



DOI: 10.12957/transversos.2022.68798

O TEMPO DA CULTURA E AS PERMANÊNCIAS INDIVIDUAIS E
COMUNITÁRIAS EM CONTEXTOS DA AMAZÔNIA SUL OCIDENTAL

THE TIME OF CULTURE AND INDIVIDUAL AND COMMUNITY
PERMANENCES IN CONTEXTS OF THE SOUTH WESTERN AMAZON

Luciana Eliza dos Santos

Universidade de São Paulo (USP)

lucianaeliz@usp.br

Beatriz Magalhães de Castro

Universidade de Brasília (UnB)

bmagalhaescastro@gmail.com

Alexandre Anselmo dos Santos

Universidade de Brasília (UnB)

ale1712@gmail.com

Resumo:

O presente texto parte do olhar histórico para estabelecer comparativos e evocar a existência e permanência de práticas culturais de linguagem híbridas, presentes em regiões correspondentes à Amazônia sul ocidental, centralizando-se especificamente no Estado do Acre e nas fronteiras com países vizinhos como Bolívia e Peru. Estabelece uma breve reflexão acerca de bases para a história em perspectiva comparada e conectada como caminhos para recomodar lacunas e apagamentos históricos. Aborda práticas culturais como os reisados do Japinin e o Boi Bumbá / Boi Carión, em consonância ao contexto rítmico e multicultural que envolve a configuração destas manifestações, historicamente presentes nas regiões mencionadas, para além das fronteiras imaginadas e constituídas nos percursos das comunidades.

Abstract

This paper starts from the historical perspective to establish comparisons and evoke the existence and permanence of cultural practices of hybrid language, present in regions corresponding to the south western Amazon, focusing specifically on the State of Acre and on the borders with neighboring countries such as Bolivia and Peru. . It establishes a brief reflection on the bases for history in a comparative and connected perspective as ways to re-accomodate historical gaps and erasures. It approaches cultural practices such as the reisados do Japinin and the Boi Bumbá / Boi Carión, in line with the rhythmic and multicultural context that involves the configuration of these manifestations, historically present in the mentioned regions, beyond the imagined borders and constituted in the paths of the communities.

Palavras-Chave: História Comparada; Práticas Culturais; Resistência Cultural; Amazônia.

Keywords: Comparative History; Cultural Practices; Cultural Resistance; Amazon.

1. Introdução:

Este texto procura expor um campo histórico investigativo comparativo de manifestações culturais presentes na região da Amazônia sul ocidental, em fronteira com países como Bolívia e Peru, na América Latina, buscando destacar quadros culturais nos quais há traços

de resistência em relação ao silenciamento histórico imposto pelo processo de colonização ibérico. Tais manifestações aqui expressas podem ser vistas no contexto das artes híbridas, valorizando a riqueza e multiplicidade de linguagens, de significativo valor rítmico/musical, que, em primeira instância, compreendem prática de ampla participação social e expressão cultural, constituída a partir das relações entre povos originais nas fronteiras brasileiras e países vizinhos, e os fluxos migratórios ocorridos para o Acre, por ocasião da exploração da borracha, a partir do início do século XX. O contato cultural entre povos originais e migrantes de outras regiões do Brasil, como Ceará e Maranhão, também a partir deste período, convergiu em formas de sociabilidade e resistência de elementos de significado regional que, na atualidade, corroboram a permanência e coexistência de tais práticas diante do extremo sufocamento cultural propiciado pela lógica da imposição colonial, efetuada pelo Estado na construção de uma cultura nacional propulsora da indústria cultural e civilizatória. Sendo assim, o texto observa contextos e condições de resistência cultural de manifestações de artes híbridas e gêneros musicais de povos originais, especificamente sobre a música dos Reisados de Bumba meu Boi da região do Japinim, município de Mâncio Lima, Acre, como expressão de permanências históricas que se reconfiguraram em novas práticas e significados diante da cultura hegemônica e da indústria cultural consumadas pela sociedade. Para expressar essa proposição, as vias da pesquisa aqui relacionadas buscam dar ênfase às faces das trajetórias de dois gêneros musicais de origem indígena identificados no estado do Acre, chamados pelos antigos seringueiros de baques de samba e marcha. Estes ritmos podem ser observados sob o prisma da superação da imposição de limites epistêmicos, pautados nos nacionalismos, fronteiras e políticas de apagamento, como forma de projeto civilizatório preponderante já no final do século XIX e desde o começo do século XX, em muitos contextos da América Latina, cada qual com suas particularidades, e possuem seus equivalentes nos países vizinhos dentro da Amazônia sul ocidental, que compreende o Peru e a Bolívia, sendo então conhecidos como cumbias, entre outras manifestações menos conhecidas dentro do universo da música selvática, que atravessaram diversos processos de apagamento e readaptações por gerações até a atualidade, circunscritas no processo de colonização onde a religião, a proibição das línguas maternas, a desconfiguração de organização sociais e culturais e outras censuras faziam parte do projeto estrutural de uso destas populações como mão de obra explorada nos seringais.

2. O Olhar sobre a cultura diante da historiografia e a comparação

É fundamental destacar o papel, no início do século XX, do contexto civilizatório diante da configuração de identidades sociais, para as quais a ideia de nacionalismo e a consolidação de Estados representavam fator de hegemonia, tendo, por, si só a característica de arrebatar e homogeneizar culturas conforme um determinado padrão de ocidentalismo e forma de exploração dos contextos naturais, juntamente com seus povos, em função da manutenção do capitalismo, centralização de renda e poderes de acordo com os propósitos potenciais das classes dominantes economicamente e dos governos. O processo de constituição do sentimento de nacionalismo incute determinada educação e comportamento acerca de significados culturais que nem sempre correspondem àqueles originários das terras e geografias não circunscritas aos emparedamentos das fronteiras nacionais. As culturas genuínas escapam às fronteiras imaginadas e oficializadas pelos poderes imbuídos de violência efetiva e simbólica, permanecendo em territórios nos quais os olhares, sentimentos e práticas dialogam com outras percepções geográficas e históricas. Dessa forma, imposição de uma cultura internalizada pelo nacionalismo tem a função de estabelecimento de poder e imposição cultural e política, como pode-se notar na seguinte observação:

“As nações, postas como modos naturais ou divinos de classificar os homens, são um mito; o nacionalismo, que às vezes torna culturas pré-existentes e as transforma em nações, algumas vezes as inventa e frequentemente oblitera as culturas pré-existentes: isto é, uma realidade.” E uma palavra, o nacionalismo vem antes das nações. As nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto” (GELLNER *apud* Hobsbawm e Hobsbawm, 1990: p.18).

