

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO FÍSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA



**O CORPO E AS DANÇAS POPULARES PARAENSES NO ESPETÁCULO
DANÇARES AMAZÔNICOS, DO BALÉ FOLCLÓRICOS DA AMAZÔNIA:
REFLEXÕES SIMBÓLICAS E CULTURAIS PARA A EDUCAÇÃO FÍSICA**

CARLOS CRISTIANO ESPEDITO GUZZO JUNIOR

NATAL
2020

**O CORPO E AS DANÇAS POPULARES PARAENSES NO ESPETÁCULO
DANÇARES AMAZÔNICOS, DO BALÉ FOLCÓRICO DA AMAZÔNIA:
REFLEXÕES SIMBÓLICAS E CULTURAIS PARA A EDUCAÇÃO FÍSICA**

CARLOS CRISTIANO ESPEDITO GUZZO JUNIOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação Física na linha de pesquisa em Estudos Sócio-Filosóficos sobre o Corpo e o Movimento Humano.

ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a ROSIE
MARIE NASCIMENTO DE MEDEIROS

**NATAL/RN
2020**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro Ciências da Saúde - CCS

Guzzo Junior, Carlos Cristiano Espedito.

O corpo e as danças populares paraenses no espetáculo "Dançares Amazônicos", do Balé Folclórico da Amazônia: Reflexões simbólicas e culturais para a Educação Física / Carlos Cristiano Espedito Guzzo Junior. - 2020.
154f.: il.

Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências da Saúde, Programa de Pós-Graduação em Educação Física. Natal, RN, 2020.

Orientadora: Rosie Marie Nascimento de Medeiros.

1. Educação Física - Dissertação. 2. Balé Folclórico da Amazônia - Dissertação. 3. Corpo - Dissertação. 4. Cultura - Dissertação. I. Medeiros, Rosie Marie Nascimento de. II. Título.

RN/UF/BS-CCS

CDU 796

CARLOS CRISTIANO ESPEDITO GUZZO JUNIOR

O CORPO E AS DANÇAS POPULARES PARAENSES NO ESPETÁCULO
DANÇARES AMAZÔNICOS, DO BALÉ FOLCÓRICO DA AMAZÔNIA: REFLEXÕES
SIMBÓLICAS E CULTURAIS PARA A EDUCAÇÃO FÍSICA

BANCA EXAMINADORA:

Dissertação aprovada em ____/____/____

Dr.^a Rosie Marie Nascimento de Medeiros (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Dr. Luiz Carvalho de Assunção (Membro interno)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Dr. Raimundo Nonato Assunção Viana (Membro externo)
Universidade Federal do Maranhão

Dr.^a Maria Isabel Brandão de Souza Mendes (Membro interno)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Dr.^a Maria Auxiliadora Monteiro (Membro externo)
Universidade do Estado do Pará

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, Pai Todo Poderoso e Ser Supremo, a quem eu confio e me entrego e que abriu várias portas em minha vida, inclusive esta oportunidade de estudos.

À minha orientadora exemplar Rosie Marie, cuja competência foi imprescindível para a realização desta pesquisa e que com o seu profissionalismo e amizade soube me conduzir pelas veredas do conhecimento, que me acolheu e teve toda a paciência do mundo com as minhas dúvidas e os meus erros. Agradeço pelo incentivo, pela oportunidade e, acima de tudo, pelos ensinamentos, pelos encontros profícuos e por investir efetivamente na construção da autonomia desse pesquisador.

Aos meus pais Carlos e Marilka, corpos tatuados em mim que nunca pouparam esforços para me dar uma excelente educação, pelos exemplos e ensinamentos adquiridos, pelo incentivo, pelo carinho de sempre, pela saudade que me faz constantemente voltar para casa, por todos os momentos que passamos juntos, as alegrias, as dificuldades e por todo o amor que eles me proporcionam.

Aos meus irmãos Fabrício e Karla, pelas confraternizações, conversas, reflexões compartilhadas, sempre me apoiaram quando precisei e me proporcionam momentos de felicidade, assim como à minha cunhada Danielle e aos meus lindos sobrinhos Davi e Enrico, anjos enviados à nossa família para traduzir luz, esperança e amor.

A minha prima Marcella, que esteve comigo sempre me apoiando como um segundo coração dentro de mim e que soube me escutar em todos os instantes, proporcionando saborosos momentos familiares.

Aos meus amigos Jeová e Victor, que sempre me deram forças para seguir em frente e serem meus companheiros nessa escrita, sempre me estimulando a alcançar meus objetivos.

Ao Amigo Maurício, grande incentivador, por viabilizar condições de refletir constantemente sobre relações entre vida acadêmica e importantes questões do dia a dia.

À amiga Mileide, que, desde o primeiro olhar, no dia da prova, esteve comigo, companheira dos trabalhos acadêmicos, dividindo as dificuldades e as alegrias durante o curso.

Aos colegas de classe, pela oportunidade de conhecê-los em sala de aula, nas leituras matutinas e vespertinas, em nossas conversas presenciais e virtuais, nos almoços, principalmente Bergson, Lilian, George, Gerson, Natália, Rômulo e Stephanie, com quem me diverti e passei por novas experiências.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação de Educação Física da UFRN, por seus saberes, pelos conhecimentos transmitidos, por estarem sempre disponíveis ao diálogo durante todo o curso, principalmente Terezinha Petrúcia, Maria Isabel Brandão e Priscilla Pinto, que contribuíram na realização deste trabalho e proporcionaram a mim momentos preciosos compartilhando conhecimentos que guardarei comigo.

Ao Diego, secretário do PPGEF, pela dedicação, pelo respeito, pela paciência e pelos cuidados à resolução de assuntos burocráticos.

Ao grupo de pesquisa Estesia, por contribuiu para a minha formação profissional com amplas discussões e pelos ensinamentos, estes que levarei por toda a vida e somarei com os demais.

Ao grupo Balé Folclórico da Amazônia, que, desde o início, acreditou nesta pesquisa e me recebeu de braços abertos, principalmente o Eduardo e o Paulo, que não mediram esforços para contribuir com esse trabalho e pela oportunidade de vivenciar essas danças como um exercício de articulação constante entre prática e teoria.

Ao programa de Pós-Graduação em Educação Física da UFRN, por promover essa formação mais que significativa em minha vida.

À CAPES, pela bolsa concedida pelo período de abril/2018 a junho/2019, sem a qual seria inviável a realização desta pesquisa.

Agradeço à banca examinadora pela disponibilidade e pelas contribuições.

A todos que, diretamente ou indiretamente, compartilharam experiências direcionando e/ou reverberando as minhas buscas nas ações que realizo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I – DIÁLOGOS NO UNIVERSO DA DANÇA: MEMÓRIAS E TRAJETÓRIAS NO CAMPO DE ESTUDO	38
1.1– CORPO, CULTURA E O MUNDO DOS SÍMBOLOS	38
1.2– DANÇAS POPULARES E TRADICIONALIDADE	46
1.3- O BALÉ FOLCLÓRICO DA AMAZÔNIA E SEUS ENREDOS.....	54
1.4- A COMPOSIÇÃO DO ESPETÁCULO <i>DANÇARES AMAZÔNICO</i>	73
CAPÍTULO II – CORPO-DANÇA NEGRA DO PARÁ – REFREACANIZAÇÃO OU RESSIGNIFICAÇÃO	87
CAPÍTULO III – CORPO-LENDA DO POPULÁRIO INDÍGENA – RITUAL INDÍGENA E O CARIMBÓ	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151

RESUMO

Este trabalho lança o olhar para as danças populares paraenses no intuito de revelar sentidos e significados simbólicos e culturais para a Educação Física, sob a perspectiva de um corpo sensível que produz reflexões a partir de gestos, linguagens e emoções, pautando a percepção do meu olhar e do olhar do outro como fonte subjetiva de conhecimento próximo da realidade vivida acerca dessas danças, buscando ampliar as possibilidades de conhecimento cultural. Objetivou-se, nesta pesquisa, apresentar, contribuir e ampliar o conhecimento das reflexões sobre o corpo na Educação Física e refletir sobre o mesmo em seus aspectos culturais e simbólicos nas manifestações dançantes paraenses. A pesquisa se origina de uma inquietação a essas expressões artísticas que enfoquem uma percepção sobre os corpos no mundo e sobre o mundo vivido, contribuindo para a busca de outras coordenadas epistemológicas ampliando sobre corpo e cultura para a Educação Física. Destarte, para o desenvolvimento do trabalho, tem-se, como base metodológica, um estudo qualitativo a partir das concepções do método fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty, por entender que o filósofo não se limita a conceitos fechados, e, a partir dessas reflexões, construir horizontes, diálogos e discussões acerca das mediações entre corpo, estética e cultura popular e como se manifestam as danças aqui abordadas, como fenômeno incorporado no corpo paraense a partir de um espetáculo. Neste estudo, tomamos como referência a apresentação do grupo Balé Folclórico da Amazônia, no espetáculo *Danças Amazônicas*, propondo ampliar os conceitos a partir da análise do espetáculo de algumas cenas, além dos vários tipos de registros, como vídeos, letras das músicas, figurinos, fotos, entrevistas, dando uma dinâmica que liga os diferentes símbolos, ajudando-nos a refletir sobre o significado desse corpo, dessa cultura e dos símbolos para a Educação Física. Assim, são apresentadas as considerações finais, compreendendo os contornos do agir do corpo como cultura e que exigem um olhar para objetos de investigação que os contextualizem em suas mais variadas dimensões, permitindo, assim, ressignificar as danças analisadas, naquilo em que, por vezes, pode ser contraditório quando o todo determina e é determinado pelas experiências singulares, entendendo-se as diferentes danças culturais como um campo de conhecimento interdisciplinar e dinâmico, tornando-se promissoras ao promover o desenvolvimento simbologias exploradas neste estudo.

Palavras-Chave: Corpo, Cultura, Balé Folclórico da Amazônia e Educação Física.

ABSTRACT

This work takes a look at the popular dances of Pará in order to reveal symbolic and cultural meanings and meanings for Physical Education, from the perspective of a sensitive body that produces reflections from gestures, languages and emotions, guiding the perception of my gaze and looking at the other as a subjective source of knowledge close to the reality experienced about these dances, seeking to expand the possibilities of cultural knowledge. The objective of this research was to present, contribute and expand the knowledge of reflections on the body in Physical Education and reflect on it in its cultural and symbolic aspects in the dance manifestations of Pará. The research originates from a concern for these artistic expressions that focus on a perception about bodies in the world and about the lived world, contributing to the search for other epistemological coordinates expanding on body and culture for Physical Education. Thus, for the development of the work, a qualitative study is based on a qualitative study based on the conceptions of the phenomenological method of Maurice Merleau-Ponty, as he understands that the philosopher is not limited to closed concepts, and, based on these reflections, build horizons, dialogues and discussions about the mediations between body, aesthetics and popular culture and how the dances addressed here are manifested, as a phenomenon incorporated in the paraense body from a show. In this study, we take as reference the presentation of the group Balé Folclórico da Amazônia, in the show *Danças Amazônicas*, proposing to expand the concepts from the analysis of the spectacle of some scenes, in addition to the various types of records, such as videos, lyrics, consuetude, photos, interviews, giving a dynamic that links the different symbols, helping us to reflect on the meaning of this body, culture and symbols for Physical Education. So, the final considerations are presented, understanding the contours of the body's action as culture and that demand a look at objects of investigation that contextualize them in their most varied dimensions, thus allowing to re-signify the analyzed dances, in what, at times, it can be contradictory when the whole determines and is determined by singular experiences, understanding the different cultural dances as an interdisciplinary and dynamic field of knowledge, becoming promising when promoting the development of symbologies explored in this study.

Key words: Body, Culture, Balé Folclórico da Amazônia and Physical Education.

LISTA DE FIGURAS

Foto 01: Entrevista com o diretor. Arquivo Pessoal de Carlos Cristiano Espedito Guzzo Junior. Página 57

Foto 02: Bailarinos Manoel Clayton (Jonathan), Marília Morena e Rosana, representando a *Lenda do Boto*, que possui como o fundo musical o lundum e na qual o personagem tenta conquistar as donzelas através do seu bailado. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 65

Foto 03: Integrantes do grupo com o diretor do BFAM ao centro. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 68

Foto 04: Dança denominada *Ritual Indígena*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 73

Foto 05: Dança denominada *Lenda do Anhangá*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 74

Foto 06: Dança denominada *Lenda da Vitória-Régia*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 75

Foto 07: Dança denominada *Minha Terra*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 75

Foto 08: Dança denominada *Navio Gaiola*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 76

Foto 09: Dança denominada *Canoeiro*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 76

Foto 10: Dança denominada *A Lenda da Cobra Grande*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 77

Foto 11: Dança denominada *Procissão na flor d'água e nas profundezas*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 78

Foto 12: Dança denominada *Lundum*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 80

Foto 13: Dança denominada *Lenda do Boto*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 81

Foto 14: Dança denominada *Canto da Iara*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 81

Foto 15: Dança denominada *Pretinhas d'Angola*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 82

Foto 16: Dança denominada *Vaqueiro do Marajó*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 83

Foto 17: Bailarinos representando o *Lundum*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 89

Foto 18: Bailarinos Rodrigo Carvalho e Bianca, representando a sensualidade da dança do *Lundum*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 98

Foto 19: Bailarinos representando a sensualidade da dança do *Lundum*. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 100

Foto 20: Bailarino Éricles (Dan), representando a onça e a ambientação da flora na floresta amazônica. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 120

Foto 21: Bailarinos Kamila e Victor, representando a entrada do Pajé. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 128

Foto 22: Bailarinos com uma possibilidade de figurino para o Carimbó. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 131

Foto 23: Bailarina Natália Morena, representando as lavadeiras do interior. Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018). Página 132

*Oi mexe remexe menina
pode mexer sem parar
Você agora é a minha
Garota do Tacacá*

*Rala, rala a mandioca
Espreme o Tipiti
Separa a Tapioca
Apara o tucupi
Prepara meu tacacá
Gostoso com açaí*

*Alô é é Iê Iê
Eu vou falar com meu bem
Depois da chuva que cai
Todo dia em Belém*

Mestre Pinduca



INTRODUÇÃO

Os versos apresentados na epígrafe anterior, com as palavras tacacá¹, tipiti², tucupi³, açai⁴ e a chuva que cai todo dia nessa cidade em questão chamada Belém são do cantor Pinduca e referem-se aos traços de uma sociedade encontrada no Estado do Pará, sendo o segundo maior estado do País em extensão territorial e o mais povoado da região Norte, com aproximadamente 8.455.301 habitantes (estimativa de julho de 2018 – IBGE).

