

# IMAGENS, IMAGINÁRIOS E ESPÍRITO DE ÉPOCA EM CANÇÕES SOBRE O CÍRIO DE NAZARÉ NA AMAZÔNIA

**Enderson Oliveira**

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia - PPGSA- UFPA

**Relivaldo Pinho**

Centro Universitário Fibra

submissão: 05.10.2022 aprovação: 21.01.2023

## RESUMO

Neste texto observamos as canções “Círio no exílio”, de Nilson Chaves e Jamil Damous; e “Vela”, da banda Madame Saatan. Em comum, ambas têm como sua temática central o Círio de Nazaré, de Belém do Pará, maior evento religioso da Amazônia e do Brasil. Compreendendo tais composições como discursos que comunicam modos diferentes de compreensão e de experiência possibilitados pela festividade nazarena, a principal metodologia utilizada para a construção deste trabalho é a Antropologia interpretativa de Clifford Geertz. Observando, portanto, não somente ‘a partir’ dessas obras, mas principalmente ‘com’ elas é que interpretamos as experiências, imagens, imaginários e espíritos de épocas que tais canções comunicam.

**Palavras-chave:** Círio de Nossa Senhora de Nazaré, experiência, espírito de época.

### IMAGES, IMAGINARY AND SPIRIT OF TIME IN SONGS ABOUT THE CÍRIO DE NAZARÉ IN THE AMAZON

#### ABSTRACT

In this text we analyze the songs “Círio no exílio”, by Nilson Chaves and Jamil Damous and “Vela”, by the band Madame Saatan. They share a common theme, that is, Círio de Nazaré, the biggest religious event of the Amazon and Brazil, which happens in Belém-PA. Understanding such compositions as discourses that communicate different modes of understanding and experience made possible by the Nazarene festivity, the main methodology used for the construction of this work is the interpretive anthropology of Clifford Geertz. Analyzing, therefore, not only “from” these works, but, mainly, “with” them, we interpret the experiences, images, imaginaries and zeitgeists that such songs communicate.

**Keywords:** Círio de Nazaré, experiences, zeitgeist.

### IMÁGENES, IMAGINARIOS Y ESPÍRITU DE ÉPOCA EN CANCIONES SOBRE EL CÍRIO DE NAZARÉ EN LA AMAZONÍA

#### RESUMEN

En este texto observamos las canciones de “Círio en el exilio”, de Nilson Chaves y Jamil Damous; y “Vela”, de la banda Madame Saatan. Lo común entre ambas es la temática central de sus composiciones: El Círio de Nazaré de Belém de Pará, mayor evento religioso de la Amazonía y del Brasil. Comprendemos estas composiciones como discursos que comunican modos diferentes de comprensión y de experiencia posibilitada por la festividad nazarena. La principal metodología utilizada para la construcción de este trabajo es la antropología interpretativa de Clifford Geertz. Por eso, nuestra observación no se reduce a las obras en sí mismas, con ellas interpretamos las experiencias, imágenes, imaginarios y el espíritu de la época que estas canciones comunican.

**Palabras clave:** Círio de Nazaré, experiencia, espíritu de la época.

*“Quando este poder de povo tiver unido-unido, carne-e-unha, ombro com ombro, cabeça com cabeça, esprimido nas paredes, que zolho não for mais zolho, cara não for mais cara, e cor não for mais cor... então é porque vem vindo o Carro dos Milagres.”*

*Benedicto Monteiro*

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Expressões artísticas como canções, em geral, não estão alheias ao local e contexto de que fazem parte. Por vezes, podem colaborar para a compreensão do espírito de época (*Zeitgeist*) de determinado local em determinada temporalidade. É possível, desse modo, afirmar que a forma (estética) se liga a espíritos, “as formas representam os espíritos, não como escravas, e sim como suas manifestações. A estética se liga à experiência, ela a representa” (Pinho 2012: 209)<sup>1</sup>. No caso específico deste ensaio, ao analisar composições musicais, podemos observar certa relação de modos de compreensões e partilha de experiências por parte de uma comunidade de espírito ou de estilo de vida, como afirma Pierre Bourdieu (1996).

Essas relações não caracterizam certa espécie de determinismo, mas apontam para a proximidade que uma partilha comum de influências, referências, hábitos de sujeitos em determinados períodos. A observação dessas nuances, desses

espíritos de época que envolvem práticas e objetos estéticos possibilita uma compreensão socio-cultural e histórica. Isso se torna possível, pois levamos em conta neste ensaio, a Antropologia interpretativa de Clifford Geertz, na qual a cultura é considerada:

Como sistemas de signos interpretáveis (o que eu chamaria de símbolos, ignorando as utilizações provinciais), e não um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (Geertz 1989: 10).

Neste texto concebe-se que a “análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas e não a descoberta do Continente dos Significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea” (Geertz 1989: 14). Partindo da ideia de diálogos com a Antropologia, este trabalho se espalha pela comunicação, pela música e pela estética.

Estabelecendo diálogos interdisciplinares, analisamos duas canções, escolhidas devido aos modos díspares pelas quais tratam o Círio de Nazaré: “Círio no exílio”, de Nilson Chaves e Jamil

<sup>1</sup> Citando Geertz (2008) diz Pinho (2012: 214): “o que chamo, com Geertz, de experiência é essa variedade de aspectos que o ser humano em sua vida disponibiliza para se relacionar com sua realidade. Nessa variedade se situa o estético, que não flutua como um halo sem centro, e nem tampouco como reflexo de uma infraestrutura, mas sim como uma apresentação, não necessariamente imediata e referencial, da realidade. ‘As ideias são audíveis, visíveis e [...] tácteis, que podem ser contidas em formas que permitam aos sentidos, e através destes, às emoções, comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva’. Essas ideias [produtos, artefatos estéticos] representadas só podem ser compreendidas (observadas, interpretadas) considerando que elas se ligam à experiência humana, exatamente porque ‘a variedade da expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas. Na realidade, são uma única variedade.’ (Geertz 2008:181).