A historiografia, em consequência deste movimento pragmático de imposição cultural, pode também ressoar e sufocar culturas pré-existentes, instalando em seus espaços históricos e geográficos a ideia de uma cultura de um só povo, de uma só nação. Isso promove a constituição de narrativas autoritárias e lacunares, que possuem o papel de efetivar projetos de poder e nação. A historiografia, em sua grande maioria, no decorrer deste século XX, constituiu, portanto, contextos lacunares de percepção do passado das culturas que dialogavam e trocavam experiências nos territórios em relevo neste texto. A leitura e proposição de um passado único, nacional, que fusionou culturas para convergir em um elemento nacional, imbuído de pátria e exercício e obrigações cidadãs, tem o papel de caracterizar a historiografia que se quer hegemônica na compreensão histórica do país. Sobre a forma pela qual a historiografia costura a sobreposição humana, historicizada por padrões e projetos de sociedade capitalista, o que destitui de lugar,

tempo e futuro as populações relacionadas à floresta e à terra, Raquel Glezer faz uma colocação que contribui com a reflexão, partindo da percepção de tempo na História:

O tempo da História, quando ela se estrutura como conhecimento, é um tempo que chamamos de tripartite. É o tempo que vem do cristianismo, laicizado, mas a ligação com o futuro permaneceu forte e marcada. O tempo da História inclui, obrigatoriamente, o passado, o presente e o futuro. Esse futuro, quer seja o ideal de progresso, quer o ideal de liberdade, quer o ideal de razão, está sempre ligado a uma ideia de progresso intelectual, material, de desenvolvimento, da submissão da natureza à força humana, aos atos humanos, à vontade humana (1991: p.1).

A obliteração das culturas ligadas aos lugares originais, às florestas e a consequente necessidade de manutenção dos contextos naturais como resistência cultural também é referendada pela escrita da história. É nesse sentido que a abertura de lacunas e a composição de novos arranjos históricos permite o levante daqueles que são obliterados pelo tempo. Conforme a mesma autora coloca, “o tempo é o elemento organizador do passado da humanidade, permite o arranjo e a comparação de diversas sociedades, permite a articulação de elementos aparentemente desconexos” (1991: p.1). Por esta via e buscando novas outras formas de configuração narrativa do passado, a alteridade manifesta nas relações entre os povos por meio das artes e das práticas culturais pode ser destacada como forma de compreender e interpretar características de grupos sociais e culturais em relação à cultura nacionalista-hegemônica. Mas estabelecer comparativos, no campo da historiografia, deve ser um propósito que ultrapasse a interpretação de um grupo pelo seu reconhecimento em um *outro*. Para além, a história comparada é antes de tudo um método, uma forma sistematizada de estabelecer paralelos - e distinções - entre culturas. Assim, pode-se dizer que:

Todos os historiadores comparam. Eles comparam um evento anterior com outro posterior, uma característica geral com uma específica; eles olham comparativamente para áreas geográficas diferentes, para diferentes épocas. Sem comparação, quase nenhum estudo histórico poderia avançar. Entretanto, enquanto este tipo de comparação está mais implícito, guiado pelo senso-comum, ele não está integrado em uma operação consciente e metodológica. História comparada é mais exigente e autorreflexiva: ela está baseada em uma perspectiva metodológica clara, a lógica de comparação e uma reflexão sobre os objetivos e unidades de comparação (HAUPT, 2007: p.1).

Para além dos elementos culturais predominantes de forma impositiva pelo Estado, as culturas e suas manifestações orgânicas carecem de olhares metodológicos cuidadosos e reflexivos. Marc Bloch, em seu célebre artigo *Pour une Histoire Comparée des sociétés européennes* (1928), no qual compara diversas cidades europeias, sincrônicas, marcadas por gêneses comuns, traça as características fundadoras da história comparada enquanto método e nível de observação sistematizado, de profundidade maior do que um comparativismo histórico, atividade esta quase

constante ao fazer historiográfico. Em diálogo com a perspectiva do historiador belga Henri Pirenne (1924), Marc Bloch critica o confinamento da história aos espaços nacionais (Prado, 2005, p.15), o que é de grande relevo para abranger perspectivas histórico-culturais que são anteriores e superiores aos limites fronteiriços. Para Marc Bloch comparar é

fazer escolhas em um ou mais meios sociais diferentes, de dois ou mais fenômenos semelhantes, num primeiro momento, apresentar entre eles algumas analogias, descrever as curvas de suas evoluções, constatar as semelhanças e as diferenças, e na medida do possível, explicar uns e outros (1963:p.18).

Assim, a comparação em historiografia, conforme Marc Bloch abrange as semelhanças entre os fatos observados e, ao mesmo tempo, certas dessemelhanças entre os meios onde eles foram produzidos. Partindo dessa premissa, “a comparação pode ocorrer a partir da confrontação de fenômenos desenvolvidos em uma parte ou outra na fronteira de um Estado ou nação” (idem, p.18). Marc Bloch aponta, nessa perspectiva, a existência de duas aplicações possíveis para o procedimento de comparação: num primeiro caso “escolhe-se sociedades separadas no tempo e no espaço por distâncias tais que as analogias observadas de um lado e de outro, entre os fenômenos presentes, não podem se explicar nem pelas influências mútuas nem por nenhuma comunidade de origem”, isto é, não possuem a mesma causa. Em um segundo caso, “estudar paralelamente sociedades, ao mesmo tempo vizinhas e contemporâneas, constantemente influenciadas umas pelas outras, submetidas em seu desenvolvimento precisamente em razão de sua proximidade e de seu sincronismo à ação das mesmas grandes causas e remontando, ainda que parcialmente, a uma origem comum” (Bloch, 1963, p.18).

