Mascarado Fobó.

3.2.1 Sobre as origens do Mascarado Fobó, a identidade de seus criadores e a invenção da Festa do Mascarado em Óbidos

É a partir da experiência de trinta e seis anos vividos em Óbidos e com participação ativa em todos os carnavais que o entrevistado E1, afirmou em sua fala:

No século XIX, o carnaval de Óbidos já acontecia. O carnaval de Óbidos surge com alguns folguedos que já existiam no nordeste vindo da Europa, os portugueses trouxeram esse carnaval, trouxeram uma festa pra cá e aí aconteciam algumas coisas no Brasil, principalmente do Nordeste, que trouxeram para Óbidos. Com isso foi introduzido os tais entrudos. [...] Então o nosso carnaval ele surge daí da questão do entrudo e quando vem ali em 1918 que começa a surgir os primeiros bailes de carnaval, com isso já tendo o baile de carnaval o entrudo ele foi ficando de lado, aí o negócio começou a ficar mais organizado com os bailes carnavalescos na cidade, mas ainda assim usando alguns artifícios para se sujar. [...] e começa a partir de 1918 a surgir alguns blocos, vem surgindo alguns blocos que já se organizavam, faziam suas fantasias, e iam todos fantasiados para aqueles bailes de carnaval. [...] Mas ali pela década de 80 começa mais ainda essa introdução do carnaval do bloco de rua e isso vem vindo quando chega à década de 90, isso já tá bem mais acentuado e é daí que surgem realmente os blocos nas ruas saindo todos os domingos. [...] A partir daí, de 97, tem o grande Carnapuxis, o grande pontapé de organização do Carnapuxis aonde já existiam dois blocos que é o bloco Unidos do Morro e o bloco das virgens.

A partir dos comentários de E1, percebe-se que o carnaval em Óbidos tem início no século XIX e a partir daí, com as mudanças de época e transformações sociais foi se modificando passando pela seguinte trajetória: início do carnaval no Brasil e em Óbidos pela introdução do entrudo, surgimento posterior de bailes de carnaval no município no início do século XX, em seguida a formação de blocos carnavalescos nos anos oitenta que passaram a percorrer as ruas para, enfim, chegar ao carnaval nos moldes atuais denominado desde 1997 como Carnapuxis, e tombado no ano de 2008 juntamente com o Mascarado Fobó como patrimônio

cultural imaterial do estado do Pará.

Nota-se que na fala de E1, o termo Mascarado Fobó ainda não foi levantado, mas, por outro lado, aborda a temática do carnaval em Óbidos, de um modo geral. Por isso, na entrevista, foi apresentada uma história sobre o início do carnaval na cidade, e que teve como ponto de partida a manifestação dos Entrudos. Conforme apresentamos em outro momento, o Entrudo é uma forma antiga de festejo, cuja origem no Brasil advém dos tempos coloniais, e caracterizava-se por brincadeiras que aconteciam entre cordões carnavalescos, com participação do povo (TRIGUEIRO, 2006). No Brasil, o entrudo manteve por vários anos sua origem europeia, isto é, manifestações populares na forma de brincadeiras como o jogo de mela-mela, da água de cheiro, da sátira à aristocracia. Cunha (2001, p. 54) caracteriza o entrudo como,

Costume de molhar-se e sujar-se uns aos outros com limões ou laranjinhas de cera recheados com água perfumada, com recurso a seringas, gamelas, bisnagas e até banheiras — e todo e qualquer recipiente que pudesse comportar água a ser arremessada. Incluía também, em determinadas situações, o uso de polvilho, 'vermelhão', tintas, farinhas, ovos e mesmo lama, piche e líquidos fétidos, entre os quais urina ou 'águas servidas'.

Embora considerada uma manifestação festiva, houve repressão contra essa brincadeira. No Rio de Janeiro, o entrudo foi registrado por Debret, nos anos 1830, que descreve o descreve como manifestação brincante que ocorria no período do carnaval que durava os três dias anteriores à quarta-feira de cinzas, e incluía entre outras diversões a ação de jogar limões-de-cheiro, polvilho, água, entre outros divertimentos. Comenta Debret,

O carnaval no Rio e em todas as províncias do Brasil não lembra em geral nem os bailes nem os cordões barulhentos de mascarados que, na Europa, comparecem a pé ou de carro nas ruas mais frequentadas, nem às corridas de cavalos chucros tão comuns na Itália. Os únicos preparativos do carnaval brasileiro consistem na fabricação dos limões-de-cheiro, atividade que ocupa toda a família do pequeno capitalista, da viúva pobre, da negra livre que se reúne a duas ou três amigas, e finalmente das negras das casas ricas que todas, com dois meses de antecedência e à força de economias, procuram constituir sua provisão de cera.

O limão-de-cheiro, único objeto dos divertimentos do carnaval, é um simulacro de laranja, frágil invólucro de cera de um quarto de linha de espessura e cuja transparência permite ver-se o volume de água que contém. A cor varia do branco ao vermelho e do amarelo ao verde; o tamanho é o de uma laranja comum; vende-se por um vintém e as menores a dez réis. A fabricação consiste simplesmente em pegar uma laranja verde de tamanho médio, cujo caule é substituído por um pedacinho de madeira de quatro a cinco polegadas que serve de cabo, e mergulhá-la na cera derretida. Operada essa imersão, retira-se o fruto ligeiramente coberto de cera e mergulha-se n'água fria, a fim de que se revista de uma película de um quarto de linha de espessura, bastante resistente, entretanto. Parte-se

em seguida esse molde, ainda elástico, a fim de retirar a laranja e, aproximando-se as partes cortadas, solda-se o molde de novo com cera quente, tendo-se o cuidado de deixar a abertura formada pelo pedaço de madeira para a introdução da água perfumada com que deve ser enchido o limão-de-cheiro (DEBRET, 1978, p. 298).

Aos comentários de Debret, podemos juntar o que Priore textualiza sobre o entrudo no século XIX. Para ela,

A brincadeira do entrudo incluía a matança de porcos, para o preparo de embutidos a consumir na semana gorda, permitia aos jovens tingir o rosto com cinzas, encapuzar-se, vestir-se com sacos, roupas de mulher ou suas roupas ao avesso. Assim vestidos, assustavam outras pessoas, entravam em casas, comiam, bebiam e beijavam as moças, que tentavam reconhecê-lo (PRIORE, 2005, p. 16).

No Rio de Janeiro, a brincadeira era acompanhada de foliões que jogavam baldes e latas cheias de água nos brincantes. Depois de certo tempo, a brincadeira começou a ganhar certa agressividade. Aos baldes de água se juntaram novos ingredientes como, perfume, farinha, talco, ovos e bolas de cera cheias de água, conhecidas como limões de cheiro, que anos depois foram juntadas bolas de água e líquidos mal cheirosos, ao ponto de em meados do século XIX, se jogava até mesmo excremento humano. Essa forma agressiva de brincar acabou sendo proibida em 1854 no Rio de Janeiro, sendo permitido apenas o entrudo seco para evitar desordens, distúrbios e confusões. Contudo, a manifestação festiva do Entrudo resistiu em outras regiões, contribuindo com o fortalecimento da cultura popular.

Segundo Trigueiro (2006), é preciso ressaltar que no século XIX, havia uma nítida separação entre o Entrudo e o Carnaval, sendo o primeiro de significado anárquico, isto é, de um mundo às avessas, e o segundo uma festa organizada para descontração das elites da época colonial. Percebe-se perfeitamente a separação nítida em hierarquias.

Quanto à origem do mascarado E1 comenta que não há como precisar a data de seu surgimento, no entanto, apresenta possíveis motivos que desencadearam o surgimento do personagem. Assim, o entrevistado relata que:

O mascarado não tem uma data pra gente precisar, ele surge já no século XX. Nós não sabemos quando ele surgiu, mas sabemos o porquê dele ter surgido. 1918 as famílias tradicionais em Óbidos não admitiam que a menina com seus dezessete ou dezoito anos frequentasse certos espaços, principalmente bailes carnavalescos, ainda que Óbidos tenha uma cultura dessa festa tradicional desde muito tempo. O rapaz podia frequentar, saindo com os entrudos. Mas, a partir do momento que começou a acontecer os bailes e as bebidas, então esse rapaz já ficava um pouco impedido, a família o impedia também de sair. O homem casado, a mulher casada, naturalmente, claro que não podiam sair de casa, principalmente

desacompanhados. Então, o mascarado surge pra maquiagem aquele folião que queria sair e era impedido de sair. O rapaz, a menina, o homem casado, a mulher casada, não ia ao baile, ninguém via ele ou ela no baile, mas, no outro dia ele ou ela sabia tudo que tinha acontecido. E como? Qual era a explicação? Então o Mascarado Fobó surge daí, da necessidade de ter que sair sem ser notado e brincar o carnaval.

Com esse comentário, podemos iniciar algumas considerações sobre o surgimento do Mascarado Fobó. Parece que de fato ele tenha surgido no início do século XX em Óbidos com o intuito de se permitir transpor o proibido durante os festejos carnavalescos, haja vista a rigidez moral na época quanto à educação, ao recolhimento, resguardo, pudor, circunstâncias nas quais as pessoas viviam contidas e se sentiam limitadas. O mascarado surge então já como atitude inovadora na maneira das pessoas participarem da brincadeira. Importante notar que a rigidez moral nos últimos anos na região amazônica parece ter ficado mais flexível dada às mudanças de época, e as transformações sociais, principalmente, a luta pela emancipação da mulher e uma maior liberdade à juventude. Diante disso, o que desperta admiração é o fato deste personagem ter sobrevivido até os dias atuais, o que demonstra forte ancoramento nas raízes culturais de Óbidos.

No que se refere ainda ao surgimento do mascarado em Óbidos, E3 garante que na década de vinte do século XX já havia manifestação de mascarados nas ruas, como assim ele afirma:

Agora eu posso garantir que, por fotos, desde a década de 20 do século passado já havia manifestação de mascarado nas ruas, ou seja, como Óbidos tem uma grande tradição da migração italiana, que ocorreu no início do século, entre 1900 e 1920, principalmente, eu acho que a vinda desses migrantes italianos colaborou muito para que se fundisse a tradição que já existia na cidade, com um carnaval parecido com o de Olinda, no Brasil e o de Veneza, no caso da Itália, que é um carnaval marcado também por grandes figuras de mascarados, bonecos gigantes e muito, muito colorido. Eu acho que os italianos que chegaram à cidade de Óbidos no início do século XX fizeram com que essa tradição que já havia na cidade fundisse e fizesse um espetáculo único carnavalesco que é o do Mascarado Fobó.

Além de afirmar presença de mascarados no século XX, mais precisamente na década de vinte, E3 também relata a influência italiana na manifestação do Mascarado Fobó. Ele ressalta que a cultura italiana se uniu à cultura obidense moldando o personagem, que é fruto em parte da cultura obidense, em parte do colonizador português, e em parte do imigrante italiano. E3 amplia a discussão em sua fala sobre as influências que Óbidos recebeu da cultura dos colonizadores,

A origem do Mascarado Fobó eu penso que é de Óbidos. Agora, eu também penso que ela incorporou algumas tradições de carnavais de outras localidades. Acho que há uma mescla não somente do carnaval italiano como também do próprio carnaval português porque Óbidos é uma cidade

de muitas famílias portuguesas. Veja que uma das atrações do carnaval é, por exemplo, o de “se jogar” maisena, que parece ter nascido em Portugal mesmo. Na época antiga, as pessoas brincavam com talco, iam pelas ruas de Óbidos com talco na mão jogando nas pessoas. Isso se mantém até hoje, ou seja, é uma das tradições da cidade, do carnaval do mascarado, ele ficar escondido com maisena ou trigo na mão pra jogar nas pessoas que estejam distraídas.

A partir do que comenta E3, podemos afirmar as diversas influências recebidas por Óbidos a partir do colonizador europeu. O entrevistado faz referência ao menos a duas nacionalidades, a portuguesa e a italiana. Quanto à influência do colonizador português, parece que essa ocorreu por meio dos entrudos; e quanto ao colonizador italiano, as referências são os bailes de máscaras e os bonecos gigantes, e os mascarados saindo pelas ruas jogando maisena. A chegada de Italianos a Óbidos data do início do século XX, nos anos 1910, e com os italianos chegou também o trajeito cultural para fazer carnaval (FOLHES, 2016).

Neste último caso, podemos incluir na composição de sua história, dados referentes ao carnaval italiano, apresentados por Goethe em seu livro intitulado *Viagem à Itália*. Ele revela no texto algumas características do carnaval romano do século XVIII, que nos parece assemelhar ao carnaval de Óbidos e que nos geraram inúmeras reflexões. Segue-se trecho do livro que nos chamou atenção e nos possibilitou um paralelo com a dinâmica de carnaval que ocorre em Óbidos, o que de certa forma confirma os comentários de E1 e E3.

Digamos que uma beldade **lance** ao seu amigo que passa um punhado de amêndoas confeitadas, para se fazer notar em meio à multidão de fantasiados. Nada mais natural senão que ele se volte e descubra assim a amiga, desacompanhada. Trata-se de um costume comum, e depois desse lançamento dos confeitos, o que se vê são dois rostos sorridentes que se reconhecem. Entretanto, as pessoas eram muito apegadas ao orçamento doméstico para ver desperdiçar assim esses quitutes açucarados e, ademais, seria preciso ter um estoque muito grande deles à disposição.

Assim, encontraram algo para substituir essas guloseimas. São pequenas drágeas de gesso, feitas em um funil e colocadas em grandes cestos para serem vendidas à multidão.

Ninguém está a salvo de um ataque. Todos se mantêm em estado de alerta, de modo que aqui e ali começa um duelo, motivado pela audácia de uns ou pela necessidade de defesa de outros, uma escaramuça ou mesmo uma batalha. Passantes, cocheiros, espectadores acomodados nas janelas, arquibancadas ou cadeiras atacam-se e se defendem alternadamente.

As mulheres têm cestinhos dourados e prateados cheios desses grãosinhos, e seus acompanhantes sabem defendê-las. Com as janelas dos coches abertas, as pessoas esperam pelo ataque, brincam com os amigos, opõem uma resistência encarniçada aos desconhecidos.

[...]. Todos os fantasiados ali estão munidos de cestinhos, bolsinhas ou lencinhos. Mais atacam do que se defendem. Nenhum coche consegue passar ileso, nenhum passante está livre deles. Quando veem passar um abade em suas roupas pretas, atacam-no de todos os lados, e, uma vez que gesso e giz mancham a roupa, logo o pobre homem vê-se pontilhado

de branco e cinza [...].

Imperceptivelmente, uma figura disfarçada esgueira-se por entre um grupo e lança um punhado de confete sobre uma das primeiras beldades, de modo tão direto e violento que parte de sua máscara sai do lugar, machucando seu belo pescoço. Seus acompanhantes de ambos os lados revidam vigorosamente atirando com força sobre o insolente as cápsulas que tiram de seus cestinhos e bolsinhas. Este, porém, está tão bem fantasiado e protegido pelos tecidos e armações do próprio disfarce que nem sente os repetidos ataques (GOETHE, 2017, p. 540-541).

O trecho do texto de Goethe levanta algumas características pertinentes ao carnaval da Itália que ocorria no século XVIII, a saber: fantasias, máscaras, anonimato, instrumento de ataque (arma), cujo alvo poderia ser qualquer pessoa, mas no caso apresentado foram pessoas de hierarquia elevada. Sobre isso, reporta-se ao carnaval de Óbidos, e dessas características retiradas do século XVIII encontra-se facilmente semelhança já desde suas origens até o presente momento a dinâmica do carnaval em Óbidos.

Outra contribuição é o depoimento de E4, quando faz referência ao ano de 1918 como registro de carnaval oficial. No entanto, ele ressalta que já ocorriam manifestações ligadas ao carnaval antes desse período. Assim, ele explica que:

Historicamente, o primeiro registro e o mais formal que se tem notícia é o de 1918, mas em 1918 já foi alguma coisa instituída, então têm bem mais coisas antes disso. O registro mais completo que se tem é de 1918, agora ele vinha acontecendo, essa manifestação cultural de carnaval não com esse nome Mascarado Fobó. O Mascarado Fobó é instituído por lei aqui no município, é de 1997 e aí já faz os 20 anos de hoje.