Olhar uma sociedade não implica apenas em vê-la, percebê-la, senti-la. Porém, de acordo com as concepções do possuidor desse olhar, é interpretá-la, decifrá-la nos seus inúmeros significados, para compreender o sentido da existência. É contemplar o eu intrínseco e ter a consciência de quem eu sou, um ser completo e repleto de costumes, valores, tradições, imaginários, símbolos, significados. Contudo, quem olha não são apenas os olhos e sim a experiência sociabilizada destes olhos, dos experimentos vivenciados pelo meu corpo que determinam o imaginário de cada sociedade.

Sempre me permiti ir à busca do novo por ser um curioso com relação a tudo que por vezes é tido como diferente, porém sempre ligado ao que me despertava interesses. Esses interesses e desejos, na fenomenologia, chamam-se intencionalidade:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido (MERLEAU-PONTY, 2011, p.03).

Desde cedo, quando ainda era criança, sempre era chamado para participar das festas do colégio e, quando eu descobria que era para participar de uma dança por meio das propostas dos professores, eu me encantava. A

¹ Caldo feito com a goma da mandioca, camarões e tucupi e temperado com alho, sal e pimenta, a que se adiciona jambu, que é uma erva com a propriedade de provocar sensação de formigamento na boca.

² Cesto cilíndrico de palha em que se põe a massa de mandioca para ser espremida, para a coleta do tucupi, definido na próxima nota.

³ Segundo Raimundo Morais (2013, p.165), em definição originalmente publicada em 1931, “Caldo de mandioca. Antes de ser fervido é venenosa. Além do tacacá, ele serve para cozinhar caças e peixes, aos quais transmite gosto especial, sabor picante”.

⁴ Palmeira cespitosa de até 25 m de estipe anelado que possui pequenas frutas esféricas roxo-escuro de cuja polpa se extrai sumo espesso muito apreciado pela população nativa da região amazônica, especialmente do Estado do Pará.

partir daí, tive os meus primeiros contatos diretos com a dança, quando também tive relação com os mais diferentes gêneros de caráter popular inseridos naquela e em outras regiões, dentre eles, o brega, o carimbó, o forró, o axé, entre outros. Além dessas experiências, tive a oportunidade de ampliar minhas vivências artísticas ao entrar no curso de Educação Física e, posteriormente, como professor de ritmos nas academias.

Sendo assim, a apresentação deste trabalho situa o leitor no meu percurso acadêmico, que, diga-se de passagem, não foi tão fácil. Primeiro, a dificuldade na graduação, por não ser na cidade onde morava, então tive que enfrentar o cansaço, fora os estágios desde o início do curso. Porém, desde minha infância, como dito anteriormente, as práticas corporais da dança e da ginástica me envolveram e me levaram a caminhar por esse universo encantador que, com o passar dos tempos, tomando como medida a minha evolução tanto nos aspectos intelectuais quanto nos afetivos, puderam desenvolver a minha percepção por meio da arte, me possibilitando a compreensão necessária para o meu desenvolvimento.

Mais tarde, com a entrada no Programa de Pós-Graduação em Educação Física da UFRN, fui acumulando mais aprendizagens que se traduziram em conceitos e conhecimentos não só sobre essas expressões culturais, mas também sobre o corpo pluridisciplinar que elabora, em sua variedade e em sua originalidade, um discurso, pois nosso corpo se comunica, percebe, vivencia e interpreta conhecimentos diversos, dentre eles, culturais. Nesse sentido, lançamos nosso olhar investigativo para as manifestações da cultura paraense, no sentido de revelar símbolos, aspectos culturais da Amazônia, mais precisamente no Estado do Pará.

Assim, o que está nas entrelinhas deste estudo deságua em minha própria história de vida, pois a relação de pesquisador com o universo da dança e com a cultura paraense figurou-se como uma busca intensa e provocadora, necessidade minha de querer ver esse conhecimento sendo compartilhado com as demais populações, talvez porque nunca tivesse encontrado de forma tão esclarecedora essas expressões artísticas como a que fomentei durante esta pesquisa.

A área de Educação Física carece de mais estudos, como este, que enfoquem uma percepção sobre os corpos no mundo e sobre o mundo vivido. Necessita de pesquisas sensíveis e perceptivas que nos proponham reflexões sobre uma relação de intercorporeidade e não apenas de um corpo versificado e/ou quantificado. Mas de corpos que sentem, que amam, que produzem gestos, linguagens e emoções. Nesse sentido, há uma urgência de novas pesquisas sensíveis em Educação Física, estimulando estudos e enfatizando a busca de outras coordenadas epistemológicas sobre corpo e cultura para a Educação Física.

Todavia, é possível observar que, nos últimos anos, começam a existir indícios no campo das performances culturais em que as mesmas têm se solidificado como um universo que origina infindas possibilidades de se pensar os objetos das Artes, da Educação e da Educação Física em campos de interação interdisciplinar na contemporaneidade, assegurando-nos como possibilidades, pois tais áreas se harmonizam a partir dos olhares singulares e estruturais para compreender em que medida as práticas culturais se definem e se conformam no cotidiano desses corpos e de suas culturas.

Através dessa experiência, pude refletir sobre as questões relativas a essa identidade, a essa história e essa memória dessa sociedade, iniciando, assim, um processo de continuidade auxiliado a partir de olhares na construção desses corpos com o intuito de provocações e no entendimento para usufruir essa identificação cultural. Afinal, o indivíduo, com sua subjetividade, realiza um encontro com o outro, o que origina a intersubjetividade que guarda uma ligação de identidade e diferença, como nos garante o filósofo Merleau-Ponty (2011):

O corpo de outrem, em funcionamento, realiza em seus movimentos o deslocamento de certas formas corporais cuja apreensão não é a simples soma de percepção dos movimentos vistos, e meu corpo também não me é dado como soma de sensações, mas como um todo (MERLEU-PONTY, 2011, p.560-561).

Essa relação com o outro e a intersubjetividade fundamenta-se como forma de comunicação e linguagem da expressão humana, permitindo contribuir para o conhecimento com o objetivo de comunicação entre os diferentes mundos vividos. Conforme Nóbrega (2015), são primordiais em um

mundo vivido a compreensão e o respeito do modo de ser específico de cada indivíduo, pois, ao respeitar cada caminho construído, poderão, assim, ser captadas experiências nos pontos de confluência das diferentes identidades.

Músicas com batidas fortes, movimentos sensuais e marcantes, roupas extravagantes e coreografias sincronizadas sempre chamaram a minha atenção no mundo da arte, e esse diálogo intensificou ainda mais os meus laços com a dança. Acredito que os modos de encarar e vivenciar esse percurso pessoal, em face de situações concretas, representam categorias fundamentais para o meu desenvolvimento profissional. Durante o período da minha investigação, utilizei-me dessas informações de minha trajetória de formação acadêmica, das experiências vivenciadas na dança em uma concepção de relação pessoal na qual os conhecimentos também se presentificam na interação que estabeleço com meu corpo.

Em nossa sociedade, o corpo é uma forma de expressão ou representação do seu próprio eu, uma construção pessoal, suscetível de variadas metamorfoses, segundo as percepções e as sensações do indivíduo. Como encontro nas palavras do filósofo Merleau-Ponty (2011, p.212): “A apreensão das significações se faz pelo corpo: aprender a ver as coisas é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal”.

Acreditamos que é esse corpo que se relaciona aos olhares presentes na educação, corpo que não é mecânico, mas sim um corpo vivo, que deseja, que fala, que guarda e conta uma história, seja ela individual, seja coletiva, corpo que expressa existência. É esse corpo que possui um lugar privilegiado de reflexão nas práticas corporais, inclusive na Educação Física, instigando novos olhares para a mediação em seu processo de constituição. Porém percebemos o quanto ainda é um tema tão raro para a nossa área, nos remetendo um diálogo constante da Educação Física com outras áreas do conhecimento. É com essa forma de refletir o corpo que Nóbrega (2010), em suas reflexões sobre o filósofo Merleau-Ponty, nos afirma que a fenomenologia envolve o ser existindo no mundo a partir dos existenciais principais: afetividade, expressão, compreensão, que estão sempre em uma mesma

dimensão de valores, pois são fundamentais para a constituição do ser, são modos de existir.

Ainda consoante Nóbrega, compreendemos que o nosso corpo é estesiológico, que tem a capacidade de perceber as sensações físicas, é um corpo que se move, que deseja, é um corpo sensível, é um corpo perceptível. A percepção tem essa habilidade para apreender, conferir e entender as informações que nossos sentidos recebem, pois é ela que vai nos ajudar a compreender a forma como se dá a educação no corpo a partir dos aspectos culturais dessa sociedade. Aproximando mais a relação sobre o corpo, Merleau-Ponty (2011) sustenta a construção da relação corpo e mundo:

longe de meu corpo ser para mim apenas um fragmento de espaço, para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo. [...] Enquanto tenho um corpo e através dele ajo no mundo, para mim o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos, nem tampouco uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese e em que ela implicaria meu corpo; não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca (MERLEAU-PONTY, 2011, p.194-195).

O filósofo nos diz ainda que o corpo é condição existencial, afetiva, histórica. Pensar o corpo presente na educação ou como meio de educação é pensar o corpo para além de sustentar nosso aparelho locomotor ou como instrumento das práticas educativas. O corpo tem linguagem própria e traz relações consigo mesmo, com o outro, com o mundo. Sendo assim, o corpo está presente na educação, assim como a educação se faz presente no corpo.

Le Breton (2007) esclarece ainda que os sujeitos se adaptam ao mundo simbolicamente através de suas oportunas percepções de significados, destacando as representações, os imaginários, os desempenhos, os limites, que aparecem como infinitamente variáveis conforme a sociedade. Essas percepções são tidas como interpretações pessoais de um sentido de universo resultante da experiência social e de signos que se comunicam com o mundo e com os outros.

Ainda segundo esse autor, refletir sobre o corpo faz-se imprescindível para que possamos compreender a evolução deste ao longo dos anos. Através de nossas percepções aqui exibidas, corroboramos como ele vem sendo visto

no decorrer dos tempos. No tocante à compreensão da corporeidade humana e das lógicas sociais, há que se levar em consideração a extensão e os movimentos do homem como fenômeno social e cultural.

Isto posto, podemos dizer que o comportamento humano em sua totalidade se origina e perpetua através de sua cultura, a mesma que serve para adaptar comunidades humanas ao seu meio, abrangendo todas as formas de comunicação e expressão do homem. A cultura está no cotidiano de cada indivíduo, a partir de manifestações como mitos, lutas, contos, cultos, provérbios, canções, adorações, danças, iguarias, adivinhações, jogos, estando também na escola, na rua ou em qualquer lugar, e isso tudo numa constante renovação. Geertz (2008, p.39) acredita que a cultura é formada por construções simbólicas, os significados contidos num conjunto de símbolos compartilhados. Para ele, “a análise cultural é intrinsecamente incompleta e, o que é pior, quanto mais profunda, menos completa”.

Cultura, ainda segundo Geertz (2008), é essencialmente semiótico, em que o homem é um animal amarrado em teias de significados que o mesmo teceu, e a cultura seriam essas teias e sua análise; portanto, não seria como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado e, por sua vez, define o modo pelo qual a vida social se desenvolve. Por essa ideia, podemos ressaltar que tal pensamento interage em nosso dia a dia. É preciso entender que a cultura não é algo com começo, meio e fim, mas sim um produto da história de cada sociedade, ela é o resultado de uma interação contínua entre pessoas de determinadas regiões, é também um sistema questionável por meio de comportamentos que, por vezes, revelam aprisionamentos diversos.

Conforme o mesmo teórico, o símbolo mostra-se rico, pois apresenta uma estrutura de mundo que não é evidente, não é imediata, pois os símbolos são polivalentes, além de serem capazes de exprimir inúmeros significados ou velados ou que não se mostram à primeira vista. Por esse motivo, os estudos simbólicos fazem-se necessários para que possa ser entendida a relação entre cultura e simbologia.

Assim, cultura é o conjunto de experiências humanas adquiridas pelo contato social e acumuladas pelos povos através dos tempos. Nesse sentido,

falar de cultura é pensar nas ideias dos coletivos humanos e dos indivíduos nas suas mais variadas maneiras de viver, ser, fazer, pensar, sentir, simbolizar e imaginar as sociedades humanas. Portanto, em conformidade com Santos (2006, p.08), “cultura diz respeito à humanidade como um todo e ao mesmo tempo a cada um dos povos, nações, sociedade e grupos humanos”.

No processo de identificar o indivíduo ou o grupo, a cultura opera no corpo carregado de conhecimentos culturais e simbólicos. Esse simbolismo adveio dessa grande miscigenação ocorrida desde os primórdios, quando etnias que aos poucos começaram a implantar suas formas de sentir, agir e pensar trouxeram os seus costumes. Na cultura paraense, é vista uma sub-etnia que se originou durante o período da colonização. Essa sub-etnia corresponde ao caboclo, que é um símbolo que faz com que, ao olhar para a sociedade paraense, as pessoas de um modo geral percebam um indivíduo pertencente a ela, e, ao percorrerem o olhar na posição divergente à do princípio, verão sujeitos e suas vivências particulares, evidenciando o pertencimento a essa mesma sociedade caracterizada por sua identidade, sua memória e pela cultura do seu povo, como uma constante transformação simbólica, depositando nele suas crenças, estéticas, medo e imaginário.