Não obstante a sustentação dessas importantes diretrizes para o estabelecimento de um estudo comparativo no campo histórico, Marc Bloch expressa ainda um dos seus fundamentais problemas: a busca constante pelas semelhanças. Essa busca, como eixo do estudo comparativo pode gerar analogias artificiais, ficcionais, postuladas arbitrariamente, além de paralelismos inexistentes; é necessário, portanto, combater as falsas semelhanças, afirma Marc Bloch. Todavia, justamente concebido, complementa o autor, este método carrega um interesse especialmente vivo à percepção das diferenças, bem como possibilita o discernimento das influências exercidas pelos grupos uns sobre os outros. À despeito da defesa de uma historiografia que transbordasse os espaços nacionais desenvolvida por Marc Bloch, uma das críticas centrais direcionadas ao método da história comparada consiste no seu caráter nacional, centrado nas fronteiras e cultura nacionais, portanto no Estado Nacional, tratando de características de autodescrição da nação. Todavia, Haupt considera que se a “história comparada está fundada na análise simétrica de dois

casos com base em uma problemática geral, não necessariamente as características nacionais serão reafirmadas”.

Com o objetivo de superar essa problemática, o historiador cultural francês M. Espagne sugere o conceito de transferência cultural como uma metodologia complementar à história comparada tradicional. O conceito de transferência possibilita a ampliação das relações preexistentes entre as unidades a serem comparadas (as estruturas híbridas culturais e a circulação de bens, informações e cultura) estabelecendo relações de transferência entre fronteiras. Assim, a ênfase dada aos mediadores da transferência (tradutores, professores, viajantes, trabalhadores, músicos) acaba sendo determinante na compreensão das ideias transmitidas entre culturas. Essa perspectiva assemelha-se à noção de história conectada, inicialmente postulada por Sanjay Subrahmanyam (1999), que afirmou que “o nacionalismo nos cegou para a possibilidade da conexão e da etnografia histórica”. Na perspectiva de superar a justaposição de duas culturas, a possibilidade de conexão entre as distintas culturas e nações permite a elisão da relação de polos dominantes e dominados no estabelecimento de relações simétricas entre essas culturas. Assim, a perspectiva da história conectada também procura superar a relação etnocêntrica na proposição de comparáveis, marcada tradição europeia – francesa, precisamente - nos estudos históricos, mas também a perspectiva do materialismo histórico. Nesse mesmo campo crítico, o historiador Serge Gruzinski (2001) aponta que, ainda que a história comparada tenha promovido a ampliação das fronteiras de análise entre os historiadores, ela recaiu, em larga medida, no problema no etnocentrismo:

Durante muito tempo, a história foi etnocêntrica (...). Para limitar o etnocentrismo e ampliar os nossos horizontes, a história comparada pareceu uma alternativa possível (...). No pior dos casos, a história comparada pode aparecer como um ressurgimento do insidioso etnocentrismo (idem: p.175).

Ao reconhecer a importância de certos estudos comparados, como *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, Gruzinski aponta a multiplicidade que compõem as histórias que se circunscrevem a uma fronteira nacional; e cabe ao historiador restabelecer “conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais absorvem e bloqueiam”:

Longe das visões dualistas – que costumam opor o ocidente aos outros, os espanhóis aos índios, os vencedores aos vencidos – as fontes nos revelam paisagens misturadas, muitas vezes surpreendentes e sempre imprevisíveis (idem: p. 176).

Assim, Gruzinski vai ao cerne do problema ao colocar a questão do etnocentrismo e da dualidade como fatores que podem preponderar em um estudo histórico comparado. Esse debate apresenta questões complexas uma vez que, ao se superar, suprimir uma relação dual entre certas

culturas – sobretudo aquelas que exercem relação de domínio entre si – suprime-se ao mesmo tempo a perspectiva da luta de classes. A questão de maior incisão nessa problemática acaba sendo o etnocentrismo, que pode estabelecer num processo comparativo a imposição de um padrão de cultura sobre outro. Sendo assim, é fundamental evitar também uma perspectiva dual ao se tratar de comparação ou conexão no campo histórico. Essa dualidade pode ser substituída pela complementação, como afirma Prado:

“há mais complementação entre comparação e conexão, do que exclusão. Voltando a Marc Bloch, seria extremamente fecundo, com o rigor e os procedimentos metodológicos próprios do ofício do historiador, buscar “a unidade do problema” em duas ou mais sociedades latino-americanas e promover as devidas conexões globalizantes” (2005: p.30).

Essa postura de resistência à ação imperialista é possível ser situada no contexto de independência na América espanhola, culminado por um clima político e intelectual nascente na perspectiva iluminista e deflagrado pela invasão napoleônica à Península Ibérica, em 1808, responsável por uma crise de desagregação política e territorial do império espanhol. Eleva-se assim um clima de busca pela modernização e pela civilização americana, num sentido que, de certa forma, se apropria de icônicas referências de revolução e modernização de nações como Estados Unidos e França, formação de Estados Nacionais exemplares e uma nascente intelectualidade latino-americana que busca adotar certos meios e fins para a proposição de revoluções de independência, como expressa Otávio Paz:

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, las nuevas ideas penetraron, lentamente y con timidez, en España y en sus posesiones ultramarinas. E la lengua española, tenemos una palabra que expresa muy bien la índole de este movimiento, su inspiración original y su limitación: europeizar. La renovación del mundo hispánico, su modernización, no podría brotar de la implantación de principios propios y elaborados por nosotros si no de la adopción de ideas ajenas, las de la Ilustración europea. De ahí que “europeizar” haya sido empleado como sinonimo de modernizar; años después apareció otra palabra con el mismo significado: americanizar. Durante todo el siglo XIX, lo mismo en la península Ibérica que en la América Latina, las minorías ilustradas intentaron por distintos medios, muchos y ellos violentos, cambiar a nuestros países, dar el salto hacia modernidad. Por eso, la palabra revolución fue también sinonimo de modernización. Nuestras guerras de independencia pueden e deben verse desde esta perspectiva: su objeto no era solo la separación de la España sino, mediante un salto revolucionario, transformar a los nuevos países en naciones realmente modernas (PAZ, 1983: p. 150).