Conforme E4 revela, já havia em Óbidos manifestações carnavalescas no período anterior ao ano de 1918, porém não há registros oficiais ou documentos que possam comprovar essa tese, mas como o registro é sobre um festejo já bem organizado, então pressupomos que ele já vinha ocorrendo de forma espontânea por toda a cidade anos antes de 1918. Dessa forma, é possível que o Mascarado Fobó tenha surgido nesse período imediatamente anterior a 1918. Neste sentido, embora haja insuficiência de registros, sabe-se pelos depoimentos apresentados nesta pesquisa que o personagem Mascarado Fobó é de existência secular. O termo Mascarado Fobó, como afirma E4 fora reintroduzido nos festejos carnavalescos em 1997, após uma séria crise econômica que assolou o município desde os anos sessenta. No entanto, os festejos carnavalescos em Óbidos já ocorriam anos antes de 1918. Sobre esses históricos, o texto de Canto, em blog, é bastante pertinente. Ele afirma que,

O carnaval de Óbidos foi herança deixada pelos colonizadores portugueses, no século passado, onde as famílias tradicionais da cidade realizavam os “entrudos” – batalha entre famílias munidas de fuligem de panela, farinha de trigo e tinta para “atacar” os transeuntes. A brincadeira durou até 1918 quando a diversão das famílias foi substituída pelas festas carnavalescas, momento em que apareceram os grandes bailes e os blocos. O primeiro, chamado de “Os espanadores”, era formado só por militares. Havia também os cordões carnavalescos e os mascarados que se fantasiavam para falar mal dos políticos e pessoas importantes da cidade. Em 1927, o carnaval ganhou uma nova roupagem, com o surgimento dos clubes. O “Amazônia Clube” frequentado pelas famílias tradicionais da terra, foi o primeiro deles. Lá aconteciam grandes e luxuosos bailes carnavalescos. Enquanto isso, nas ruas grandes blocos surgiam, todos embalados ao som das orquestras musicais (CANTO, 2010, p. §1).

Conforme os depoimentos apresentados, as festas de carnaval e os bailes de máscaras que ocorrem em Óbidos desde o início do século XX não são oriundos de Óbidos. Contudo, o Mascarado Fobó, na sua singularidade amazônida, é uma manifestação tipicamente obidense. Certamente que bailes de máscaras são algo comum mundo afora, desde a antiguidade. Burke, em seu texto *Cultura Popular na Idade Moderna* evidencia que no século XV, na Europa, principalmente na Itália, o povo saía às ruas para o festejo carnavalesco utilizando máscaras ou mesmo fantasias completas. “Os italianos”, ele comenta, “gostavam de se fantasiar como personagens da commedia dell'arte” (BURKE, 2010, p. 249).

Talvez a transposição das brincadeiras de máscaras nas ruas de Óbidos, no início do século XX, a apropriação e a elitização desta manifestação carnavalesca para dentro dos bailes de carnaval nos anos vinte do século XX, tenha sido feita pelos imigrantes italianos, que com um provável sentimento de nostalgia procuraram resgatar da distante terra italiana “o fausto e a elegância dos bailes de máscaras de Veneza, através de suas principais figuras: o Arlequim, o Pierrô e a Colombina” (FARIA, 2006, p. 86). Flora Faria prossegue,

A simples menção desses três personagens carnavalescos nos remete à mítica cidade dos doges, com a sua secular história de mistérios e sedução, para examinar de perto o nascimento e exportação desses ícones da cultura italiana, consagrados pela Commedia dell'arte, para o carnaval brasileiro.

Essa percepção é também anotada por E3, sobre o mascarado de Óbidos, na década de vinte do século XX, que acredita ter sido a chegada dos imigrantes italianos o tino provocador da fundição da tradição italiana com o que já existia na cidade. Neste ponto da origem da Festa do Mascarado Fobó, E6 relata as influências que o festejo recebeu de outras localidades, bem como outras particularidades que caracterizam a manifestação:

[...], eu atribuo muito a presença do exército em Óbidos porque com a presença do exército, na época, nos anos vinte, vinha muita gente do sul. Geralmente os oficiais que vinham pra cá eram do Rio de Janeiro ou de Pernambuco, principalmente Olinda, duas cidades muito ligadas ao carnaval e acho que isso contribuiu muito, além logicamente dos portugueses porque todo mundo sabe que o nosso carnaval é uma herança portuguesa. Os entrudos vêm das batalhas de famílias no início do século passado. Acontecia em Óbidos quando as famílias se encontravam nas ruas, apareciam os mascarados ocultos por uma vestimenta. Na época, eles usavam até estreme de gado para suarem uns aos outros, assim era feita a festa. Hoje tá no amido de milho já por muito tempo. A maisena é uma coisa muito presente nesse carnaval e a vestimenta do mascarado continuou. É tradição a pessoa se vestir, se ocultar, nessa vestimenta, nesse macacão, nessa forma para brincar o carnaval.

O entrevistado faz referência aos entrudos a partir dos portugueses como ponto de partida para o início do carnaval em Óbidos, cuja característica enfatiza as batalhas de famílias que usavam artifícios para se suarem. Ademais, amplia o debate sobre as influências recebidas por Óbidos citando os oficiais militares que no início do século XX se deslocaram para Óbidos oriundos do estado de Pernambuco e do Rio de Janeiro para servir no município. Na mesma linha de raciocínio, E9 também destaca em sua fala essa questão. Ele afirma que, “*Nosso carnaval vem de longa data, de muito tempo atrás, dos colonizadores e em nossa cidade ganhou força, ganhou peculiaridade quando ficou cheia de militares e bastante agitada, por causa de haver aqui um Quartel do Exército brasileiro*”.

A partir do exposto, percebe-se que a cada nova contribuição a história do carnaval de Óbidos vai sendo montada, sendo a composição possível a partir das experiências dos entrevistados, bem como da memória dos cidadãos obidenses. Neste sentido, podemos resgatar o que apresentamos em nossa revisão da literatura, sobre o que Bakhtin (1999) comenta da relação entre a festa oficial e a não oficial, quando ocorreu o estabelecimento de regime de classes e de Estado. No texto bakhtiniano, encontramos respostas para compreender a evolução histórica do Carnaval de Óbidos e a presença incômoda do entrudo que mais tarde se transformou no Mascarado Fobó. Essa resposta está no fato de que as formas cômicas adquiriram ao longo do tempo moderno um caráter *não oficial*, mas expressão da sensação popular do mundo, transformada em cultura popular de festa, em carnaval (BAKHTIN, 1999, p. 5).

Quanto ao significado do mascarado na relação entre classes sociais, E4, faz alusão aos termos pobre e rico, na perspectiva de diferenciação dessas duas classes e seus investimentos em fantasias. Ele explica que,

O Mascarado Fobó vem em cima desse conceito de pobre e rico. Fobó aqui na região é aquela 'coisa', aquela pessoa que não tem valor. Festa do Mascarado você encontra em todo o lugar do País, mas a festa do Mascarado ferrado, do Mascarado pobre, do Mascarado lascado é aqui de Óbidos. E aí você vê no conjunto o porquê disto. A fantasia. De que é feita a fantasia? Ela representa muito isto; a fantasia é feita de uma chita que tem que ser estupidamente colorida, muito colorida. Mas em Óbidos você faz uma fantasia com o pano, gastando muito pouco, uns cinco reais, porque o metro da chita é muito barato. Quais são os outros equipamentos? Papel reciclado, bucho de boi. Então, você vê já nisso a briga entre o pobre e o rico. A fantasia do pobre é feita de chita, papel reciclado, de bucho de boi que o rico não comia, então tem um contexto todo.

E4 deixa claro em sua fala, a relação do mascarado com certa disputa entre ricos e pobres, sendo o próprio mascarado representante da classe menos favorecida no ato de sua representação. Sobre essa disputa entre ricos e pobres, E4 descreve que,

As famílias se reuniam na realidade. Como a cidade é alta e baixa, na parte de baixo ficavam as famílias ricas. Isso é muito nítido aqui em Óbidos até hoje; na parte mais de cima que era distante do centro moravam as famílias pobres. Então, essa luta do bem contra o mal já vem de longe e o carnaval também sofreu muito essa influência; aí você vai encontrar um monte de coisas que caminham pra essa questão da discussão no carnaval de forma jocosa, de brincadeira mesmo, os ricos "brigando" com os pobres.

De acordo com E4, o Mascarado Fobó tem o papel de representar os pobres, os menos favorecidos, a classe que possui menos poder aquisitivo e que no carnaval pode ousar com os ricos, numa forma de acerto de contas, consagrando a instabilidade, a mutabilidade e as contingências das regras, suprimindo a hierarquia e a seriedade que exigem as festas oficiais (BAKHTIN 1999). A presença do Mascarado Fobó no Carnapauxis, tomando o que propõe Bakhtin, consagra as extravagâncias da instabilidade, provocando o aparente equilíbrio das estruturas oficiais de organização social. Na verdade, é a manifestação do Fobó que provoca a simetria entre os indivíduos cujo contato era de fato livre e familiar entre indivíduos, mas que o cotidiano os separou com barreiras sociais, econômicas e até mesmo religiosas. É plausível, pois, pensar o Carnapauxis e a manifestação do Mascarado Fobó, numa perspectiva bakhtiniana, evidenciando que este carnaval é uma festa *lócus* de extravasamento do riso popular, marcando a interrupção, mesmo que provisória, do sistema oficial, com suas leis, regras, interdições e hierarquias.

Em nossa percepção, a representação do mascarado seria resquício de ofensivas do passado e que de um modo jocoso e, ao mesmo tempo, sério, sobrevive e permanece internalizado na "brincadeira" do mascarado, relativizando os

padrões sociais tão fortemente fundados nesta cidade que, “pelo seu traçado urbano e suas edificações de inspiração lusitana, é considerada a cidade mais portuguesa na linha do equador” (FAPESPA, 2017, p. 11).

Quanto ao responsável pela criação da festa, os entrevistados não sabem precisar nomes. Na verdade, os entrevistados fazem forte referência a uma criação coletiva, cujas pessoas se reuniram para seus festejos e a manifestação do mascarado fora surgindo gradativamente. E3 refere-se sobre isso como,

Não há uma pessoa específica, não tem um pai. Acho que a criação aí deva ter sido coletiva, várias famílias se reuniram, foram para rua, levaram seus dominós, suas máscaras de barro, suas bexigas de boi, sua maisena e a tradição se renovou ano a ano até chegar o que é hoje.

É unânime os pesquisados afirmarem que a invenção da festa do mascarado ocorreu de forma natural, própria do ato criativo coletivo popular. Não há nomes para citar e sim uma coletividade para reportar, cujo encontro gerou interação, invenção, inovação e participação na composição do carnaval em Óbidos.

O reconhecimento do ato criativo ou inventivo do Mascarado Fobó como realização do coletivo é fundamental e deve ser considerado como argumento afirmativo de que deve permanecer assim, pois o Fobó pertence ao povo amazônida, criador de cultura popular na sua essência, e não cabe ser apropriada pela cultura erudita. Sobre a festa carnavalesca e a relação com o povo, são memoráveis as palavras de Goethe em sua visita à Itália em 1788. Para ele, o Carnaval romano não é uma festa dada ao povo, *“mas que o próprio povo dá a si mesmo”* (GOETHE, 2017, p. 524). Mais adiante, no mesmo texto, ele complementa, *“na festa, ao contrário, é dado um sinal de que todos podem se comportar do modo mais louco e tolo que quiserem, e que, com exceção de socos e golpes de faca, tudo o mais é permitido”* (p. 525). Não seria essa a espiritualidade que norteia os comportamentos de mascarados, foliões e brincantes na festa do Fobó?

Neste sentido, há por um instante no tempo do festejo suspensão das relações hierárquicas entre ricos e pobres; negros, brancos e índios; homens, mulheres e pessoas de outras opções sexuais; adultos, jovens e crianças; visitantes, turistas e moradores. Todo mundo se aproxima; cada um traduz o ato do outro como uma brincadeira; fazendo com que *“a liberdade e a independência mútuas se mantenham em equilíbrio em causa do bom humor universal”* (Bakhtin, 1987, p. 215). Neste sentido, o Carnapaxis e o Mascarado Fobó, sendo uma festa popular, devolve ao povo sua condição de coletividade, historicidade, liberdade, simetria

social e, principalmente, sacraliza o sentido sério da brincadeira. É neste aspecto que se funda a identidade cultural do festejo obidense.

3.2.2 Sobre o significado e o sentido do termo *Fobó*, o papel do mascarado e seus motivos

Conforme depoimento de E3, o Mascarado é o maior ícone do carnaval de Óbidos. Em sua entrevista, ele relata que:

O Mascarado Fobó não deixa de ser uma alegoria da pessoa que quer brincar sem ser identificado porque um dos pontos fortes do Mascarado é que ele se fantasia e modifica tudo. Ele não fala pra que as pessoas na rua não saibam quem é aquela pessoa que está por trás daquela máscara, que está por trás daquele dominó, por trás de todo aquele aparato que mobiliza.

E3 considera o mascarado uma alegoria que brinca a partir do anonimato porque o encanto deste brincar é promover o mistério a partir de toda a indumentária do personagem, é brincar sem ser identificado, reconhecido ou *manjado*. Travestir-se de mascarado é dar vida a um personagem, criando e recriando a realidade a partir da externalização de expressões da pessoa que assume o papel de mascarado. Neste aspecto, E1, afirma que, ao se manifestar, o mascarado promove sensação, pois uma vez travestido o personagem contagia a todos que o prestigiam, sobretudo, a pessoa que se veste,

Para mim, o Mascarado Fobó é uma libertação, é algo que é surpreendente, não tenho palavras pra medir o que seria realmente o Mascarado Fobó porque ele é um personagem extremamente brincalhão, leva alegria para todo mundo, ele é divertidíssimo, é algo que a pessoa se veste, monta aquele personagem e é só alegria. O Mascarado Fobó em nenhum momento é triste, ele brinca a noite toda, não agride ninguém, brinca com todo mundo, com visitantes, brinca com conhecidos e desconhecidos, ele leva alegria para todos os que estão brincando o carnaval em Óbidos. É surpreendente a magia do Mascarado Fobó, até quem nunca se vestiu de Mascarado Fobó, quando se veste pela primeira vez fica irreconhecível para quem não conhece aquela pessoa, porque é contagiante. Parece que a pessoa se contagia com aquela magia do Mascarado Fobó e sai para brincar o carnaval de outra forma, é algo de outro mundo. Isso pra mim é Mascarado Fobó.

Nota-se o tom emocional do entrevistado E1 ao se reportar e caracterizar o Mascarado Fobó. Apenas quem participa da festa é sabedor da magia envolvida sob o mascarado, bem como seu valor para a história carnavalesca do município de Óbidos, na percepção de E1. Neste sentido, E3 também faz seus comentários,

Eu acho que o Mascarado Fobó cumpre vários papéis. O primeiro é que ele, apesar da brincadeira, ainda é assustador para as crianças. As crianças

veem aquele mascarado e elas tremem. Acho que é uma coisa meio fantasma. Você vê aquela pessoa que você não identifica, não sabe quem é, com máscara geralmente horrorosa, é de assustar. Na parte infantil eu acho que é o susto. Na parte dos adultos eu acho que é uma diversão porque as pessoas que estão dentro do personagem mascarado, da máscara, do dominó, elas se divertem também assustando as pessoas e brincando [...]. Mas o Mascarado Fobó em síntese é alegria porque Óbidos tem uma tradição de ser um carnaval de paz, ou seja, as pessoas vão para brincar na rua sem aquele espírito bélico que existe hoje na maioria das cidades em que as pessoas vão e procuram uma confusão. O carnaval de Óbidos com o Mascarado Fobó é um carnaval tradicionalmente de paz.