Assim, para ligar dança, arte e linguagem, fica evidente que os sistemas simbólicos são os principais criadores de conhecimento, pois, ao passo que eles carregam um emaranhado de conceitos e casualidades, os receptores destes aprendem e dão forma a estes sistemas por meio das diversas representações, unindo o que é comum aos três elementos referidos – dança, arte e linguagem –, pois eles abrem “perspectivas às várias interpretações de acordo com a abertura do corpo ao mundo da experiência” (NÓBREGA, 1999, *apud* MEDEIROS, 2016, p.108).

Sendo assim, consideramos os símbolos pontos de sentidos que exploram a realidade vivida, pois revelam certos aspectos da realidade que desafiam qualquer outro meio de conhecimento e se tornam aberturas, revelações de determinados aspectos da realidade, desafiando qualquer outro meio de conhecimento, como afirma Eliade (2018).

Devemos, então, perceber que desde sempre necessitamos desses registros, pois são necessários para não começarmos do zero nosso

aprendizado todos os dias, é isso que garante uma herança que mais tarde iremos chamar de herança cultural. E é a partir desses símbolos que entendemos como se dá o processo da substituição do mundo por imagens e como iremos entender o mundo deles. Segundo Eliade (1991), o pensamento simbólico precede a linguagem e a razão discursiva, pois o símbolo revela certos aspectos da realidade que desafiam qualquer outro meio de conhecimento, que é perfeitamente revelado graças aos símbolos que sustentam determinada cultura, em conformidade com o que o autor expõe:

Se as imagens não fossem ao mesmo tempo uma “abertura” para o transcendente, acabaríamos por sufocar qualquer cultura, por maior e admirável que a supuséssemos. [...] As imagens constituem “aberturas” para o mundo trans-histórico. Não é, entretanto, seu menor mérito: graças a elas, as diversas “histórias” podem se comunicar (ELIADE, 1991, p.174).

Percebemos que a maioria das culturas antigas conhecidas, antes da escrita, mantinha-se uma tradição oral com uma finalidade específica de manter viva a origem da sua família. A partir desses conhecimentos, davam-se forma e organização aos diversos setores de sua sociedade, e em diferentes estruturas, como a política, a cultura, a religião e assim por diante, servindo para manter vivos o legado e o saber de seu povo. Justamente, através de relatos orais, nos são contados as histórias, as religiões e os mitos e que servem também como possibilidade de transmissão simbólica. Como nos evidencia Zumthor (2010), a oralidade é responsável pela transmissão das tradições e dos costumes de um povo, ela é que faz vir à tona o encandeamento das histórias, como acontece tanto com o povo indígena quanto com o africano. Em cada palavra, ecoa a experiência de quem viveu e tem o que contar, o que prende a atenção e, dependendo dos atos, marca para uma vida inteira, como ele relata:

é dotado de uma pertinência incomparável; é imediatamente mobilizável em discursos novos; integra-se saborosamente no saber comum, do qual sem perturbar-se a certeza suscita o um crescimento imprevisível [...]. Estas, porém, mais livres do que as que passaram pelas técnicas dos escribas, aderem muito mais a existência coletiva que ela não cessam (sic) em glosar, revelando-a a si mesma (ZUMTHOR, 1993, p.150).

Desse modo, quando reconhecida como narrativa legítima do passado de um grupo social, a história oral atua como elemento constituinte de uma identidade social. Em relação à transmissão oral, tudo aquilo que é gravado, excluído e lembrado nada mais é do que o resultado de um trabalho de organização. Desse modo, buscar entender a constituição da transmissão oral é importante porque está intimamente ligada à memória e à construção de identidade de determinado povo, pois, a partir dela, podemos reconhecer os acontecimentos passados e ainda conservar as informações que nos são importantes preservar, tanto na memória individual quanto na coletiva.

Ao escolher personagens, pessoas e expressões desconsideradas pela história oficial, podemos oportunizar variantes alternativas e unir passagens da vida por histórias individuais. As narrativas dos corpos e das culturas gravam lembranças do que passou e do que ficou como herança ou como memória, constituindo uma apreciação que interliga história, tempo e memória. Guiados pela proposta de Zumthor (1993), direcionamos o nosso olhar para a “cultura subjetiva”, que se situa num local explicitado por percepções, imagens, admirações, visões.

De modo voluntário e involuntário, a história oral é descrita a partir do presente, procurando menções passadas e com o foco no que interessa ser mostrado para o sujeito e/ou o grupo. Assim, a história narrada começa com uma exibição simbólica, carregada de sensações e elementos para construir a história.

Portanto, essas trocas culturais surgem no sentido de utilidade de ensinamentos variados sobre as culturas que se encontram, tornando-se comunicáveis, ocasionando a troca de vivências e a construção de conhecimentos. Cada região possui o seu modo de contar e ouvir suas histórias, com suas cores, seus hábitos característicos, seu espaço e seu tempo, encantados, assim, com sua magia em explicar de maneira simples as origens, os acontecimentos, o desconhecido. A partir dessas formas, vai sendo construído o imaginário acerca da beleza, do caráter sagrado e da magia que estão dentro do âmbito cultural. Daí a importância capital dos “mitos em todas as religiões pré-mosaicas, pois os mitos contam a gesta dos deuses, e estas

gesta constituem os modelos exemplares de todas as atividades humanas” (ELIADE, 2018, p.93).

Partindo desse contexto, a vontade de aprofundar esses conhecimentos sobre a cultura popular do Pará e inaugurar outros é o que me move e torna-se de fundamental importância neste estudo, pois somos constituídos por meio de expressões culturais, tradições, costumes e símbolos. Dessa forma, a linguagem expressa pelos nossos corpos exerce uma comunicação de si, consigo mesmo, com o outro e com as suas manifestações e expressões da cultura, incluindo a dança.

Entendida como uma arte, a dança vive nesse mundo inesgotável de sua linguagem e de si mesma, onde os significados conservam uma dinamicidade diante de uma nova percepção, diante de um novo olhar que reveste as coisas com o seu vivido, produzindo, assim, um novo sentido diante do que é visto, através dessa carne que liga o nosso corpo ao mundo, como bem no diz Merleau-Ponty (2007). Dessa maneira, pensar o mundo da dança é viver também no mundo da sensibilidade.

Afinal, a dança é um fenômeno polissêmico, devido ser complexa e ter infinitos conceitos. Ela é uma forma de expressão corporal que se desenvolveu a partir da necessidade do ser humano em se comunicar e se expressar, como afirma Medeiros (2016):

A dança comunica. Comunica saberes diversos que estão inscritos em cada gesto, em cada movimento, em cada expressão daqueles que dançam, em cada vestimenta, em cada foco de luz que exalta os corpos dançantes, em cada espaço para ela organizado e por ele explorado (MEDEIROS, 2016, p.10).

Para simular gestos e movimentos, a dança não precisa ser representada apenas por sons. Isso nos faz perceber que ela, ao longo dos tempos, evoluiu em conceitos, nos fatos sociais e culturais, revelando a relação do homem com o mundo e seus diferentes meios de vida. A dança é uma arte que se desenvolve no tempo e no espaço, propagando sensibilidade por meio de movimentos corporais, e utiliza-se de diversas linguagens, sendo ela visual, sonora e tátil. Segundo Nóbrega (2015), em suas reflexões no mundo da dança, esta constitui seu próprio discurso a partir de uma tradição técnica, mas também em referência a um discurso estético, crítico e filosófico.

Por sua vez, o conhecimento artístico é um processo contínuo, mas nem sempre todos conseguem desenvolver um olhar sensível a ponto de enxergar em um espetáculo algo significativo, já que a arte não tem como finalidade apresentar uma realidade habitual, ela serve para simbolizar a vida, ela cria novos mundos, ela abre possibilidade de novas linguagens e novas interpretações. Afinal, a arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano, ela é a abstração da realidade cotidiana e constrói-se culturalmente, como afirma Langer (2011).

Compreende-se, então, a partir dessa cultura, por danças populares todas as expressões populares desenvolvidas em conjunto ou individualmente predominantes em determinada região. Segundo Nóbrega (2000), elas correspondem a textos corpóreos constituídos de um vocabulário de gestos criados para transmitir acontecimentos, símbolos, entre outros, transcrevendo a cultura de um povo com seus próprios códigos marcadores de sua história. Elas são repletas de movimentos e frases gestuais que se comunicam com elementos do espaço, do tempo e da energia.

Dessa maneira, as danças populares estão inseridas em um contexto como prática corporal e cultural. Sua importância vai além do conhecer a cultura, movimentar o corpo e reproduzir as tradições culturais da comunidade. Ela vem para provocar discussões sobre os sentidos do que é retratado, do que foi vivido na época em que aquela dança foi criada e do que representa para aquele povo que podem ser alegria, tristeza, guerras, conquistas, entre outros. Ela é um elemento fomentador do cidadão crítico.

Com isso, observamos que, dentro do Estado do Pará, possuímos vários grupos que se inspiram nessas danças indígenas e afro-brasileiras e anseiam por mostrar-nos, pelas imagens, pelas músicas, por vídeos, pela comunidade, pelas entrevistas, as importâncias artísticas e seu conteúdo cultural rico, visto que nos conta a história do passado e do presente dessa região, dessa comunidade, história criada pelos povos que viveram nesse lugar místico, ligados diretamente a momentos de celebração e que marcam algo significativo como os retratos da memória coletiva de um povo, atribuindo sentido de estar ali, porém livres da severidade que possa restringi-los na criação do espetáculo por serem apenas expressões de sentimentos dessa comunidade.

Sendo assim, é apresentado, neste trabalho, o Balé Folclórico da Amazônia, que possibilita visualizar todo esse multiculturalismo dessa região através de suas danças, músicas e vestimentas, obtendo uma dimensão cultural explorada nos quase trinta anos como representante do Estado do Pará, em festivais nacionais, e do País, em doze festivais internacionais, percorrendo países da Europa e da América Latina, ganhando até medalhas por conquistas como melhor espetáculo de tradição e folclore e abrangendo em seus espetáculos tudo o que há de beleza e sabedoria que foi deixado pelos imigrantes junto aos nativos nessa região, sendo transformada em uma nação de socialização e cultura, como exemplo de riqueza e identidade regional.

Partindo desse contexto, a cultura popular torna-se de fundamental importância, pois somos constituídos por meio de expressões culturais, tradições e costumes. O Estado do Pará é uma miscelânea de cultura, possuindo diversas danças populares representativas, como o carimbó, o lundu, o siriá⁵, o retumbão⁶, o samba de cacete⁷, o xote bragantino⁸, entre outras, e é a partir de duas danças (o carimbó e o lundum) produzidas pelo espetáculo *Danças Amazônicas*, do grupo Balé Folclórico da Amazônia, que foi interrogado com o desafio de apontar e revelar novos significados nesse campo da Educação Física, uma vez que, como já dito anteriormente, somos carentes desses conhecimentos, sendo incontestáveis e inesgotáveis as linguagens expressas por este tipo de manifestação que gera um conhecimento sobre o corpo através das mesmas, por meio de um olhar sensível e amplo a partir dos seguintes questionamentos: Quais aspectos da cultura paraense estão presentes em determinadas cenas do espetáculo *Danças Amazônicas*, do Balé Folclórico da Amazônia? Quais símbolos da cultura paraense podem ser apreendidos com esse espetáculo? E, por último, quais as discussões sobre corpo podem ser provocadas pelo espetáculo

⁵ A mais famosa dança folclórica do município de Cametá. Do ponto de vista musical é uma variante do batuque africano

⁶ Dança de pares com coreografias marcadas pelo início da apresentação, quando os cavalheiros dançam sozinhos e depois convidam as damas com quem dançam por determinado tempo, terminando por deixá-las só.

⁷ Manifestação cultural encontrada em várias comunidades quilombolas da região do rio Tocantins. Embora, cada comunidade o realize de forma particular, os instrumentos, os ritmos, as formas de dançar e as letras das músicas são bastante semelhantes.

⁸ Originalmente chamado de Schotnch, no ano de 1978 quando em Bragança os escravos fundaram a irmandade de São Benedito, nasceu então a Marujada e o Xote Bragantino.

Danças Amazônicas, do Balé Folclórico da Amazônia, que possam promover reflexões para a Educação Física?

Por meio desta pesquisa, objetiva-se desenvolver como e em que sentidos as danças do Carimbó e do Lundum e suas ressignificações podem contribuir para a Educação Física, além de desenvolver o aprofundamento sobre os conceitos de cultura e corpo, contribuindo de alguma maneira para o preenchimento das lacunas existentes na área, elaborando novos significados para essas experiências, livre de uma verdade absoluta. Para isso, foram estabelecidos os seguintes objetivos:

- Refletir sobre o corpo em seus aspectos culturais e simbólicos nas manifestações dançantes paraenses em cenas do espetáculo *Danças Amazônicas*, da Companhia Balé Folclórico da Amazônia;
- Apresentar reflexões sobre o corpo na Educação Física, tendo como base as cenas do espetáculo *Danças Amazônicas*, da Companhia Balé Folclórico da Amazônia;
- Contribuir para o conhecimento sobre os aspectos da cultura paraense, estabelecendo relações com a Educação Física, a partir do espetáculo *Danças Amazônicas*, da Companhia Balé Folclórico da Amazônia.