Nesse sentido, há um percurso de resistência e revolução na América Latina que tem o papel de convergir em um movimento político e cultural de agregação de identidades nacionais e modernas locais. A resistência latino-americana vem trazer um movimento de consciência republicana, moderna, nacional e democrático, que se prolonga à oposição àqueles que

trouxeram inspiração ao seu processo de independência: o imperialismo norte-americano, como afirma Otávio Paz:

desde el siglo XVIII, la modernización há querido decir, para nosotros, democracia e instituciones libres; el arquetipo de esa modernidad política y social fue la democracia de los Estados Unidos. Némesis histórica: los Estados Unidos han sido, en América Latina, los protectores de los tiranos y los aliados de los enemigos de la democracia. (PAZ, 1983: p. 150).

No Brasil, as influências separatistas e o processo de independência, embora tenha sido também impulsionado pela desagregação do império ibérico, encontram caminhos e tonalidades distintas da América espanhola. Certamente, o próprio fato de tornar-se sede da coroa portuguesa em 1808 e, com a independência em 1822, manter o sistema latifundiário de exploração, a escravidão (se opondo profundamente ao ideário iluminista propugnado por personagens ilustradas como José Bonifácio) e a monarquia que representam a lenta evolução do processo de modernização determinado pela alteração muito sensível na ordem social existente. Assim, a resistência se deu no plano da dominação da coroa portuguesa, de modo que as revoltas separatistas convergiram na independência, o que não ocorreu com o modelo estrutural econômico, político e escravocrata, que além de fazer perdurar a estrutura da escravidão, transferiu a dependência de Portugal à Inglaterra para uma relação de dependência direta desta para com o Brasil. Com o desenrolar dos projetos nacionalistas na América Latina, o Brasil passa a sustentar uma série de conflitos territoriais com Argentina, Uruguai, Bolívia, Peru e Colômbia. A relação com os Estados Unidos teve sua centralidade no período de consolidação da república brasileira, que se estende como convergência ideológica até a era Vargas. Os projetos e execuções dos Estados Nacionais na América Latina englobam, dessa forma, a expressão de perspectivas de futuro e modernidade diversificados entre os interesses de grupos das elites, mas também dentre as classes populares. Além das condições de constituição de Estados Nações, permeados por seus emblemas republicanos e ideológicos, em distintos locais e em relação aos contextos colonizadores, que também apresentam diferenças entre Espanha e Portugal. É, na perspectiva de abrir espaços e olhares para aqueles que são historicamente sufocados pela prática social e cultural dos Estados Nações e da historiografia pautada na imposição da história nacional, que se inscreve o desenvolvimento deste texto, como se demonstra a seguir.

Para compreender a resistência cultural de povos originários das regiões aqui selecionadas pelo estudo, regiões estas que margeiam as fronteiras do Estado do Acre e da Bolívia e Peru, o texto busca dialogar com as narrativas do tempo presente, que se remetem ao século XX

como recorte histórico, relacionadas no universo musical e seu papel na dinâmica social no tempo presente. Trata-se de pesquisas oriundas de trabalhos com mestres e mestras da tradição oral musical, indígenas e seringueiros, que são bibliotecas humanas de saberes integrados onde a música tem como um dos seus papéis o de integrar e inventariar outras áreas de conhecimento, como a história, a biologia, a poesia. Estes mestres da música oral indígena e seringueira são fontes de etnografias embasadas em suas histórias de vida, relatos, características de obras autorais, instrumentações, escolas de transmissão oral e outros registros. É importante ressaltar os dados referentes à uma historiografia indígena organizada no Acre, em meados de 1980, pelos professores das primeiras turmas do estado. Foram os primeiros pesquisadores de seus povos, que, junto com os idosos organizaram suas memórias na elaboração de um outro paradigma histórico-cultural. Esta escolha também está em busca de protagonismos e inclusão das epistemes dos povos autores da cultura e da música no tempo presente, compreendida como permanência histórica e como epistemologia redimensionada por outras perspectivas narrativas, diante dos meandros e lacunas da história, que buscam a sobrevivência e salvaguarda das memórias em esquecimento e extinção.

Os termos baques de samba e marcha são utilizados desde o início do século XX, e ainda são testemunhados e defendidos por uma geração idosa, já entre 70 e 110 anos, no presente ano de 2022. Afirmam que seus pais já tocavam estes ritmos da mesma forma que eles mesmos. Nascidos na floresta, vivem hoje um modo de vida totalmente distinto, na maioria das vezes desassistidos em periferias da capital do Estado do Acre, Rio Branco, sem interação cultural com seus descendentes, que, já nascidos em outro contexto, não se reconhecem em sua própria origem e deixam de usufruir o direito à herança cultural. Este conflito geracional se estende a toda população idosa, reforçado pelos impactos da cultura e música massiva, que, junto com outras mazelas, como a exploração das aposentadorias, maus tratos e negligências decorrentes dos problemas do abandono social por parte dos governos, condenam ao desaparecimento a memória e identidade dos povos, causando o epistemicídio e a absorção de práticas, comportamento e perspectivas socioculturais fatalmente incompatíveis com sua memória identitária e social.

3. A música dos Reisados do Japinim: prática cultural e resistência indígena e o pássaro Japinim¹

Para a maioria dos povos indígenas do Acre, um pássaro é o grande professor da música, que a ensinou para o ser humano. De cor preta e amarela, chegando a mais de um metro de tamanho, cria comunidades em ninhos feitos de palha, permanecendo pendurados em altos galhos, onde vive em numerosa família. Entre os diversos nomes, é chamado de Txaná, Jacori, Japó, Japiim ou Japinim, que é o nome popular da região onde foi fundado o município de Mâncio Lima. O povo ainda tem muito carinho pelo uso do Japinim, e isso pode ter relações ao forte significado deste pássaro e o local de natureza paradisíaca. É o único pássaro que consegue imitar o canto de quase todos os outros e apresentar performances muito impressionantes feitas por diversos cantos simultâneos e diferentes.