Damous; e “Vela”, da banda paraense de rock Madame Saatan. Mais do que fazer uma simples comparação entre ambas, observamos suas singularidades e de que modo apontam para modos diferentes de se perceber o período nazareno, seus diferentes espíritos. ‘Através delas’, como sugeriu o próprio Geertz (2008: 70), é possível observar imagens e imaginários que estão presentes no Círio de Nossa Senhora de Nazaré, maior procissão católica do Brasil, tema central das composições.

Tais reflexões sobre ‘espírito de época’ já haviam sido referidas por Pierre Bourdieu em “As regras da arte” (1996). Neste livro, ainda que o autor privilegie a análise de obras literárias e poéticas para análises acerca de temas como método, inter-relações entre literatura, poética e economia, peculiaridades de cada gênero, campo literário, poder, autoria, produção e vanguarda, dentre outras observações, cremos que possibilita uma importante definição e mesmo *corpus* na referência aos espíritos de época.

A importância de Bourdieu se estabelece em como ele observa o *zeitgeist*, sem cair em relações maniqueístas e generalistas/generalizantes ao se fazer qualquer tipo de análise que leve em conta esses ‘espíritos’, ou seja, basicamente, as relações entre práticas sociais, espaço e temporalidades. Em linhas gerais, Bourdieu (1996) alerta para o risco de se voltar a uma definição da unidade em termos de espírito de época, a partir da(s) qual(is) se suporia que

os membros de uma mesma “comunidade intelectual” têm em comum pro-

blemas ligados a uma situação comum – por exemplo, uma interrogação sobre as relações entre a aparência e a realidade – e também que se “influenciam” mutuamente. Se se sabe que cada campo – música, pintura, poesia ou, em outra ordem, economia, linguística, biologia etc. – tem sua história autônoma, que determina suas regras e suas apostas específicas, vê-se que a interpretação por referência a história própria do campo (ou da disciplina) e a condição prévia da interpretação com relação ao contexto contemporâneo, quer se trate dos outros campos de produção cultural, quer do campo político e econômico (Bourdieu 1996: 221).

A categoria ‘espírito de época’, portanto, deve ser encarada primeiramente como um pressuposto e ponto de partida para interpretação, e não uma certeza a partir da qual deve-se buscar coletar exemplos que fundamentem e sustentem sua possível ocorrência. Bourdieu (1996) ainda esclarece essa necessidade, de uma só modo metodológica quanto conceitual, ao afirmar que quando se observam espíritos de época,

A questão fundamental torna-se, então, saber se os *efeitos sociais da contemporaneidade cronológica, ou mesmo a unidade espacial*, como o fato de partilhar os mesmos lugares de encontro específicos, cafés literários, revistas, associações culturais, salões etc., ou de estar expostos às mesmas mensagens culturais, obras de referência comuns, questões obrigatórias, acontecimentos marcantes etc., são suficientemente poderosos para determinar, para além da autonomia dos diferentes campos, uma problemática comum, entendida não como um *Zeitgeist*, uma comunidade de espírito ou de estilo de vida, mas como um espaço dos possíveis, sistema de tomadas de posição diferentes com relação ao qual cada um deve definir-se (Bourdieu 1996: 227 [grifo do autor]).

O que interessa para o francês, portanto, é se uma rede de relações e (com)partilhamento de hábitos, vivências e mesmo experiências são suficientemente ‘fortes’ ou mesmo determinantes para influenciar práticas como as linguagens artísticas.

No caso deste ensaio, essas nuances não se relacionam unicamente na dicotomia (ou complemento?) sagrado/profano, tantas vezes tematizada ao se abordar a festividade nazarena, mas se pensa essas concepções em conjunto com a ideia de que se pode demonstrar que a representação da festa religiosa por vezes se diferencia também de acordo com a ‘localização’ do sujeito, ‘próximo’ ou ‘distante’ da festa. É justamente este sujeito que “vive, ora, come e bebe com santos”<sup>2</sup> o personagem das canções aqui analisadas; são delas que partem o relato das experiências de um eu lírico, de um sujeito, nas composições.

## 2. FÉ E FESTA, OU OS CÍRIOS ALÉM DO CÍRIO DE NAZARÉ

Realizado em Belém do Pará desde 1793, o Círio de Nazaré é a maior procissão religiosa do

Brasil. Segundo Dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil 2006), a devoção a Nossa Senhora de Nazaré começou, no Brasil e no Pará, no município de Vigia de Nazaré, distante cerca de 80 quilômetros de Belém. Citando Costa (2009) observamos que a origem do Círio, em especial na capital paraense<sup>3</sup>, está ligada aos círios que eram feitos em Portugal desde o século XVII. O Círio em Belém ocorre anualmente, nas manhãs de todo segundo domingo de outubro, reunindo cerca de dois milhões de romeiros em uma caminhada pelas ruas da capital paraense em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré<sup>4</sup>. A procissão, que envolve vários ícones<sup>5</sup>, parte da Catedral de Belém, no bairro da Cidade Velha, e segue até a Basílica Santuário de Nazaré, no bairro de Nazaré, onde a imagem da santa fica exposta para visitação dos fiéis durante 15 dias.

Além dessa procissão principal, no período do Círio ocorrem várias outras atividades de devoção, como a Trasladação (procissão realizada no sábado à noite, véspera do Círio) e diversas peregrinações e romarias, como a romaria fluvial, realizadas durante a chamada quadra nazarena. Ocorrem ainda neste período,

<sup>2</sup> Trecho da canção “Vela”, da banda Madame Saatan.

<sup>3</sup> Além disso, a maioria dos municípios do Pará possui seu próprio Círio, em devoção a diversos santos católicos. Há também vários Círios tidos como menores, realizados em bairros de Belém e mesmo procissões com a denominação Círio em cidades fora do estado, evidenciando que tal tradição, em geral, é levada por paraenses a esses locais.