Nestes termos, E3 faz menção a dois papéis do mascarado. A de assustar as crianças e a de brincar, divertir e alegrar as pessoas adultas, que participam da festa. No entanto, é notório pelo depoimento de E3 que o papel maior, ou a função mais importante do Mascarado é a de brincar, debochar, lançar maisena em um ar de mistério e anonimato. E3 finaliza afirmando que o papel do Fobó é isso, “Fobó é alegria, Fobó é festa, Fobó é paz”. Nesta linha de pensamento, E4 amplia o debate sobre a concepção e o papel do Mascarado Fobó. Para ele o personagem assume dois papéis, a saber, “a animação e o anonimato são as funções principais, que eu acho mais legal no Mascarado Fobó. A diversão é você manjar o outro, descobrir quem é a pessoa. Eu acho que a principal função é a diversão e o anonimato. Perdeu o anonimato perdeu a brincadeira”.

A referência ao anonimato nos remonta ao pensamento grego, precisamente sobre as tragédias gregas, em que as pessoas usavam máscaras para não terem sua identidade revelada. Não por acaso há o reconhecimento de E1, E3, e E4, sobre a questão do anonimato e o uso da máscara. Neste caso, também Bakhtin nos ajuda na compreensão, pois, segundo ele, as máscaras são expressões das violações das fronteiras naturais, manifestação da ridicularização social a partir dos que estão marginalizados, excluídos ou são ignorados do sistema oficial econômico, social, político e religioso. Dai porque esse pensador nos alerta que o uso da máscara nos carnavais simboliza e promove confusão e dissolução das identidades pessoais e sociais. Ele também ressalta que seu uso alcança o estágio humano da alteridade e liberdade mesmo que por um curto período de tempo (BAKHTIN, 1999).

É pertinente fazer esse paralelo porque a máscara é um dos principais instrumentos utilizados pelo mascarado e, assim como na cultura grega, a Festa do Mascarado Fobó não se caracteriza por exaltação pessoal, e sim por exaltação coletiva. Logo, não há o destaque individual e sim o destaque coletivo. No sentido de indagar o que é e qual o papel do mascarado no carnaval, E1 reporta às razões de

origem do mascarado para acrescentar sua posição sobre o papel do Mascarado,

O Mascarado Fobó, como um personagem que veio pra maquiagem alguém que não podia ir para carnaval ou para o baile, ele tem a função de proteger quem está por trás do personagem. Essa é a grande função do Mascarado Fobó. E daí a pessoa se veste com aquele personagem e tem que ser outra pessoa para não ser reconhecida. A indumentária protege o folião que não pode ser reconhecido e, com isso, o folião tem que criar um personagem próprio. Um Mascarado Fobó nunca é igual ao outro porque são pessoas que vão se vestir daquele personagem, mas o ato durante os festejos parte da espontaneidade de quem está por trás da vestimenta.

Percebemos, pela entrevista com E1 que o motivo para ele justificar o papel de anonimato do Mascarado Fobó está em que é a indumentária existe para cumprir a função de esconder a identidade do folião mascarado, por isso, travestir-se de mascarado é maquiagem para não ser identificado.

Outro aspecto revelado pelos entrevistados diz respeito à concepção de Mascarado, ao conceito que está por trás dessa arte e cultura. E4 expõe sua opinião sobre a concepção, relatando que:

Hoje é uma manifestação carnavalesca, mas hoje pra mim aqui em Óbidos é uma filosofia carnavalesca porque não se pode ver o Mascarado Fobó apenas por aquela imagem que eu acho lindíssima, mas como um movimento. A cidade se transforma na época da festa, os filhos de fora vêm pra cá pra brincar o carnaval. Pessoas que já conheceram ou que conhecem ou que ouviram falar vêm pra cá em busca dessa felicidade porque a cidade fica feliz nesse tempo e aí eu acho que até arriscando um pouco, mas eu acho que é uma filosofia carnavalesca. O ideal de carnaval para nós é o de Óbidos. É um carnaval de paz, é um carnaval tranquilo, de brincadeira, lógico com alguns excessos (faz parte), mas a família se reúne [...]. Essa união de pensamentos das pessoas virem pra cá. Às vezes mesmo quando não vou à rua acompanhar o festejo ou brincar, ainda assim fico muito feliz porque eu estou aqui, eu estou vendo o que acontece. É um pensamento comum de ser feliz aqui em Óbidos.

E4 expõe sua opinião de forma tão explícita que é perceptível alegria e orgulho de se fazer parte da história do carnaval em Óbidos. Sobretudo, considera a Festa do Mascarado Fobó uma filosofia carnavalesca, isto é, um ideal de carnaval que por anos reúne famílias, amigos, parentes, pessoas naturais e não naturais de Óbidos que usufruem desta oportunidade para celebrarem em comum e em conjunto a passagem do carnaval e, no caso de Óbidos, aproveitam para celebrar a festa secular do Mascarado Fobó.

No debate sobre o significado e a concepção do símbolo Mascarado Fobó, podemos incluir o depoimento de E8, para quem, “também não há uma definição precisa, mas eu acho que é simples, uma coisa comum. Significa um mascarado relaxado, pobre, não tem luxo, é um cara que representa exatamente a simplicidade

que se tornou grandeza do que foi produto do carnaval de Óbidos”. Essa posição de E8, também é compartilhada por E7,

Fobó é um à toa, esse à toa fica como se fosse um observador das coisas, ele fica por ali, mas ele não está totalmente à toa, ele está tentando visualizar alguém para ele se aproximar, de parte da festa, mas dentro da festa. Ele está um pouquinho mais afastado, mas dentro da festa.

Mediante os depoimentos apresentados, podemos depreender que Fobó é um termo peculiar a Óbidos para identificar que é o que está por trás da máscara, sem realmente o identificar, apenas se supõe que ele é um pobre, pessoa sem luxo, simples, “à toa”, que arranja uma forma bastante singular para participar da festa. Sua identidade de “à toa” é um mero disfarce atitudinal, visto que ele se disfarça de à toa e ao mesmo tempo permanece como observador, que examina o que está ao seu redor para posteriormente tomar suas decisões, que são o de debochar e jogar maisena nos brincantes desatentos.

Há que se notar que nenhum dos entrevistados faz menção ao termo *Fobó* como de origem grega, aquele que é usado para denominar o filho de Ares e Afrodite, e conhecido como o Deus do pavor, *Phobos* (em grego: φόβος, medo). O sentido do termo está bem mais ligado a risos, deboches e extravagância do que necessariamente ao medo provocado por uma máscara que de fato não provoca pavor em ninguém, exceto um pingado de crianças desacostumadas com o grotesco mascarado. O termo, conforme podemos depreender das entrevistas, está bem mais ligado à relação entre ricos e pobres, sendo o Fobó, visto como uma pessoa sem posses, pessoa simples do povo, ‘coisa’ sem valor, que produz sua própria fantasia com ajuntamento de pedaços de panos e costurados no formato de uma chita (macacão), que inventa uma máscara feita de papel machê e um chapéu conado feito de papel crepom com arame, e segura às mãos balão feito da bexiga de boi que o rico não comia. Esse mascarado que sai às ruas em época de festa, com estrutura erudita, produz a ruptura do instante, debochando dos foliões e brincantes, e simbolizando a suspensão das hierarquias sociais dessa região amazônica.

Portanto, no Carnapauxis o Mascarado Fobó subverte a ordem e reorganiza as bases rígidas da sociedade obidense, provocando quebra de hierarquias redomizadas e relativização da vida cotidiana. Isso, em outros termos, é reconhecer que o Mascarado Fobó é um elemento transformador de indivíduos e de grupos sociais, porque ele próprio é um elemento de cultura, e também um agente do processo histórico de gerar cidadania e qualidade de vida para foliões e brincantes.

3.2.3 Sobre as características do Mascarado Fobó, sua Indumentária, os motivos para usá-la e seu significado

Um dos aspectos mais primorosos do Mascarado Fobó, diz respeito a sua indumentária. De acordo com E5,

O mascarado é feito geralmente com um tecido chamado chita com estampas coloridas, ele lembra um grande palhaço, inclusive na gola, tipo arlequim. E onde cobre a cabeça, uma espécie de touca que vem de dentro do corpo da roupa. É colocada uma máscara artesanal feita de papel jornal, papel de cimento. Essa máscara passa por forma de barro, toda artesanal, que é pintada e ganha um adorno na cabeça que é um capacete feito de papel crepom com arame coloridos, e traz na mão direita a bexiga de boi, o adorno local, o referir na boca e na outra mão a maisena.

Para contribuir no entendimento de como o Mascarado Fobó se apresenta em sua festa seguem-se algumas imagens fotográficas:



Figura 1: Imagem de Mascarado Fobó durante o Carnapauxis de 2017. Arquivo Itamar Paulino/2017



Figura 2: Imagem de Mascarado Fobó durante o Carnapauxis de 2017. Arquivo Itamar Paulino/2017



Figura 3: Imagem de Mascarado Fobó durante o Carnapauxis de 2017. Arquivo Itamar Paulino/2018



Figura 4: Criança vestida de Mascarado Fobó, com máscara no formato de animal, no Carnapauxis de 2017. Arquivo Itamar Paulino/2017



Figura 5: Grupo de Mascarados Fobó no Carnapauxis de 2017. Arquivo Itamar Paulino/2017



Figura 6: Mascarado Fobó no Bloco da Visagem, Carnapauxis de 2017. Arquivo Itamar Paulino/2017



Figuras 7: Uma imagem colocada na frente de uma casa do Mascarado Fobó. Arquivo Paulino/2017
 Figuras 8: Mascarados com máscaras que imitam idosos no Carnapauxis/2017. Arquivo Paulino/2017
 Figuras 9: Bonecos de Olinda vestidos de Mascarado Fobó, Carnapauxis/2017. Arquivo Paulino/2017.



Figuras 10: Frente do Local onde ocorre o Carnapauxis, o Fobódromo. Arquivo Paulino/2017.



Figuras 11: Foto panorâmica do Fobódromo. Arquivo Paulino/2017.



Figuras 12: Molde de Aço para fabrico do Chapéu do Fobó na Forma de Cone, pertencente a Waldir Marinho de Matos Arquivo Paulino/2017

Figuras 13: Molde de Barro para o fabrico da Máscara de Fobó, pertencente a Waldir Marinho de Matos Arquivo Paulino/2017.

Conforme podemos notar, principalmente nas figuras de 01 a 09, a criatividade estampada na indumentária do mascarado. Seu formato visa transmitir alegria por meio das estampas, das cores, do brilho, bem como o lado misterioso por meio da máscara, das luvas e do capacete. É uma junção de alegria, beleza e segredo. E5, em seu depoimento complementa que a indumentária do Mascarado Fobó é um elemento folclórico carnavalesco que confere originalidade e singularidade. Mas, por quais razões se usa essa fantasia? O entrevistado E8 argumenta que existe uma razão para o uso deste tipo de fantasia. Ele explica que:

É uma fantasia de pobre, não custa muita coisa, é uma fantasia muito simples, fácil de ser adquirida, fácil de ser alugada, confeccionada. Muita gente, muitas pessoas, senhoras, senhores, rapazes, muitas moças da sociedade, da elite gostam e saem de mascarado, e ninguém sabe. Isso para essas pessoas é uma realização. É uma maneira de se nivelar com o povo, com a rala miúda, digamos assim, e a satisfação de fazer atrás de uma máscara aquilo que não pode fazer sem a máscara, é o grande *top* do Mascarado Fobó.

Nota-se, conforme os depoimentos, que a Festa do Mascarado Fobó é uma manifestação popular em que as diferenças sociais são suspensas no espaço do cortejo festivo ao ponto de alcançar o nivelamento entre as classes sociais, e o uso da indumentária resulta dessa tentativa de nivelamento social, ou suspensão das hierarquias, pois o Mascarado Fobó não é um ser preso às hierarquias sociais, mas propriedade do coletivo. O depoimento de E8 deixa isso bastante claro, ou seja, a festa do Fobó tem significado somente se nela ocorrer o nivelamento social de pessoas com poderes aquisitivos distintos durante o festejo.

No que se refere ao significado de um acessório essencial que compõe a indumentária do mascarado, E3 explica que:

O significado de máscara é o esconder a verdadeira face, ou seja, quando você coloca uma máscara, está escondendo o seu verdadeiro rosto. A máscara está lá para isso mesmo, para confundir, fazer com que as pessoas não saibam quem você é, ou seja, vamos brincar o carnaval escondido, sem que eu seja identificado. As máscaras são justamente para evitar que você seja identificado, e têm de todos os tipos, todas as cores, todos os formatos.

Não há dúvidas que o motivo para o uso da máscara durante as brincadeiras carnavalescas é o de evitar uma identificação pessoal, até porque a máscara é um acessório que veda o rosto para justamente bloquear a identidade, confundindo a pessoa que tenta a todo custo descobrir quem está por trás dela. E2 também apresenta sua concepção sobre o uso da máscara e explica o leque de

possibilidades que o mascarado adquire com o uso do acessório. Para a entrevistada a máscara serve para:

Esconder o rosto. Porque geralmente o ser humano é assim, ele de máscara, dança mais, pula mais, anima-se mais. E já que não sabem ninguém reconhece que está de máscara, não está nem aí, ele corre atrás, ele joga pó, ele joga maisena, e as pessoas não sabem quem é. Então, com a máscara ele fica mais descontraído.

Na fala de E2, percebe-se o poder mútuo de máscara e mascarado, isto é, o poder da máscara intensifica-se quando o folião adere ao simbólico da máscara e cumpre o papel do personagem. O folião sem a máscara apresenta-se comedido e cumpre uma função costumeira de brincante, mas quando se veste da indumentária mascarada, ele passa a criar o momento, recriar e inovar suas manifestações. Para complementar essa ideia do uso da máscara, há que se acrescentar que as pessoas que decidem assumir o papel do personagem, fazem questão de usar a máscara para escamotear sua identidade.

A máscara do Fobó é um produto que começou a ser elaborado na sua singularidade e no formato próprio da cultura local no início dos anos 1930 e ganhou contornos locais com estruturas simbólicas que remontam aos mais antigos festejos carnavalescos do mundo. Esse fato resulta da investigação sobre as pessoas que contribuíram com a origem do festejo do Mascarado do Fobó, e entre os anônimos um recebeu destaque, Waldir Marinho de Matos, conhecido em Óbidos como o mais antigo artesão fazedor de máscaras. Em sua entrevista, ele assumiu fazer máscaras desde os oito anos de idade. Dado que este folião artesão nasceu no dia 12 de abril de 1922, logo se deduz que desde os anos 1930 ele fabrica máscaras artesanalmente, garantindo aos usuários o anonimato pessoal na presença do imaginário Fobó. Embora não saiba a origem do termo, este artesão em sua entrevista (aqui codificada como E9), comentou,

Eu me lembro de que desde os oito anos de idade, já fazia máscaras, quando eu aprendi a modelar a máscara, o cone e a bexiga no molde de cimento e barro, que eu pegava no laguinho Pauxis, e modelava sobre o molde uma máscara com papel velho e papelão, que eu deixava de molho na água para derreter, e depois misturava à goma de tapioca, é a técnica que chamam de papel machê. Desde que me entendo por gente faço máscaras na minha casa, e cada uma é feita com se fosse a primeira, porque única ela é mesmo. Para mim, fazer máscara que chamamos de *Fobó* me dá orgulho porque com isso ajudo nosso povo com sua diversão, e também isso faz a tradição do nosso carnaval se manter viva. Por isso que minha casa é a casa das máscaras do Fobó, e muita gente vem até aqui adquirir essa alegoria do nosso carnaval, algumas para usar no Carnapauxis, outras para guardar como lembrança de nosso carnaval e de nossa cidade.