O Japinim é uma região de areia branca, com planícies abundantes que produzem o coco verde com a “água que nunca seca”, segundo as brincadeiras populares, e desde muito tempo, é referência no Vale do Juruá em relação ao carnaval e as culturas populares. Uma cultura milenar quando é submetida ao desaparecimento imposto por outra, por mais que deva se auto reprimir, não se conforma em cópia, mas em recriação, sendo o elemento diferente, o original que deveria ter sido apagado. O canto do japinim pode ser escutado imitando os reisados, pastoris, marujadas e agora se expande globalmente com o renascimento música indígena protagonizado pelos Txanás.²

A música tem na dança sua extensão de reverberação nos corpos e assim consolida o evento do encontro, que reúne as outras atividades necessárias: a organização do evento, do espaço, as relações sociais e tantas outras que formam em muitos casos, complexas estruturas encadeadas numa determinada manifestação artística híbrida de diversas linguagens. É fortalecida quando garante sua transmissão para as gerações que se seguem, realizando adaptações conforme a necessidade, através da apropriação ou transformação de elementos de sua forma. Quando é interrompida sua transmissão, seja por quais forem os motivos, como os êxodos, influências ou censuras por outras culturas, as atividades e saberes podem diminuir até desaparecem

¹ Resultados de pesquisas no âmbito de uma ONG, que desde 2009, tem conteúdos publicados (textos em blog, entrevistas, álbuns em CD, vídeo e música no youtube) e que começaram a servir como fontes e referências para o IPHAN e algumas IES em TCC, mestrados e artigos na UNICAMP, UFAC, USP.

² Músicos, cantores e compositores (as) Juventude indígena acreana contemporânea.

definitivamente, com a morte daquelas últimas pessoas que acumularam e preservaram os conhecimentos.

Uma sequência nestes processos de enfraquecimento em uma manifestação cultural pode ser exemplificada pelo encontro dos mestres, na maioria das vezes sozinhos, sem os grupos, já idosos, acumulando como podem o que sobrou, como o caso do mestre Zeca do boi do Oriente, da mestra Maria Ventura das Pastorinhas e o mestre José Soares da Marujada. For fim, os últimos suspiros são os elementos que resistem na pessoa destes mestres, em canções e narrativas materializadas através da voz.

A partir desta observação, é possível perceber a sequência decrescente e crescente a respeito do processo constitutivo da decadência das manifestações em duas ordens, considerando o contexto das artes híbridas, como configuração complexa de linguagem, expressão e relação social no campo da cultura. De um lado, de maneira construtiva, abrangendo concepção, formação e desenvolvimento, ou seja, a música provoca a dança, dramatiza um enredo, uma história, no teatro, ambientado pelo significado com as artes visuais. A performance da origem ao evento, que vai agregando sentidos sociais, econômicos e valores mais profundos da espiritualidade e da hermenêutica. E, ao mesmo tempo, de desaparecimento e decadência dos elementos que constituem as manifestações, numa sequência decrescente, isto é, o evento social não sendo mais sustentável e os custos maiores que são das artes visuais, que a colocam num ponto limite de existência da brincadeira. Com a inatividade, o teatro perde sua estrutura e as danças desaparecem, bem como os corpos enrijecem com a idade e raridade da experiência. A música, por sua vez, resta em significados da palavra escrita ou dita, ou da melodia escrita ou sonora cantada sem palavras ou por instrumento.

Entretanto, é justamente a partir deste fio final de vida que é possível reconstruir o caminho inverso, mediante um conjunto de ações de salvaguarda, que devem assessorar o mestre a rearticular sua comunidade para o retorno das atividades, através de oficinas, ensaios e inserção nos circuitos culturais. Ao tomar como referência a percepção cultural em sentido regional, envolta à identidade acreana, a grandeza cultural dos povos ameríndios é muitas vezes desconhecida por ela própria, pois muitos dos seus mestres desapareceram antes do acesso à recursos de registros audiovisuais, e ainda hoje, o epistemicídio é preponderante: o assassinato do conjunto de conhecimentos de grupos prossegue por meio da massificação da cultura capitalizada e homogeneizada por padrões impostos por regiões do próprio país que exercem

hegemonia tanto em relação a Estados menores, quanto à seus povos locais e originários que advêm de outras configurações geográficas e territoriais, que não as impostas pelo país-nação.

Na colonização portuguesa, as artes híbridas foram aplicadas pelos jesuítas, mas muitas delas foram concebidas pelas comunidades africanas e indígenas em acordos culturais com o que era permitido ou não pelo colonizador. Neste tempo, a transgressão era paga com a vida e o direito a manifestar elementos das culturas maternas nas artes híbridas era negociado e permitido através do campo da religiosidade, obrigatoriamente devotada à igreja católica. Na história da arte ocidental, a expressão da arte híbrida é conhecida como ópera, como conjunto de linguagens trabalhado em um enredo que conta uma história, nos cânones da Comédia Dell Arte e da referência clássica da Grécia, como origem do teatro na Europa, mas também como é encontrado em todos os continentes, em diferentes sociedades, em tradições milenares como o Katakhalí na Índia, os Ballets Africains, no noroeste da África, e no Brasil, como foi identificado e categorizado dentro dos termos do folclore, e mais tarde das culturas populares. Estas são os folguedos, brincadeiras, jogos, feito por brincantes, mascarados, jongueiros, em muitas línguas por sobreviventes escravizados de nações da África e América do Sul, que tiveram de disfarçar suas práticas sérias, heranças das origens que dão sentido a suas vidas, em qualquer coisa que agradasse os senhores e elites detentoras da cultura que se busca constituir homogênea em detrimento da diversidade.

4. Panorama musical da Amazônia Sul Ocidental

O termo *música selvática* é utilizado para a diversidade de manifestações musicais populares indígenas na Pan Amazônia dos países de língua espanhola, mas analisando a abrangência desta mesma sintaxe musical em comum, o estado Acre pode ser incluído nesta categoria. A cumbia é o expoente mais expandido globalmente deste meio, desde a década de 1960 através da indústria fonográfica, o que não aconteceu no caso do estado do Acre, mas foi concomitante ao carimbó e as guitarradas do Pará (ROSA: 2018.)