A partir dessas observações e desses olhares, foi realizada, em um primeiro momento, uma pesquisa no banco de dados da plataforma virtual da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por meio de uma revisão bibliográfica para coletar informações da produção acadêmica sobre essas manifestações culturais do Pará, composta por: teses, dissertações e artigos de periódicos. As publicações selecionadas foram classificadas em categorias e analisadas quanto ao conteúdo. O período foi delimitado ao estudo de artigos publicados entre 2008 e 2018, uma amplitude temporal de dez anos, sendo pesquisadas as seguintes palavras-chave: Carimbó e Lundum (devido serem as danças observados no espetáculo da companhia Balé Folclórico da Amazônia), combinando, sempre que possível, com o termo Dança. Sendo assim, quando o título indicava que o artigo, a tese ou a dissertação tratava sobre alguma dessas manifestações e que trabalhava

com algum tipo de simbologia ou reflexão, o material em questão era incluído nas análises e lido o resumo.

Apresentaram-se 147 artigos com a palavra Carimbó e 10 artigos com a palavra Lundum. Após uma análise minuciosa, foram retirados artigos que não estavam de acordo com os critérios estabelecidos, ou seja: a) não falavam sobre as Danças; b) a palavra referida designava outra semântica como objeto ou autor; e, por fim, c) não faziam alusão sobre simbologia e reflexão dessas manifestações. Nesse contexto, foram levantados somente 4 artigos, todos tratando de carimbó, pois nada foi encontrado acerca da palavra Lundum.

Constatou-se que os artigos encontrados abordavam sobre temas como a própria festividade religiosa, patrimônio cultural, indústria musical e, como conteúdo a ser trabalhado na escola apenas como dança, somente aspectos de gênero e sexualidade. Pode-se inferir que as poucas propostas apresentadas não nos apontam uma relação completa à contextualização dessas manifestações e suas contribuições para a Educação Física, deixando claro que necessitamos de mais pesquisas relacionadas com as humanidades, a artes e a educação.

Sendo assim, verificou-se uma escassez de trabalhos que venham a discutir essas manifestações através do corpo e que auxiliem na compreensão de elementos que possam ser inovadores para a Educação Física e, tentando buscar ainda fontes sobre essas manifestações, recorro ao acervo das bibliotecas das universidades públicas do Estado do Pará, como a UFPA e a UEPA. Foram escolhidas por se tratarem de universidades que se localizam no ambiente do objeto que este trabalho se propõe a investigar, embora reconheça-se que essa opção pode ser uma das limitações deste trabalho, visto que existem diversas outras universidades com perfis inclusive bem melhores, por terem cursos de Mestrado e Doutorado, por exemplo. Por fim, essa escolha ocorreu no sentido de selecionar uma amostra delimitada das produções acerca do tema abordado neste estudo.

Então, em um segundo momento, levantou-se as teses e as dissertações com as mesmas palavras-chaves no banco de dados das referidas universidades, e foram encontrados 04 resultados com a menção Carimbó e nenhuma com a menção Lundum.

A partir dessas análises, conclui-se que nenhum desses achados que foram lidos complementar a pesquisa descrita, inaugurando para essas danças um novo trajeto que ocorre de forma relevante e intensa a partir das dimensões simbólicas e culturais, criando uma nova teia de significado e ressignificando novos espaços e interações. Autores como Campelo e Almeida (2012) e Costa (2014) vêm salientando a importância do meio acadêmico em contribuir mais nas observações e nos achados que vão se revelando informações novas na busca de respostas para compreender de forma complexa o que está acontecendo. Por fim, chama-se a atenção para essa complexidade do tema aqui abordado, aos pesquisadores interessados no campo dessas manifestações culturais, na medida em que se observam a preocupação e o interesse acadêmico nestas temáticas, as quais apresentam lacunas que podem ser objeto tanto de artigos científicos quanto de outros trabalhos acadêmicos.

Vale ressaltar que, ao ingressar no âmbito acadêmico, encontrei inúmeros entraves para desenvolver minhas ideias, pois o olhar “acadêmico” de muitos ainda não contemplava o fazer do outro enquanto arte, e muito do que se lança está inteiramente ligado apenas àquilo que é próprio de si e ainda esta realidade não é compartilhada na sociedade como um todo. Foi então que comecei a amadurecer a ideia de desenvolver minhas propostas agora de caráter acadêmico voltado às danças de eixo popular dessa região.

O tema analisado apresenta eixos norteadores baseados em estudos desenvolvidos no grupo de pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento/UFRN, chamado Estesia, o qual iniciou com mais afinco os meus estudos sobre a fenomenologia e a questão de corpo a partir dos seguintes trabalhos: *Significações culturais e simbólicas sobre o corpo do balé folclórico da Bahia: Uma herança sagrada para a educação física* (MESQUITA, 2015), *O que as tramas estéticas e simbólicas da cultura do candomblé nos revelam para pensar o corpo na Educação Física* (OLIVEIRA, 2016) e *Maracatu nação leão coroado como fruto da árvore da vida: Por um caminho de conhecimento simbólico e estético na Educação Física* (FREIRE, 2018), que analisam diversas manifestações da cultura com relação à Educação Física.

Outras importantes reflexões vêm do grupo anterior chamado GEPEC, que foi onde tiveram as primeiras aparições dessas simbologias com as pesquisas *Uma educação Tecida pelo corpo*, da professora Rosie Marie Nascimento Medeiros (2008), e a dissertação de mestrado de Gilmar Leite (2010), *Corpo e poesia: uma educação para os sentidos*, além de vivenciar novas experiências para o meu desenvolvimento acadêmico, como as reuniões, o contato com pessoas de diferentes formações, bem como as minhas ações de bolsista e até mesmo o difícil e prazeroso estudo sobre a fenomenologia que tanto me fez pensar sobre minha vida e provocou em mim ideias significativas que abriram o meu corpo para novas possibilidades para a preparação desse trabalho.

Com base nos artigos lidos e estudados, é possível fazer algumas considerações e propor como tema *o corpo em manifestações populares paraenses: reflexões simbólicas e culturais para a Educação Física*, pois existem muitas lacunas que os artigos pesquisados deixaram para construir novos conceitos aos profissionais de Educação Física. Observa-se um pequenino número de artigos temáticos sobre tendências a essas danças tradicionais/populares pouco explorados no meio acadêmico de forma a perceber essas simbologias do corpo, através das mesmas, quando comparado ao universo de publicações.

Visando responder tal indagação, observa-se que essas manifestações da cultura popular expressam uma forma de identidade local e que um dos caminhos apontados seria a inserção de novos significados simbólicos e culturais, surgindo a partir de ressignificações vistas no espetáculo apresentado, possibilitando a percepção de músicas, danças, mitos e todo um imaginário presente expresso na “magia amazônica” que se desenvolve a partir dos olhares vistos e sentidos nessa apresentação.

Partindo desse referencial, partilhamos a ideia da importância desse trabalho ao externar sobre a riqueza das culturas africana, europeia e indígena ressignificadas no Brasil e percebendo essencialmente como essa relação da dança está inteiramente impregnada de significados fortes, porém aberta a novos olhares. Tomando essa descrição das cenas, exponho, neste estudo, uma análise das danças do Lundum e Carimbó na tentativa de identificar

imagens e expressões relativas ao corpo, peculiaridades simbólicas, cultura e estética do movimento descrito em suas danças imensamente significativas à Educação Física.

O critério da escolha dessas danças se deu, sobretudo, para contribuir e aprofundar os elementos a partir da ciência no que se refere às mudanças estéticas emergentes que retratam uma “libertação” significativa no que condiz com as formas de expressão, muito embora as ideias do passado ainda influenciem a criação dessas danças, mesmo que de uma maneira ressignificada.

Dessa forma, justifica-se a realização deste trabalho em contribuir para ciência com o avanço do conhecimento teórico e prático da Educação Física nos seguintes aspectos: a) identificar lacunas na pesquisa aprofundando os estudos na discussão de como esse corpo pode romper os estereótipos presentes nessa área do conhecimento; e b) refletir sobre as simbologias do corpo presentes nas manifestações culturais do Pará. Convidando o leitor a imergir nesse estudo.

Diante disso, podemos identificar que as danças paraenses, no sentido cultural e simbólico, ainda não são muito estudadas em nosso País e que precisa de estudos aprofundados para disseminar seus saberes, visto que identificamos poucos estudos na atualidade relacionados a essas discussões. Nesse prisma, é recorrente atuar no campo da epistemologia, mas em diálogo interdisciplinar com os saberes que circulam na sociedade, ou seja, é validar que somos sujeitos inconclusos e inacabados e estamos em constante aprendizagem (FREIRE, 1987) e, nesse bojo, necessitamos do diálogo constante para nos entender como sujeitos culturais e entender a lógica da sociedade que está imposta a nós e até mesmo invisível pelos poderes do Estado.

Essa reflexão sobre essas danças contribui também para a Educação Física, no sentido de ampliar o conhecimento sobre essa cultura de movimento e expressão artística, que possui saberes próprios, considerando-a enquanto conhecimento da cultura do movimento, não se restringindo apenas à técnica do movimento, mas também à linguagem sensível dos gestos, no

entrelaçamento entre corpo, símbolo e cultura que amplia a maneira de se pensar o corpo e a dança na Educação Física.

A compreensão da linguagem sensível, relacionada ao universo da corporeidade, proporciona a ampliação do universo da comunicação humana, não se limitando à linguagem conceitual, mas considerando também a linguagem gestual e outras formas de linguagem, como a linguagem da arte (NÓBREGA, 2010, p.88).

Ao pensar na Educação Física interligada à dança, estende-se, por meio de uma investigação subjetiva, minha compreensão de como o nosso corpo presente nessas danças populares paraenses pode contribuir para ampliar a nossa compreensão sobre a cultura do movimento, as noções de corporeidade e de sensibilidade estética, bem como a forma como a arte pode interagir e permear essa área do conhecimento. Este trabalho também visa contribuir para uma reflexão sobre como essas danças podem fornecer significados importantes para a educação e em especial para a Educação Física.

Finalmente, através da temática adotada, busco proporcionar e integrar essas manifestações dançantes ao conhecimento do público acadêmico e outros interessados no estudo de expressões artísticas do povo amazônida, sobretudo os que se sentem seduzidos pela aventura de mergulhar nos rios de conhecimento sobre essa ainda pouco conhecida região mágica e lendária: a Amazônia, principalmente o Estado do Pará.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa, desenvolvo, como base metodológica, um estudo qualitativo que procura descobrir e classificar a relação entre variáveis, atentando para a análise, o registro e a interpretação dos fatos do mundo físico sem a interferência do pesquisador, com apoio nas concepções do método fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty (2004, 2006, 2007, 2011), por “comprendermos que seu pensamento se coloca como referência significativa para os caminhos da reflexão epistemológica da corporeidade em diálogo com outros desdobramentos”, como afirma Nóbrega (2010, p.36). Nesse contexto, entende-se que o conhecimento do filósofo é constituído pela percepção, e essa é particular, imperfeita e incompleta. Assim, não se acomoda a nenhum modelo científico, a nenhum protocolo e nem nos limita a conceitos fechados.

A partir desse ponto de vista, a fenomenologia apresenta uma nova possibilidade de olhar sobre o universo, e é preciso entender que a mesma possui pressupostos que são restringidos ao mundo vivido, à redução e à sua intencionalidade e que não podemos separar teoria da prática, assim como nos deixa livres de uma explicação finalizada, ou seja, esperamos ir além dos conhecimentos teóricos e do mundo das aparências e nos aproximar da experiência humana sob perspectiva para aprendê-la a partir de sua dimensão existencial para se pensar o fenômeno pesquisado. Essa posição não é uma representação mental do mundo, mas envolvimento que permite a experiência, a reflexão, a interpretação, a imputação e a compreensão dos sentidos (NÓBREGA, 2010, p.38).

Como foi dito, Merleau-Ponty tem como foco a relação do homem com o mundo. Nessa relação, a forma primordial do homem de se envolver com o mundo e ser envolvido por esse é de extrema importância. Na concepção fenomenológica, consideramos o mundo vivido como expõem Nóbrega (2010), como possibilidades de novas formas de elaboração do conhecimento, nas quais as funções corporais acontecem sem depender fundamentalmente de teorias, porém é também o ponto inicial para as provocações. Há uma imbricação desse cenário do sensível com o vivido e com o mundo, ou seja, com o mundo vivido enquanto fonte primordial de conhecimento, pois, ao estarmos abertos a esse mundo, comunicamo-nos com ele. Para essa investigação, consideramos o mundo vivido e as experiências vivenciadas de diretores, coreógrafos, bailarinos, pesquisador e produções bibliográficas que tratam das danças, como fundamentais para a compreensão desse fenômeno investigado e que se refere ao tema em estudo.

Ressalta-se a redução fenomenológica como uma atitude importante para a compreensão do fenômeno pesquisado, já que ela amplia o pensamento na busca pelas essências, por novos horizontes, e não se fecha para descobertas, ela é tida como ponto de partida e garantia primordial do conhecimento (MERLEAU-PONTY, 2011). A consciência corpórea torna-se abertura tanto ao outro quanto a si mesma. E, do mesmo modo, também, a redução mostrou o mundo tal como ele é antes de qualquer retorno sobre nós mesmos.

É cabível pontuar que ela nunca será completa, visto uma familiaridade e convivência já existente nessa cultura por meio das experiências vivenciadas pelo meu corpo, porém me permitirei questioná-las possibilitando novas significações e novos sentidos para essas danças. Afinal, conforme Merleau-Ponty (2011), a percepção é uma vivência, uma relação entre sujeito com o mundo, uma maneira de o homem ser no mundo anterior a qualquer teoria. Portanto, toda percepção é uma forma de estabelecer sentido.

