

ERRATA

Onde se lê: Leia-se: Páginas:
Antonio Marcos Neves Antonio Marcos Chaves Sumário — 23 a 51

ARTIGOS

O DESENCANTO DE UM MIRA-PORAQUÊTE*

Dominantes/dominados: a luta entre o "bem" e o "mal"?

Sidney PIÑON
Departamento de História e Antropologia da UFPa.

RESUMO: O presente estudo analisa a nível de representação social, o "melodrama" do Grupo Joanino Rouxinol", da região Amazônica, na cidade de Belém do Pará, enfocando a leitura do discurso ideológico existente no "melodrama", de título "Vil Traidor", buscando entender as relações de dominação e poder nele contidas.

PALAVRAS-CHAVE: Antropologia - Folclore Brasileiro - Cultura Popular - Folclore Amazonico - "Grupos Joaninos" - "Cordões de Pássaros".

THE DISENCHANTMENT OF A BIRD

ABSTRACT: The present study analyses, at the level of social representation, the melodrama "O Vil Traidor" (The Villain Betrayer), played by a folk group from the city of Belém (Pará, Brazil), one of the many organized groups that perform their dramas during June's religious commemorations. This analysis focuses on their ideological discourse, trying to understand its social power and control message.

KEY WORDS: Anthropology, Brazilian folklore, Popular culture, Amazonic folklore.

* Demos ao presente estudo o título de "O Desencanto de um Mira-Poraquête", pelos motivos que se seguem: em primeiro lugar por ser fruto de uma pesquisa exploratória; em segundo, porque "Mira-Poraquête" significa "Pássaro Rouxinol" para o "proprietário e brincantes" do folguedo folclórico "Grupo Joanino Rouxinol" e, finalmente, por o verbo "desencantar" estar no sentido de "despertar", vir à tona, tornar-se conhecido.

"... o mal jamais vencerá o bem. O mal por si se destrói (Fala da personagem "Fada", no "melodrama" analisado, intitulado "O Vil Traidor", de Lázaro Santana Duarte, pag. 22)".

INTRODUÇÃO

Existem histórias de encantamento, "pajés", "fadas", "feiticeiras", "caçadores", "marqueses", "príncipes", lutas entre aristocratas ("nobres") e "servos", bem como aquelas de dominação, poder etc., no imaginário ou na vida real, concreta, que envolvem países, nações, ou mesmo uma única nação. Lutas de classes, de categorias ou segmentos e grupos sociais, tais como: grupos religiosos, populares, folclóricos etc. Em alguns deles, estas lutas em geral são representadas, dramatizadas simbólica e ideologicamente, ou ideologizadamente e, por ora, podem significar uma luta pela dominação e pelo poder, simplesmente; outrora, por uma luta pelo "amor" pela "propriedade" e não propriedade, pela liberdade e "servidão", "contentamento" e manutenção da ordem de um grupo social com "servo" que se concede "confiança", mas que age com rebelião e "protesto".

Uma situação social semelhante a esta é o que acontece na representação social de certos "Cordões de Pássaros", na região amazônica. Trata-se de manifestações culturais, elemento integrante do folclore amazônico que, segundo seus "proprietários e brincantes" ¹, só existem no Estado do Pará. E po-

¹ "Proprietários e brincantes" são "atores sociais", que produzem, realizam e participam da "brincadeira", dos folguedos folclóricos, isto é, dos "Cordões de Pássaros", de bichos, peixes, camarão, caranguejos do casco preto, azul etc."

dem ser encontrados tanto no meio urbano quanto no rural. Neste, mais especificamente na Zona do Salgado.

No espaço urbano e periférico da cidade de Belém-Pa., os grupos folclóricos estão distribuídos por seus respectivos bairros e distritos etc.: "Grupo Joanino Arara (Utinga)", "Grupo Joanino Beija-Flor (Guamá)", "Grupo Joanino Uirapurú (Cremação)", "Grupos Joaninos Tem Tem e Tucano (Telégrafo Sem Fio)", "Grupo Joanino Bem-Te-Vi (Sacramenta)", "Grupo Joanino Leão Dourado (Distrito de Icoaracy)" e "Grupo Joanino Rouxinol (São Braz)" ². Todos estes encontram-se realizando concretamente a "brincadeira". A respeito deste último é que pretendemos desenvolver o presente estudo, isto é, pretendemos trabalhar apenas um tópico do nível da representação social daquele folguedo: o "melodrama" ³, intitulado "O Vil Traidor", onde procuraremos fazer

² A partir do ano de 1982, com o advento do "projeto da Nova República", o número de grupos folclóricos de "Cordões de Pássaros, Boi-Bumbá etc." multiplicaram-se com o surgimento de uma proposta de política cultural: "Revivimento da Cultura Popular na Cidade de Belém-Pa., implantada pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura - SEMEC. Contudo, não possuímos dados substanciais para relacioná-los aqui com exatidão.