Esse depoimento de E9 demonstra seu orgulho em ser um dos primeiros obidenses a dominar a técnica do fabrico artesanal da máscara, não apenas por causa dele ser a referência no fabrico, como também pelo fato de ele fazer cada máscara como única, pois é sabedor de que a máscara tem um significado singular para aquele que adquire a máscara, já que ela será objeto de uso ou de guarda, e será lembrança do festejo. Além disso, E9 esclarece com que tipo de material ele fabrica máscara desde os oito anos de idade. Entretanto, esse tipo de máscara artesanal tem sido aos poucos substituído por máscaras industrializadas e sem o simbolismo que o processo artesanal coloca no produto. Talvez por isso E5 tenha apresentado uma característica que vêm gradativamente modificando a fisionomia do mascarado, sem perder sua função de privar a identidade do folião. Relata E5,

A máscara é um elemento que eles utilizam para escamotear. O interessante é que é feito de forma artesanal considerando que ultimamente já está se usando produtos, máscaras industriais devido à facilidade, e a máscara industrial é mais confortável. As novas máscaras industriais, embora não tragam mais a tipologia local, mas para o brincante é mais confortável. Nisso se vê uma mudança no Fobó que eu vejo como normal, eu acho que é dinâmico, ele continua Fobó, mas a máscara não é mais artesanal.

Conforme sustenta E5, percebe-se que o processo de fabrico industrial de máscaras tem alterado o contexto carnavalesco de Óbidos, e de certa forma tem influenciando a tradição do uso de máscaras artesanais. As máscaras artesanais ainda são fabricadas, porém, não mais com a mesma intensidade como nos primeiros anos do carnaval em Óbidos. Embora sejam apresentados motivos como facilidade, economia e conforto como justificativa para se usar máscara industrial, é preocupante a substituição das máscaras artesanais pelas industriais. Parte da tradição pode ser esquecida e desaparecida.

Outro dado importante que identifica o Fobó e que parece causar preocupação é o uso cada vez menor da bexiga de boi nas apresentações do Fobó, pois é um acessório integrante da indumentária do mascarado que desperta atenção e curiosidade quando é vista. E7 explica o significado da bexiga:

A questão da bexiga, ela é de boi, eles retiram do boi, enchem de água e expõe ao sol para a secagem. Quando é na época do carnaval ela está pronta. Eles vão pulando e vão batendo aquela bexiga, eles vão rufando que é para ela dar o ronco mais longe pra dizer que ali tem mascarado, é o sinal dele.

E7 deixa a questão bastante clara, a bexiga sendo batida ao corpo serve como sinal identificando que o mascarado está por perto. É por meio do rufar das bexigas que os mascarados comunicam-se e alertam foliões, brincantes e demais participantes da festa que o mascarado chegou para abrilhantar o festejo.

A indumentária do Mascarado Fobó tem toda uma característica que funciona como simbiose entre várias culturas no Baixo Amazonas. A indumentária contém aspectos das diversas culturas, mas não se reduz a nenhuma, exceto que seja o simbólico da autenticidade, da identidade e da singularidade cultural dessa região. A indumentária o distingue dos foliões e brincantes comuns, mas não o identifica na sua personalidade dado que a máscara elimina essa possibilidade da individualização da festa. Isso gera outra característica do Mascarado Fobó, a que ele é uma espécie de palhaço, Arlequim, Puccinela, ou um bufão que se intromete numa festa comportada para provocar o riso por meio da zombaria, 'bobeira' - da língua bérbere sakhira, que significa ridículo -, do deboche e da afronta (WELSFORD, 2015). O uso da indumentária, tendo a máscara como elemento principal, pode ser considerado um ato dissimulador da autoidentificação da pessoa que nela se traveste, e na sua intromissão enquanto personagem Fobó durante a procissão carnavalesca é vista como um desmoronamento de um falso equilíbrio social sobre a qual a sociedade obidense está assentada.

Dito isto, não se pode negar a ideia de que o Fobó é um elemento mascarado popular, nos moldes de Pulcinella. Enquanto este se manifestava nas *feste dei folli*, ou seja, *festa dos doidos* no período medieval, que era uma espécie de procissão ou cortejo público que exigia de seus participantes esconderem os rostos atrás de máscaras chamadas Pulcinella (REIS, 2006), o Fobó por sua vez se manifesta travestido de máscara e macacão no Carnapauxis, também organizado no formato de procissão ou de cortejo público, para disfarçar sua desconhecida identidade.

3.2.4 Sobre o Mascarado Fobó, o Carnapauxis, os Blocos Carnavalescos

A relação entre o Mascarado Fobó e o Carnaval de Óbidos, também conhecido como Carnapauxis – ajuntamento dos termos Carnaval e Pauxis –, sendo este um gentílico dos índios que habitaram a região de Óbidos, no período da colonização portuguesa na região do Baixo Amazonas, é bastante evidente. Cabe,

entretanto, apontar que o Mascarado Fobó é um personagem que independe de época para se manifestar, não sendo uma obrigação sua aparição somente em épocas de carnaval. A manifestação do personagem Mascarado Fobó, segundo E5, é imprevisível e casual, ou seja, ele é livre para aparecer onde quer que seja, quando desejar, como desejar. Esta colocação de E5 é corroborada por E1, que confirma o comentário, afirmando que,

O Mascarado Fobó se manifesta em todo e qualquer local da cidade. Está presente em tudo, ele está numa rua, num barzinho qualquer, ele está num balneário, em cima do trio elétrico, em cima do palco, ele tá andando pelas ruas. Ele entra em casas de famílias tradicionais sem ser convidado. Ele é uma figura extremamente brincalhona, então ele está em todo local.

Além da perspectiva do mascarado, é importante acrescentar que o Carnaval de Óbidos ganha corpo e gestão pública somente no ano de 1997, e com a finalidade de evitar o amadorismo que uma manifestação exclusivamente espontânea provocava. Além disso, o Carnapauxis é uma proposta da elite obidense que se apropria da brincadeira de rua para, entre outras, fortalecer seu poder e sua proposta de sociedade. Tecendo paralelo histórico, mas evitando comparações inapropriadas visto que os contextos não são os mesmos, no Rio de Janeiro, no ano de 1855, a apropriação elitista do movimento carnavalesco, do entrudo e dos bailes, ocorreu de maneira bastante segregacionista com relação ao entrudo. Felipe Ferreira, em seu texto *O Triunfal Passeio do “Congresso das Summidades Carnavalescas” e a Fundação do Carnaval Moderno no Brasil*, aponta que,

Diferentemente da burguesia francesa, que elege o Desfile do Boi Gordo como o elo entre sua festa carnavalesca e o passado mítico da nação, a elite brasileira não encontrava no passado do país elementos capazes de simbolizar e centralizar sua festa carnavalesca. O formato que a elite havia definido para o entrudo – uma comemoração grosseira, característica da população das ruas e dos escravos em geral – isolava a brincadeira de suas referências rurais e do homem do campo, fazendo com que ela fosse vista não como elemento remanescente dos antigos costumes populares, mas sim como produto degenerado do lumpem urbano. Vendo-se impossibilitada de eleger alguma manifestação ancestral como ligação entre o carnaval de seu tempo e a festa do passado, a burguesia brasileira optou por estabelecer ela mesma um ponto de partida, uma origem para seu carnaval. Esse momento inicial iria não somente se apresentar como ato fundador do novo carnaval, mas também como parâmetro para se determinar seu exato oposto através da associação do termo “entrudo” com o conceito genérico de “não-carnaval”, como se pode ver no “decreto” distribuído pelas Summidades durante seu segundo desfile, que pregava a “abolição total dos usos carrancas do defunto entrudo” e a “confiscação das fômas de limões e seringas anacrônicas” em prol da “regeneração solene [do carnaval] pelos confeitos, pelas flores, pelos carros triunfais, pelo concurso dos trajos cosmopolitas e heterogêneos de todas as hierarquias e todas as épocas (FERREIRA, 2006, p. 16-17).

Nota-se que no caso do Carnaval carioca, há uma rejeição proposital e normativa contra as práticas 'suas' do entrudo carnavalesco, que fica ainda mais evidente com a distinção entre o carnaval popular e o carnaval da elite brasileira. O carnaval popular arraigado de irreverência, despropósitos, mas banido por causa de, na visão da elite carioca, seus antigos hábitos, nocivos, anacrônicos, e impróprios para uma sociedade adiantada, por ser o divertimento do entrudo considerado bárbaro; e carnaval da elite, com seus folguedos, com sua *justeza e discernimento*, com a abolição do entrudo antigo, como prova de progresso e civilização, e exaltação à imprensa brasileira da época e aos chefes de polícia, tão interessados na eliminação do entrudo antigo dos carnavais cariocas (FERREIRA, 2006).

Não seria coincidência se história se repetisse em Óbidos, a partir de 1997. O que diferencia na história de ambos os carnavais, com mais de cem anos de distanciamento histórico, é que em Óbidos, o Carnaval da elite, com o apoio de grupos populares, se apropria do Mascarado Fobó e o torna Patrimônio do estado do Pará, valorizando o histórico que o tornou existência. Neste caso, a apropriação mantém as funções do Mascarado tal como ocorria no Entrudo, com a diferença do tipo de substância a ser jogado nas pessoas. Notamos que o Carnapauxis de Óbidos é uma festa, de certa forma, um evento organizado para e pelas elites obidenses e para os turistas que a essa cidade se dirigem durante os festejos. Neste caso, foram criados blocos Carnavalescos.

O ano de 1997 é histórico, dado que os blocos carnavalescos de Óbidos começaram a tomar corpo, com estrutura sólida e uma proposta conceitual de carnaval bastante clara. Em entrevista, E1 salienta que nesse primeiro ano, o Carnaval de Óbidos começou com uma proposta básica,

O carnaval de Óbidos começou como Carnapauxis somente a partir de 1997, com a organização de dois blocos, que é o *Bloco Unidos do Morro* e o *Bloco das Virgens*. Em 1998, alguns outros blocos surgiram na cidade, como o *Bloco Mirim*, o *Bloco Xupaosso*, que é o bloco tradicional do centro da cidade, e surge também o *Bloco Águia Negra*, do bairro Cidade Nova. Como começou a ter mais blocos, foi feito um sorteio pra que todos os blocos tivessem um dia, mas logo de início os blocos se organizaram e disseram que eles queriam sair no domingo também. Então, entramos em acordo sobre os dias para os blocos no carnaval oficial, sendo cinco dias e cinco noites em cada carnaval oficial (...).

Como podemos atestar a partir do depoimento de E1, havia já no ano de 1998, cinco blocos carnavalescos, cada um com seu dia de arrastão durante o período da festa. Nos dias atuais, foi integrado aos blocos outro bloco, que surgiu no

ano 2000 no distrito de Flexal, zona rural do município de Óbidos, com a condição do *bozinho de galhos de cipó*, e tendo Jorge Basília como o *tripa*⁹ do boi. Chamado de “Pai da Pinga”, o bloco ganhou direito de participar do Carnapauxis somente no ano de 2009, com seu arrastão ocorrendo na segunda-feira de carnaval. A razão de ser nas segundas, é que o bloco tem o costume de sair às ruas de Óbidos em ritmo de carnaval desde a primeira segunda-feira do ano, e finalizar suas folias na segunda-feira de carnaval. Além do Pai da Pinga, em 2015 o *Bloco Vai ou Racha* ganhou o direito de participar do Carnaval, embora ele saísse às ruas em 2006, como uma espécie de ala e co-irmandade do Bloco Águia Negra (CANTO, 2010, §1). O surgimento dos blocos não apagou o símbolo do Entrudo de décadas passadas. No Carnapauxis, o Mascarado Fobó é manifestação obrigatória. De acordo com E3, há Mascarado Fobó em todos os blocos,

Desde o Bloco Mirim, que sai na quinta-feira (primeiro dia de carnaval), que tem Mascarado Mirim até o desfile do Bloco das Virgens, que saem na terça-feira de carnaval, há vários foliões mascarados. Agora, há uns blocos que são mais tradicionais no que se refere a usar, ou seja, o percentual do bloco. No Bloco Unidos do Morro, que sai na segunda-feira, você vai encontrar mais de 50% dos brincantes vestidos de Mascarados Fobó. Já o Bloco Xupaosso usa abadá, e há uma ala bastante interessante, que é a primeira ala, que são os bonecos Mascarados Fobó muito parecidos com os bonecos de Olinda, e atrás dos bonecos há vários foliões vestidos de mascarados.

Essa ideia de que o mascarado pode se manifestar à vontade e onde bem desejar é algo bastante primoroso visto que o *Fobó* parece ter assumido a identidade de ser o símbolo mantenedor da unidade entre os blocos, os foliões e os brincantes. Unidade essa que não é o propósito do Mascarado Fobó, pois sua brincadeira é livre e espontânea e não obedece ao ritmo do Carnaval de Elite dos blocos. Isso se assemelha ao que apresenta Ferreira,

Descartado como possível ligação com a festa popular do passado, o entrudo assume definitivamente o papel que exerceria até as primeiras décadas do século XX: por um lado a festa desregrada, sem forma definida, a loucura das massas, descontrolada e perigosa, por outro a brincadeira espontânea, original, livre e, por ambas as razões, fascinante (FERREIRA, 2006, p. 17).

É por isso que E3 apresenta a seguinte informação,

Ninguém em Óbidos é obrigado a sair de Fobó para participar de um determinado bloco. A pessoa sai de Fobó se quiser. Se você quiser sair todo dia de Fobó, você sai e entra em qualquer bloco e viva a alegria, ou seja, não tem nenhuma proibição que diga ‘ah esse bloco aqui não permite que

⁹ *Tripa* do boi ou miolo do boi é um termo utilizado nos festejos do boi-bumbá brasileiro ao folião que encabeça o boi e faz sua evolução, mexendo a cabeça, e dando qualidade à manifestação cultural.

entre Fobó nas terças'. Se você quiser se fantasiar, Óbidos disponibiliza algumas casas que as pessoas alugam o traje, ou seja, você vai lá, escolhe seu traje de Fobó, o mais adequado ao seu tamanho, aluga, brinca o dia inteiro, no outro dia você devolve, paga o aluguel e pronto, até o próximo carnaval ou até o próximo dia que você quiser sair de Fobó, aí pega outra fantasia e sai e por aí sucessivamente.

Conforme atesta E3 em sua entrevista, a decisão do brincante e do folião de vestir-se de mascarado é pessoal. Nota-se, conforme o entrevistado que a indumentária tem valor de sacralidade, as palavras são bem significativas, “se você quiser sair todo dia de Fobó, você sai e entra em qualquer bloco e viva a alegria, ou seja, não tem nenhuma proibição que diga ‘ah esse bloco aqui não permite que entre Fobó nas terças’”. Esse pensamento é corroborado por E7 que afirma, “/.../ é bom dizer que o Mascarado não depende de bloco. Ele é livre para sair em qualquer dia. No bloco do Pai da Pinga, nos arrastões do Bloco Xupaosso, no Bloco das Virgens, no Bloco Águia Negra ou no Bloco Mirim, ele é livre, isso que importa”.

A liberdade do Mascarado Fobó em se manifestar onde e como bem entender durante o Carnapauxis, dentro dos blocos ou nas adjacências do festejo, nas casas dos moradores ou nas praças da cidade, é o que faz deste símbolo um ser que transcende a lógica dos carnavais de bloco. Se por um lado, os blocos podem manifestar e divulgar o mascarado em seus dias de folia, por outro lado, ele é um ser independente, aberto, livre, autônomo nas suas escolhas e nas suas manifestações. Neste sentido, é bem citado o que E3 comenta sobre o mascarado,

Eu acho que o Mascarado Fobó é um “solitário”, ou seja, ele sai no bloco que ele quiser, quando quiser, independe do dia, independe do bloco, independe de decisão do dono do bloco, digamos assim, de permitir ou não. Você entra num bloco de arrastão, entra naquela folia e vai, reúne seus amigos e diz: ‘vamos sair de Fobó no bloco tal?’ Vão lá, todos se fantasiam, entram no bloco. Qualquer pessoa pode entrar. Se alguém chegar e disser: ‘olha, vamos sair hoje e amanhã’ ou ‘vamos sair todo o carnaval de Fobó’, sai. É uma questão de opção pessoal ou opção de um grupo querer sair de Mascarado, mas todos são bem aceitos porque o Mascarado Fobó não deixa de ser o personagem principal do carnaval de Óbidos, afinal ele virou uma marca.