No lado peruano, assim como na Colômbia, os ritmos da música indígena receberam o apelido de cumbia, termo africano de origem Bantu, derivado de macumbia, que designa um instrumento musical que possui correspondente no Brasil chamado de reco-reco. A cumbia colombiana é formada pelos povos originários com as flautas duplas (gaitas), maracas, acrescentada pela presença africana com evidência explícita e autodeclarada dos instrumentos de

origem Mandinga, como o Djembe e os dununs. No Peru, a música que recebeu este termo é feita predominantemente pelos povos Shipibo e Piro, entre outros, dos troncos de matriz indígena, como os Pano e Aruak. Na década de 1950, a partir do desenvolvimento da indústria fonográfica no Peru, na capital Lima, e o acesso que foi dado à música dos povos periféricos originários dos Andes e da Amazônia peruana, formou-se de um movimento cultural que recebeu o nome de “música chicha”³. Quando as produções chegaram a abranger grupos dos povos da cidade amazônica de Pucallpa, os grupos que antes utilizavam acordeons, violinos, flautas, violões e percussões tradicionais passaram a ter que adaptar essa música seringueira muito próxima, e em muitos casos idêntica ao que acontecia no estado do Acre, Brasil, aos instrumentos que já estavam fazendo parte do padrão referente à eletrificação, ou seja, guitarras, contrabaixo elétrico, órgãos e o kit cubano de percussões latinas. Assim nasceu o ritmo da Cumbia peruana, que através do grupo *Juaneco y su combo* foi projetada mundialmente e apropriada por outros países sul-americanos como Bolívia, Peru e Argentina (ROSA: 2018.)

Já no contexto regional dos limites do Brasil, de origem nordestina e nortista, vieram os ritmos xote, valsa e mazurca. O termo choro é identificado em diferentes fontes para os ritmos baque de samba acreano, lundú e carimbó. Já a marcha tocada em hinários religiosos⁴ e o samba são presentes na obra do mestre Daniel Pereira de Matos (conhecida popularmente como “Barquinha”), sendo este último muitas vezes interpretado como baião, principalmente no meio musical da capital Rio Branco, criando uma confusão conceitual e prática por não parecer, nem se encaixar com o samba nacional e hegemônico do sudeste. Mesmo com o andamento mais próximo ao ritmo nordestino (baião), de acordo com depoimentos de mestres (entre eles Antonio Pedro, Mestre Irineu e seus contemporâneos, Antônio Honorato e mestres indígenas) já existiam referências sobre o samba acreano no começo do século XX, quando ainda não existia o termo baião criado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, já na metade deste mesmo século, por terem misturado o samba de coco, ainda forte nas aldeias Fulni-ô, Pankararu, Cariri-Xocó, com o xaxado, temperado com maracatu e outros ritmos do nordeste. Chegou ao ponto das gerações nascidas nos anos de 1970 em diante já desconhecem o samba acreano, que, na verdade, é a mesma cumbia peruana que sofria grande discriminação no meio musical profissional,

³ Chicha é bebida semelhante a cerveja, fermentada de milho, feita pelos povos das terras altas, e de mandioca na selva.

⁴ Em referência ao Santo Daime, consolidado como religião indígena sincretizada com elementos cristãos e da encantaria afro maranhense.

reforçando seu apagamento nos repertórios e espaços de atuação dos músicos seringueiros e indígenas.

5. Boi e Reisado no Acre

No estado do Acre são muito recorrentes os relatos sobre a existência do Boi Bumba junto com o reisado. Em locais como Boca do Acre e Feijó, segundo relatos do mestre Antônio Pedro que brincou com o “Boi riso do ano”, e em Rio Branco, no Alto Santo, comunidade ayahuasqueira do maranhense Mestre Irineu Serra, onde o piauiense Sr. Germano Guilherme, segundo seus contemporâneos, investiu em seu Boi Bumba por alguns anos e consolidou sua obra musical em um hinário chamado “Vós sois baliza”, executado na comunidade do Alto Santo nos festejos de Natal e Santo Reis. Da mesma forma, o Mestre Irineu e seus sobrinhos conterrâneos chegaram a apresentar a parelha dos tambores de crioula, uma de suas músicas maternas, e também consolidou sua obra musical nos hinários como fundador do Santo Daime.

Segundo os relatos dos mestres dos reisados do Juruá, os primeiros mestres brincantes que vieram do Nordeste não trouxeram companhias e grupos, e para prosseguirem com seus saberes, em terra distante, precisavam de formar novos grupos com a comunidade em convívio no momento. O contexto destes mestres vindos do Nordeste era marcado pelo compartilhamento, ensinamento e promoção de seus saberes, que também carregavam as contribuições de diversos povos originários e africanos. Em meados da década de 1930, no vale do Juruá, ainda território brasileiro do Acre, a sociedade convivia com os escândalos humanitários das correrias, holocaustos organizados pelos seringalistas para a ocupação dos seringais através do genocídio e tráfico humano de meninas para o contingente masculino, encomendadas pelos patrões mercenários. Meninos também eram poupados da morte para serem escravos e, com a pressão internacional, o governo brasileiro da época foi obrigado a investir em políticas públicas num processo civilizatório onde os povos foram anexados ao sistema econômico e social dos seringais como mão de obra barata, que na realidade se configurou como escravidão. Uma das primeiras providências para a população indígena se tornar cidadã e ter a proteção do Estado foram as desobrigas realizadas pelos padres vindos da Itália, França e Portugal, para os batismos em massa, porque os representantes religiosos justificavam o holocausto apoiados no discurso de que os indígenas não possuiriam alma por serem pagãos. Outra era jurídica, na emissão da documentação civil onde recebiam o registro geral e adotavam um nome em português e sobrenome, geralmente do patrão da região e a partir de então as línguas maternas passaram a

ser expressamente proibidas e, dependendo, a flexibilidade dos coronéis, os rituais, forma de moradias, alimentação, e outros elementos culturais foram combatidos pelo invasor.

É importante ressaltar que todos que vieram viver nesta região necessitaram aprender com os nativos como sobreviver na Amazônia, forçando processos culturais que se desenvolveram numa dinâmica dialógica e interdependente, que é identificável nas manifestações culturais híbridas não somente em linguagens, mas também em etnias e epistemes diversas, reunidos nos espaços onde puderam não deixar de existir. Por isso a música dos reisados do Juruá é distinta de seus similares em outras regiões do Brasil, ou seja, é única, e assim como a maioria são, exceto quando algum tem o outro como única referência e ainda assim, existem limites na assimilação por cópia, que podem ser determinados pelo tempo de contato, pelo intercâmbio, diferença e distância das matrizes étnicas envolvidas.

O início da ocupação do território do Acre anexado ao Brasil, após guerra com a Bolívia, foi marcado pelas correrias, que eram incursões genocidas para afastamento dos povos nativos das regiões de maior concentração de seringueiras. O Acre foi anexado como território brasileiro em 1906 e tornou-se estado somente em 1962.