O filósofo defende a ideia de uma linguagem que, ao contrário daquela que a ciência moderna pretende criar – única e acabada –, vai à procura de um sentido das coisas que transpõe o próprio sentido comum delas. Nessa perspectiva, partindo da ideia de que o corpo, o gesto e o conhecimento sensível estão sempre em movimento, visto que diversas percepções produzem diferentes sentidos sobre uma mesma coisa, a dança nos faz abrir as portas para múltiplos sentidos relacionados ao corpo em busca de um sentido estético, como nos afirma Nóbrega (2010) sobre o método fenomenológico:

Apresenta uma nova concepção de percepção, como acontecimento da existência, e um novo arranjo para o conhecimento estético, desenhando, com traços significativos, múltiplos sentidos para a compreensão da corporeidade e sua relação com o conhecimento e com a educação (NÓBREGA, 2010, p.37).

Nessa trajetória da pesquisa fenomenológica, a rede de significados apresenta-se como técnica para a compreensão dos fenômenos, nesse caso, a relação entre corpo, expressividade e sensibilidade, por meio da dança, no intuito de possibilitar uma aproximação com os sentidos e os significados que emanam do fenômeno a partir de vários tipos de registros, como apresentações, vídeos, letras das músicas, figurinos, fotos, entrevistas, “uma vez que a rede de significados não pode mais ser vista como uma capa, ela possui profundidade e mostra possíveis engendramento das vivências” (BICUDO, 2000, p.127). Desse modo, o corpo apresenta-se como sensível, um modo de conhecimento estético que também está presente na cultura do movimento. Em relação à citada rede de significados, apresento este quadro síntese, a fim de melhor nortear o detalhamento da exposição:



A partir de então, utiliza-se essas análises para fazer a descrição do espetáculo, apoiado nas ideias de Pavis (2015, p.28), que ressalta: “toda a análise descritiva se efetua em função de um projeto de sentido que consideramos para um observador externo, como se precisássemos convencê-lo da pertinência de nossas observações”. O procedimento adotado ajuda a refletir o significado real desse corpo, dessa cultura e dos símbolos para a Educação Física a partir das manifestações populares aqui abordadas.

Além das entrevistas, Pavis (2015) compreende que existem outras variantes que ajudam a entender o conjunto de símbolos descritos nesses espetáculos, as quais se adotam como base neste trabalho, como: as *fotografias*, que suavizam a lembrança do comentador, fornecendo pontos de referência e de ancoragem para a descrição verbal, em que tais imagens passam a mediar à captura de momentos encenados ou escolhidos para serem mostrados futuramente, fixando o ponto de interesse daquela ocasião; o *vídeo*, que restabelece o tempo real e o movimento geral do espetáculo, acumulando maior número de informações; e os *lugares do espectador* e do *bailarino*, que se tornam instrumentos de experiência no mundo vivido.

Convém esclarecer que, como todo empenho de interpretação, o que aqui é explorado reflete, inevitavelmente, o ponto de vista de quem realizou. Esse ponto de vista, por sua vez, é determinado por um conjunto de fatores, tais como o referencial teórico e metodológico adotado pelo sujeito que interpreta, assim como os condicionantes históricos e sociais que atuam sobre ele no momento da interpretação. Assim, o conhecimento produzido a partir

dessa interpretação é provisório, o que, no entanto, de modo algum o invalida enquanto conhecimento científico, objetivo e verdadeiro.

Assim sendo, o método fenomenológico funda a descrição dos fenômenos como uma das possibilidades para a explicação e a compreensão dessa realidade, e, sobre esse cenário, Nóbrega (2010) elucida que:

Não se trata de utilizar a imaginação apenas do ponto de vista poético, místico ou psicológico, como de costume. Trata-se, portanto, de dar-lhe um novo significado, um novo interesse epistemológico, a partir das possibilidades sensíveis. [...] buscar sempre o recomeço, de se criarem novas interrogações sobre o fenômeno, considerando a linguagem e a reflexão como arquiteturas do sentido (NÓBREGA, 2010, p.40).

Nesse contexto, o presente estudo tem, como sujeitos, participantes o Balé Folclórico da Amazônia, através de registros videográficos que fiz a partir de uma observação participativa no espetáculo *Danças Amazônicas*, que foi gravado no Teatro Margarida Schivasappa, localizado na Avenida Gentil Bittencourt, 650, situado na cidade de Belém, Estado do Pará, assim como entrevistas abertas, flexíveis, respeitando o sujeito histórico, dando voz a esse ator social, valorizando sua história, que traz em seu bojo elementos que constroem, a partir da oralidade, a documentação do objeto pesquisado, em que os relatos de diretores, coreógrafos e bailarinos aqui apresentados estão grifados em itálico, além de registros fotográficos também suficientes para amplificar a percepção vivida e a colaboração para a dissertação.

É no espetáculo exibido ao público que se soma e se subtrai cada elemento formador de suas matrizes culturais. Cada gesto, cada expressão, cada postura transmitem mensagens codificadas da história deste povo, responsável por decifrar e interpretar tais itens como sua identidade. As cenas são descritas conforme se apresentam substanciais para o presente estudo, uma vez que descrever todo o espetáculo extrapolaria a delimitação efetuada para a pesquisa.

Dessa forma, foram escolhidas, intencionalmente, as cenas que contribuíram para o objeto de estudo e revelam de modo mais considerável os sentidos culturais e simbólicos do corpo paraense, refletindo suas significações e estabelecendo as relações com a Educação Física.

As referências me conduziram a um modo de apreciar o espetáculo, a disponibilidade corporal e um olhar sensível que investiga os bailarinos nos seus espaços gestuais e no tempo que eles fundam ao se movimentar, justapostos aos demais elementos da cena, conforme percorridos pelo meu olhar. É o espaço em que o corpo nos coloca em situação de Ser que sente, e sempre há espaço do que vai ser sentido (MERLEAU-PONTY, 2011), tornando-se as experiências do corpo únicas, singulares, abertas a diferentes interpretações e vivências a partir das constantes relações com o mundo.

Imergir no mundo da arte – nesse caso, a dança – é experimentá-la através do pensamento. Isso nos mostra que existe uma afinidade entre o ser do homem e sua articulação no mundo que funda uma concepção conduzida pelo sentimento que o ser humano proporciona diante das coisas, diante do seu entorno. Nessa perspectiva, o olhar sensível não deve ser tratado apenas como um simples ato mental, mas também deve ser relacionado à experiência vivida de quem o observa.

Dessa forma, as sensações causadas a partir de uma atitude fenomenológica minha perante o espetáculo se juntam à apreciação de entrevistas, imagens, vídeos e leituras dos autores referenciados, dentre os quais destaco Eliade (1991, 2016, 2018), Langer (2011), Loureiro (1995, 2007) Medeiros (2016), Merleau-Ponty (1991, 2000, 2006, 2011), Nóbrega (2000, 2010, 2015), Salles (2015), por abordarem a dimensão simbólica e cultural sobre a dança e suas técnicas corporais construindo uma rede de significados que permitem a discussão e o aprofundamento dos conceitos investigados, pois os mesmos fazem surgir assuntos que almejavam aprofundar e perseguir no transcorrer do processo de construção da dissertação, provido da rigidez e da criteriosidade que distinguem um trabalho acadêmico.

Em relação à estrutura do trabalho, está organizada com uma introdução, para posicionar o leitor a respeito do que versa o estudo, e com três capítulos. No primeiro, intitulado *Diálogos no universo da Dança: memórias e trajetórias no campo de estudo*, na medida do possível, imponho uma sequência ordenada em que faço uma interligação sobre os conceitos de tradição, cultura popular, elementos culturais das danças regionais através de diversos autores que escrevem a respeito dessas temáticas e apresento um

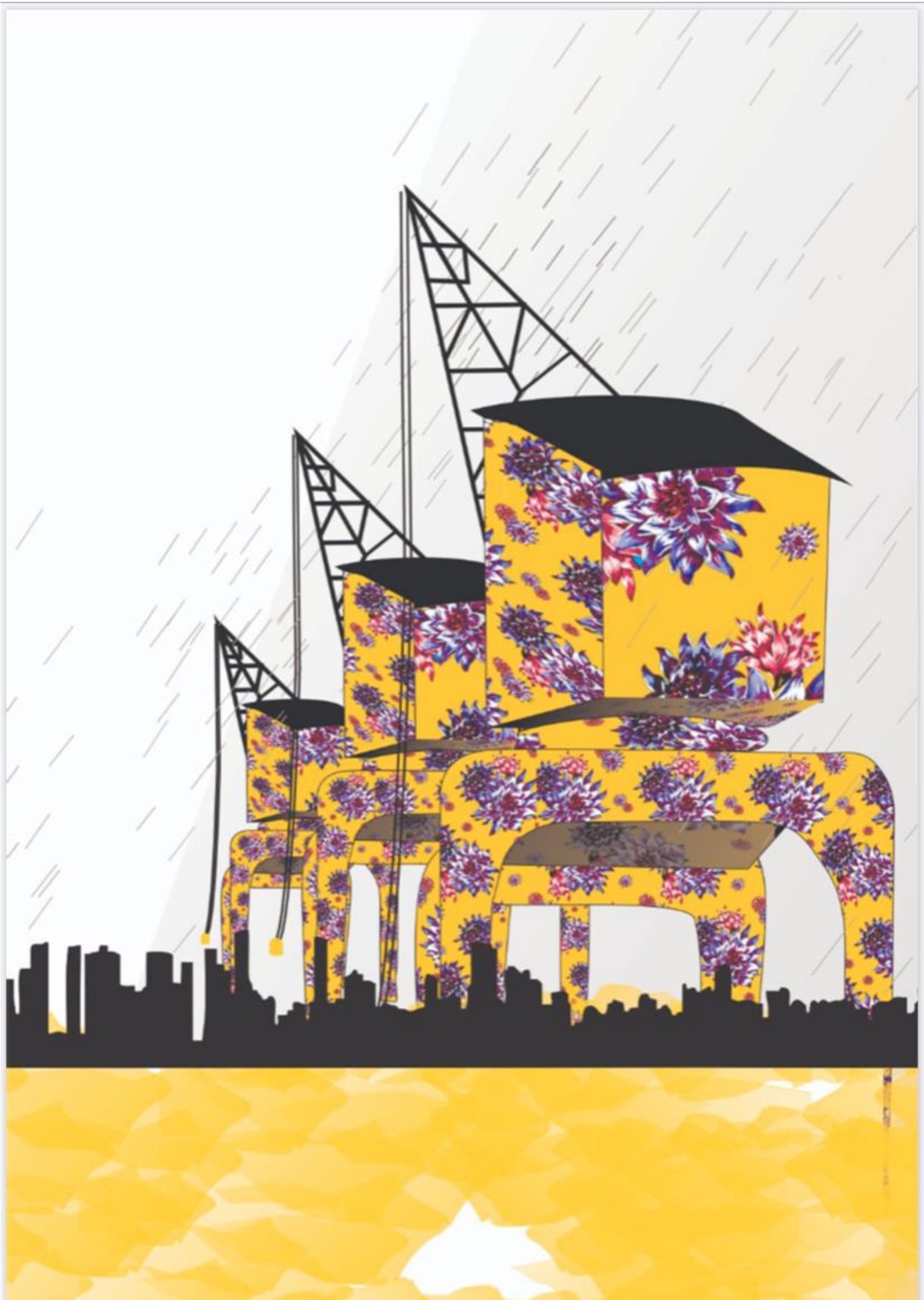
histórico do nosso grupo de pesquisa BFAM e o espetáculo *Danças Amazônicas*, incluindo os principais elementos que configuram o espetáculo para situar o leitor no percurso.

O segundo capítulo, intitulado *Corpo-Dança Negra do Pará*, destina-se a explicitar a dança afro-brasileira conhecida como lundum e as diferentes percepções que permeiam essa dança pouco explorada pelos estudiosos da Educação Física, enfatizando situações relevantes e as influências dessa prática corporal tanto para o expectador, quanto para quem dança, adotando as fontes anteriormente citadas na metodologia para fins de complementar e ilustrar novas percepções e sensações. No final, examino elementos identitários, fazendo uma interligação entre a Educação Física e o universo em questão.

No terceiro capítulo, cujo título é *Corpo-Lenda do Populário indígena paraense*, introduzo explicitamente a relação do envolvimento da dança que foi reconhecida como patrimônio histórico em 2005 chamada de Carimbó, com o intuito de criar uma rede de significados pertinentes também para a área da Educação Física. Examinando como símbolos são construídos, mantidos e modificados no contexto do espetáculo, assim como os novos elementos são introduzidos. Novamente, aqui, a reflexão se baseia fundamentalmente na fenomenologia, bem como em autores que me fornecem o referencial teórico a partir do qual procuro observar e interpretar e, vez por outra, convido a tomar parte no debate a fim de enriquecer e melhorar minhas próprias considerações.

Por último, nas considerações finais, retomo os objetivos de estudos, expondo uma síntese que concebo a partir das descrições feitas ao longo do trabalho, e faço uma apreciação de todo o assunto de produção, além de elencar possibilidades para novas pesquisas que trazem um olhar retrospectivo de ampliação dessa obra.

Alimentado na importância da cultura popular e inspirado na bela cidade de Belém, convido você, leitor, a se envolver nessa leitura carregada de danças, cheiros, sabores que contribuem para deixar a cidade mais colorida e que descubram sua verdadeira identidade cultural fazendo conhecê-la e amá-la.



CAPÍTULO I – DIÁLOGOS NO UNIVERSO DA DANÇA: MEMÓRIAS E TRAJETÓRIAS NO CAMPO DE ESTUDO

1.1 – CORPO, CULTURA E O MUNDO DOS SÍMBOLOS

Meu relacionamento com a dança não é algo novo, porém é muito estimulante para desenvolver o meu trabalho, pois se trata de uma área da Educação Física que estimei durante o percurso de minha vida, extremamente rico de afetividade, perceptividade e de onde foi enraizada a minha sensação nas vivências pelo tempo e, por consequência, em meu corpo. De acordo com o filósofo Merleau-Ponty (2011), em suas reflexões sobre o corpo,

É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo coisas. Assim, compreendido, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto (MERLEAU-PONTY, 2011, p.253).