A manifestação do Mascarado não envolve sistemas de disputa, como as disputas de agremiações carnavalescas dos grandes carnavais brasileiros, principalmente os do Rio de Janeiro e São Paulo, o carnaval de blocos é um evento que várias cidades do país também promovem. A novidade do Carnaval de Óbidos é a manifestação do Mascarado Fobó em todo e qualquer lugar da cidade durante o festejo, constituindo uma espécie de onipresença, que une por meio da brincadeira

debochada os brincantes e os foliões. A relação com os blocos é de amistosidade e empatia, não havendo qualquer impedimento nesse contato. Por certo, alguns blocos estão mais comprometidos e envolvidos com o Mascarado do que outros. E8, ao referir-se a essa relação, defende que,

No Carnapauxis, somente um bloco tem uma relação mais direta com o Mascarado Fobó, que é o Bloco Unidos do Morro. Os outros têm, mas é muito pouca essa relação. Nos outros, os Mascarados saem, mas é esporadicamente, e por conta própria. O Xupaosso costuma usar Mascarados enormes, que são bonecos, na frente do bloco. Isso é interessante porque personifica aquele bloco como um dos adeptos do Mascarado Fobó, com uma manifestação diferente sem perder as características da indumentária.

Percebe-se a forte relação entre o Mascarado Fobó e os blocos carnavalescos no sentido de mantê-lo como símbolo maior e destaque do festejo. Isso, de fato, contribui para a permanente presença do mascarado como tradição e consequente contribuição para o fortalecimento da cultura amazônida. Dito isto, há ainda que apontar ser o Mascarado Fobó símbolo maior da cultura carnavalesca, e carrega consigo a legítima representação como patrimônio cultural e artístico do estado do Pará. Sendo assim, a aparição do mascarado em vários cenários do carnaval é considerada por E7 como fator natural. Para ele,

No começo, todos os blocos eram bastante ligados ao Mascarado. Com um tempo, os blocos começaram a ganhar identidade própria. O Unidos do Morro ficou com a grande missão de trazer o Mascarado Fobó para as ruas no dia do seu desfile. É o bloco mais ligado ao Mascarado, e consegue colocar uma grande quantidade, uma quantidade absurda realmente de Mascarado Fobó no seu bloco. Então, por conta dessa questão de ir criando identidades próprias, os blocos foram deixando de lado o Mascarado, por isso, o Mascarado Fobó está presente em cada bloco, mesmo em quantidade menor. É interessante que o Mascarado só é impedido de brincar, de fazer brincadeiras no Bloco das Virgens porque ele entende que os foliões do Bloco das Virgens se produziram muito, e ele não pode sujar a virgem na saída do bloco nem no trajeto. Mas, quando chega ao ponto que nós apelidamos de Fobódromo, e quando o Bloco das Virgens chega nesse lugar, aí o Mascarado Fobó está liberado pra sujar a virgem.

Conforme sugere E7, o Bloco Unidos do Morro parece ter a legitimidade de levar ao espaço da folia os mascarados. Atesta também que o Bloco das Virgens tem um pequeno privilégio durante o festejo. O mascarado evita sujar os brincantes e foliões vestidos de virgem por conta de que a brincadeira suja as indumentárias do bloco durante o trajeto até o Fobódromo, momento em que o privilégio termina e o mascarado passa a jogar pó nos brincantes do bloco. Ainda quanto à vocação de

deste bloco como representante do Fobó, E7 o apresenta como o que mais possui identificação com o mascarado, trabalhando sua figura,

Não posso negar que o morro representa o Mascarado Fobó, ele trabalha única e exclusivamente pra representar o Mascarado, se bem que existem outras alas, como as das baianas, a do frevo, a ala do Miguel Venâncio, outras alas até podem surgir, mas o Mascarado Fobó é o destaque, é o ícone do Unidos do Morro. Foi por meio da Associação do Bloco Unidos do Morro, que fez representação junto ao Estado que o Mascarado Fobó se tornou Patrimônio Cultural do Pará. O morro representou o Mascarado Fobó em todas as conferências e audiências no Estado para que acontecesse justamente essa situação. Mas o Mascarado não é um símbolo exclusivo do Bloco Unidos do Morro, pois aparece também nos outros blocos.

Embora seja uma espécie de entrudo tipicamente do carnaval obidense, o Mascarado Fobó tornou-se praticamente cidadão comum pelo valor que adquiriu e que lhe é atribuído pelos obidenses. Neste sentido, não é mais um personagem que surge apenas no carnaval, e sim em qualquer ocasião em que possa intervir, e gerar o confronto com uma festa burocrática e objetiva que é o carnaval de Óbidos, com suas procissões de foliões e brincantes e suas fantasias extravagantes, como devem ser as fantasias carnavalescas, cantando e dançando com ritmos próprios do carnaval de marchas. Nesse espaço coletivo popular, o Mascarado Fobó se manifesta para rir e debochar dos não mascarados, para provocar a desburocratização da vida, articulando provocativamente as práticas festivas do carnaval, as manifestações artísticas do mascarado e a ação política com a crítica à desigualdade social. Essa ação muda a lógica do cenário carnavalesco obidense, que se desburocratiza a partir das manifestações do Fobó, que se resumem em uma razão, a do deboche, e a prática de jogar amido de milho (maisena) nas pessoas.

Quanto a essa brincadeira com o amido de milho, o depoimento de E8 é bastante esclarecedor. Ele comenta que,

Eu creio que fui eu quem começou essa brincadeira quando era prefeito. Em todos os carnavais eu costumava ir para cima do caminhão usado pelas bandas e lá de cima eu levava uma caixa de maisena e jogava nas pessoas. O interessante é que ninguém reclamava. De repente, começaram a jogar uns nos outros e a jogar em mim. Eu não tinha porque reclamar. Hoje quando saio nos blocos, a primeira pessoa que me encontra me enche de maisena.

E8 sugere que ele próprio tenha sido o primeiro a utilizar a maisena como elemento do carnaval obidense, quando fora prefeito do município. A introdução do elemento da maisena, em substituição a produtos aparentemente desagradáveis como o pó de carvão ou banha de porco é uma tentativa de superar os exageros que

ocorriam no passado, como já anotamos no capítulo anterior. A irreverência do entrudo fora por vários anos em meados do século XIX no Brasil, contaminado com atitudes agressivas, que não condiziam com a lógica do festejo carnavalesco cuja regra era, e ainda parece ser, elevar o espírito do riso. Mas não seria essa proibição uma frustrante tentativa dos oficiais de banir os mais fortes vestígios da presença do entrudo? É bem provável. Deixando de lado essa questão provocativa, a prática do Mascarado Fobó de jogar maisena nas pessoas tornou-se uma espécie de batizado no ritual do mascarado. E1 aponta que,

Vamos colocar assim, o amido de milho é como se fosse arma do Mascarado Fobó. Fazendo isso, ele está resgatando a tradição do entrudo. O entrudo utilizava o pó do carvão e a banha de porco como sua arma. O Mascarado Fobó, por sua vez, traz também uma arma, ideia que ele emprestou do entrudo. No começo, o Mascarado Fobó também usava o pó do carvão, e outras coisas para sujar o folião. Depois de um tempo, ele passou a usar a tapioca, da tapioca veio o trigo, do trigo passou pelo talco, e hoje o mais usado pelo Mascarado Fobó é o amido de milho. Mascarado Fobó autêntico tem que usar o amido de milho.

Em nossa percepção, o ritual do mascarado é bastante dependente de sua arma, que é o amido de milho, usado para jogar nos brincantes de maneira irreverente. Por isso, pode-se afirmar, segundo E1, que em princípio sem o amido de milho não é possível haver o mascarado, ou seja, sem mascarado com amido nas mãos, não há deboche; sem deboche, a performance do mascarado torna-se vaga e sem sentido. Vejamos que E5 também comenta as origens do ato de jogar algo nos outros nascem do período do entrudo. Afirma ele,

A maisena é um elemento novo. Na prática dos entrudos eram os dejetos. Quando surge o Fobó, ele vem com talco perfumado, porque naquela época era mais acessível, depois passou para o polvilho de trigo. A maisena é o elemento que vem por último, por ser mais barato ainda do que o polvilho de trigo, além de ser acessível.

O depoimento de E2 sobre a questão do uso de diferentes tipos de material ao longo de anos, até chegar ao uso do amido de milho é bastante semelhante. Na maioria das vezes, o material é na forma de pó,

Quando surgiu o carnaval em Óbidos, eles jogavam trigo, pó, brilho, talco perfumado, e jogavam nas pessoas. Eles inventavam misturas de várias coisas pra sujar, como tinta. Passavam no rosto dos outros para sujar, jogavam aqueles desodorantes, era o famoso *mistral*, um desodorante muito barato que as pessoas nem gostavam que a gente jogasse porque ao invés de cheirar fedia, mas isso para nós era uma brincadeira. Na época, eles compravam esse desodorante barato só para jogar nas pessoas. Aí depois veio a *maisena* que na época era mais barata e até hoje continua sendo usada no carnaval de Óbidos.

Mas o valor do amido de milho como componente permanente da manifestação do Mascarado Fobó tem sido criticado nos últimos anos, dado que esse produto é de uso alimentar humano e animal, e seu uso no carnaval parece ser sinônimo de desperdício, sendo condenado o ato como postura inapropriada em um país com milhões de pessoas que ainda se encontram abaixo da linha da pobreza, no caso, o Brasil. E7 expressa com propriedade sua crítica,

É um produto que não deveria ser usado no carnaval porque é de alimentação popular, embora a gente não consiga ainda tirá-la do evento porque o consumo realmente é muito grande, chega a ser exagerado. A minha concepção é de que deveria ser trabalhado outro tipo de produto. Antes era o barro. Começou com o barro, depois um tipo de lama, depois o lança-perfume, depois o pó da tapioca. Como foi proibido o lança-perfume, chegou-se na maisena que é um produto até certo ponto que não agride a saúde pública, mas se má aplicada traz consequências para população.

Vejamos que E3 também compartilha das mesmas críticas que E7 sobre a questão, o fato do desperdício no uso da maisena,

Eu particularmente acho que o uso da maisena num país miserável como o nosso, onde as pessoas passam fome, com a maisena desperdiçada no chão, a pessoa está jogando comida fora. Seria mais econômico e melhor para a população se cada um que fosse usar sua maisena fizesse um donativo, comprasse e desse pra uma instituição de caridade, porque o mingau de maisena não deixa de ser uma fonte de alimentação. [...] Mas, é uma tradição que começou com o talco. Jogar maisena no lixo (nos outros) é uma coisa meio estranha num país que tem crianças passando fome. Jogar talco nas pessoas era um negócio para sujar, fazia parte da festa. Mas a maisena é um problema. Mas ela vai continuar sendo usada porque virou parte da festa.

Essa dinâmica do Mascarado Fobó, e todas as suas manifestações de deboche, de lançar amido de milho, de penetrar todos os blocos, revela o espírito irreverente e universal do Mascarado. E1 resume assim o Mascarado Fobó,

O Mascarado Fobó é um personagem muito brincalhão. Quando a pessoa se veste de Mascarado Fobó vira outra pessoa, é como se ela saísse de uma casca, e começa a enxergar o mundo de outra forma, por isso a pessoa tem que ser brincalhona. É muito bom sair de Mascarado Fobó, e brincar com as pessoas e deixar aquela dúvida na cabeça delas: 'quem é esse cara que tá aí dentro?'. O Mascarado Fobó tem prazer de sujar as pessoas que ele conhece e não conhece, de brincar realmente com aquelas pessoas e plantar aquela dúvida. Isso mexe tanto com o folião quanto com o Mascarado Fobó e mexeu comigo também. Agora, é preciso ter uma grande resistência porque o Mascarado Fobó não pode ser triste. Então, ele tem que estar em constante movimento pra chamar a atenção, pois ele gosta de ser o centro das atenções.

Todos esses artifícios levam-nos a refletir que a Festa do Mascarado Fobó surgiu a partir da perspectiva simples do povo, da coletividade criativa, da reação

dos menos favorecidos em diversos aspectos à marginalização feita pelas elites obidenses a esses desfavorecidos que, no ato de enfrentamento e ruptura, procuraram expressar suas insatisfações sociais, econômicas, culturais, políticas e religiosas, no cenário carnavalesco de um modo diferente, debochado e livre de violência, tal qual configurações que caracterizam o povo brasileiro.

Nota-se neste capítulo que os depoimentos dos participantes da pesquisa foram enriquecedores e fundamentais para transpor a identidade social que também é representada por meio do discurso. Sarup (1996) é taxativo quando afirma que a identidade é um processo, ou seja, entende-se, pois, que ela está em permanente construção.

Ademais, uma das formas de manifestação das identidades sociais é por meio do discurso. Sarup (1996, p. 48) afirma que “embora a identidade possa ser construída de diversas formas, ela é sempre construída no simbólico, ou seja, na linguagem”. Sendo assim, é pertinente o uso das falas e depoimentos dos participantes da pesquisa no sentido de fundamentar o personagem Mascarado Fobó, bem como apresentar a identidade social produzida. Hall (1990) compartilha sua ideia em sentido similar, ou seja, considera que o discurso é construído por seus participantes, bem como as identidades sociais. Isto é, por meio do discurso ou da linguagem as pessoas constroem suas identidades e se posicionam no mundo.

No artigo intitulado *Herança, Sacralidade e Poder: sobre as diferentes categorias do Patrimônio Histórico e Cultural no Brasil*, a autora coloca em questão o sentido de propriedade, que pode ser entendido como uma criação social individual ou coletiva, considerada relevante se ela receber atribuição de valor pelo indivíduo ou grupo social.

Nesse aspecto, o Mascarado Fobó pode ser considerado propriedade do povo em um sentido coletivo, o qual recebeu uma atribuição de valor por conta de sua história, tradição, peculiaridades mantidas ano após ano e de geração a geração. Esta atribuição de valor confere significado ao mascarado promovendo reconhecimento de sua sacralidade como patrimônio e de sua dimensão simbólica no processo cultural de Óbidos.

Atribuir ao mascarado a denominação de patrimônio do Estado do Pará é atribuir um sentido de sacralidade ou de um certo grau de carisma sobre ele. Canani (2005) aponta esses dois conceitos e reforça com Shils (1974), o qual afirma que

existe na sociedade uma considerável disposição para atribuir propriedades carismáticas a funções, instituições, símbolos, entre outros.

Canani (2005) defende que essa sacralidade é oriunda de um bem que foi decretado como representativo da cultura, e notoriamente, o bem sacralizado torna-se superior aos bens comuns. A mesma autora reforça que é fundamental a participação do grupo social no processo de atribuição de valor, pois leva-se em consideração os testemunhos históricos, culturais e memoriais que circundam determinado bem; neste caso citamos o Mascarado Fobó como objeto de valor e a sociedade obidense como atribuidora de significado ao personagem.

Ao apresentar o cenário cultural do Mascarado Fobó e suas relações com os blocos carnavalescos e sociedade obidense em geral, concorda-se com Araújo (2000) quando apresenta em seu estudo de que é necessária a compreensão das manifestações festivas como formas de potencialização de um momento especial, no qual a coletividade projeta e [re]cria significados para o mundo, conferindo identidade, sentido, conflitos, valores e especificidade ao grupo social, elementos constitutivos da cultura, ou seja, de grande importância para a formação cultural dos grupos.

Para finalizar a ideia de que as manifestações festivas contribuem para a formação cultural dos grupos sociais é pertinente o que afirma Campomori (2008, p. 78-79) de que “a cultura é a própria identidade nascida na história, que ao mesmo tempo nos singulariza e nos torna eternos. É índice e reconhecimento da diversidade. É o terreno privilegiado da criação, da transgressão, do diálogo, da crítica, do conflito, da diferença e do entendimento”.

Apresentar este estudo sobre o Mascarado Fobó, símbolo cultural de uma manifestação festiva da Amazônia, é despertar variados significados, dentre os quais estão: a identidade, a história, a diversidade, a criação, a transgressão, o diálogo, a crítica, o conflito, a diferença, o entendimento, e finalmente, a cultura.