³ A palavra "melodrama" possui inúmeras significações de acordo com o contexto histórico em que é colocada. Para iniciarmos algumas colocações e nosso entendimento sobre o termo "melodrama", podemos dizer que ele teve seu nascimento na Itália no século XVII, que significava um drama inteiramente cantado. No século XVIII, o termo aparece na França a partir de uma discussão entre músicos franceses e italianos. Por volta de 1975, o "melodrama" adquire um outro e novo significado que vai se identificar com a pantomina muda ou dialogada e com o drama de grande ação. Em síntese, no século XIX, ele revelou ser um "teatro teatral" utilizando todos os recursos da arte cênica para criar o "ritual dramático". Diante do exposto, podemos dizer que com a sua diversidade de significados em relação ao contexto histórico específico, nos dias de hoje, entendemo-lo "como um modo de representar" (THOMASSEAU, 1984).

a leitura do discurso ideológico existente no documento, buscando entender as relações de dominação, nele contidas.

Com este estudo acreditamos satisfazer as necessidades da disciplina "Caminhos do Imaginário no Brasil: Itinerário de Pesquisa", ministrado pela Prof. **Marlyse Meyer**, durante o primeiro semestre de 1987.

ANÁLISE

Em uma sociedade determinada, a dominação pode se dar de duas formas: uma ideológica e outra física, principalmente se estivermos nos referindo a uma sociedade determinada com modo de produção capitalista, dividida em classes e com Estado. Estas classes constituem a sociedade civil. Nela, as classes se encontram em constante luta. Elas também são constituídas por categorias ou segmentos sociais e inúmeros grupos sociais, políticos e ideológicos.

As relações de dominação e poder em um grupo social determinado, de uma classe social também determinada, podem ser engendradas e articuladas por suas próprias relações, isto é, por suas relações materiais e sociais de produção. Estas relações engendradas, articuladas em um grupo social aristocrata familiar determinada, refletem, de alguma forma, as relações sociais e materiais de produção num sentido macro. A nível micro, para se entender as relações de dominação e poder engendradas, articuladas e estabelecidas em um grupo social determinado, em um grupo folclórico determinado, se faz necessário procurar entender esta relação pelo discurso ideológico do próprio grupo em tela. (OLIVEN, 1983;

FRY, 1982).

No "melodrama" "O Vil Traidor" (DUARTE, 1980), podemos perceber a relação de dominação e poder, que expressa a representação social do "Grupo Joanino Rouxinol", precisamente, a partir da insatisfação do "servo" ("Hugo"), que também é um "caçador". Este, insatisfeito com sua condição de vida, traça um "plano" de apropriação das propriedades de seus dominadores ("nobres"). Elas se constituem nas terras onde se realiza a "lavoura"; o "castelo" e seus "entes queridos".

"Hugo", para levar a diante seu "plano", aproveita-se de uma situação aparentemente fortuita, causada pela "sorte" e pelo "destino", que é a partida do "Marquês Marcílio de Belmont" para a "guerra civil", por "ordens superiores" e porque o "destino assim quer" (p. 1).

Ele, enquanto "servo", sente-se "inferior", não somente em relação à sua condição de "criado", bem como em relação a ser desprovido de propriedades, estando assim sem condições reais de ter o amor da "mulher-princesa" que pensa amar. Um amor entre um "servo" e uma "princesa": um amor impossível, talvez?

No entanto, ao perceber esta impossibilidade, consciente ou inconscientemente, é que coloca em prática o seu "plano". Entretanto, este amor acaba por revelar-se apenas como um desejo sexual. Isto é visto quando ensaia matá-la através dos trabalhos de uma "feiticeira". Esta, ao receber a proposta de trabalho pede como recompensa um possível título, ou um lugar na "nobreza" após a tomada das propriedades. O acordo tendo sido feito, a "feiticeira" promete que a "princesa" ficará "triturada".

De início, parece-nos que as noções de dominação e poder expressas na representação social do

"servo" e no "documento folclórico" ("melodrama")⁴, são noções passadas e perpassadas por seu próprio dominador ideologicamente.

Para que o "servo" não se sinta "inferior", precisa dominar e ter poder. Isso somente poderá acontecer com a "apropriação" das propriedades dos "Belmont" e ter como cúmplice a própria "princesa". A mulher que diz e deseja amar. Uma mulher que amará com poder de vida e morte sobre ela, porque terá as propriedades em suas mãos. Um amor e uma mulher amada como "objeto" e "cúmplice" de seu "plano". Um objeto de amor utilizado para demonstrar a sua revolta, o seu "protesto" diante da sua insatisfação e da "injustiça social" em que se encontra e que se propõe reverter. **GUERRA, HONRA e PODER.**

Quando o "Marquês **Marcílio de Belmont**" parte para a "guerra civil" por "ordens superiores", aparece no texto a noção de "honra", que julgamos ser uma das formas ideológicas de exercício de sua dominação e de seu poder, em relação a seus familiares e, por extensão, aos que subjuga - o "servo".