O corpo é a expressão de uma conduta que, desde sempre e, sobretudo, a partir da colonização, muda radicalmente na história dos povos no novo mundo. Desde as primeiras relações corporais entre os Europeus e os indígenas brasileiros e os africanos escravizados, o processo de aculturação e transculturação se iniciou em nossas terras. Afinal, a gente sente, vive, aprecia, mas não necessariamente sabe dizer em palavras o que é esse corpo. Sendo assim, entrelaçamos informações da dança, suas características formais, estéticas, culturais, apreciativas, suas interferências, imaginação, ao sujeito que o observa, e sua leitura dependerá do que está em frente de seus olhos em diversas relações que se redimensionam rumo ao mundo instigante e artístico.

Tendo em vista uma diversidade de raças, culturas e etnias, o Pará gerou como resultado uma cultura hibridizada que nos permite evidenciar elementos de uma miscigenação, a qual promoveu grande riqueza cultural em nosso Estado, encontrando inúmeras manifestações artísticas, costumes, entre outros aspectos, criando esse ambiente cultural efervescente, marcando a trajetória de cada povo em nossas terras, apontando a construção de um corpo diferenciado por esses sujeitos.

É relevante destacar que o primeiro contato entre esses povos autóctones e os colonialistas iniciou toda essa vasta manifestação popular que temos, hoje, e que podemos chamar de cultura Amazônica ou, de modo mais particular, Paraense, levando-se em consideração o lócus da pesquisa, uma vez que foi produto de uma gestação étnica que gerou essa diversidade sociocultural brasileira.

Os índios Tupi-Guarani, Aruaque e Caribe⁹, que já habitavam a região, faziam de seus próprios costumes algo que os favorecia de certa forma, com seus próprios alimentos, suas crenças, seus rituais e louvores. Mesmo com a chegada dos europeus, eles não se deixaram desfavorecer ao que eles tinham de mais importante, que era sua cultura expressa em suas danças como uma das formas de demonstração para esse grupo, apesar, como confirma Rocha (2011), de os missionários contribuírem para a perda de identidades de alguns povos indígenas.

Em minhas leituras e meus estudos sobre os indígenas no Pará, percebi a influência indígena pelos nomes de algumas festas, como a Festrival¹⁰, Festa do Sairé¹¹ e Borari¹², entre outras que ressaltam, além desses povos, as florestas e os animais que servem como fonte de inspiração ao homem, pois as imagens dos animais são utilizadas para caracterizar as danças da região (ROCHA, 2011).

⁹ Devido à confusão dos termos com os nomes de aldeias, malocas, etnias e nações indígenas e os documentos científicos sobre essas tribos serem escassos, é difícil se chegar a uma resposta exata, porém as pesquisas que são publicadas a respeito dos índios do Pará são extraídas de autores paraenses, como Ernesto Cruz, Bolivar Bordalo da Silva, documentos provinciais e outros autores. Mas existem muitas evidências e muitos escritos não científicos de historiadores, padres, visitantes e governantes que tratam dessas etnias, tribos e aldeias (ROCHA, 2011).

¹⁰ É uma festa em que ocorre a disputa entre as tribos Muirapinima e Munduruku, a qual ocorre na cidade de Juruti, oeste do Pará. Possui apresentação das danças indígenas que representam elementos do modo de vida indígena, através de alegorias, fantasias, músicas, coreografias e rituais indígenas. Cada tribo tem direito a 3 horas de apresentação no espaço denominado Tribódromo (SETUR, 2019).

¹¹ Tem origem no século XVIII, quando os jesuítas usavam música e dança para catequisar os índios, nas missões evangelizadoras pela bacia do Rio Amazonas. A parte religiosa, ainda presente, é hoje misturada a manifestações ritmadas pelo carimbó e pelo lundu, e pelo confronto entre os botos cor-de-rosa e tucuxi (disputa entre duas agremiações folclóricas, com músicas e alegorias). As apresentações, sempre em setembro, são realizadas na praça conhecida como Sairódromo.

¹² Evento tipicamente indígena, situado na Vila de Alter do chão, Santarém, Pará, onde o a comunidade Borari mostra seus costumes e tradições através de danças e rituais. Festival organizado para mostrar a sua identidade para as gerações futuras perpetuando seu processo de valorização dos seus costumes (SETUR, 2019).

Outro aspecto da cultura indígena é sua relação com a música. É por meio dos rituais indígenas, quando os mesmos estão louvando ou agradecendo em suas cerimônias, que essa música dá ritmo. Então percebe uma audição muito apurada desses povos. Esses rituais são em forma de música, e, mesmo com as mudanças culturais, eles não perderam sua essência. Nos dias de festas, preparavam comidas especiais e enfeitavam-se com os mais variados tipos de adornos, como: penas de pássaros, colares de dentes de animais e enfeites de cerâmica (MIRANDA NETO, 2005).

Além do povo indígena, é possível perceber as marcas africanas na cultura paraense, como afirma Salles (2015),

Não se pode considerar desprezível a contribuição cultural africana na Amazônia. Essa contribuição se manifesta nos folguedos populares, na culinária, no vocabulário, enfim nos vários aspectos do folclore regional (SALLES, 2015, p.26).

Sendo assim, os negros africanos, por sua força natural, trouxeram para o Brasil uma vasta forma de se movimentar com muitos giros e gingados, dando essa diferenciação da dança, para com os outros dois grupos sociais.

A lúdica africana trazida pelo negro escravo nutriu intensamente o folclore regional. Foi o negro que deu ao caboclo amazônico, tido como taciturno e pouco expansivo, a vivacidade de alguns motivos coreográficos e musicais (SALLES, 2015, p.39).

Assim, a cultura afro tem suas matrizes nas tradições e práticas do povo negro trazido como escravo e está em transformação permanente desde o deslocamento africano até os solos paraenses, incorporando, assimilando e ressignificando elementos presentes na cultura local, sendo o instrumento de resistência do seu corpo exilado, através de suas diversas manifestações.

De acordo com relatos históricos de Salles (2015), esse corpo aparece nas danças rituais ao restaurar as tradições religiosas africanas, multiplicada nas danças de terreiro, assim como em abundantes registros do batuque e do samba nas regiões de mais densa população negra no Pará. A partir de então, a cultura afro possibilita o contato de suas manifestações num certo sentido combinando dança e música com resultados surpreendentes no contexto cultural paraense de inspiração africana. Ilustração disso é a pesquisa de

grande fôlego de Vicente Salles (2016), a respeito do lundu, definido por ele, no subtítulo de seu livro, justamente como “canto e dança do negro no Pará”.

Para realizar seus festejos, o africano assimilou a cultura do “homem branco”, fato notório nas festas dos santos negros, como São Benedito, em Bragança, quando os tambores eram tocados. As manifestações culturais do Pará, tanto no interior quanto na capital, sempre estiveram à margem, na clandestinidade, isso porque sofriam proibições e restrições de ordem policial e/ou religiosa, fato exemplificado por Salles, citado por Ferreira (2004, p.183): “Oxalá que os encarregados de polícia acabam com o Boi Caiado, assim como se acabou com o Judas em Sábado de aleluia, porque ao ruir, rude se formam as cascavéis”, trecho publicado no dia 03 de julho de 1850, na obra *A Voz Paraense*. Fica claro o domínio das autoridades no sentido de reprimir a cultura negra, com sua mistura dos sons, dos cortejos, nessa época, pois eram vistos sem importância e sem valor pelo poder constituído, que permitia apenas as manifestações que ocorressem em ambiente restrito, geralmente com fundo religioso católico. Porém os negros não se renderam totalmente a essa imposição, camuflando elementos de seu culto original no culto católico, dando origem ao sincretismo religioso que caracteriza parte significativa da nossa cultura.

Em meio a tudo isso, os colonizadores europeus trouxeram uma forma diferente de se vestir, de se movimentar, de se comportar, contando sempre com a influência religiosa exercida pela igreja, na época da expansão do cristianismo, em que a mesma necessitava de novos seguidores, influenciando assim as danças nas celebrações indígenas e africanas. No Brasil colônia, os cortejos eram realizados nas procissões católicas, marcadas pela presença de índios, negros e brancos que seguiam juntos, respeitando o poder do colonizador (MIRANDA, 2017).

Compreendemos então que o povo paraense é composto desse corpo construído dessas três etnias (indígenas, africanos e europeus), reconhecendo-se um corpo rico, um corpo que se organizou chegando ao século XXI nesse contexto. E de onde Merleau-Ponty (2011) enfatiza que esses corpos estão interligados na subjetividade, na historicidade, nas relações afetivas, sociais e

históricas e são nessas reflexões que o filósofo amplia a compreensão de existência a partir da experiência dessa corporeidade.

Ainda falando dos europeus, as atuações dos religiosos foram um dos fatores para evitar os resquícios da cultura “pagã” vinda de negros e índios. A esse respeito, Soares do Bem (2008) esclarece que a subjetividade dos grupos africanos e indígenas foi dominada, pois eles eram estimulados ou forçados a aprender a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação nos seguintes campos: material, tecnológico, subjetivo e religioso.

Em virtude desses aspectos, as origens lúdicas das danças paraenses, dos ritmos, foram impostas e marcadas pelo sentimento e pela ação religiosa. Porém a cultura portuguesa sofreu transformação também com a miscigenação dos outros estoques raciais. Deparamo-nos, assim, como nos conta Loureiro (1995), com

uma cultura de fisionomia própria que é marcada pelas peculiaridades estetizantes significativas, com predomínio de componentes indígenas, mesclados de caráter negros e europeus, cujo ator social e agente principal é o caboclo, tipo étnico resultante da miscigenação do índio com o branco, europeu ou não e cuja força cultural tem origem na forma de articulação com a natureza (LOUREIRO, 1995, p.58).

Imergir nessa cultura é descobrir e deleitar-se com os segredos que nos são postos, porém não tentando defini-la, pois esta seria uma tarefa árdua e impossível, mas possibilitar que essa gama de elementos mostre uma construção filosófica da organização social e cultural na Amazônia e, em particular, no Pará, onde se deu por meio de um conjunto de valores, crenças, atitudes que delinearam as práticas do modo de viver dessa comunidade, por meio da cultura de várias etnias.

A cultura remete-nos a significados próprios de um povo, de um grupo, de suas tradições, de seus usos e costumes repassados e/ou seguidos para um determinado fim, algo que damos importância por julgarmos ser imprescindível ao nosso “viver em sociedade”. Assim, ressalta-se que esse termo, por ser muito amplo, abrange múltiplos significados, compreendendo-se como um conjunto de conhecimentos adquiridos. Bosi (2001) ressalta que, nesse tipo de civilização, não houve apenas encontro de valores, como de

tradições erudita, clássica, popular e nativa, e sim na implicação de seus modos como: a relação homem-mulher, a habitação, as práticas de cura, as crenças, as danças, os jogos entre outros, onde se pode ver, por meio de um processo histórico, a mescla das tradições adaptando-se as culturas locais, favorecendo o hibridismo cultural.

Já Merleau-Ponty (2011) defende que as modificações sofridas pela cultura na história não possuem um fim definido e que as atitudes significativas são carentes de um domínio completo de si mesmos e de suas criações. Assim sendo, esse processo criativo de novas significações é incentivado por uma série de variantes intersubjetivas, históricas e situacionais, pois, nas palavras do filósofo,

Pela ação da cultura, instalo-me em vidas que não são a minha, confronto-as, revelo uma para outra, torno-as possíveis numa ordem de verdades. Torno-me responsável por todas, suscito uma vida universal, assim como me instalo de uma só vez no espaço pela presença viva e espessa do meu corpo (MERLEAU-PONTY, 1991, p.79).

Então, estas são coisas que se deve lembrar: a cultura popular é uma cultura local, que possui muitas difusões de vários elementos, e o Balé Folclórico da Amazônia reflete, de forma direta, uma relação predominante entre o homem e a natureza que se apresenta imersa em uma atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural, uma vez que a roupa vai simbolizar os ritos amazônicos, a iluminação vai representar a luz encontrada na floresta, o movimento pertence à simbologia de algum povo, e esses são os dizeres que, por sua vez, se vai encontrar no espetáculo. O repertório cultural de cada sujeito, constituído pelas experiências transmitidas por outros sujeitos e pelas vivências individuais, permite a construção e a leitura de interpretações diversificadas sob variadas formas.

Esses dizeres são símbolos, e todo esse conjunto de símbolos que esse povo carrega consegue construir conhecimentos e conceitos, pois são esses sistemas simbólicos que delegam o que serve para cada atividade, o que pode ou não ser utilizado para as mais diferentes representações, e, por conta disso, para se compreender, é necessário conhecer seus símbolos. Sobre essa ideia de sistemas simbólicos, Eliade (1991) analisa que “são consubstanciais ao ser

humano revelando certos aspectos da realidade [...] eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser” (ELIADE, 1991, p.08-09).

O autor infere que a realidade que influencia e cria a atmosfera simbólica a partir de um acúmulo de acontecimentos alimentados pela crença e por costumes de determinado povo define a significação do nascimento dessa arte surgida de um processo de relação do homem consigo próprio e com o mundo, porque simbolizar é fazer cultura, em que expressamos os pensamentos representando-os através de palavras, sons, imagens, elementos constituintes do pensamento e pela comunicação. Corroborando com autor citado, Paes Loureiro (2007) afirma:

Pode-se perceber que não é a simbolização que cria a realidade objetiva, mas é a realidade que estimula e aciona o processo simbolizador, pelo qual essa própria realidade é, também, mudada, compreendida, apreendida e integrada em um sistema comunicacional [...] Claro que aqui se fala de uma relação fenomenológica. E é claro também que nesse processo, há intercorrências que se desdobram ilimitadamente (LOUREIRO, 2007, p.02).