Outro aspecto que caracteriza e justifica a existência do Mascarado Fobó é que ele é responsável pela produção de economia criativa, promovendo a geração de renda para a população com o fabrico de roupa do Mascarado Fobó. São vários segmentos econômicos que se beneficiam desse patrimônio do Pará. A costureira que se envolve na costura do macacão, o artesão que produz o capacete e a máscara, o agricultor que costuma vender o polvilho para o artesão produzir as máscaras, que são feitas de papel machê. O comércio de tecidos ou de papelaria

que se movimenta com a venda aos artesãos de papel machê, fita, fitilho, tinta. Então, a contribuição do mascarado para o Carnapauxis não é apenas cultural, pois engloba fatores econômicos, turísticos, ambientais e sociais, temas que são fundamentais para compreender a importância do mascarado. Entretanto, esses tópicos não são objeto de nossa pesquisa.

Hoje, o Carnapauxis e o Mascarado Fobó são Patrimônios Culturais do estado do Pará e a contribuição passa por essa patrimonialização, pois enriquecem a cultura obidense e amazônica, entrecruzando aspectos da história das interações culturais ocorridas na região do Baixo Amazonas, principalmente aquelas culturas que desde há séculos se fizeram presentes na região do estreito do rio Amazonas, onde fora implantada a cidade de Óbidos.

CAPÍTULO IV

MASCARADO FOBÓ ENTRE SÉRIO E LÚDICO: SINGULARIDADE CULTURAL DA AMAZÔNIA QUE DIALOGA COM O DIVERSO

Personagem que carrega consigo uma série de adjetivos caracterizadores, o Mascarado Fobó é parte integrante das memórias culturais do povo obidense, e embora não exista uma data precisa sobre seu surgimento, sua existência perdura até o presente momento, compondo a história e a riqueza cultural do município de Óbidos. Há, neste sentido, um forte apego afetivo ao mascarado, dado que há um sentimento de pertencimento do símbolo ao município, que surgiu como elemento cultural coletivamente criado.

A pesquisa realizada *in loco* nos permitiu apreender as percepções do coletivo sobre o mascarado e sua festa, fundamentados no conhecimento empírico e na vivência de foliões, brincantes e gestores. Neste caso, as percepções apreendidas permitem que respondamos à questão que nos propusemos responder nesta pesquisa? Ou seja, *em que medida o Mascarado Fobó pode ser compreendido como uma manifestação de cultura que se propõe apresentar traços culturais da Amazônia na forma de brincadeira séria, um serio ludere (ato pensado, ato criativo), que possibilita o fortalecimento da condição amazônida de ser?*

Primeiramente, não resta dúvida de que o Mascarado Fobó é uma manifestação de cultura autenticamente amazônida, ainda que tenha suas origens enraizadas nas festas do entrudo português e nos festejos italianos de máscara que ocorriam no início do século XX, na cidade de Óbidos. Sobre isso, atentemo-nos para o fato de no período do entrudo, seja na Europa moderna, seja no Brasil do século XIX, haver a prática de se jogar água, lama, perfume ou outros artifícios para sujar os brincantes. Nossa investigação confirma que também essa prática era algo comum e notório nos carnavais de Óbidos. Ela foi assimilada pelo Mascarado que passou a usar esse artifício introito como forma de deboche de suas “vítimas”.

Dos imigrantes italianos, o Mascarado herdou o uso das máscaras, isto para proteger sua identidade, pois a máscara permite ao seu usuário ultrapassar os limites de sua humanidade para assumir uma condição simbólica de despojamento de sua própria identidade pessoal em favor do personagem, mas não abdicando dela, que permanece oculta no âmbito coletivo. Vale ressaltar que o termo personagem deriva do latim *Persona*, de raiz etrusca *phersu*, que era um tipo de

máscara que dava identidade a um personagem, e era utilizada pelos atores romanos para através dela fazer ressoar suas vozes até alcançar os ouvidos dos espectadores. Pela *persona*, ou pela máscara, a identidade do usuário é preservada e ele se torna um *sem-nome*, um *ninguém*. Essa é a identidade do Mascarado Fobó, o *sem-nome*, o *phersu*, livre de sua condição identitária.

Além desta confirmação, é preciso resgatar o fato de que o registro memorial que realizamos por meio de entrevista de pessoas ligadas à festividade e a análise dos depoimentos são um comprovante evidente da concepção de que o Mascarado Fobó é representante da cultura amazônica. Além do registro memorial, o município de Óbidos foi contemplado com uma legislação estadual do Pará, a Lei Ordinária nº 7.225, de 24 de novembro de 2008 que reconhece o Mascarado Fobó e o Carnapauxis como Patrimônio Cultural do Pará, portanto da Amazônia. As audiências públicas realizadas ao longo de 2007, pela Assembleia Legislativa do Pará, junto à comunidade obidense, principalmente aos blocos carnavalescos de Óbidos, principalmente o Bloco Unidos do Morro, resultaram numa compreensão do valor histórico, memorial e cultural do Mascarado Fobó e do Carnapauxis para Óbidos e para o Pará, e que sua preservação deveria ser normatizada como Patrimônio da Cultura paraense, fato evidenciado com a publicação da referida lei.

Nota-se, pois, que o Carnapauxis e o Mascarado Fobó são dois elementos culturais do Pará que formam uma composição complexa na estrutura cultural da Amazônia, no que tange aos aspectos carnavalescos. Neste sentido, fazer a experiência desse festejo na condição de folião, brincante, ou mesmo de Mascarado *Fobó*, torna-se um desafio agradável, pois no entrecruzamento desses participantes ocorre um jogo sério em que todos são feiticeiros e enfeitizados (PAULINO, 2018). Por isso, é inegável que nesse espaço coletivo, o Mascarado Fobó brinca com o real por meio do enfeitizamento de foliões e brincantes, condição fundamental para a própria existência do Fobó.

Indubitavelmente, o Carnapauxis é um ciclo de complementos que se fundem para compor um todo: a Festa, os foliões, os brincantes, o Mascarado Fobó e o amido de milho. O Mascarado Fobó, a priori, é uma figura que denota alegria, diversão, risos, brincadeiras, gargalhadas, mas que no cerne de seu personagem há algo que se deseja ser liberado. O seu interno ou a sua *persona* se revela como ato racional que evoca crítica, reclamação, reivindicação, protesto e contestação diante das fragilidades sociais, políticas e econômicas que muito prejudicam os cidadãos

de bem da sociedade amazônida. Foi no espaço de carnaval que o Mascarado Fobó encontrou o lugar ideal para aliar alegria, diversão e arte à crítica, impugnação, contestação debochada e zombaria irreverente, envolvendo os foliões com sua presença e o lançamento de amido de milho sobre os brincantes.

Com a identidade individual preservada, o espírito se manifesta pela máscara e dá existência a uma nova forma de vida na fantasia de cada um. No ato manifestado no cortejo, a identidade individual é absorvida pela identidade coletiva, que é transformada em um rosto único que representaria todos unidos por um mesmo desejo de manifestação – eis o perigo do fato da máscara ser única, impossibilitando o reconhecimento do usuário. Essa impossibilidade de identificação do mascarado é terreno fértil para a transgressão social. Então, o Mascarado se apropria de sua arma, *o amido de milho*, e sai em batalha pelas ruas de Óbidos jogando o pó nas pessoas, mas sempre privando sua identidade, o que potencializa sua crítica, pois a não identificação causa no brincante indagação e curiosidade sobre quem é o mascarado; causa também incômodo e gera situações embaraçosas quando o brincante vitimado pelo Fobó é membro de classes econômicas mais elevadas ou exercestes de cargos públicos.

Ademais, é nesse espaço carnavalesco que o personagem também encontra um meio de promover sua crítica sem ser punido, reprimido ou ridicularizado. Ou seja, o personagem é um ser existente que ultrapassa a lógica de uma simples atuação teatral de mascarados, como ocorria no período da *commedia dell'arte* italiana, e atinge de certa forma o nível das manifestações de Puchinela e Arlequim. O Fobó busca apresentar à sociedade obidense uma advertência de forma espontânea, jocosa e lúdica, a de que no espaço do carnaval as relações de poder se invertem e a irreverência ganha força sobre o formalismo opressor.

Por isso, o ritual do Mascarado Fobó é embrenhado de sentimentos, pensamentos e concepções que alternam entre a seriedade e a ludicidade. Nossa percepção pode ser mais bem justificada pela via da estética, pois no sensível esse símbolo pode apresentar inúmeros significados, cuja expressão transita entre o ato sério e o lúdico. É sério porque é um ato pensado, crítico e denunciador; é lúdico porque é um ato criativo, alegre, debochado. Por isso, pode-se afirmar que a ludicidade do Mascarado Fobó contém mais de seriedade do que o próprio brincante consegue perceber, e os que percebem a seriedade da brincadeira são os dotados de sensibilidade, que compreendem o interdito da situação, incorporando-se à festa,

e percebendo o seu real sentido. Afinal, são os *inter-ditos* que parecem estabelecer a ordem que permite as transgressões do Mascarado Fobó cujo respeito simbólico a ele é dado por força de sua indumentária – a máscara, a chita (macacão colorido), o chapéu de cone e a bexiga de boi.

A transgressão do Mascarado Fobó tem uma dinâmica própria, e conseqüentemente, sua função independe dos acontecimentos burocráticos do cortejo carnavalesco. Com efeito, não há uma regra que obrigue o Fobó a debochar ou lançar substâncias sobre as pessoas, também não há uma norma que obrigue o brincante ou o folião a aceitar as condições do mascarado, nem há regra para impedir foliões e brincantes de forçarem a identificação do mascarado. Entretanto, há uma norma oculta e fetichizada que funciona como *interdito*, e resulta na transição do Mascarado Fobó por entre famílias, blocos e transeuntes na condição de transgressor debocheiro e sério. A indumentária, assim, transforma-se no elemento de resistência social dos mais fracos e fora do sistema oficial de festejo (BAKHTIN, 1999), e sua atitude aparentemente louca de jogar substância nos outros, principalmente nos de classe abastada, é autorizada sem impedimentos.

Essa atitude do Fobó revela uma cultura que se propõe apresentar traços culturais da Amazônia na forma de brincadeira séria, um *serio ludere* (ato pensado, ato criativo)? Cremos que sim. Segundo Paulino (2018), o *serio ludere* é caracterizado como prática, ou mesmo método cujo objetivo é experimentar a transgressão da rotina, o fascínio da crítica social severa e a liberdade despreendida das imposições normativas, gerando uma espécie de jogo, em que a seriedade, representada no ato racional e proposital, se junta à ludicidade, representada no ato criativo. Neste sentido, a concepção de jogo de Huizinga (2008, p. 33), nos ajuda a compreender a identidade Fobó que transita entre o sério e o lúdico,

Uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida cotidiana'.

Esse conceito é apropriado para confirmar o ato criativo do Mascarado Fobó cuja manifestação se desprende das normas sociais para na transgressão a brincadeira apresentar o prazer da existência humana. Isso confirma o que propõe Paulino, ao examinar o problema do jogo na perspectiva de Gadamer,

O ato de jogar não é questão séria, por isso que se joga. O que é apenas

fruto da ludicidade não pode ser considerado algo sério. Por esta razão, quem joga tem ou ao menos deveria ter a consciência de que isso é apenas uma atividade encontrada no mundo determinada pela seriedade dos seus fins (PAULINO, 2018, p. 40).

Gadamer utiliza um termo bastante pertinente para denominar os que não entram na dinâmica séria do jogo sem se desprender da ideia de que tudo é uma grande brincadeira. Para ele, “*apenas a seriedade que há no jogo que permite que o jogo seja inteiramente um jogo*” (GADAMER, 2004, p. 175). Por isso sua expressão é taxativa quanto ao indivíduo que não leva a sério o jogo, é um *desmancha-prazeres*. O indivíduo que se lança no jogo sabe que o ato é “*apenas um jogo*”, mas sabe que para o jogo ocorrer, é preciso levar a sério sua dinâmica e sua lógica (HUIZINGA, 2008). Não é por acaso que o Mascarado Fobó desmascarado é obrigado a sair do jogo e enquanto durar o festejo ele está impedido de se manifestar novamente como Mascarado. Ele é *manjado*, na concepção de todos os entrevistados. Em outros termos, quando alguém reconhece a pessoa por trás da vestimenta, a brincadeira “*perde a graça*”. Então, o mascarado fica *manjado*, ou seja, foi reconhecido e não adianta mais se esconder.

Isto implica em apresentar uma proposta gadameriana, que se torna algo bastante pertinente ao resultado da pesquisa sobre o Mascarado Fobó, que é o fato de percebermos a cultura do Carnapauxis e seu mascarado como um jogo experimental da existência humana no Baixo Amazonas, transgredindo a seriedade da rotina dos brincantes e a rigidez do roteiro da festa. Nossa posição é a de apresentar, com respaldo em Gadamer, que a relação entre mascarado, folião e brincante, fundada não numa *Consciência Estética*, mas na experiência lúdica da arte. Neste caso, não é a natureza do jogo entre mascarados, foliões e brincantes que estamos discutindo, pois a consciência estética implicaria na aceitação sensível e no entendimento racional da ação do mascarado durante o festejo – fato que pouco importa; mas, o modo de ser deste ou a sua condição. Consequentemente, fazer a experiência da festa cultural do Carnapauxis com seu mascarado é fazer experiência vivencial do acontecimento.

Na experiência da festa o ato risível, o deboche e o extravasamento irônico do personagem Fobó é bastante rico. Neste sentido, concordamos com Minois, para quem “o riso irônico é um meio de se vingar do mundo” (MINOIS, 2003, p. 375). A vingança provoca uma evidente regeneração do ser humano de suas contradições,

ou seja, o riso tem função libertadora. Segundo Baudelaire (2011), em seu texto *Da Essência do Riso*, o fundamento do riso não está no objeto do riso, mas em quem ri que percebe o cômico em seus atos *maldosos*. No Mascarado Fobó, a maldade está no *jogar amido de milho*, um ato aparentemente inocente, mas de uma provocação libertadora, reduzindo o absurdo das contradições humanas, principalmente aquela contradição que distingue ricos de pobres, na condição de privilegiamento do rico, ou de brancos sobre não-brancos, de homens sobre mulheres, e exaltando o nonsense original como artifício de transformação social (MINOIS, 2003).

As ideias de Minois e Baudelaire nos conduzem a uma compreensão radical sobre o Carnapauxis enquanto lugar de transgressões e o Mascarado Fobó enquanto transgressor do modelo de festejo vigente, que adota uma lógica difusa para apresentação no ato instantâneo, uma proposta de vida fundada no acaso e na necessidade e não na lógica da história, erguida sob as condições rigorosas da causa e do efeito. Michel Maffesoli, em *Elogio da Razão Sensível*, lança mão dessa transgressão, e nos incita a irromper a seriedade dos festejos oficiais, oferecendo uma nova perspectiva lógica:

É nisso que se faz necessário operar um importante corte epistemológico, aquele que consiste em abandonar uma lógica voltada para o longínquo, uma lógica histórica, em que as causas e os efeitos se engendram de um modo inelutável e decidido, e, ao contrário, estar atento a uma lógica do instante, apegada ao que é vivido aqui e agora. Tal lógica do instante nada mais tem a ver com a vontade racionalista que pensa poder agir sobre as coisas e as pessoas. Ela é muito mais tributária do acaso, de um acaso que ao mesmo tempo é necessário. /.../ Em suma, uma lógica que deve menos à História do que ao destino (MAFFESOLI, 1997, p. 57).

Podemos incluir que neste espaço epistemológico sensível, o imaginário do Mascarado Fobó é visto como um ato descritivo daquilo que é, sem a mínima necessidade de ir além de si mesmo. Pelo ato descritivo do Fobó a aparência e o profundo se relacionam fazendo transgressões sobre si na dinâmica entre mascarado, foliões e brincantes, suspendendo e superando as diferenças por meio da partilha da experiência da arte do Carnaval. Minois sustenta que o riso do século XX é humanista. Isso também deve valer para o Riso debochado do Mascarado Fobó, pois sua manifestação é “um riso de humor, de compaixão e, ao mesmo tempo, “de desforra”, diante dos reveses acumulados pela humanidade ao longo do século e das batalhas perdidas contra a idiotia, contra a maldade e contra o destino”. (Minois, 2003, p. 394). Essa concepção nos permite assumir que o ato risível do

Fobó coloca o mundo ao avesso, evidenciando a necessidade da transgressão, desculpabilizando faltas humanas, e tornando a vida leve na forma de uma grande palhaçada séria. Isso já seria algo bastante psicanalítico dado que a ação do Fobó de se intrometer no cortejo festivo e jogar *maisena* nas pessoas parece teimar em abolir o bem e o mal em benefício da liberdade incondicional.