"Marquês" - (entrando com a Marquesa e a Princesa) Querida Mirian, há na vida certos momentos que preferível seria não existirmos. Este é um dos momentos. Sim querida, o coração constrangido por ter de partir e deixar-te juntamente com nossa querida filha. Porém são ordens superiores e tenho que cumpri-las.

Marquesa - Que se há de fazer querido, o destino assim quer, assim seja. Acima de tudo está o dever; e um Belmont, não deve macular os braços que tanto honraram seus antepassados" (p. 1).

⁴ Após a coleta do "melodrama", o datilografamos tal e qual o original, no sentido de preservarmos o "documento folclórico" em sua integridade. Contudo, ao citarmos no estudo alguns extratos do mesmo, fizemos mínimas alterações por acharmos que em nada prejudicará o seu conteúdo.

A noção de "honra", enquanto uma categoria ideológica universalizante, traz embutida em si mesma a relação de dominação e poder, bem como representa simbolicamente a sua maneira de pensar-se socialmente, a partir de posição de classe em que se encontra.

Ao partir para a "guerra" e despedir-se de seus familiares e daqueles que subjuga diz ao "criado" que:

"...quanto a você Hugo, agora mais do que nunca, eu necessito da sua valiosa cooperação. Deixovos a casa e os meus entes queridos. Sob sua inteira responsabilidade, espero que saiba responder a confiança que deposito em si". (p. 1).

Podemos verificar, aqui, que a noção de "honra" está relacionada a de "fidelidade" de "fiel servidor". E estas às de "cooperação", "responsabilidade" e de "confiança". Vemos, então, que para ser-se "fiel" condições se estabelecem: é preciso "cooperar", ser "responsável" e "capaz" de se depositar e conceder "confiança".

De outro lado, para que um homem seja honrado, necessita, antes de tudo, que existam outros sujeitos sociais que se encontrem de alguma forma subjugados a ele. Esta também é uma outra condição para que se possa reconhecer a "honra" daquele que domina e que tem poder e que, por isso mesmo, pode dominar, subjugar.

Tendo sido concedido ao "caçador Hugo", "responsabilidade" e "confiança" de administrar a propriedade da "nobreza"; este torna-se não somente um cúmplice daquele que domina, mas concede ao dominador a sua condição de ser subjugado, de ser "fiel servidor". Daí inferirmos o estabelecimento de uma certa relação de cumplicidade entre dominantes/dominados por e pela noção de "honra" e "fidelidade".

Entretanto, esta relação de cumplicidade entre dominantes/dominados, "senhor/servo" é quebrada através do "plano" do "servo Hugo". Não só pelo "plano" em si, mas pelo fato de tê-lo posto em prática a partir de uma "vontade" que poderíamos chamar de uma "vontade irracional" que "... constata a opressão de que é vítima". (MONTES, 1983, p. 22).

Inicia a por em prática seu "plano" com a partida do "Marquês para a guerra. Em primeiro lugar, afastando a herdeira principal das propriedades (no caso, "a Princesa Sandra de Belmont"). Larga-a na "floresta" para que os índios "Tabajaras" a matem. Fato que, aliás, não ocorre. A "princesa" é adotada por estes índios, com o nome de "Luna" "Potira" que significa "flor da manhã". Em segundo, facilitando o afastamento da "Marquesa Miriam de Belmont" para o "castelo" de sua irmã e sobrinho - o "Príncipe Reinaldo de Belmont".

Tais iniciativas possibilitam ao "servo" a reversão da ordem social familiar estabelecida, facilitando assim o seu processo de libertação daquele que o domina. Estes fatos não somente facilitam sua libertação como põem em jogo a própria dominação e o poder da "nobreza", bem como desestabiliza a relação de cumplicidade entre dominantes/dominados jogando por terra a ideologia do poder estabelecido, possibilitando a implosão dos conceitos de "honra" e "fidelidade". Deixando brotar, assim, a sua necessidade de libertação.

Esta necessidade, esta "vontade", se confirma ainda mais quando descobre que a "princesa" continua viva. Encontrando-a na "floresta", acompanhada de uma irmã-índia, "Jacira", que lhe presenteia um "Mira-Poraquê", que é o próprio "rouxinol". "Hugo" tenta matar o "pássaro", mas apenas o fere. Este fato demonstra não só o quanto deseja a liberda-

de, mas o temor de perdê-la antes que seu "plano" se concretize.