Esses símbolos têm suas origens a partir do meio cultural que lhes deu procedência. Logo, é visível que formem regras, ao grupo social que os utiliza. Por conta disso, fica evidente que os símbolos sejam compreendidos em larga escala, por eles estarem ligados diretamente à cultura e serem efeito desta. Isso reflete no pensamento de Langer (2011), que nos destaca a arte como a criação de formas simbólicas do sentimento humano, ela é a abstração da realidade cotidiana e é construída culturalmente, ou seja, nela podemos ver a identidade cultural de cada povo.

Já a captação, as sensações, o que cada espectador vai perceber, irá depender da experiência, uma vez que, quanto mais conhecimento esse espectador possuir sobre o objeto estético, mais irá conseguir ampliar, uma vez que a estética é o ato de perceber e notar a sensação, a partir de algo. Como afirma Langer (2011),

uma vez que [o belo, quanto à sua apreciação] é intuitivo, não pode ser ensinado; mas o livre exercício da intuição artística depende frequentemente da possibilidade de limpar a mente dos preconceitos intelectuais e das ideias falsas que inibem a responsividade natural das pessoas (LANGER, 2011, p.412).

Segundo Merleau-Ponty (2011), as essências emergem da variação de diversos ângulos a que submetemos as coisas. Desse modo, a significação propagada também no comportamento do outro vem encontrar em mim a legitimação de seu sentido. Nós vemos no outro um reflexo de nossas próprias intencionalidades, possibilidades que podem fazer parte de nossa conduta. A partir das pesquisas do filósofo, percebemos que o estar com o outro é também um aprendizado, não só isso, mas é a partir dos olhos do outro que eu sei que existo.

A referência do outro é a minha referência de ser gente. Então, estar com o outro é necessário porque eu tenho que sobreviver, uma necessidade mental de existência. Isso significa que o comportamento tem uma conotação intersubjetiva, e isso ocorre desde os primórdios. Nesse sentido, Merleau-Ponty (2011, p.252) afirma que a comunicação se realiza quando “há confirmação do outro por mim e de mim pelo outro”.

A partir disso, apresentamos o corpo como a nossa condição de existência, e é por meio dele que nos fazemos presentes no mundo. O corpo humano e as experiências vivenciadas contribuem para maneira de pensar e a forma de agir do indivíduo, com isso influenciando na sua visão de mundo e na sua atuação sobre o mesmo. É com o corpo que nos expressamos, nos relacionamos com os outros, com objetos e que percebemos o mundo a nossa volta. Dessa forma, o sujeito deverá procurar entender e conhecer o seu corpo por meio do movimento, propiciado pelo ato de dançar, observando e percebendo o seu corpo e o corpo do outro, sem medos ou frustrações.

O movimento corporal deve acompanhar esse pensamento abrangente que se tem na corporeidade, pois ele é composto por vários significados e intencionalidades. Percebe-se que devem ser levadas em consideração as características individuais quando trata-se do corpo, pois ele é a origem das aquisições cognitivas, afetivas, sociais e físicas:

O movimento deve ser entendido para além do simples fato de se deslocar, pois o movimento do ser humano é permeado por intencionalidade e se estabelece como fundamento da unidade dos sentidos (MERLEAU-PONTY, 2011, p.292).

Compreendendo que o corpo é um meio de expressão dos sentimentos contidos e reprimidos pela sociedade, então, o corpo ideal não é o “idealizado” pelo consumismo que vivemos e, sim, veículo de expressão da vida. Esse autorreconhecimento pode ser favorecido pela utilização das sensações e das percepções através da aprendizagem, do saber popular, do conhecer cada órgão, do olhar o outro, pois o corpo é o condutor principal da comunicação humana. Apreciar o corpo enquanto espaço e tempo de cultivo do conhecimento é percebê-lo como fonte de sabedoria que aprende com o meio, com os outros e consigo mesmo. Nessas analogias, as táticas usadas pelo corpo para solidificar uma educação própria e coletiva em cada dinâmica social acoplam-se às informações de cada indivíduo, mas também estão pautadas nos contextos culturais individuais e coletivos que sistematizam cada aprendizagem. Portanto, cada corpo transporta consigo epistemologias de si, ora manifestadas nas necessidades individuais de cada ser e ora partilhadas com os outros seres, que dão sentido ao se movimentar em cada tempo e espaço.

A linguagem do corpo desenvolve as diferentes possibilidades do movimento corporal, que exige desde a descoberta do próprio corpo como via de sua sensibilização, vivência e conscientização, até aos elementos afetivos e sociais que ajudam no conhecimento de si próprio, do corpo, e de suas limitações na interação com o meio, conduzindo o indivíduo na busca do novo e não apenas na submissão do já pré-estabelecido, enraizado e massificado pela sociedade, ou seja, percebem-se os aspectos do corpo e suas inter-relações.

Na dança, o movimento se faz gesto e compõe relações espaciais e temporais inusitadas, cria fluxos, intensidade de uma cartografia do visível que a dança nos propicia em sua relação com o corpo, o espaço, o tempo, o movimento (NÓBREGA, 2015, p.121).

Tem-se, então, que o corpo entendido enquanto fenômeno é o mensageiro de uma habilidade singular de aprender o sentido de outra conduta, seja o sentido da fala, seja o do gesto do outro. Merleau-Ponty diz que só se consegue compreender a intencionalidade do outro e a atitude dele para comigo porque é através do meu corpo que posso também torná-lo meu.

Assim, encontramos em seu pensamento um lugar especial para o corpo, pondo à mostra o vínculo a partir de expressões e exprimindo as mais variadas linguagens, inclusive a dança.

1.2– DANÇAS POPULARES E TRADICIONALIDADE

Cultura, crença, representações, expressar algo com gestos ou por meio unicamente da fala, tudo isso engloba o campo da linguagem. Destarte, a dança existe para ensinar, passar conhecimento por meio de práticas independentes das formas, pois ela possui uma linguagem de comunicação possível de perpetuar cultura nas formas mais sublimes da linguagem.

Percebe-se, então, a dança como uma composição estética de movimentos corporais, uma expressão rítmica de sentimentos humanos, usada às vezes como forma terapêutica e de forma até então impensável. Entretanto, partindo especificamente do significado da palavra “dança”, ela possui vários significados e, explorando a subjetividade poética da palavra, ela pode ser entendida como uma “arte e/ou técnica de dançar, estilo, gênero ou modo particular de se dançar” (LANGER, 2011). Independente de sua tradução como movimento corporal e de ritmos diversificados, a mesma se expressa, também, como linguagem artística.

Sendo assim, a dança deriva de cultura, que é expressa por inúmeras linguagens artísticas ou não, de todo modo, tornando-a visível àquilo que antes existia apenas como teoria, tomando outras proporções, da feita que as linguagens artísticas passaram a ser utilizadas. Sobre a união dessa prática corporal para dar forma ao conjunto de crenças contidas em cada meio cultural, que se dá sob a forma espetacular ou teatralizada que o fenômeno dança se utiliza para demonstrar por meio de formas práticas e visíveis o que aqueles que vivem sua identidade vivem, Pavis (2015) comenta que:

Para a dança, a análise tenta localizar não as leis de transposição do real ou os pontos de passagem da trajetória gestual, mas antes a “finalidade sem fim” do movimento, a força vetorial do corpo em movimento e do conjunto de dançarinos. O espectador [...] pode “decodificar” apenas na hora, não ao anotar os signos e suas séries, mas intervindo por meio do seu esquema corporal e sua motricidade, acompanhando o percurso

dos dançarinos e de sua coreografia (PAVIS, 2015, p.119, grifo da autora).

Contrariando a ideia exposta pela autora, pode-se considerar que a dança não objetiva exclusivamente o resultado técnico, o desempenho perfeito do gesto. Entretanto deve ser contemplada como elemento que abastece uma reflexão e uma crítica. Isso não significa ser desfavorável ao ensino da técnica ou tão pouco recusá-la, mas também é preciso interpretá-la, analisá-la, comentar e criticar as mensagens simbólicas, os significados que estão carregados e permeiam os aspectos da dança.

Ao observar, refletir, examinar e discutir sobre os sentidos e os significados, tanto positivos quanto negativos, estaremos assim, percorrendo os diversos ângulos sobre as questões da dança. Esses são conceitos que iriam permear nossos próprios conhecimentos e nossas crenças, a fim de compreender por meio dessas manifestações a realidade social da qual fazemos parte.

Para cada tipo de dança, há uma devida forma representativa que se utiliza mais de uma expressão artística para dar o contexto de espetáculo performático ao que está sendo produzido, usando, assim, não só a fala, o conhecimento passado por meio da língua, mas a gestualidade, a plasticidade dos movimentos que vem do corpo, os efeitos sonoros produzidos por instrumentos musicais, tudo isso gera inúmeras sensações no público que observa o ato, em momentos que transitam entre passividade de apenas observar os movimentos ou se tornar mais ativo perante, na interação com o espetáculo.

As danças são como poesias que impregnam o corpo, por meio dos impulsos mais comuns e mais vitais do sujeito. As imagens das danças surgem do descobrir a beleza dos movimentos por elas produzidos, bem como os gestos do seu cotidiano. Com a dança, os gestos e os movimentos passam a ser percebidos de uma maneira diferente, dando a devida importância ao ato de dançar.

Porpino (2018) também afirma que a dança tem vocabulário corporal próprio, sensibilizando para o belo, o estético, o social e o cultural. É a dança que nos religa a nossa existência, fazendo com o que os nossos corpos se

comuniquem e se reinventem dando sentido à vida e ao que está ao nosso redor.

Quando falamos em dança, geralmente pensamos em ritmo, porém deve-se entender que a dança é movimento. Existem alguns movimentos como andar, sentar, saltar, deitar, entre outros, que quando inseridos na dança são entendidos de outra maneira, recebendo outros significados, até porque ela é considerada algo que envolve sequência de movimentos corporais que fazem com que o homem venha conhecer cada vez mais o seu eu, relacionando-se consigo mesmo e com o meio que habita. Nóbrega (2015) nos afirma que a dança é um formato do tempo:

A dança é um movimento que nos retira da vida prática, cotidiana, das causalidades do corpo, do espaço e do tempo, criando novas formas de habitar o corpo, o espaço, o tempo, a existência. Assim, como em um espiral, um giro em torno do próprio eixo e que se expande, em um espiral infinito: recolhendo e expandindo transformamos sensações, memórias, desejos em dança (NÓBREGA, 2015, p.126).

Portanto, ao absorvermos a dança dessa forma, contrapondo as tradições históricas com as formas atuais de movimento, experimentamos uma prática corporal que nos concede dar um sentido às composições coreográficas, sendo importante refletir, reconhecer e compreender sobre esse universo simbólico em que a dança se configura. Além disso, torna-se necessário vivenciar as mais distintas possibilidades de expressão corporal, pois é por meio desse corpo que se instituirá o suporte da comunicação, realizando movimentos conforme sua experiência vivida, permitindo fluir os sentimentos e criando outros movimentos a partir do que é experimentado.

Estudos contemporâneos que se dialogam com a questão da cultura popular apontam novos significados para a comparação entre tradição e transformação, alegando que é preciso considerar esses conceitos como complementares e não excludentes. Os estudos desenvolvidos por Medeiros (2016), por exemplo, nos mostram o sentido das “danças tradicionais” e/ou “populares”, que são evidenciadas ao longo do tempo, são manifestações conservadas na memória do povo, mesmo ora mudando muitas vezes seus sentidos. Elas manifestam a motricidade da cultura corporal de um povo, a origem das classes, a coletivização anônima, a persistência no tempo ou

tradicionalidade e a aprendizagem informal, não se resumem a um conjunto coerente e homogêneo de atividades. Essas manifestações da cultura popular se modificam junto com a sociedade em que estão inseridas. São parte fundamental dos diversos modos de pensar, sentir, agir de um povo presentes em seu contexto sociocultural historicamente construído (CORTÊS, 2000, p.13).

O termo “tradição” não implica, necessariamente, uma recusa à mudança, da mesma forma que “modernidade” não exige a extinção das tradições. Portanto, é incontestável a necessidade das manifestações de a cultura popular expressarem linguagens “adequadas” ao contexto cultural contemporâneo.

Para tanto, faz-se necessário explorar o contexto cultural de onde emergem essas expressões artísticas, reconhecendo as aproximações na constituição das identidades do nosso povo. Considera-se que “as culturas populares tradicionais trazem em si outras racionalidades existentes por meio da linguagem artística, que valorizam formas simbólicas, ritualidades e ancestralidade” (ABIB, 2004, p.06).

Quase todos os elementos da nossa cultura possuem um cunho que vem em parte da ritualidade, que são ações relacionadas à religiosidade, evidenciando, assim, um sincretismo “afro-católico” que acredito ser a primeira influência nas manifestações dessas danças no Pará e que, por vezes, assusta bastante algumas pessoas. A partir desses enlaces, as narrativas vão ganhando novos espaços e novas formas, pois é observado que cada comunidade consegue incluir detalhes ou construir novas variantes de uma mesma história. E um fator importante é a presença do fenômeno religioso quando falamos desses povos, pois ele se encontra inserido no contexto dessa simbologia que é conectada muitas vezes com o sobrenatural que pode estar ligado ou não com a ancestralidade também e com o sagrado, em que esse sagrado ocorre em boa parte das histórias, ao ser relacionado com os elementos naturais: água, floresta, animais, entre outros, e esses elementos passam a ser contemplados de forma diferente. Porém, “em contextos culturais extremamente variados, reencontramos sempre o mesmo esquema

cosmológico e a mesma encenação ritual: a instalação num território equivale à fundação de um mundo” (ELIADE, 2018, p.46).