Mas, cremos ser mais que uma catarse psicanalística. A presença incondicional do Mascarado Fobó nos festejos do Carnapauxis é em nossa concepção uma manifestação mítica, um resgate daquilo que somos a partir de nossas origens arquetípicas, visto que o ato debocheiro do Fobó é um reconhecimento de que sempre rimos para caçoar de nós e mesmo tempo reforçar nossos vínculos sociais, seja para incluir, seja para excluir as pessoas, desmoralizando os valores que geram o modelo social de classes. Daí que a legitimação por parte do Poder Público do Estado do Pará, do Mascarado Fobó e do Carnapauxis como Patrimônio Cultural da Amazônia, é algo bastante complexo.

Antes de comentarmos essa questão, cabe expor que as observações realizadas por nós *in loco* das manifestações do Mascarado nos Carnapauxis de 2017 e 2018 nos fazem concluir que as ações do Fobó estão concentradas nele próprio sem que para isso ele tenha qualquer preparação para o ritual. Em consequência, parece haver uma improvisação de mímicas desconexas com a lógica de rituais de *bufão*, o que parece estar agindo mais por intenções individuais do que por rituais longevos nascidos do consenso coletivo antigo.

Essa atitude fragiliza o símbolo do Mascarado, pois sem ritual, a manifestação se torna apenas um apreço à distração e à brincadeira inconsequente. Talvez por essa fragilidade o Mascarado tenha se transformado em objeto mercadológico juntamente com o Carnapauxis para a sociedade obidense. Por isso, é bastante complexo analisar os dois elementos, Carnapauxis e Mascarado Fobó, como patrimônios culturais do estado do Pará. Não podemos negar, diante da grandiosidade da festa no interior da Amazônia durante o período de Carnaval, que o interesse econômico esteja envolvido. A euforia que encontramos nas manifestações de 2017 e 2018 são expressões típicas de uma sociedade de consumo. O formato carnavalesco de Óbidos que segue o seguinte ritual: encontro dos foliões e brincantes em um determinado lugar previamente escolhido pelo bloco do dia em acordo com o poder público; a saída do local por foliões e brincantes, seguindo o cortejo ao som de músicas carnavalescas locais e nacionais, até chegar

ao ponto final do encontro, o *Fobódromo*. Uma vez no Fobódromo, o bloco se retira da frente da procissão e dá lugar a bandas musicais que, entre músicas locais e nacionais, promovem o ritual comum a toda e qualquer cidade brasileira ou mesmo mundial que investe em Carnaval. O Mascarado Fobó se manifesta em qualquer momento, mas seu momento ritual está durante o cortejo. É nesse momento que ele deve se fazer presente como personagem de ruptura.

Nossa percepção é que esse modelo ritualístico, caso seja mantido, fragiliza a existência e a manifestação do mascarado durante todo o processo carnavalesco, o que pode fazer do Carnapauxis em poucos anos uma pseudofesta cultural, um evento econômico para consumo de alegria, euforia e vulgaridades sociais. Daí que nos perguntamos se de fato o Mascarado Fobó possibilita, como manifestação de cultura da Amazônia no formato de brincadeira séria, o fortalecimento da condição amazônica de ser. Sabemos que as manifestações culturais na Amazônia contemporânea, principalmente as que tomaram corpo institucional a partir dos anos noventa, período seguinte à redemocratização do Brasil, buscam valorizar diversas expressões regionais, que participam do grande esforço humano de compreender o mundo e a si mesmo.

Neste sentido, a Amazônia também intenta apresentar ao mundo uma forma singular de aproximação da realidade que sirva de representação local para o mundo. As formas estão ainda em formato experimentalista, frutos de variados modos linguísticos e vivências coletivas e individuais, e que ajude o amazônica e o não-amazônica a constituir suas próprias percepções de verdade, organizar suas memórias, conhecer-se e reconhecer-se na sua condição humana. Se essa apresentação universal é possível, é algo que não se pode afirmar no presente momento. O que nos interessa não é apontar tal conceito universal. A Amazônia, por si já garante essa universalização. Nossa pesquisa, longe de ser uma investigação conclusiva, tentou analisar se o Mascarado Fobó, enquanto manifestação e patrimônio da cultura amazônica, pode assumir o papel de possibilitador e fortalecedor no formato de brincadeira séria da condição amazônica de ser.

Toda a riqueza que compõe o histórico de existência do Mascarado Fobó revela o intenso encontro de culturas, as relações de memórias e os impasses de identidade que resultaram no jeito obidense de ser e ver o mundo. A experimentação de diversos formatos estéticos, articulando memórias de culturas diversas, como a

portuguesa, a italiana, as de matriz africana e indígena, é base fundamental para discutirmos a condição de ser humano a partir da *Floresta Tropical* e provocar reflexões sensíveis na humanidade.

Ousamos nesse texto discutir uma possível *condição amazônida de uma época* manifestada na região do Baixo Amazonas. O Mascarado Fobó como uma possibilidade plausível da condição amazônida de uma época seria talvez uma proposta provocativa porque nela há um encontro severamente conflituoso entre culturas europeias, africanas e indígenas, nos aspectos simbólicos, memoriais e de identidade. Pelo viés do Carnapauxis e seu Mascarado Fobó, desenvolve-se um emaranhado de apresentações e representações que acabam por compor um enredo provocativo de *fascínio* nos foliões e brincantes porque mistura o ato racional e sério ao ato criativo e lúdico, causando uma suspensão da normalidade para dar vazão ao extravasamento do peso da vida na região do Baixo Amazonas.

O Mascarado Fobó é, por isso, porta-voz das diversas culturas do Baixo Amazonas. Suas atitudes dissimuladas, debochantes e de rupturas impõem crises no pensamento burguês local de cultura europeia, teimoso em desconsiderar ou cooptar para seu espaço de domínio o pensamento caboclo na tarefa de apresentar o habitante amazônida ao mundo, despido de suas condições sociais, econômicas, políticas e até mesmo culturais hierarquizadas.

Não é por acaso que, aprendiz de Arlequim e Pulcinella, o Mascarado Fobó assume para si um trejeito tipicamente local e passa a promover sua zombaria, intercalando desenvoltura de danças, músicas e ritos carnavalescos, com o *ensujamento* dos foliões e brincantes por meio do lançamento de amido de milho [maisena]. Não há nada de ingenuidade nessa manifestação do Fobó. Sua existência secular lhe fez herdar experiências que o transformaram em um personagem atrevido e aparentemente agressivo no lançamento de material orgânico nas pessoas, mas perfeitamente aceito pelo coletivo, que não o assume como um ser estranho ou em estado alterado de consciência, senão como contrassenso ao *status social* vigente.

Em outros termos, o Mascarado Fobó é uma necessidade cultural na região do Baixo Amazonas, não para fazer outros rirem dele, mas para ele dar ao outro que não está mascarado, folião ou brincante, a condição de rir de si mesmo, de sua própria idiotice e estupidez. Seria, pois, um riso libertador porque é de reconhecimento das limitações contingenciais humanas e apontamento para o

desprendimento moral. De outro modo, o Mascarado cairia numa concepção “clownesca”, para usarmos uma ideia de Mazzoleni, ao discutir o papel do riso como instrumento cultural e a existência da categoria antropológica do *homo ridens*. (MAZZOLENI, 1989). Ainda que o Mascarado Fobó reúna as condições que em um primeiro momento o identificam como um clown, ou um bufão ocidental, ou mesmo um personagem teatral, ele não está preso às mesmas condições históricas que estes tipos de personagem estão. Seria então leviano de nossa parte tecer esse tipo de confronto, pois as condições contextuais e históricas que trouxeram para a existência o Fobó e outros personagens mascarados, e há milhares mundo afora, são demasiados diversas, ainda mais que o estatuto do Fobó e de outros mascarados seja o da mediação, e não o da existência terminal.

Na verdade, o multiculturalismo amazônida de Óbidos fortalece olhares os mais variados sobre o universo simbólico do Carnapauxis, que mistura e faz dialogar as culturas europeias, asiáticas, africanas e sul-americanas sem cair no clichê de cientificismos antropológicos, sociológicos ou psicológicos, que relativiza a dimensão extemporânea do mascarado, ou no exagero do olhar mítico, que absolutiza essa dimensão, ainda que seus temas sejam conteúdos sempre observados, analisados e apresentados pelas ciências e por simpatizantes das questões mítico-simbólicas. O equilíbrio dessa apresentação está na dimensão do reconhecimento cultural do símbolo obidense. Para nós, o grande valor do Mascarado Fobó foi ter se transformado em símbolo de uma época e tem ultrapassado a temporalidade para entrar no universo extemporâneo. A maneira estética com a qual desenhou sua manifestação já nos serve de inspiração para identificar novas formas de arte que possam explorar com mais propriedade a dinâmica da condição de vida humana a partir do misterioso cenário amazônico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde os tempos mais remotos, a cultura é uma dimensão fundamental das sociedades humanas. Embora haja duas formas de se pensar cultura, uma que se concentra nas discussões da formação em si, e outra que discute os produtos resultantes dessa formação, o que importa é que para compreendermos o significado de cultura e sua importância para determinada sociedade é necessário considerar diversos aspectos como: ancestralidade, localidade, período de tempo em curso, relações de poder, desenvolvimento de técnicas para melhoria das condições e da qualidade de vida, entre outros, que servirão de fundamento para apresentar a constituição de um povo. Esses aspectos também são fundamentais para registrar o que a memória social conserva ou persiste em manter atualizada sobre conhecimentos passados, e definir possíveis identidades ou vínculos que unem um determinado grupo cultural.

Presentes desde a antiguidade, as culturas humanas sempre primaram pela dinamicidade de sua constituição, o que nos faz ressaltar o caráter coletivo dessa dimensão. Dada a dinamicidade, há certas limitações quando se propõe apresentar um conceito mais duradouro sobre o termo. Por isso, para se compreender determinados conceitos de cultura, é preciso se reportar ao período em que o termo foi conceituado. Contudo, o conceito se aprisionou a duas ideias, o modo de ser e o modo de viver de um determinado povo. Nos tempos atuais, considerando essas duas ideias, podemos assumir que o termo cultura foi redefinido a partir de um espectro mais abrangente, que respeitasse as particularidades de cada um dos diversos povos. Assim, pode-se dizer que Cultura é um conceito complexo, expresso das mais diferentes formas, que está em constante transformação e renovação.

A tríade *Cultura, Identidade e Memória* é particular, única e marcante para cada grupo cultural. Pode-se citar como exemplo objetos utilizados por grupos diversos com valores simbólicos que os utilizará a sua maneira. O caráter simbólico de uma determinada cultura pressupõe um olhar investigativo do pesquisador menos preso a procedimentos semânticos ou a organização racional da experiência sensível. Mesmo que não possamos arbitrar sobre o universo simbólico de grupos culturais, pois sua existência está fundamentada em códigos e referências não arbitrários, visto terem sido estabelecidos por convenção e fatores até mesmo ambivalentes, ainda assim podemos promover debates e registrar interpretações

ainda que esses não devam possuir caráter judicativo, senão caráter de sincera busca de entendimento do objeto pesquisado.

Sabemos, pois que os símbolos são elementos que fazem a mediação entre as pessoas e o mundo. Isso nos foi apresentado por diversos pensadores, ao longo deste trabalho. Hegel, Lévi-Strauss, Bakhtin, Boas, Minois são alguns dos mais destacados. No entanto, há uma preocupação desses pensadores de reconhecer o valor simbólico de um determinado objeto quando este tem relação com a espiritualidade de um povo. Neste aspecto, sociedades arcaicas têm muito a dizer sobre símbolos, e sociedades contemporâneas perderiam em grande monta seu aspecto simbólico, pois seus símbolos ganhariam outro *status* semântico, o de ser apenas um signo, indicativo de comportamento ou ato (LUMIER, 2007). Quanto a esse aspecto, é inegável o valor simbólico enquanto mediação entre um determinado grupo social e o mundo sagrado.

Entretanto, pensadores como Bakhtin e Minois também reconhecem outros aspectos de significância de um símbolo. Neste caso, seguimos suas perspectivas e optamos por reconhecer que um símbolo pode estar relacionado à experiência celestial ou telúrica, mas também pode estar vinculado a uma experiência intuitiva humana, que pode ser, por exemplo, uma representação artística cuja interioridade do conteúdo, embora não alcance um valor divino, faz mediação entre a pessoa que tem relação com o objeto e o valor que este tem na atividade existencial dessa pessoa. É neste sentido que acolhemos como objeto de pesquisa uma modalidade de mascarado, denominado de Mascarado Fobó, para responder à questão científica e problemática: *Em que medida o Mascarado Fobó pode ser compreendido como uma manifestação de cultura que se propõe apresentar traços culturais da Amazônia na forma de brincadeira séria, um serio ludere (ato pensado, ato criativo), que possibilita o fortalecimento da condição amazônida de ser?*

Como já apresentado nesta dissertação, Óbidos é herdeira de múltiplas influências do colonizador europeu. No início da pesquisa não tínhamos com precisão fundamentos históricos e científicos sobre a origem da Festa do Mascarado Fobó e sobre o Carnapauxis; contudo, encontramos no decorrer das investigações fortes indícios de herança portuguesa e italiana na estrutura da festa e do personagem que são evidenciados na fala dos entrevistados, quando relatam que Óbidos acolheu ao logo de seus três séculos de existência famílias portuguesas e italianas cujos vários descendentes podem facilmente ser encontrados no município.

Com essa pesquisa também evidenciamos o grande valor cultural oriundo do conhecimento popular-coletivo sobre esta Festa do Mascarado Fobó que perpassa gerações e mantém-se viva tradicionalmente no contexto cultural amazônico brasileiro até os dias atuais. É uma festa de carnaval que reúne pessoas de todos os gêneros e classes sociais, mas que durante a brincadeira todos se colocam em um patamar de igualdade. O festejo carnavalesco com a presença do mascarado é uma tradição cultural da Amazônia, manifestado na forma de brincadeira séria, um *serio ludere*, ajuntamento de ato pensado com ato criativo, que possibilita o fortalecimento da condição amazônica de ser. É uma brincadeira de deboche com fundo de verdade, *um sério lúdico*, que anuncia e denuncia disparates sociais, econômicos e políticos, o que deixa de configurar uma simples brincadeira de rua para caracterizar uma dinâmica cultural distinta e abrangente de um povo que reage diante de sua cruel realidade na forma de deboche, risos, gargalhadas e brincadeiras.

Nossas investigações e as entrevistas junto aos fazedores de carnaval de Óbidos nos permitem apresentar que a festa do *Mascarado Fobó* e o Carnapaxis a partir da concepção popular-coletiva tornou-se um “movimento” que transforma a cidade, preparando-a e dinamizando-a para receber o festejo, os mascarados, os foliões, os brincantes e as famílias. É nesse ajuntamento de pessoas no cortejo que as diferenças desaparecem para dar lugar a uma unidade nas variações das manifestações simbólicas do mascarado, isto é, o diferente dá lugar ao semelhante, o assimétrico dá lugar ao simétrico, o sério permuta com o lúdico e o lúdico com o sério, exigindo risivelmente simetria, igualdade, o que nos remonta às concepções defendidas por Bakhtin (1999) quanto à simetria de valores manifestada no universo cultural. Nessa dimensão cultural de magia, troca e mescla é deflagrada a essência séria e lúdica do personagem. O que foi compreendido por ele parece permanecer e se aplicar aos dias atuais, mesmo considerando as peculiaridades próprias da contemporaneidade, mas que fazem parte das transformações sociais e influenciam o “desenvolvimento” cultural do grupo social.