Um outro fato solidifica um pouco mais a sua "vontade", a sua necessidade de libertação: é quando pretende possuir pelo sexo e pela morte a sua pretensa amada. Pretensa porque, na realidade, seu objetivo é o de se apropriar das propriedades da "nobreza", ser o "futuro dono do castelo e seus brasões".

"Hugo - (meio espantado) Que dizer?... luas passadas, estais querendo te lembrar heim! ... Pois bem, eu sou Hugo, o fiel servidor dos Belmont, ou o futuro dono do Castelo e seus brasões (virando-se para ela) e tũ, sim, tens que desaparecer... o Marques Marcílio desapareceu na guerra, a Marquesa foi morar com o sobrinho e lá ela morrerá... e somente tũ tem que desaparecer, tũ e esse maldito pássaro..." (p. 10).

Agora a "princesa" já não é mais um simples "objeto de amor e cúmplice de seu "plano", porém, um obstáculo que precisa ser eliminado. E a sua "vontade irracional" se transforma em algo "racional", em uma necessidade de dominação e poder. De ser honrado e respeitado. Não quer mais ser "inferior", tam pouco "servo", "criado", "honesto" e "abnegado". Quer sim, ser senhor e absoluto, tal qual seu opressor e simultaneamente libertar-se do jugo da pressão que o esmaga, enquanto ser social que trabalha e pensa.

"Hugo - ... Sra. Marquesa, a Sra. não achava que eu ja tinha servido com muita fidelidade os Srs. donos do castelo?... aí, o tempo foi passando e eu criado, honesto, abnegado, e qual era o meu futuro (meio aspero), sim, qual era o meu futuro?... respondam, vamos respondam... há, não querem responder não é?... Então eu responderei: o meu futuro era simplesmente de criado, ouvi-ram, de criado, e não tinha graça nenhuma eu morrer como criado, então arquitetei um

plano e veio a calhar a chamada do Marquês para a guerra..." (p. 20).

Transformado seu "plano" em uma ação concreta, política, fica claro que sua atitude não é algo inconsciente por completo, mas que se apresenta e se representa em sua consciência por uma ação prática. Não só por isso, mas fundamentado em suas insatisfações, em sua preocupação com o "futuro". Esta preocupação mostra a pulsação de sua consciência e a compreensão de que a vida (social) não é um produto da "sorte" e do "futuro" tampouco do "destino" e sim algo que se transforma, que muda pela ação dos homens.

Entendendo assim que os homens fazem a história e que somente através dela se libertam, podemos dizer que ela se tornará real quando os homens "... estiverem em condições de obter alimentação e bebida, habitação e vestimenta, em qualidade e quantidade (Marx e Engels, 1986, p. 85)". E ainda mais, que a libertação não é em si um "ato do pensamento" apenas, mas um "ato histórico", que só pode ser efetivado pelas "condições históricas"... (idem, p. 65). Mesmo que ela se processe a partir de um ato/ação individual (social). **DEVER, HONRA E DESTINO**

"Hugo" tem o "dever" enquanto "servo fiel" e subjugado de zelar pelas propriedades de outrem; entretanto, não tem o direito de se preocupar com o seu "futuro", com a condição de "injustiça social" em que vive. Agindo assim, será punido com a "morte", além de ser considerado "canalha" e "traidor".

Mas sabendo que ele não o será, pois é punido com a sua própria "morte", porque traiu a "confiança" depositada em si pelo "honrado-guerreiro Marquês de Belmont". No entanto, morrer ou ser punido com a morte, com a sua própria morte, é mais que ser honrado, mais que ser "nobre". É ser "livre", ou me

lhor, é se possibilitar impulsor do processo de libertação; não só individual, mas coletivo.

Com isto, põe a prova as categorias ideológicas de "dever", "direito", "responsabilidade", "confiança", "honra", "fidelidade" e "destino". Não só as põe em prova, mas demonstra que as coisas não existem por si mesmas, abstratamente, pairando no ar sobre a cabeça dos homens, porém são fruto da história, do processo histórico que se estabelece em cada sociedade, em cada grupo social.

Se os homens fazem a história, e não só a fazem mas fazem e refazem constantemente, podemos então dizer que não se vai para a guerra porque o "destino assim quer" (p. 1)", ou tampouco se é "vítima" dele. Essa idéia de "destino" é encontrada no "melodrama" de forma expressa em dois momentos: um quando o "Marquês" vai para a guerra, o outro, quando volta.

No primeiro momento, a idéia de "destino" está relacionada com uma outra categoria ideológica que é "honra" ("brasão"). Sendo elas categorias inter-relacionadas, observamos de imediato que elas trazem simbolicamente significados ideológicos, assentados nas idéias de "superior", "divino", "autônomo". Como se existisse alguma coisa que comanda os homens por sobre suas mentes, idéias, e além delas. E é justamente isso que faz com que "o poder/destino" domine homens que vivem em um outro "destino/subjugado". E concedem poder a quem subjuga porque ele é o próprio/"destino", que pesa e oprime como um "Deus".