Em seguida iniciaram processos chamados de amansamentos, onde o estado e os seringalistas desenvolveram protocolos, programas e técnicas para a inclusão da população indígena nos parâmetros da civilização, que na prática lhes condenaram a condição de explorados no complexo extrativista. O estado em parceria com a igreja católica, realizou batizados massivos realizados por padres da Alemanha, França, Itália. (IGLESIAS: 2008.) Os indígenas eram anexados aos seringais, sejam homens pelo trabalho, ou as mulheres pela reprodução, como mencionado anteriormente. Nos seringais eram proibidos de falar suas línguas, que passaram a serem chamadas pejorativamente de “gírias”, então consolidou-se o termo “corta a gíria”, derivando para a expressão adverbial “cortar a gíria” adotada quando se está falando na língua materna. Neste tempo, indígena era “caboco”, e o não indígena era “cariú”, proveniente da língua geral amazônica derivada do Tupi, português e Guaraní. Atualmente, o cariú é chamado por Nawá, que nas línguas Pano, significa “pessoa, povo”, referindo aos não indígenas. É precedido do nome do clã relacionado a um animal ou elemento da natureza, como Yawanawá: Yawá – queixada, Varinawá (povo do sol), entre tantos outros. Também, quando se proibiu o uso da língua materna, tocar instrumentos do não era permitido o canto na língua portuguesa. Receberam os sobrenomes dos patrões e com o passar de décadas, consolidando um evento social

chamado de “festas” onde eram estruturados bailes que funcionam até hoje em algumas aldeias como encontro diplomático entre as diversas etnias e Nawás dos seringais. As músicas dos migrantes com as dos povos originários interagiram e construíram a cerca de cem anos atrás um ambiente musical formado por um rico encontro multicultural que reuniu muitos nordestes, nortes e mercadores do oriente médio com os povos Pano, Aruak, Arawá.

As populações migrantes do nordeste e norte possuíam uma pluralidade muito mais diversa em matrizes do que as dos povos originários da Amazônia sul ocidental, pertencentes aos troncos linguísticos Pano e Aruak, que da mesma forma, sempre possuíam sua música, ritmos, instrumentos e também muitas formas de artes híbridas. Na década de 1930, segundo os entrevistados, quando chegaram os primeiros mestres do Ceará, o cenário era das correrias e implantação da civilização no território sob o comando dos coronéis. O contato entre todas estas populações era ainda muito recente e crescente na presença do Estado através dos postos militares e econômicos, mas para que houvesse uma assimilação da cultura nordestina e europeia pelos colonizados, processos muito complexos se esbarraram nos limites de uma ação forçada de mudança cultural. Assim ocorreu com outros exemplos históricos, como a orquestra trazida pelo imperador Galvez, que já na primeira década do século XX, representou a música europeia vinda dos grandes centros Manaus e Belém e até hoje o Estado não possui nenhuma orquestra sinfônica.

O processo concebido como civilizatório utilizou sistematicamente a música como ferramenta de integração e pacificação, através da difusão de instrumentos musicais, mestres de folguedos como a Marujada, o Reisado e os bailes, desfeiteiras, e festas onde as canções só tinham permissão de serem cantadas em português. Neste contexto, a relação entre a integração civilizatória e a imposição linguística do português expressa estratégias de silenciamento cultural, mas a musicalidade milenar destes povos era imediatamente traduzida nos ritmos conhecidos hoje exclusivamente entre as velhas guardas do Acre como samba e marcha.

No Brasil, assim como em outros Estados, outros ritmos indígenas brasileiros ou africanos receberam o apelido de samba, e este foi dado para seu correspondente Pano Aruak da cumbia, com o andamento mais lento. A cumbia de andamento mais rápido, recebeu no Acre o apelido de Marcha, que também é diferente de seus homônimos brasileiros. Um ponto importante é que os reisados do Juruá não seguem as referências dos bois bumbás do Pará até os limites do Amazonas, e sim a origem testemunhada pelos mestres entrevistados, da região

nordeste, onde ainda são encontrados os bois de reisados com as mesmas figuras que o acreano, como o Jaraguá, o Bode, a Burrinha e Araúna.

De fato, a música que acontece nos reisados do Juruá apresenta além dos ritmos que foram assimilados junto com a brincadeira, dois ritmos onde são encontrados os elementos das músicas indígenas dos povos Pano e Aruak: o samba e a marcha. As danças destes ritmos também não correspondem em semelhança aos movimentos dos reisados do Nordeste, causando novidade aos espectadores atuais que não conhecem e não irão encontrar referências nos padrões populares hoje, e sim, em manifestações do universo indígena.

Segundo os entrevistados, os instrumentos usados eram o violão, cavaco, sanfona, pandeiro, um tamborim que no Acre é um tambor grave de origem indígena, e as vozes. Também outros instrumentos populares na região como as maracas, que são chamadas de “cheque”, reco-recos de taboca, colheres e balde de zinco. Com o tempo adotaram o afoxé, que faz a função das maracas e recos. Um instrumento importante no Juruá é o banjo, na afinação natural⁵, com as cordas percutidas por palheta comprida feita de bico de saracura ou similar, utilizando técnica de frases rítmicas batidas no couro, em paralelo com o ritmo harmônico. Seu tamanho pequeno facilita estas manifestações itinerantes, e garante volume entre percussões.

6. Considerações Finais:

O direito fundamental de existir, sem ser coibido e inferiorizado deve ser buscado, o quanto for possível nas ações cotidianas, pois o pertencimento a um país historicamente escravocrata em sua estrutura, carece sempre de urgente mudança a cada momento presente. Quando se considera somente o cânone ocidental como verdade absoluta, pode ser uma escolha a busca de referências de outros povos e cosmovisões, e, a medida em que existe um esforço de aproximação aos cânones de outros povos, torna-se possível sua visualização na realidade cotidiana, familiar e comunitária. Entre os reisados do Japinim, o repertório apresenta muitas permanências⁶, mas com os anos foram sendo compostas novas partes e também foram sendo compostos novos versos e versões. Assim como a marujada, o reisado e as pastorinha são obras prontas que foram recriadas durante o processo de colonização e de releitura dentro do jogo de

⁵ Afinação mesma do violão. (CAZES, H. Escola moderna do cavaquinho, RJ. 1990)

⁶ Pesquisa realizada, na cidade de Mâncio Lima, por Alexandre Anselmo dos Santos.

dominações culturais. Nele ocorreu a antropofagia do modernismo brasileiro, quando a música não assimila as expectativas do conquistador.