<sup>4</sup> Pela Lei estadual n. 4.371, de 15 de dezembro de 1971, Nossa Senhora de Nazaré passou a ser considerada oficialmente Padroeira do Pará e Rainha da Amazônia (Costa 2009).

<sup>5</sup> Dentre os vários elementos que poderiam ser citados, os principais são a berlinda em que é levada a imagem da santa, em que é atrelada uma corda que serve para o “pagamento de promessas”, além de “carros alegóricos” como os “carros de anjos”, que transportam crianças vestidas como anjos e peças em gesso que servem como agradecimento a alguma graça alcançada. Ver mais sobre esses elementos materiais da procissão em Brasil (2006) e em Costa (2009).

outras atividades que podem ser consideradas profanas, como a festa das Filhas da Chiquita<sup>6</sup> e o Auto do Círio<sup>7</sup>. Agregando uma mixórdia de atividades aparentemente díspares, de acordo com o Dossiê do Iphan:

O Círio de Nazaré é um acontecimento que envolve, direta ou indiretamente, toda a população paraense, estendendo sua influência para além dos limites do estado do Pará. Apesar da existência de Círios de Nazaré em outros municípios do Pará e mesmo em outros estados do Brasil, nenhum deles possui a amplitude que o Círio de Nazaré alcança em Belém, configurando-o como um dos fenômenos religiosos mais importantes do Brasil (Brasil 2006: 14).

Como se vê, o Círio de Belém está fortemente relacionado à cultura e às experiências dos indivíduos, em especial os de Belém do Pará. Se para Geertz (2008:149), “estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social”, observamos que

a experiência referida aqui é a da experiência coletiva de vida (*Erfarhung*) que, segundo Benjamin (2006), corresponde à ação humana que expande o significado de uma simples vivência (*Erlebnis*), associando a vida particular à vida coletiva e estabelecendo uma cadeia de referências e correspondências relacionadas também à memória (*Erinnerung*), de alguns hábitos, situações e mesmo ritmos que em geral são comuns a outras regiões.

### 3. O DISTANTE E FRIO CÍRIO NO EXÍLIO

“Círio no exílio”, composição conjunta do músico paraense Nilson Chaves e do maranhense Jamil Damous está presente no álbum “Maniva” (2006), de Chaves. Na canção, observamos o distanciamento de um habitante natural de Belém, evidenciado nos verbos em primeira pessoa do eu lírico: “Preso em um país distante e frio”, diferente, portanto, do clima abafado e da temperatura quente tão característico de Belém,

<sup>6</sup> “Esse evento tem início na noite do sábado que precede a procissão principal do Círio e acontece, desde 1978, num dos lugares por onde passam as procissões da trasladação e do Círio, em frente ao chamado Bar do Parque, na Praça da República. O bar, que funciona 24 horas, fecha apenas no dia do Círio” [...] A festa “começa logo após a passagem da trasladação pelo local. Dela participam grupos homossexuais e simpatizantes da sociedade de Belém” (Brasil 2006: 58-59). Um panorama sobre esta festa é feito no documentário “As Filhas da Chiquita”, de Priscilla Brasil (2006). O documentário está disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=7Cu\\_mt2SXBc](http://www.youtube.com/watch?v=7Cu_mt2SXBc).

<sup>7</sup> Realizado na sexta-feira, anterior ao sábado da Trasladação, “trata-se de um cortejo de cultura popular, atualmente organizado pela Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, com participação da classe artística. O cortejo percorre as ruas do bairro da Cidade Velha, com os artistas fantasiados (monstros, palhaços, anjos, diabos, bruxas, magos, ciganos, ladrões etc.), desenvolvendo performances teatrais” (Brasil 2006: 56). É importante observar essa aproximação ou mesmo abordagem carnalizada do Círio (realizada na “Festa da Chiquita” e no “Auto do Círio”, por exemplo), pois “a estética do carnaval exalta até produtos ‘degradados’ do corpo humano, tudo que foi banido da representação respeitável porque o decoro oficial permanece preso a uma noção maniqueísta da corrupção fundamental do corpo” (Shohat & Stam 2006: 421-422), o que muitas vezes se afasta do que é considerado sagrado. Complementando isto, Shohat e Stam (Ibid.) ainda afirmam que “a arte carnavalesca é, portanto, ‘anticanônica’: desconstrói não apenas o cânone, mas também a matriz geracional que cria cânones e gramáticas”. Ambas as manifestações ajudam, portanto, a “desconstruir”, ao menos por algumas horas, todo o “cânone”, isto é, a relação ao sagrado que envolve o Círio de Nazaré.

esse sujeito durante toda a canção apresenta não somente um quadro de ‘saúde’ da cidade, mas especialmente do Círio de Nazaré. Representando a ideia do ser ‘distante’ da cidade, essa subjetividade parece compor e/ou mesmo interpretar a canção – como é possível notar nos versos abaixo – justamente no horário em que a procissão do Círio está sendo realizada, talvez já próximo ao seu término, em geral, no início da tarde:

*Outubro, domingo*  
*As folhas do outono caindo*  
*No exílio de um país distante e frio*  
*Me lembro que a essa hora*  
*Vem vindo*  
*Numa cidade longínqua do Brasil*  
*Vem vindo, vem vindo*  
*A essa hora sob o sol do Equador*  
*O andar, o andor, o ardor*  
*De tanta gente*  
*Na manhã quente*  
*Tão diferente desta aqui*  
*E sinto o frio*  
*Como se estivesse ao sol daí*

Lembrando de sua longínqua cidade e buscando sensações próximas as que viveria caso estivesse na capital paraense, o sujeito da canção “sente o frio” comum ao local onde se encontra como “se estivesse ao sol de Belém”. Há

também neste trecho inicial da canção, um verso que não se pode deixar de destacar: trata-se da assonância com as palavras andar, andor e ardor. Esses três termos sintetizam, de certo modo, as imagens e imaginários da procissão nazarena, agregam, em uma única exibição, a referência ao caminhar da procissão (andar), o local em que fica a imagem da santa (andor) e o sentimento/sensação que pode ser compreendido como o sacrifício pela fé em um forte calor (ardor). São signos, sinais (Geertz 2008) que expressam algumas das formas conhecidas de contemplar o evento, de senti-lo, de representá-lo.