A Festa carnavalesca do Mascarado Fobó é fruto das múltiplas influências do período colonial e do início da República, onde a materialidade cultural encontra respiro a partir das manifestações portuguesas e italianas; bem como, do conhecimento popular-coletivo obidense, por meio da constância em trazer para o presente os fatos que marcam o passado e que estão registrados em sua memória. Essa manifestação confere unidade a um povo, produzindo um modo de ser

amazônida que é história e que se faz história a cada ano no cenário cultural dessa região. Por isso, o Mascarado Fobó é uma manifestação popular que merece destaque no espaço do Carnaval Pauxiara e precisa ser ainda objeto de mais investigações por reunir múltiplas facetas de manifestação em um espaço que possibilita a democracia do conhecimento, o incentivo e a proteção cultural e o intercâmbio entre as pessoas de um mesmo grupo social, entre diferentes grupos sociais e distintas épocas.

Neste sentido, reconhecer o Mascarado Fobó como símbolo da seriedade e do lúdico no festejo carnavalesco amazônida é valorizar um objeto patrimonial que confere conhecimento de uma época por meio de sua manifestação sensível, pois este constitui dimensão estética da vida humana amazônida, e a partir dele o indivíduo organiza e constroi o seu mundo diante da coletividade, naquilo que podemos afirmar, em conformidade com Paulino (2014, p. 543), como uma “condition amazonienne d’une époque”, ou seja, uma *condição amazônida de uma época*, que condiz com o modo de ser e de viver nesta região.

Neste aspecto, a vida vivida sob as condições do festejo de Carnaval no qual a manifestação do Fobó fará suspender o modelo racional de vida para que a espiritualidade do símbolo fantasiado de Fobó provoque uma nova atitude, a do riso que debocha da amargura, e o da seriedade que se embebeda de ludicidade e riso. Não seria essa uma das finalidades do Mascarado Fobó? Um *mergulho no mundo sem amarras*? Cremos que sim, porque o Fobó empresta aos foliões e brincantes sua própria máscara para que estes possam ver o mundo em todas as suas dimensões, nas suas contradições e nos seus limites. Mas o Fobó não está interessado em emprestar sua máscara em um determinado evento, pois esse empréstimo é insuficiente para tocar o folião e o Brincante no seu estado suspenso. O mascarado está interessado em instigar suas vítimas a deixar se envolver pela experiência da arte na condição de personagem de maneira que o mundo da realidade esteja plenamente envolvido com o mundo do Carnapauxis.

Diante desta imensidão de proposições culturais, ainda há muito que se estudar, pesquisar e investigar, ou seja, a Cultura e suas respectivas manifestações simbólicas ou não carecem e merecem tal zelo. Neste sentido, cabe ainda continuar no aprofundamento de nossa investigação sobre o Mascarado Fobó, um Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará, que ganha existência no município de Óbidos, se faz pertencente ao povo da Amazônia e carrega consigo a potencialidade

de tornar-se um elemento simbólico que permite senão uma viagem racional, ao menos um mergulho estético na sensibilidade que toca as culturas populares nascidas nas efervescências da vida no Baixo Amazonas, para daí provocar a existência humana na sua condição amazônida.

O Mascarado Fobó está presente na Amazônia e manifesta-se na mesorregião do Baixo Amazonas no estado do Pará, especificamente na cidade de Óbidos, coirmã portuguesa da Óbidos de Portugal, principalmente no período do Carnapauxis, embora ele esteja livre para se manifestar em qualquer época. Nossa pesquisa sobre o folião vestido de Mascarado Fobó do Baixo Amazonas para brincar no Carnapauxis confirma ser ele uma manifestação de cultura que apresenta a Amazônia na forma de brincadeira séria e que por sua história, identidade, memória, tradição, secularidade, estrutura, e sentimento de pertencimento, que foram perpassados de geração em geração, possibilita o fortalecimento da condição amazônida de ser.

A existência do Fobó nos provocou a perceber com mais sensibilidade a realidade originária, considerando que essa experiência nasce no próprio interior da procissão festiva. Entretanto, sem um jogo que une riso e seriedade, sem um *serio ludere*, o encontro entre o mascarado, os foliões e os brincantes recairá na obviedade de uma festa que não altera em nada a qualidade de vida das pessoas. O que altera a qualidade de vida das pessoas é o ato risível, o deboche de suas condições existenciais, a suspensão das obrigações sociais, econômicas, políticas e religiosas. Daí que a sociedade amazônida, especialmente, os obidenses, faz do Carnapauxis e da atuação do Mascarado Fobó um momento de transposição social para um universo de alegrias, fantasias, redefinindo o papel do folião e do brincante no mundo, alterando por certo sua qualidade de vida pelo desprendimento do que causa estresse, depressão, tristeza, drama, ou seja, o Mascarado Fobó é um Patrimônio Cultural que ao atingir o espaço frágil dos brincantes e foliões, provoca mudanças no modo de viver e ser nesta região Amazônica.

Por fim, o estudo nos possibilitou ampliar o conhecimento sobre culturas, identidades, memórias, símbolos, carnaval, riso, seriedade, ludicidade, desenvolvimento social e qualidade da vida das pessoas, componentes que nos permitem gerar uma atitude de esperança na utopia que, no sentido contextual dos termos, parece impossível de se realizar e ainda assim é perfeitamente realizável: no espaço das artes, no universo do Carnapauxis, no mundo livre da imaginação

criativa que se assume Fobó, viver uma perpétua procissão entre risos e seriedade, sob o manto venerado do Mascarado, suspende a memória histórica, mas isso, quem importa com isso? O valor do Mascarado Fobó está na sua condição amazônida sem medo de rir.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AGOSTINHO, Santo. **Contra os Acadêmicos**. Trad. de Enio Paulo Giachini. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.
- _____. **Comentário aos Salmos (Enarrationes in psalmos)**: Salmos 51-100. Trad. Monjas Beneditinas do Mosteiro de Maria Mãe do Cristo de Caxambu. Col. Patrística, vol. 9/2. São Paulo: Paulus, 1998.
- ALEPA [ESTADO DO PARÁ]. **Lei nº 7.225, de 24 de novembro de 2008, que institui Carnapauxis e o Mascarado Fobó como Patrimônio do Pará**. Disponível em: <http://www.xupaosso.com.br/index.php/carnapauxis/noticias-do-carnapauxis/1913-o-carnapauxis-e-patrimonio-cultural-do-para>. Acessado em 20.06.17
- ALFÖLDI, Andrew. **A festival of Isis in Rome under the Christian emperors of the IVth century**. Budapest: Institute of Numismatic and Archeology of the Pázmány-University, 1937.
- ARAÚJO, Patrícia V. L. **Folganças Populares: Festejos de Entrudo e Carnaval em Minas Gerais no século XIX**. Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, 2000. Dissertação de Mestrado.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BASÍLIO MAGNO, São. **As Regras Monásticas**. Petrópolis: Vozes, 1983.
- BATES, Henry Walter. **Um naturalista no Rio Amazonas**. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: Edusp, Vol 53, 1979, Etext 2000 (1859).
- BAUDELAIRE, Charles. **Da Essência do Riso**. Tradução de Filipe Jarro. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- BAUMAN, Zigmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- _____. **Globalização: As Consequências Humanas**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio sobre significação da Comicidade**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOAS, Franz. **Antropologia cultural**. Tradução de Celso de Castro, 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. **Race and Progress.** Em: *Revista Science*. New Series, UK, Vol. 74, No. 1905 (Jul. 3, 1931), pp. 1-8.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: Tao, 1979.

BRUCE-MITFORD, Miranda. **O livro ilustrado dos símbolos:** o universo das imagens que representam as ideias e os fenômenos da realidade. São Paulo: Publifolha, 2001.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna:** Europa, 1500-1800. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

CANTO, João. **ÓBIDOS:** O Carnapauxis (2010). Disponível em: http://www.pesquisador.net.br/turismo_dicas.php?operacao=mostrar_info&pagina=1&ano=&cod_info=1649. Acesso em 14.10.2017.

CANANI, Aline S. K. B. **Herança, Sacralidade e Poder:** sobre as diferentes categorias do Patrimônio Histórico e Cultural no Brasil. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 163-175, jan/jun 2005.

CANAU, Joel. **Memória e Identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia.** São Paulo, Ática, 2000.

CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **O Pedagogo.** 1ª Ed. Campinas-SP: Ecclesiae, 2014.

CORIOLOANO, Luzia Neide; MARTINS, José Clerton de Oliveira. **O turismo na construção das identidades contemporâneas.** Em: CORIOLOANO, L.; VASCONCELOS, F. O turismo e a relação sociedade-natureza. Fortaleza: EdUECE, 2007.

CRISÓSTOMO, João. **Comentário às Cartas de São Paulo 27/3 (Hebreus).** Coleção Patrística, Vol. 27/3, 1ª Ed. São Paulo: Paulus, 2013.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais.** Bauru: Edusc, 1999.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. **Ecoss da folia:** uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DEBRET, Jean-Baptiste [1768-1848]. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.** Tradução Sérgio Milliet. Tomo I, volumes I e II. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978.

DUARTE, Adriane da Silva. **As origens do drama e da comédia.** Em: Revista Entrelivros, São Paulo-SP, Ed. 32, p. 08-15, 01.12.2007.

FARIA, Flora De Paoli. **O Baile de Máscaras de Veneza ao Rio de Janeiro:** sob o signo do Arlequim. Em: Terceira Margem: Pensando o Carnaval na Academia. Rio de Janeiro, Ano X, nº 14, janeiro-junho / 2006, pp. 86-97.

FERREIRA, Felipe. **O Triunfal Passeio do “Congresso das Summidades**

Carnavalescas” e a Fundação do Carnaval Moderno no Brasil. Em: Terceira Margem: Pensando o Carnaval na Academia. Rio de Janeiro, Ano X, nº 14, janeiro-junho / 2006, pp. 11-26.

FOLHES, Ricardo Theophilo. **O Lago Grande do Curuai: história fundiária, usos da terra e relações de poder numa área de transição várzea-terra firme na Amazônia.** Belém/Paris, Instituto de Geociências, PPGCA/UFPA, 2016. 299 fl. Tese de Doutorado.

FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Cultura [Das Unbehagen in der Kultur].** Tradução Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FUNDAÇÃO AMAZÔNIA DE AMPARO A ESTUDOS E PESQUISAS (FAPESPA). **Estatísticas Municipais Paraenses: Óbidos.** Belém: Diretoria de Estatística e de Tecnologia e Gestão da Informação, 2016.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I/II.** Tradução de Ênio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes/São Francisco, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas.** Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

GIANNITRAPANI, Mario. **Προσωπον, Φερσu, Persona: Fer, l’Uomo come maschera (seconda parte).** Em: Revista de ACPC Controluce. Anno VIII/10, ottobre 1999, p. 15, Castelli Romani (Itália).

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Viagem à Itália.** Tradução de Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas. São Paulo: UNESP, 2017.

GÓIS, Marcus Villa. **A Máscara na Commedia Dell'arte.** Repertório, Salvador, nº 19, p.81-90, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 3ª Ed. São Paulo: DP&A, 2003.

HALL, Stuart. **Cultural identity and Diaspora.** In Rutheford, J. (org.). Identity. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

HEGEL, Friedrich. **Cursos de estética I, II, III e IV.** São Paulo: Edusp, 1835-1999-2000-2002-2003.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura.** Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

JULLIEN, François. **O diálogo entre as Culturas: do universal ao multiculturalismo.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

KROEBER, Alfred Louis. **A natureza da Cultura.** Lisboa: Edições 70, 1952.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito antropológico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LEAL, Alessandra. **Cultura e Memória**: percepções das lembranças re-existentes no tempo. In: Revista Geouerj. Rio de Janeiro: Instituto de Geografia do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e História**. In: Antropologia Estrutural II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

_____. **Race et Histoire**. (Première édition UNESCO 1952). Collection Folio essais. Paris: Gallimard, 1987.

LOURO, Guacira Lopes. (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUMIER, Jacob. **Cultura e Consciência Coletiva: Leituras Saint-Simonianas de Teoria Sociológica**. E-book Monográfico. Rio de Janeiro, Publicação do Web site Produção Leituras do Século XX (PLSV), 2007. Disponível em: <http://www.leiturasjlumierautor.pro.br>. Acesso em 25.12.2017.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1997.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma teoria científica de cultura**. Tradução Marcelina Amaral. Lisboa: Edições 70, 2009.

MARCONI, Marina de Andrade e LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados. 7ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

MAZZOLENI, Gilberto. **Homo Ridens: o Riso como instrumento cultural**. Em: Perspectivas, São Paulo, 12/13: 229-23S, 1989/90.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MORIN, Edgar. **O método 2**: a vida da vida. Porto Alegre: Sulina, 2001.

_____. **O paradigma perdido**: a natureza humana. Lisboa: Europa-América, 1973.

MYANAKI, Jacqueline; LEITE, Édson; CÉSAR, Pedro de Alcântara Bittencourt; STIGLIANO, Beatriz Veronese. **Cultura e turismo**. São Paulo: IPSIS, 2007.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Persio Santos de. **Introdução à sociologia**. São Paulo: Ática, 2004.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948)**. Disponível em:

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>>. Acesso em 20.07.17.

PAULINO, Itamar Rodrigues. **A Amazônia entre culturas, identidades e memórias**. Em: LIMA, Rogério e MAGALHÃES, Maria da Glória (orgs). *Culturas e Imaginários: Deslocamentos, Interações e Superposições*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

_____. **O método serio ludere entre criações literárias e conhecimentos**. 1ª ed. Brasília: Verbana, 2018.

_____. **Entre les remous de l'imaginaire et les houles du réel : un regard sur la littérature amazonienne brésilienne dans la contemporanéité**. Em OLIVIERI-GODET, Rita (org.). *Cartographies littéraires du Brésil actuel*. 1ª ed. Bruxelles: Peterlang, 2016.

_____. **Ensaio Historiográfico de Óbidos, Sentinela da Cultura Amazônica**. Em: Anais do II Festival de Cultura, Identidade e Memória Amazônica de Óbidos, 2013. Disponível em <http://anaisfecima.webs.com/edi-o-atual>. Acessado em 20.02.2017.

PRIANTE, Dino. **Imigração Italiana para o Baixo Amazonas (I)**. Blog Chupaosso.com.br. 25.03.07. Disponível em: <http://www.pesquisador.net.br/artigos.php?operacao=mostrar_info&pagina=1&ano=2005&cod_info=67>. Acesso em: 10 dez. 2017.

PRIORI, Mari Del. **Outros Carnavais**. Revista Nossa História, Rio de Janeiro, n 16, fev. 2005.

REIS, Sonia Cristina. **De Carlo Goldoni a Luigi Malerba: as máscaras na Cultura Italiana**. Em: Terceira Margem: Pensando o Carnaval na Academia. Rio de Janeiro, Ano X, nº 14, janeiro-junho / 2006, pp. 59-67.

SANCHES, Cleber. **Fundamentos da Cultura Brasileira**. Manaus: Valer, 2009.

SARUP, Madan. **Identity, culture and the postmodern world**. Georgia (USA): The University of Georgia Press, 1996.

SHILS, Edward. **Centro e periferia**. Lisboa: Difel, 1974.

SILVA, Rosimara. **Os signos da Memória em Milan Kundera**. Brasília: UnB, 2011. Dissertação de Mestrado.

SILVA, Rosijane E. da; CARVALHO, Karoliny D. **Turismo Étnico em comunidades quilombolas: perspectiva para o etnodesenvolvimento em Filipa (Maranhão, Brasil)**. In: Anais VI Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul. Caxias do Sul-RS: Universidade de Caxias do Sul, 2010.

SOERENSEN, Claudiana. **A carnavalização e o riso segundo Bakhtin**. In: Revista Travessias. v. 5. n. 1. 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica**. São Paulo: Hedra, 2000.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **O Entrudo e as origens do nosso Carnaval**. In: Revista eletrônica Temática, 2006.

TUTUI, Mariane Pimentel. **As Representações da Festa em Debret**: Um destaque ao Dia d'Entrudo e à Marimba. Maringá-PR, Universidade Estadual de Maringá, 2014. Dissertação de Mestrado.

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom**. 2v. London: John Murray, 1871.

WELSFORD, Enid. **The Court Masque**: A Study in the Relationship Between Poetry & Revels. Cambridge: University Press, (1927) 2015.