O segundo momento é o da volta: na "floresta", em sua fuga de guerra, encontra-se com a "Princesa Sandra de Belmont", sua própria filha, que agora é "Luna", "Potira". Ao vê-lo ela se assusta e procura fugir. Ele estende a mão, e "suplica-lhe" que não o

deixe "sucumbir", declarando-se "vítima do destino":

"**Marcílio** - Não fuja, por piedade; não vos farei mal... compadecei-vos de mim...

"**Sandra** - Quem és?

"**Marcílio** - Eu sou... não sei... eu sou... **NÃO ME DEIXES SUCUMBIR...** não...

Sandra - E porque esse sofrimento?... Porque estais assim?

Marcílio - Eu sou vítima do destino. Onde quer que eu me encontre, o agulhão da fatalidade me fere implacavelmente.

Sandra - Se sofres assim é porque alguma falta cometeste...

Marcílio - Eu nada fiz. Não me acusa. Ouve-me : Há 10 anos, parti para a guerra civil e já em véspera de regressar para o o convívio de meu lar, fui injustamente acusado de um crime que não cometi. Julgado pelo tribunal de guerra, fui condenado a pena máxima e remetido para a tenebrosa "ILHA DO DIABO", de onde após longos anos de tortura consegui fugir. Entretanto, talvez pela vontade divina consegui chegar até aqui. Porém se não for socorrido, morrerei". (p. 8-9)

O que podemos extrair do texto, em primeiro lugar, é que ele se vê como uma "vítima fatal do destino", e, em segundo, que este mesmo "destino" o "acusa" e "condena" ao "sofrimento" e em terceiro que o pune. Finalmente, o "destino" aparece como uma "vontade divina" que o conduz à salvação. Ora o "destino" aparece como algo que provoca o "mal", por que faz dele "vítima-fatal do sofrimento", que o "acusa" e "condena". Depois, como "vontade divina", como algo que provoca o "bem" que o conduz à salvação.

Contudo, ele não se vê apenas como "vítima do destino" que provoca o "mal", isto é, o que o levou para a guerra etc, mas do "destino subjugado" - "fiel servidor", pelo que provocou a sua família. De outro lado, o "servo" enquanto "fiel servidor" é "vítima" do "destino" que domina e tem poder de mando e de conceder "responsabilidade", no caso, o "nobre". **Marcílio** é "vítima" de sua própria dominação e poder, "honra" e "brasão".

"**Marquês** - Irapuã, precisamos andar mais de pressa, não podemos perder a trilha.

Irapuã - Mim saber, por do sol chegar lá...

"**Marquês** - E quando chegarmos lá quero ver como aquele canalha irá ficar.

Irapuã - (faz sinal para o Marquês) Branco calar... (encontra o ouvido no chão) Vem gente... homem mau...

"**Marquês** - Homem mau?... ah, já sei, é ele, é ele, miserável agora vai pagar todo o mal que fizeste a minha família. Irapuã vamos esconder, que quando ele estiver eu aparecerei e tu ficarás escondido... "quem com ferro fere como ferro será ferido (saem)" (p. 18)

Aqui aparece o "destino" que provoca o "mal", como "destino-vingador" encarnado pelo "Marquês", pois "quem com ferro fere com ferro será ferido". O "destino do mal" surge como aquele que desarticula a ordem social familiar estabelecida. Concluímos que o "destino do mal" é o que provoca e desarticula a ordem social.

DOMINANTES/DOMINADOS

Ou, a luta entre o "bem" e o "mal"?

Em um tempo "Marquês" se depara e se percebe como "vítima" do "destino do mal", aquele que destrói e causa "sofrimento", que desarticula a ordem

social estabelecida, e mina sua "honra" e seus "brasões". Noutro tempo, ele se depara com o "destino do bem", aquele que lhe concede a "salvação". Utilizando-se do "destino do bem", que é a ordem social familiar estabelecida, e simbolicamente representada no discurso pela "Fada Lindalva, protetora das matas e dos inocentes", vai como "destino-vingança" destruir o "destino do mal", que no caso é representado pelo "fiel servidor" e pela "feiticeira, Neusa".

Desse modo, inicialmente podemos deduzir que o "destino", enquanto uma categoria ambígua, porque ideológica, se apresenta simbolicamente como dois "destinos": o "destino do bem", enquanto classe dominante, e o "destino do mal" enquanto classe dominada. Esta ambiguidade de categoria "destino" apresenta variações em cada situação, e que no momento, apresentaremos apenas um exemplo: o "destino do bem" enquanto classe dominante, transforma-se em "destino vingador", para destruir o "destino do mal"/subjugado. Este é "traidor", "canalha" e "infiel" porque procura a sua liberação do "destino do bem" que é "mal" quando domina e subjuga, porque tem poder, "honra" e "brasões".