Seguindo nesta busca por sensações similares de experiências conhecidas, o sujeito da canção ainda afirma:

*E como um hambúrguer*  
*Com gosto de tucupi*

Esses versos lembram uma música-ícone no cancioneiro paraense da década de 1980, “Belém-Pará-Brasil”, da banda Mosaico de Ravena<sup>8</sup>. Nessa canção, é apresentado, de modo irônico/crítico, um cenário apocalíptico da cidade com o (pre)domínio de estrangeiros, em que os indígenas da região, ‘cooptados’ pela globalização, pela cultura universal, teriam sua alimentação alterada, trocando o canibalismo por uma alimentação baseada em hambúrgueres (“agora é só

<sup>8</sup> Banda paraense de pop rock cujo auge do sucesso foi de 1987 até 1992, tendo em sua formação Edmar (vocal), Leg (teclados), Marcelo Pyrull (guitarra), PP (baixo) e Erick (bateria). Para uma análise mais aprofundada sobre esta canção, ver o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Belém e suas representações: uma compreensão do ‘espírito de época’ da cidade a partir da estética musical das décadas de 1980 e 2000”, desenvolvido em 2010 por Enderson Oliveira no curso de Comunicação Social da Universidade da Amazônia (Unama), sob orientação de Relivaldo Pinho.

hambúrguer<sup>9</sup>). Na canção de Chaves e Damous, encontramos novamente esse elemento exógeno tomado como estranho à cultura paraense. Em contraposição a ele está um produto da culinária regional, o tucupi, como ratificação de uma sensação que lamenta a ausência de um dos arquétipos do lugar natal que se liga às festividades da quadra nazarena. Leandro Tocantins alude a esse espírito e compara a importância do almoço do Círio, no qual o tucupi é um dos ingredientes principais, com uma celebração de outro lugar:

Os lares mais modestos não deixam de melhorar o seu almoço com um pato-no-tucupi, uma maniçoba, um vatapá, um caruru. Em consideração à santa, em reconhecimento de graças recebidas em favor da paz e felicidade no futuro. Assim como norte-americanos, que nunca deixam de fazer a sua mesa comemorativa no Thanks Giving Day, com o tradicional peru assado (Tocantins 1976: 233).

Para essa ideia, o alimento é celebração e partilha de experiências, é parte da devoção, e agradecimento. Essa concepção ladeia o sentido que o tucupi e a celebração do qual ele faz parte assume na canção. Ele marca a sensação de pertencimento que é evocado para estabelecer sentidos antitéticos em relação ao que se sente como não fazendo parte do lugar de origem. Origem preenchida pela ideia de experiências repletas de significado que só em comum convívio pode ser plenamente sentida. A artificialidade do alimento estrangeiro (industrializado), tal qual se pode ver também na canção “Belém-Pará-Brasil”, é enfatizada pelo ato de comê-lo com sabor de outro

alimento que, mesmo estando às mãos, dele nada se sente a não ser a evocação do natural (artesanal) sabor do lugar que se deixou.

Calor, andar, andor, ardor, sanduíche com gosto de tucupi...Como é possível perceber em “Círio no Exílio”, a busca por se fazer uma referência à cidade, à região, tentando manter-se próxima ao ambiente por meio de sensações que se acredita comuns a ela, é necessária, assim como a demonstração de hábitos e experiências que são comuns aos habitantes da região. Tal busca certamente é possibilitada e influenciada pela saudade que o eu lírico demonstra na canção e que também faz com que estabeleça referências obscuras a outra cidade, que não seja Belém, referências evidentes em trechos como:

*No asfalto negro da saudade*

*Nas avenidas de outra cidade*

Mais que essa saudade, o que se observa é certa recusa de estar em determinado local (Shohat & Stam 2006) e que faz com que o sentimento de falta do eu lírico se relacione com a busca de sensações de sua cidade natal, evidenciando assim a valorização da cultura regional. A canção de 2006 parece representar a necessidade de elevação do local, de apresentá-lo independente do contexto em que o sujeito exilado esteja inserido, mesmo sendo, justamente pelo exílio, impulsionado a essa apresentação. Ela parece estar envolta por um espírito (Experiência) mais relacionado a épocas anteriores (autênticas), não

<sup>9</sup> Trecho da canção “Belém-Pará-Brasil”, que está presente no álbum Cave Canem (1992), da banda Mosaico de Ravena.



necessariamente delimitadas no tempo, mas sim em um ‘tempo perdido’. Essa tentativa de volta, ou rememoração, a um tempo anterior, o descontentamento com o presente, se aproxima de uma atitude melancólica. Uma melancolia que quer se afastar de elementos que caracterizam a distância que a separa de seu lugar ideal. Esses elementos (asfalto, avenida) são caracterizados pela imagem da grande cidade, de sua modernização.

É a metrópole, para Benjamin (2006), o fundamento para a compreensão da melancolia na poesia de Baudelaire (Lages 2002). É exibindo o novo espírito da paisagem de Paris no século XIX que o poeta consegue percebê-la em seu aspecto ‘matérico’ e transfigurá-lo em imagens alegóricas, imagens que expressam o decadismo do presente e a rememoração do passado. É possível pensar – evidentemente não em uma ilação imediata – as imagens do objeto deste texto a partir desse espírito moderno e de sua representação. O tom melancólico que inicia a canção é atravessado pela reminiscência. O verso “Me lembro que a essa hora” é apenas a forma mais perceptível de um sentimento que, predominantemente, é o de lamento e descontentamento com o presente, com o frio lugar, e lembrança do momento anterior, do evento, memorável, que desencadeia a subjetividade melancólica. Esse sentimento se potencializa com imagens da grande cidade, da qual o sujeito declama sua lamentação.