O Japinim era uma periferia do grande centro Cruzeiro do Sul, onde o Barão de Mâncio Lima desenvolveu seu projeto de civilização dos povos que a princípio estão incluídos os Poyanawa, Nawa, Ashaninka, Huni Kuin, Shawādawa, e muitos outros que nessa região se agrupavam a margem dos seringais. A música das manifestações da região seguiu as origens étnicas presentes. O povo brinca todas as brincadeiras durante o ano, sendo as festas religiosas e natal feitos pelas Pastorinhas, dando sequência ao Reisado, sendo seguido pelo Carnaval que por último, era um espaço eclético onde diversas manifestações aconteciam juntas, principalmente a marujada, caboclos, baianas, maracatu e vassourinhas. Os músicos também sempre integravam estes diversos grupos, e por isso concentrando diversos repertórios. Hoje, dentro da família dos Moura, que mantém o Boi Carion, as novas gerações aprendem a cantar e brincar desde antes do nascimento, ainda no ventre da mãe, que mesmo com o abandono da sociedade em relação às culturas locais, ainda canta e ensaia a brincadeira no âmbito familiar, para de vez em quando conseguir ver renascer o sonho de apresentação, entre os anos parados.

Mestres da música dos reisados:

Mestres falecidos:

Ibianêz: violão; Chico do Bruno: Banjo, Pistón

Entrevistados entre 2017 e 2022:

Dim Moura: violão e repertório

Noti: acordeom

Sebastião Moura: Voz e repertório

Zeca: Voz e repertório

Francis Mouzinho: Voz e repertório

Aldenor Costa: Voz e repertório

Dona Amada: Voz e repertório

Sr Puro: Voz e repertório

José Soares e Rita: Voz e repertório

Chig Poyanawa: Voz e repertório

Atualmente, existe um grupo musical que se reúne para a realização do Boi Carion:

Sebastião Moura: Voz

Dim Moura: violão; mais dois cavacos, afoxé, pandeiro e zabumba.

Referências Bibliográficas:

BLOCH, Marc. “Pour une Historie Comparée des sociétés européennes”. In: *Mélanges historiques*. vol. 1, Paris: S.E.V.P.E.N., 1963. pp. 16-40.

DETIENNNE, M. Construir comparáveis. In: _____. *Comparar o incomparável*. São Paulo: Idéias e Letras, 2004, p. 45-68.

EAGLETON, Terry. *A ideia de Cultura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

ESPAGNE, Michel. “Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle”. *Genèses*, no.17, setembro de 1994.

IGLESIAS, M. P. *Os Kaxinawá de Felizardo: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá*. ABA: Rio de Janeiro, 2010.

IGLESIAS, Marcelo Piedrafita; TEIXEIRA, Gleyson de Araújo (org.). *Índios do Acre: Comissão Pró Índio do Acre*, 2003.

GLEZER, Raquel. *O tempo na História*. IEA/USP. Estudos Avançados. 1991.

GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2001, p. 175-195
(http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi02/topoi2a7.pdf)

HAUPT, Heinz-Gerhard. *Comparative history – a contested method*. Building on the past On line papers. Acesso em 29/06/2022.

http://virgo.unive.it/eurodoct/documenti/Haupt_Comparative_history.pdf

MARTINI, Andréa. *Tecendo Limites no Alto Rio Juruá*. Curitiba: Brazil Publishing, 2019.

MAPAYA, Madimabe Geoff. Ndwamato MUGOVHANI, George. *Musicologia comum Africana: uma epistemologia musical de perspectiva Africana*. Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. 2021.

MOREIRA, Paulo; MACRAE, Edward. *Eu venho de longe: Mestre Irineu e seus companheiros*. Salvador: EDUFBA, 2011.

PANTOJA, M. C. *Os Milton: cem anos de história familiar nos seringais*. EDUFAC: Rio Branco, 2008.

PRADO, Maria Ligia Coelho. *América Latina no Século XIX*. EDUSP: São Paulo, 2004.

ROSA, S.A Bibiana Soyaux de Almeida. A selva invade Lima: representações amazônicas na capital. RELACult – *Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade* Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad | Latin American Journal of Studies in Culture and Society V. 03, ed. especial, dez., 2017, artigo no 603

SANTOS, Boaventura de Sousa. (2009) Epistemologias do Sul. *Biblioteca Nacional de Portugal*. Edições Almedina

Sites:

<https://taplink.cc/baquemirim>

<https://www.youtube.com/watch?v=zUoBFB9H0ZQ&t=4243s>

Sobre os autores:

Luciana Eliza dos Santos: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo - Departamento de Filosofia e Ciências da Educação. Doutora em História da Educação e Historiografia. Professora de História da Educação.

Beatriz Magalhães de Castro: Universidade de Brasília. Associação Brasileira de Musicologia, Conservatoire de Paris, IAML-Brasil, International Musicological Society, Internationale des Bibliothèques Archives et Centres de Documentation Musicaux, Juilliard School, RISM-Brasil, Répertoire International des Sources Musicales, Universidade Nova de Lisboa.

Alexandre Anselmo dos Santos: Mestrando na Universidade de Brasília, sob orientação de Beatriz Duarte Magalhães de Castro, Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS-UnB), proposto para a linha A – Processos de Criação em Música – Projeto Música Brasileira: texto, contexto, práticas e modos de difusão, sob a orientação da Prof.a Dra Beatriz Magalhães Castro.

Artigo recebido para publicação em: 30 de junho de 2022.

Artigo aprovado para publicação em: 12 de agosto de 2022.

Como citar:

SANTOS, Luciana Eliza dos; CASTRO, Beatriz Magalhães de; SANTOS, Alexandre Anselmo dos. O tempo da cultura e as permanências individuais e comunitárias em contextos da Amazônia Sul Ocidental. *Revista Transversos*. Dossiê: Novos paradigmas de desenvolvimento para a América Latina: (re)emergência étnica e resistência indígena no tempo presente. Rio de Janeiro, n.º. 25, 2022. p. 33-53. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/68798>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2022.68798