Parece-nos que ambos os "destinos" são vítimas de sua própria necessidade, "vontade" de dominação, poder e liberdade. Mas nessa luta entre dominantes/dominados, "bem/mal", o que importa é que o "destino" nada mais é que um cenário de lutas entre classes de uma única sociedade aristocrata. Só que um é o "mal" porque deseja a sua liberação daquele que domina, subjuga dizendo que está fazendo o "bem" a todos.

SÍMBOLO E PODER

O símbolo traz em si a categoria identidade. Não simplesmente, sem nenhum significado. Ela tra-

duz e simboliza coisas e relações sociais. Disso podemos dizer então que a "nobreza", vista simbolicamente como classe dominante, o "bem", a "ordem", se identifica com a sua "honra" e seus "brasões", e que são símbolos de sua dominação e poder sobre os "fiéis servidores". De outro lado, a classe dominada simbolicamente, representa o "mal", a "desordem", e se identifica por sua "serventia" e "fidelidade". Mas esta "fidelidade" pode se transformar em "traição" do ponto de vista do que domina, mudando o significado e identidade.

No "melodrama", o "Mira-Poraquête" traduz duas situações iniciais e significativas de símbolo de identidade: uma enquanto conformismo, outra como libertação.

- Hugo** - Caçador - A natureza, como sempre, permanece silenciosa. Sente-se aqui uma nostalgia... Entretanto quando se está triste, faz-se como o meigo Rouxinol, canta-se para recordar... (ouve passos e esconde-se) vem alguém, é melhor ocultar-se...(sae).
- Sandra** - (entrando) Oh! Tupã. Como tenho sofrido de pois que aquele desconhecido apareceu. Já está quase bem...
- Jacira** - (Outra índia comum como o Rouxinol) Porque tú choras? Quem te faz mal?
- Sandra** - Ninguém.
- Jacira** - É porque tú te afasta de Jacira? Jacira gosta muito de tí e fica triste. Olha Jacira, não me esqueci de tí. Te traz este mira-poraquête (Rouxinol). Quando ele canta tu vai ficar contente.
- Sandra** - Muito te agradeço, amiga. Potira gosta de tí e fica contente.
- Jacira** - Jacira já vai, mas antes quer tú ouças o Rouxinol cantar...
- Sandra** - Potira contente... contente..." (p. 09)

"Luna" recebe o "Mira-Poraquête", para afastar o "sofrimento" e a "tristeza". Isto só ocorre quando ele canta. Quando aquele que sofre ouve o seu canto. Ao ouvi-lo fica "contente". Esta catego-

ria ideológica tem um duplo sentido: ficar "contente" para afastar a "tristeza", o "sofrimento" de seu conflito de identidade. Outro, que é complementar àquele, traduz-se como um "lamento fúnebre". (SANTRIANI, 1986, p. 132). Em verdade, o canto em ambos os sentidos significa um certo conformismo diante da situação, e que pode vir a se transformar numa atitude de libertação com a "morte" do animal.

Quando "Hugo" depara-se com a "Princesa Sandra de Belmont", ainda viva, e sendo consolada pela "floresta", com um presente vindo dela, percebe que seu "plano" irá por água abaixo. Então, toma uma atitude radical: matar o "pássaro" e, posteriormente, a "princesa", única herdeira das propriedades.

"Hugo - Ah..ah.. de fato, é muito bonito... (mudando de tom) Mas, tú Índia Branca, cujo nome é Sandra, jamais ouvirás esse canto novamente. Porque vou matar esse pássaro agora...

Jacira - Não... Não matar... eu não quero..

Sandra - Tú matar pássaro... (vai até ele com a flexa erguida) Tú não prestar, eu não deixar... (fita-o) Espera... estou lembrando... esse rosto... muitas luas atrás... eu quase lembrar..." (p. 10).

O "Mira-Poraquête", em seu segundo significado: de libertação, só tem sentido morto e não vivo. Em síntese, a "morte" do "pássaro" significa um passo a mais para a libertação do "servo". Libertar-se da dominação e do poder em que se encontra subjogado. De outro lado, o "pássaro" e a "princesa" vivos são um obstáculo para a viabilização de seu "plano" de libertação. Por isso, apesar de não conseguir, procura matá-los, em diferentes momentos no desenrolar do "melodrama".

Apesar destas duas situações específicas, o "pássaro" (Rouxinol) é um símbolo de identidade étnica. Um símbolo de identidade da "tribo dos Tabar-

jaras": primeiro porque o "pássaro" só entra em cena (discurso) pelas mãos de uma índia ("Jacira"), e segundo, por estar na "floresta", vivem os índios. Finalmente, por o "pássaro" pertencer aos índios. Diante desta situação podemos inferir que as categorias "pássaro"/"índio"/"floresta" estão diretamente relacionadas a uma outra: "natureza" que supomos ser um lugar onde moram, vivem, "pássaros" e "índios".