Na atual cidade, “as folhas de outono caindo”, o “asfalto negro”, as outras “avenidas”, que conotam

lugubridade, indiferença e solidão, contrastam com a imagem de uma cidade quente, iluminada pelo sol, repleta de gente que caminha, que parece ativa e, para o exilado, redentora. Experiências diferentes. A rima dos vocábulos que se sobrepõem sintetiza esse sentimento: “saudade/cidade”.

Essa revalorização do lugar, como detentor de uma cultura enobrecedora que deve ser sempre enfatizada, ocorrerá em períodos mais recentes, como o decênio de 1980, década que formou, segundo Edyr Proença, “a base da cultura paraense contemporânea. Os principais nomes do cenário cultural de hoje, o *ethos* de valorização da cultura local, a absorção de diversas influências no campo da arte, a [sic] vanguarda” (Fernandes 2010: 1). Esse modo de apresentar a temática Círio não é ao acaso. Ele faz parte de ideias que diversos aspectos da cultura regional tomaram nesses momentos<sup>10</sup>.

A capital paraense seria a cidade-ícone da chamada “moderna tradição amazônica” uma “obscura temporalidade entre artistas, obras e público” (Castro 2011: 28). Nas últimas três décadas do século XX seria possível perceber certa coerência e articulação entre diversas manifestações artísticas. Tais práticas (em diversas áreas, como poesia, teatro, música, literatura, fotografia e artes plásticas), em última instância, comunicam um tecido cultural de Belém em que algumas características são comuns, como as discussões sobre as fronteiras da região serem bem mais que geográficas; o sujeito símbolo re-

<sup>10</sup> Sobre essas representações da Belém no âmbito cultural, ver Pinho (2015), especialmente o capítulo 5, “A Amazônia e a cidade como temas, estética e experiência em Ver-o-Peso”.

presentante da região amazônica ser o tipo caboclo; a referência à fisionomia natural da região estar sempre presente e o imponderável surgir não só como mito, mas também como alternativas às situações vivenciadas na região.

Apresentar a fé em Nossa Senhora de Nazaré é mais uma forma de ligação à cidade e às experiências que ela possibilita, mesmo que não se esteja, ou exatamente por isso, fisicamente próximo a ela:

*Hoje bem sei*

*Que não passas só em Belém*

*Passas aqui também*

*Passas por onde houver*

*Um filho teu*

*Todos os teus filhos*

*Os crentes e os ateus*

Como se vê nesse trecho, o que os versos apresentam/representam, além de um certo aspecto plural do evento religioso, capaz de envolver os “crentes e os ateus” e uma visão “saudosa” do Círio, são imagens/imaginários que mesmo partindo de um relato aparentemente pessoal podem comunicar (expressar) o pensamento coletivo (o espírito) que outras pessoas devam possuir. O sujeito que canta seus versos em homenagem à celebração se irmana, em seu isolamento, em sua solidão, com outros sujeitos. A festividade, a procissão, para ele, está, como um cerne irremovível, imanentemente ligada à existência daqueles que partilharam ou partilharam dela, daqueles que experienciaram o ritual. Não ape-

nas, evidentemente, porque, agora ele pode ser visto pelos meios comunicacionais, mas, principalmente, por ser “carregado” subjetivamente (como uma certa melancolia) em qualquer lugar que o ser belenense esteja. A homenagem lírica não é apenas sentida individualmente, é agora metaforizada pela figura materna – a mãe como origem, mas também como imagem de algo que sempre está (como expiação?) presente – como um sentimento fundante, como a reação de um dos filhos (Um filho teu/Todos os teus filhos) desgarrado da casa que sente a presença da cidade-mãe, da divindade-materna, ao caminhar pelas terras longínquas.

#### **4. PARA ALÉM DO SAGRADO: A FESTA DA SANTA SEGUNDO A “VELA”, DO MADAME SAATAN**

“Vela”, de 2008, da banda Madame Saatan, pode ser considerada um “hino rocker” à procissão nazarena. A canção apresenta o que por vezes parece ficar latente em outras composições e obras artísticas acerca da celebração religiosa de outubro: a presença de atividades profanas durante a festividade do Círio que estabelecem um diálogo tão próximo com a celebração que talvez nem houvesse necessidade dessas referências às conhecidas ideias de sagrado/profano. Exatamente porque o Círio

caracteriza-se, em todo o seu trajeto, de um lado, pelas situações que expressam um profundo respeito, com os atos correspondentes e, de outro, por uma alegria festiva demarcada pelo ritmo das músicas e das bandas que se distribuem ao longo

da procissão. O drama social, no caso do Círio, é uma combinação de situações que vão do sacrifício mais doloroso de um devoto que, de joelhos ou se arrastando, paga a sua promessa, até um desregrado comportamento de quem apela para a gargalhada, a conversa amena, os votos de uma feliz festa, o estardalhaço dos jovens ou o despojamento no vestir (a camisa de um clube de futebol, por exemplo) e no andar descalço, além da expressão de uma alegre convivência com a Santa que se torna, ao descer dos altares, uma personagem familiar (Alves 2005: 16).

Essa (re)união do ritual religioso e a profanidade, tão presente e característica da época nazarena e que é evidenciada pelos aspectos acima descritos e em costumes mais prosaicos, como o de milhares de pessoas que vão para a Basílica e proximidades somente pela diversão no arraial nazareno e das famílias celebrando com o já citado tradicional almoço do Círio e bebidas alcoólicas e a passagem da imagem da santa; fazem parte de grande parte de sua secular história (Alves 2005). Hoje, como já assinalado, desse lado profano, fariam parte também eventos como a Festa da Chiquita e o Auto do Círio. Essa unidade de opostos, esse aspecto multifa-

cetado do evento, daria a ele características de uma celebração carnavalizada. Para Shohat e Stam (2006: 426), “o carnaval não constitui apenas uma prática social viva, mas também um depósito perene de formas populares e rituais festivos que promove um espetáculo participativo onde as fronteiras entre espectador e espetáculo são apagadas”. Nesse aspecto, o Carnaval se aproxima de grandes procissões religiosas, como o Círio. A performance, a participação do público é objeto e causa da procissão; o próprio público, por vezes, é o espetáculo. Daí, talvez, o “carnaval devoto”, expressão presente em “Belém do Grão Pará” (1960)<sup>11</sup>, de Dalcídio Jurandir, e que nomeia o livro de Alves (1980).