5 Uma certa vez o "proprietário" do "Grupo Joanino Beija-Flor" declarou-nos que o "pássaro" é da "floresta" e por isso pertence aos índios, que nela vivem.

C O N C L U S ã O

No desenvolver deste estudo propusemos fazer a leitura do discurso ideológico presente no "melodrama" "O Vil Traidor", procurando entender as relações de dominação, nele contidas, a nível da representação social de certos "Cordões de Pássaros", na região amazônica, no caso, o "Grupo Joanino Rouxinol" como um produto cultural de uma determinada classe social.

Neste nível, a que chamamos das idéias, discursos, a oposição visível se estabelece entre classes dominantes como "nobreza" versus classe dominada como "servos", mediada por um "Mira-Poraquête", que as põem em constante luta. Por um lado, poderíamos dizer que o "pássaro" em, relação a oposição de classes, adquire um sentido singular enquanto morte e vida. Enquanto vida traduz-se como a dominação e o poder (da "nobreza") da classe dominante em uma determinada sociedade e, enquanto morte, simboliza a libertação (do "servo") da subjugação em que se encontra a classe dominada. De outro lado, o "pássaro" simboliza, no embate expressado no "melodrama", conformismo e libertação, mas que ao mesmo tempo é um símbolo de identidade do "Grupo Joanino Rouxinol" em relação à comunidade de "Cordões de Pássaros" que o identifica e diferencia dos demais, enquanto produto e produção folclórica de uma determinada-classe subalterna (dominada).

Ao procurarmos entender o "folclore como cultura das classes subalternas", (SATRIANI, 1986, p. 52-3), podemos dizer e contradizer que uma manifestação cultural folclórica determinada como "Cor-

dões de Pássaros" (no caso o "Rouxinol"), produzida, elaborada e reelaborada ideológica e ideologicamente, enquanto grupos "dispersos" no interior desta classe, não pode vir a ser colocada e entendida por folclore no sentido de ser a cultura da classe subalterna de forma totalizante. Por que? A resposta é dupla: se a classe subalterna é constituída por categorias ou segmentos sociais e grupos sociais, podemos pensar que não são todos estes grupos sociais que produzem o folclore na totalidade da classe subalterna. Mas, apenas alguns destes grupos sociais determinados que se encontram "dispersos" nela por determinadas condições sociais, econômicas, políticas, ideológicas etc.; em segundo lugar, colocamos que: assim como existem grupos sociais no interior desta classe, nela também existem grupos sociais folclóricos que, antes de tudo, são grupos sociais de famílias nucleares, agregadas e etc., isto é, assim como existem grupos sociais folclóricos de "Pássaros", existem ainda outros, como por exemplo: "Grupos de Bois-Bumbá", "Boi Tinga", "Grupos de Danças Folclóricas" "Grupos de Carimbô", "Cordões de Cabocolinos", "Grupos Pastoris" e de "Quadrilhas" etc.. Entretanto, estes grupos não se encontram concentrados enquanto grupos sociais de uma classe - eles estão com eles, entre eles e dentro dela - de forma que a represente em sua totalidade de classe. Eles - os grupos folclóricos - se encontram nela, no interior dela como grupos determinados, como grupos sociais e culturais especificamente folclóricos, porém "dispersos".

Diante do que colocamos preliminarmente, nos inquirimos: até que ponto o folclore é uma cultura de classe? De uma classe/determinada? De uma classe determinada no seu sentido totalizador? E até que ponto estes grupos folclóricos são totali-

dades sociais (e culturais) no interior dela? Até que ponto estão e são "dispersos"? Ainda mais: o que é uma totalidade de classe? Como a classe é uma totalidade social se ela é fundamentalmente uma divisão por oposição e contradição dentro de uma totalidade mais ampla que é a sociedade? Pensamos que a totalidade é uma categoria mais ampla no sentido de constituir-se de infra-estrutura e superestrutura de uma determinada sociedade. Se as classes dividem esta totalidade por serem opostas e estarem em constante luta dentro dela; como determinar a sua totalidade - a totalidade de classe. Claro que podemos dizer que mesmo que elas estejam divididas e em constantes lutas, elas não deixam de ter em si mesmas as suas infra e super estruturas porque, são partes constitutivas de uma totalidade mais ampla - a sociedade. De outro lado, toda sociedade enquanto uma totalidade social-estruturalmente organizada é, não somente constituída de classes sociais divididas, opostas e em constantes lutas, como também por categorias ou segmentos e grupos sociais. Porém, devemos lembrar que em todas as esferas da sociedade a sua totalidade é constituída e construída, transformada ou não por suas lutas e contradições. E elas se encontram nas classes oponentes, nas categorias ou segmentos e grupos sociais. Mas, ainda assim, nos perguntamos: o que é uma totalidade de grupos sociais, ou grupos sociais (e culturais) folclóricos ou não, no interior de uma determinada sociedade, de uma determinada classe social? O que é "a dispersão" dos grupos no interior de uma sociedade e de suas classes? Em que condições sociais se dá esta "dispersão"? O que ela vem a ser, ou melhor, em que se constitui? Ela existe concretamente? Ou melhor, a "dispersão" existe concretamente como algo perdido e deslocado no seio da socie-

dade e de suas classes? Ou como desarticulação de uma ordem social tradicional na passagem para outra capitalista que a quase tudo esmaga e destrói? Pensamos que a "dispersão" é uma hipótese sem fundamento relevante, porque cada grupo social e cultural em uma determinada sociedade e classe social tem uma posição determinada dentro dela de forma específica e proveniente de sua estrutura organizacional. Ou de um outro ponto de vista: não será o folclore manifestações e produtos culturais de propriedade de parcelas de população de uma determinada classe, constituída por determinados grupos sociais (e culturais) folclóricos ou não, isto é, de determinados grupos sociais (e culturais) - considerados folclóricos - no interior de uma classe subalterna determinada? Ou ainda, o folclore não sendo considerado (em conjectura) uma cultura de uma determinada classe enquanto representante de sua totalidade, perguntamos: quebrar-se-ia então o conceito de classe enquanto totalidade, caso ele exista concretamente? Se existe concretamente, pensamos que não. Porque o folclore é uma das manifestações e produto cultural existente no interior de uma classe subalterna determinada. Então, qual é a cultura de classe subalterna? Ela existe? E mais: o que é ser subalterno? Existe uma classe subalterna? Talvez Gramsci ao cunhar este termo, tenha vindo a reforçar ainda mais a relação de sujeição e dominação e transformado esta fórmula marxista em uma ideologia, em valores éticos que precisam ser transformados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUARTE**, Lázaro Santana. *O vil traidor*; melodrama. Belém, 1980. Datilog. (Apresentado pelo "Grupo Joanino Rouxinol", no "festival folclórico" na Cidade de Belém-Pa, promovido pelo Departamento Municipal de Turismo-DETUR).
- FRAY**, Peter. Feijoada e "Soul food"; notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: _____ . *Para inglês ver*; identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- MARX**, K. & **ENGELS**, F. *A ideologia alemã*. Trad. José C. Bruni e Marco Aurélio Nogueira. 5. ed. São Paulo, Hucitec, 1986.
- MONTES**, M. Lúcia Aparecida. *Lazer e ideologia*; a representação do social e do político na cultura popular, s. 1., 1983. Xerox.
- OLIVEN**, Ruben George. A elaboração de símbolos nacionais na cultura brasileira. *Revista de Antropologia*, São Paulo, 26: 107-18, 1983.
- _____. Negro e cultura negra no Brasil atual. *Revista de Antropologia*, São Paulo, 26: 93-105, 1983.
- SATRIANI**, Luigi M. Lombardi. *Antropologia cultural e análise da cultura subalterna*. Trad. Josildeth Gomes Consorte. São Paulo, Hucitec, 1986.
- THOMASSEAU**, Jean-Marie. *Le mélodrama*. Col. Que sais je? Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

FRACASSO ESCOLAR

Uma contradição da escola

Antonio Marcos **NEVES**
 Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de Psicologia.

RESUMO: Analisou-se o fluxo da coorte escolar de 1978 a 1982, tomando-se como referencial, dados estatísticos de 224 escolas de Belém, que ofereciam o ensino de primeiro grau da 1ª. a 5ª. série. A interpretação dos dados indicou que o maior rendimento escolar foi apresentado pelas escolas particulares e que as escolas públicas, não só apresentaram menor rendimento escolar como, também, dispunham de condições inadequadas e insuficientes para o desenvolvimento da prática pedagógica. Estes fatos, no entanto, não indicam que há uma relação absoluta entre a pobreza e o fracasso escolar, mas que o fracasso escolar dos mais pobres é decorrente das condições inadequadas da prática pedagógica que lhes é oferecida.

PALAVRAS-CHAVE: Fracasso Escolar, Evasão Escolar, Ensino de Primeiro Grau.

SCHOOL FAILURES

A contradiction of the school

ABSTRACT: This paper consists of an analysis of school failures and exodus among students from the first to the fifth grades enrolled in 224 elementary schools from Belém, Pará Brazil, during 1978 to 1982. Data showed greater efficiency among private schools as compared with state and City schools whose conditions were also poorer and less adequate than the former for the development of pedagogical practices.

KEY WORDS: School failures, exodus from School elementary teaching.