Não se trata de afirmar que a manifestação religiosa tenha sido transformada em uma festa ou celebração “carnavalesca”; o que observamos aqui é como essa concepção do evento pode ser vista na canção da Madame Saatan. “Vela” apresentaria esse “carnaval devoto” por meio de certo sincretismo<sup>12</sup> (hibridismo, na acepção de Canciani 2003), ou seja, “processos socioculturais nos

<sup>11</sup> “Belém do Grão-Pará”, romance que narra a trajetória do menino Alfredo, nascido na Ilha de Marajó e migrante recém-chegado na capital paraense no período da crise do Ciclo da Borracha, pertence à chamada Saga do Extremo Norte, composta ainda por outros nove romances de Dalcídio Jurandir: “Chove nos Campos de Cachoeira” (1941), “Marajó” (1947), “Três casas e um rio” (1958), “Passagem dos inocentes” (1963), “Primeira manhã” (1967), “Ponte do Galo” (1971), “Os habitantes” (1976), “Chão dos lobos” (1976) e “Ribanceira” (1978). São variadas as representações do Círio na Literatura paraense. Para a percepção conjunta da festividade paraense em dois de seus mais importantes literatos, Dalcídio Jurandir e Lindanor Celina, ver Pinho (2018).

<sup>12</sup> Como afirma Sanchis (1995), o processo de sincretismo não é próprio do campo da religião, mas estende-se ao campo, genérico, da cultura. No campo específico da cultura, importante observar que o processo se dá, em geral, no interior de uma relação duplamente desigual entre duas culturas, duas religiões, uma religião e uma cultura. Para Sanchis (1995), ainda que parta de uma mesma “catolicidade” (isto é, segundo o autor, uma mesma fé, um mesmo Deus, um mesmo Senhor, um mesmo Espírito, um mesmo Evangelho, um mesmo batismo, uma mesma eucaristia), o Cristianismo já foi amplamente – e matizadamente – analisado como uma religião sincrética, talvez até mesmo mais que as outras, afinal, nasceu da confluência dos “leitões históricos de três grandes correntes religiosas e/ou filosóficas: o judaísmo, ele mesmo fruto sincrético do caldeamento cultural de Médio Oriente, Grécia clássica e helenismo tardio” (Sanchis 1995: 4).

quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini 2003: 311). Mais do que isso, nesse amplo e complexo processo rediscutem-se articulações entre o que é nacional e o que é estrangeiro, e notam-se interconexões entre práticas sociais e econômicas e não somente de movimentos, ideais ou códigos culturais que podem ser observados em tal festividade desde o início da canção:

*Tambor e sinos dobram  
Ebós, matintas, cruzes  
Calor fervendo almas  
Suor em mãos e cordas*

Da percussão africana de ebós, passando pelas míticas matintas caboclas, tão marcantes na cultura paraense, até as cruzes, ícones da religião cristã portuguesa, todos são unidos e referidos em sequência, como se fossem, mais do que compatíveis entre si e com a festividade, mas complementares. É possível considerá-los elementos que ajudam a difundir, mais que uma única fé, a cultura local. Com a inserção de elementos aparentemente díspares, a canção parece confirmar que o Círio, em especial o de Belém, há tempos já é não mais a festa apenas dos católicos, é de quase todos os paraenses, independente da crença e/ou religião. Há que se observar que

mesmo os que não professam a fé católica terminam por ser envolvidos pela época nazarena, seja de modo favorável ou não, todos fazem suas referências ao Círio, o que não significa de modo algum seguir o mesmo credo que é difundido. É assim que, em determinado trecho de “Vela”, é apresentado o seguinte cenário:

*Lançar na rua os fogos  
Dormir noite de mantos  
Chorar, fluidos, gente  
Que passa, reza e chove  
Enfim soltar cordões de pássaros  
Deixar que ateu até seja  
Ninguém está condenado  
Ninguém está aprovado*

“Vela” trata do Círio (mesmo sem, uma vez sequer, usar a palavra “Círio”, é importante notar<sup>13</sup>), mas não somente de sua procissão ou de seusromeiros, vai além: apresenta elementos que ainda não tinham sido exibidos em outra canção que aborde a mesma temática, e talvez mostre muito do que alguns, ou muitos, que participam da romaria já conhecem, sabem, experienciam. Essa miscelânea de elementos talvez fique mais clara quando observamos o videoclipe<sup>14</sup> da canção, que apresenta basicamente *flashes* de imagens de diversos momentos do Círio, desde a Trasladação e o Auto do Círio até a procissão principal no

<sup>13</sup> A palavra “Círio” vem do latim “Cereus” (de cera) e significa “vela grande de cera”, daí a utilização de “Vela” no título da canção.

<sup>14</sup> O videoclipe ganhou destaque nacional pela MTV e está disponível no Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=a6nGga3WS68>. A ampla recepção do videoclipe não é aleatória e pode apontar para uma maior universalidade no reconhecimento e na identificação por parte de um grande e diverso público não somente da região amazônica.

domingo. Nesse percurso estão presentes todas as características comuns à festividade religiosa, como demonstrações de fé por parte de promesseiros, os símbolos que compõem a procissão e dificuldades enfrentadas, por exemplo, o forte calor. No videoclipe notamos certa linearidade dos *flashes* exibidos das imagens. Gravado em 2007, o vídeo tem início com Sammliz, vocalista da banda, carregando uma vela em meio à multidão durante a trasladação, à noite, no sábado, e termina com o foco, ainda na vocalista, em meio aos fogos das homenagens durante a procissão central do Círio, no domingo.

Mais do que apresentar a procissão “noite e dia”, o que indica a dimensão das atividades do Círio, essa característica estética demonstra também outras significações que o Círio apresenta: possui manifestações diversas em diversos horários e dias e, principalmente, com diversos objetivos e motivações. Para isso, é interessante observarmos o contraste de imagens e de luz que possui certa similaridade ao festejo nazareno em si. É assim que se pode pensar a relação das chamas das velas (círios) acesas durante a Trasladação com as chamas de apresentações teatrais presentes no Auto do Círio. O fogo é ponto de intersecção de dois eventos aparentemente díspares durante a época nazarena; um símbolo da união entre o sagrado e o profano.

Se a canção do sujeito exilado é predominantemente lyricizante, o hino *rocker* e suas imagens imprimem um ritmo vertiginoso e não raro, angustiante. A primeira, cantada ao longe, lembra com saudade e ternura; a segunda, vivida no

interior da festa, exhibe intensidade e realismo. “Vela” está esteticamente muito mais próxima de uma das imagens da célebre narrativa de Benedicto Monteiro, “O carro dos milagres”, narrada por meio de um dos mais característicos personagens do Círio, o caboclo que vem para capital e, no conto, se encontra imerso na procissão:

Mar de gente, gente que anda, que reza, que fala, que chora, que canta, que impurra, que grita, que pisa, que olha mas não olha, onda de povo andando, sempre andando, tropeçando, caminhando, ruas, casas, edifícios, foguetes, foguetes, fanfarras, pés sobre pés, chão passando... pára-não-pára, anda-não- anda, pára, pedras, paralelepípedos... Meu Deus! Minha Nossa Senhora! (Rocque 1970: 63).

É possível pensar ainda que a presença da vocalista confere um caráter de proximidade (e, assim, talvez de conhecimento e/ou reconhecimento) não somente com o público espectador, como também dele com os momentos da festa que são apresentados. Esse mesmo espectador pode fazer ou não parte da multidão que acompanha as atividades do Círio, mas de algum modo pode, com elas, se identificar. Isso é decisivo, afinal observar o papel do público no Círio ao longo da história aponta para

uma espécie de “apropriação popular” de uma festa que foi inicialmente oficializada para sacralizar o poder na Província, transformando-a no grande evento por meio do qual as diferentes camadas sociais vivem, a partir de um símbolo comum, a Virgem de Nazaré, uma experiência comunitária sem igual (Alves 2005: 3).

Aqui nota-se a importância da celebração coletiva do Círio, responsável, como se afirmou

anteriormente, pela grandiosidade da festividade. Em uma época em que a experiência coletiva é cada vez mais multifária, “Vela” parece evidenciar o espírito de um uma existência em que não são somente as experiências dos sujeitos são mais híbridas, compartilhadas de diversos e fragmentados modos, mas também que isto é representado em produtos estéticos.

## 5. APÊNDICE COMPARATIVO – A CORDIALIDADE DO SAGRADO

Essas experiências com a temática religiosa ganham, historicamente, uma relação, não raro, de intimidade. O evento paraense e suas celebrações não estão separados desse modo próximo, familiar, demasiadamente humanizado. É a essa forma de tratamento, de relação e experiência, a qual se refere Sérgio Buarque de Holanda no seu clássico capítulo sobre o homem cordial (Holanda 1981).

Independentemente da leitura fervorosamente contrária (especialmente sobre o evento em questão) que se possa ter sobre essa relação que explicita nosso distanciamento dos processos ritualísticos religiosos – que nos afastaria de “um sentimento religioso verdadeiramente profundo e consciente” (Holanda 1981: 150) –, pensar nessa relação, especialmente em manifestações estético/experienciais, como este tema, pode exibir novos contornos.

O exemplo usado por Holanda (1981) sobre Santa Teresa (Santa Teresinha) e o menino Jesus (Jesus das crianças) com os quais os devotos mantêm uma relação intimista, fraterna, imantentemente próxima, ratifica esse modo – uma

herança ibérica – que se imiscui ao sagrado e – lembremos do exemplo citado pelo autor da festa do Senhor Bom Jesus de Pirapora na qual o Cristo desce do altar e samba com o povo – tomando-o como seu e, de certo modo, inserindo-o intrinsecamente em um íntimo e profano convívio.

A popularidade, entre nós, de uma Santa Teresa – Santa Teresinha – resulta muito do caráter intimista que pode adquirir seu culto, culto amável e quase fraterno, que se acomoda mal às cerimônias e suprime as distâncias. É o que também ocorreu com o nosso menino Jesus, companheiro de brinquedo das crianças e que faz pensar menos no Jesus dos evangelhos canônicos do que no de certos apócrifos, principalmente as diversas redações do Evangelho da Infância. Os que assistiram às festas do Senhor Bom Jesus de Pirapora, em São Paulo, conhecem a história do Cristo que desce do altar para sambar com o povo (Holanda 1981: 149).

Não são poucos os exemplos dessa experiência com o Círio e com Nossa Senhora de Nazaré. Um dos mais significativos é a canção “Nazaré (Zouk da Naza)”, composta e interpretada por Almirzinho Gabriel:

*Nazaré chegou por aqui já era santa  
E aqui já era aqui no mesmo lugar  
Se acocorou pra beber água a chuva caiu  
Resolveu ficar Tirou palha, envi-  
ra, cipó, galinho de pau Fez uma ca-  
sinha arrumou cozinha e quintal  
Assou peixe, fez ovoado, tirou açai Sem  
nada magoar Naza, Nazarézinha, Nazaré  
rainha Nazaré, mãe da terra, mãezinha  
me ajuda a cuidar*

A música não trata do Círio com a complexidade representativa como os exemplos musicais anteriores o fazem, mas dá um enfoque maior na figura da Santa, de sua tradição e história. Se-

melhante ao modo como, na interpretação de Buarque (1981), nos relacionamos com determinados ritos, como os religiosos, “Nazaré (Zouk da Naza)” já traz no título esse aspecto incontornavelmente próximo à santidade. A música não é nem uma elegia melancólica e saudosista do exilado, nem um rock que reitera suas múltiplas vozes culturais, ela se transveste de um ritmo (um zouk), popular na região amazônica, reduzindo o nome da santa (outra característica dessa busca pela intimidade), tentando colocá-la ainda mais próxima dos demais.

É uma proximidade que mantém sua elevação, mas fundamentalmente a destrona para transformá-la quase em uma pessoa, uma dona de casa, uma cabocla. Tornando-a demasiadamente normal, a música, de certo modo, a humaniza. A santa rainha bebe água da chuva (a chuva de Belém, sempre um elemento recorrente) e realiza tarefas aparentemente corriqueiras de um amazônida. A figura da mãe, “mãe da terra”, agora como “nazarezinha”, “mãezinha”, representada sem distanciamentos, sem a liturgia do culto, sem o manto exclusivo do sagrado.

Esse destronamento, evidentemente, não significa necessariamente a perda de sua importância canônica, do seu culto, de sua representação religiosa, mas lhe dá uma outra configuração, em alguns pontos, semelhante ao que ocorre com as duas canções anteriores. Mas aqui esse elemento que a incorpora, definitivamente, no ambiente “familiar” (na “família paraense”), na dimensão do comum e do íntimo, assume uma condição decisiva. Na música de Nilson Chaves canta-se

o exílio que a lembrança da festividade evoca; no rock, aspectos incomuns da representação religiosa e profana. Na “amabilidade” e “fraternidade” do “Zouk da Naza” está a plasmação que, sendo singela, parece tornar quase infantil sua fruição e percepção. Propositalmente próxima, é como se se fruisse sua presença no altar, dentro da casa, mas corriqueira, necessariamente e, se podemos dizer, majestosamente cotidiana.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As expressões artísticas trazem em si muitas vezes referências a respeito da temporalidade de que fazem parte, experiências que as permitem existir, espíritos que se relacionam a elas. Utilizamos como ponto de partida duas canções que trazem como tema central o Círio de Nazaré, principal festividade da Amazônia. Como afirma Costa (2009: 180), mesmo se tratando “de um evento eminentemente religioso, as referências locais ao Círio tendem a destacá-lo como uma festividade, num sentido amplo, que envolve vários setores da sociedade local”.

Essa compreensão possibilita interpretações e compreensões diversas, em geral elaboradas e apresentadas justamente a partir da experiência dos sujeitos, suas atividades, hábitos, suas relações e correlações com o outro, seja esse outro pertencente à sua realidade regional ou não. É o sujeito, no caso específico deste trabalho, de Belém, que desenvolverá seus hábitos, crenças, concepções, vivências e, principalmente, experiências, comunicadas em produtos estéticos, como canções.

“Círio no exílio”, fundamentalmente arquetípica, é uma representação que, longe de ser apenas superficial (ela se relaciona a uma existência), se liga ao objeto perdido como elemento a se visitar, a se ter de volta, a acompanhar o ser exilado. “Vela”, “fragmentada”, soaria como um reconhecimento, uma apresentação de que se está diante de existências de diferentes sujeitos e de diferentes representações.

Como formas de representação, plasmam, de modo predominantemente diferente, uma das experiências socioculturais mais significativas que permanecem na contemporaneidade do país, da região. Considerar esses elementos como modo de leitura e compreensão dessa sonora paisagem é buscar escutar as imagens, imaginários e espírito de época que eles emitem.

## 7. REFERÊNCIAS

Alves, Isidoro. 2005. A festiva devoção no Círio de Nossa Senhora de Nazaré. *Estudos Avançados* 54: 315-332. <http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n54/16.pdf>

Alves, Isidoro. 1980. *O carnaval devoto: um estudo sobre a festa de Nazaré, em Belém*. Petrópolis: Vozes.

Benjamin, Walter. 2006. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Bourdieu, Pierre. 1996. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.

Canclini, Nestór. 2003. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.

Castro, Fábio Fonseca de. 2011. *Entre o mito e a fronteira*. Belém: Labor Editorial.

Costa, Antonio Maurício Dias da. 2009. *Festa na cidade: o circuito bregueiro em Belém do Pará*. Belém: EDUEPA.

Brasil. *Dossiê Círio de Nazaré 2006*. Rio de Janeiro: IPHAN. [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos\\_Cirio\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf)

Fernandes, Leonardo. 22 de agosto de 2010. Belém viveu intensamente a arte dos anos 80. *Diário do Pará*.



- Geertz, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Geertz, Clifford. 2008. *O saber local*. Petrópolis: Vozes.
- Holanda, Sérgio Buarque. 1981. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.
- Lages, Susana Kampff. 2002. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp.
- Monteiro, Benedicto. O carro dos milagres, in Rocque, Carlos. *Antologia da cultura amazônica: contos e trechos de romances*. 1970, v. 3. Belém: Amazônia Edições Culturais (Amada).
- Pinho, Relivaldo. 2012. Antropologia e filosofia: estética e experiência em Clifford Geertz e Walter Benjamin. *Horizontes Antropológicos* 37: 209-234. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100009>
- Pinho, Relivaldo. 2015. *Antropologia e filosofia: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia*. Belém: Ed. UFPA.
- Pinho, Relivaldo. 2017. Lindanor Celina em memória e trilogia: Fotograma do círio e o tríptico de Lindanor Celina. *Sentidos da Cultura* 17: 1-5. <https://paginas.uepa.br/seer/index.php/sentidos/article/view/1452/847>
- Sanchis, Pierre. 1995. *As tramas sincréticas da história: sincretismo e modernidades no espaço luso-brasileiro*. [http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_28/rbcs28\\_10.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_28/rbcs28_10.htm)
- Shohat, Ella, Stam, Robert. 2006. A estética da resistência, in *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Organizado por Shohat, Ella. São Paulo: Cosac Naify.
- Tocantins, Leandro. 1976. *Santa Maria de Belém do Grão Pará*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.