A religião também se adequou à existência de uma linguagem peculiar, cujos conteúdos simbólicos correspondem a sua lógica própria. É importante observar que as divindades cultuadas permaneciam sempre ligadas à família, à cidade ou à região, o que gerava a caracterização de cultos grupais. Sendo assim, as comunidades tanto afro-brasileiras quanto indígenas possuem particularidades próprias referentes à sua organização social, bem como os referentes processos de aquisição e transmissão de conhecimentos, em que tais padrões e maneiras de ser são passados e reafirmados, quase sempre, através da iniciação religiosa ou de suas ancestralidades.

A ancestralidade, de maneira geral, é analisada referente aos antepassados, aos que passaram e aos que se encontram presentes. O ancestral está presente tanto no passado quanto na contemporaneidade. A profundidade da ancestralidade é uma analogia híbrida do “velho” com o “novo”, do passado com o presente, do visível com o invisível, em que o ancestral representa um símbolo mítico poético de informação, que transporta aos sujeitos formas de restaurar o passado em uma fiel dinâmica de fidedignidade dos conhecimentos adquiridos, permitindo uma abertura de comunicação vibrante que envolve seus personagens em um campo fértil de saberes, esclarecendo os fenômenos existentes. Nesses saberes, desponta uma força de criação e recriação do passado em constante comunhão com o presente. Através de uma dimensão estética de educação baseada na descoberta, acontece um sistema de comunicação motora, simbólica e oral.

Para Eliade (2018, p.51), “em todas as culturas tradicionais, a habitação comporta um aspecto sagrado pelo próprio fato de refletir o mundo”. Porém, deve-se levar em consideração os ritos e o caráter altamente religiosos ao ressignificar uma determinada cultura porque é necessário nos libertar de qualquer ideia preconceituosa para identificar as características essenciais daquele povo. A partir de tal consideração, entende-se que o fenômeno é tudo o que não podemos explicar, que foge à nossa compreensão, de forma que buscamos vários olhares para entender o significado de determinado acontecimento.

Assim, o poético e o mítico constituem um dos pilares em que se edifica a cultura. É próprio do poético ter grandeza mítica transfiguradora de bases históricas que são percebidas e idealizadas como períodos de origens, como se nela tudo estivesse nascendo. As manifestações de danças paraenses que, de modo geral, nos trazem a influência dos nativos e de seus colonizadores sendo transmitidas de geração para geração, se subdividem também nos tempos profano e religioso, não perdendo sua essência, pois detêm a presença deles entre os mortais na vivência do transe.

Entre essas duas espécies de tempo, existe é claro, uma solução de continuidade, mas por meio dos ritos o homem religioso pode “passar”, sem perigo, da duração temporal ordinária para o tempo sagrado. Toda festa religiosa, todo tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico (ELIADE, 2018, p.63).

No Pará, as culturas mantêm sua expressão mais tradicional ligada a valores decorrentes de sua história. Possuem influência muito grande do poder mítico-religioso que se fundem como determinantes no processo de aculturação, pelo toque dos tambores, pela excitação e pela atração nervosa dos corpos, pela indumentária colorida e exótica dos dançarinos que colocam a alma, a sensualidade, o prazer, a cultura e a alegria para encantar a todos.

Assim são as danças populares paraenses que possuem relação com a manifestação de culto e são retratadas através dos fatos épicos e dos acontecimentos relacionados à história do local, isto é, dentro dessas manifestações, constroem-se significações simbólicas, estéticas e culturais, e esse desenvolvimento está estreitamente relacionado com a cultura do povo. Afinal, o treinamento artístico é a educação do pensamento, e vemos isso nos aforismos de Langer (2011, p.417), que nos afirma: “Poucas pessoas percebem que a verdadeira educação da emoção não é o ‘condicionamento’ efetuado pela aprovação e desaprovação social, mas o contato tácito, pessoal, iluminador, com símbolos de sentimento”.

Talvez por isso o Pará concerne em seu território essa diversidade de conhecimentos lúdicos e rústicos que, na junção de povos diferentes, fez dele algo que tornasse essa distinção de culturalismo, trazendo consigo seu próprio simbolismo, essa relação intrínseca entre cultura e o universo simbólico,

guardando inúmeras significações transcritas nos corpos, pois os símbolos constituem o âmago da vida imaginativa, em que se revelam os segredos do inconsciente e que conduzem às mais recônditas molas da ação abrindo o espírito para o infinito e o desconhecido (CHEVALIER, 2006).

Considerada como uma atividade que apresenta diversas dimensões e que, a partir de suas transformações nos movimentos corporais, acaba por resultar em algo prazeroso e artístico, percebe-se que a dança é uma expressão que estimula a capacidade de comunicação e linguagem do ser humano, pois transforma sentimentos, emoções e pensamentos em mensagens associadas as suas ações, construindo a cada olhar um novo conceito, contribuindo para o desenvolvimento de nossas percepções e ampliando nossos sentidos, nos fazendo compreender o mundo ao nosso redor. Como menciona Nóbrega (2010), as danças populares se configuram na dinâmica da cultura, das afeições e da história, em que se institui uma linguagem sentimental, permitindo diferentes olhares.

Devemos compreender as mais variadas situações de interpretação quando um olhar é lançado para a dança, seja por quem dança, seja por quem assiste ou por quem apenas interpreta. As suas possibilidades simbólicas de forma relativa às necessidades concretas de adequação e ambientação não podem ser interpretadas como uma forma exclusiva de leitura. Essa leitura é uma espécie de ato montado e, por isso mesmo, obedece a um sistema de montagens simbólicas, e, nesse sentido, Mauss (2003) esclarece:

Olhemos para nós mesmos, neste momento. Tudo em nós todos é imposto. Estou a conferenciar convosco; vedes isso em minha postura sentada e em minha voz, e me escutais sentados e em silêncio. Temos um conjunto de atitudes permitidas ou não, naturais ou não. Assim, atribuiremos valores diferentes ao fato de olhar fixamente: símbolos de cortesia no exército, de descortesia na vida corrente (MAUSS, 2003, p.408).

O uso das diversas expressões varia de espetáculo para outro e até mesmo a forma com que estes artistas irão lidar e usar essa linguagem. Porém, o ato artístico expande o ato de comunicar algo, usando elementos estéticos que possibilitem ao público ver o que ocorre, recebendo o resultado da criação artística de uma maneira mais próxima e intimista e, a partir disso,

ativando mecanismos que instigam sensações, sentimentos, lembranças, imaginação, elementos subjetivos e sem forma que é pessoal a quem recebe a informação exposta pelo grupo. Sobre o espectador, Pavis (2015) comenta:

Aparentemente, o espectador está amarrado à sua poltrona, só pode intervir naquilo à sua frente. Por outro lado, seu ego parece mover-se livremente em cena graças às múltiplas identificações com as personagens. Tal neutralização do sistema motor no entanto é apenas aparente: na realidade, o observador age e reage fisicamente com aquilo que percebe (PAVIS, 2015, p.226).

Acreditando na ideia de leitura enquanto ato montado, ou seja, pertencente a um sistema de montagens simbólicas, pode-se dizer que não há nada de natural acerca das formas de leitura adotadas/praticadas/incorporadas nas suas mais diferenciadas práticas, individual ou coletivamente, em uma sociedade.

A partir do discurso nas danças dessa região, podemos ter vários sentidos e significados de acordo com seu praticante e seus ritmos, região, local e momento em que elas estejam sendo praticadas. Então, não existe um conceito e nem um significado específicos, pois são inúmeras as diferenças entre os locais e os praticantes da dança.

1.3– O BALÉ FOLCLÓRICO DA AMAZÔNIA E SEUS ENREDOS

Unir elementos que possibilitem criações próximas da realidade em que se vive, dizer algo que pertence à esfera pessoal de quem cria um espetáculo em forma de obra de arte e a expõe para o público traduz o ato artístico em linguagem. Havendo várias formas de se expor ao público, surgem na cidade de Belém grupos com propostas de promover a cultura local de nosso povo, entre os quais se destacam os grupos folclóricos através das danças. Alguns formados apenas por músicos, outros, por músicos e dançarinos, somam-se aproximadamente dez grupos: Irmãos Coragem, Os Baioaras, Vainga, Asa Branca, Manha-Nungará, Paramazon, Balé Folclórico da Amazônia, entre outros, cada qual com sua peculiaridade, seu jeito, seu ritmo, suas misturas.

Para este trabalho, foi escolhido o Balé Folclórico da Amazônia (BFAM), que, para um dos diretores, nem se considera folclórico. Assim, em 1990, a partir de uma discordância provocada por desacordos na forma de conduzir o

trabalho, partindo-se da preservação da cultura popular, criou-se o Grupo de Tradições da Amazônia, depois rebatizado de Balé Folclórico da Amazônia, como forma de ampliar as possibilidades de divulgação do grupo, inclusive no estrangeiro, por meio da transmissão do fazer/saber cultural a partir de diferentes linguagens criativas, fomentando procedimentos acerca dos hábitos culturais e da reflexão sobre os conhecimentos tradicionais, com o objetivo de utilizar as tradições amazônicas para fazer um trabalho artístico mais ordenado, iniciando outra forma de mostrar as danças populares dessa região.

Na realidade, o que eu queria fazer não era apenas dançar uma dança folclórica, eu queria fazer espetáculo, fazer arte a partir daquilo. Nós somos um grupo que se consagra das tradições e mostra uma releitura para isso, uma reinterpretação e a partir desses pensamentos fazer o espetáculo que possa não ser cansativo para os espectadores. As pessoas não são obrigadas a assistir dança folclórica apenas por que acham que é cultura, que é da nossa terra, não! Tem que assistir porque é emocionante, é bonito, e também porque ela irá contribuir quando está é mostrada trazendo sua história, a importância desta para o seu povo, sua marca, sua identidade, bem como os valores que a dança traz consigo, como o respeito pelo próximo e a ideia do corpo como objeto de expressão de algo por meio do movimento. (informação verbal)¹³

Por mais que identifiquemos nesse discurso essa tendência ao “resgate”, o diretor informa que em suas apresentações há uma realização de produção cultural hibridizada a partir das coreografias e das músicas, pois eles inserem elementos estéticos e coreográficos ressignificando algumas lendas ou histórias contadas pelo povo, porém não perdendo a essência da tradicionalidade. Para nossa análise, partimos do princípio de que mudanças relacionadas à concepção coreográfica estão ligadas a aspectos sociais, culturais e biológicos. Sob essas simbologias, o grupo vai emergindo, e seu inventário, como método, é passível de lacunas, não tendo como objetivo alcançar as totalidades, porém possui como finalidade levar a todas as camadas sociais, independente de raça, cor, ideologias ou religião, a cultura em geral, mostrando, através da dança e música, a realidade cultural do Estado.

¹³ Entrevista concedida por PEREIRA, Eduardo. **Entrevista I**. [out. 2018]. Entrevistador: Carlos Guzzo Júnior. Belém, 2018. 1 arquivo.mp3(74min).

O meu primeiro contato com o Balé Folclórico da Amazônia foi assistindo a um espetáculo na Estação das Docas, em 2017, onde enxerguei um oásis de movimentos ritmados se expressando através de movimentos preciosos, abraçando um encadeamento frenético de vários elementos de minha cultura ao longo do espetáculo, revelando um roteiro de experimentação artística e de montagem, vislumbrando uma prática desenvolvida a partir de diálogos com o corpo.

Porém, antes disso, meu corpo estava imerso nessas danças, devido a várias apresentações que eu costumava ver enquanto admirador de nossa cultura, seja em praças públicas, seja em teatros. Por tempos, sempre fui levado a acompanhar esses cortejos e manifestações que possuíam nossas raízes para conhecer esse mundo artístico que com o passar do tempo sofre diversas modificações, mesclando-se a estéticas novas.

Essa minha inquietação já foi dita no início do trabalho, a qual desperta em mim uma curiosidade para compreender mais afundo o que atrai e aprofunda nas pessoas esses tipos de manifestações que normalmente são concebidas como ultrapassadas, pois, para as pessoas com quem eu conversava, o folclore é sinônimo de coisa obsoleta, e esse mesmo campo ainda sofre preconceito por muitos estudiosos que se negaram a reconhecer a importância desses trabalhos, uma vez que consideram o folclore e a cultura popular o reflexo de interesses, valores e ideologias das classes dominantes apenas.

Sendo assim, nutrido de e reinterpretando elementos indígenas e afro-brasileiros, o Balé Folclórico da Amazônia agrega os elementos simbólico, envolvendo o vestuário, a religiosidade, as brincadeiras, cuja essência vem sendo mantida com o passar dos tempos, porém de forma ressignificada.

Nesse contexto, uma entrevista marcada com o presidente Eduardo Pereira, da qual também participou o diretor e coreográfico Paulo, ocorrida no dia 17 de outubro de 2018, em sua casa localizada na travessa S6, nº 200, no bairro Cohab, no distrito de Icoaraci, por volta 13:15, conversamos até as 19:25 sobre todo o mundo dancístico que o Balé Folclórico da Amazônia. Outro importante contato foi no período de março a maio de 2019, quando os acompanhei em alguns ensaios e apresentações, sendo uma destas o

espetáculo *Danças Amazônicas*. Além disso, manteve contato com os professores Eduardo e Paulo e outros componentes, por meio das redes sociais e de telefonemas, sempre me ajudando no aprofundamento do que o Balé tem a nos oferecer.



Foto 01: Entrevista com o diretor.
Fonte: Arquivo Pessoal, 17/10/2018

O grupo tem, como fonte de inspiração em seus espetáculos, as manifestações do folclore e da cultura popular da Amazônia Brasileira. São danças tradicionais e composições coreográficas, que retrata o universo exótico e misterioso da Amazônia. São rituais, lendas, mitos, manifestações do sagrado e do profano, o homem amazônico e sua relação com os fenômenos da natureza, mostrados em um espetáculo de variados ritmos, profusão de cores, riqueza e variedade de figurinos e adereços, usando uma linguagem resultante da junção de elementos da tradicionalidade amazônica e técnicas de dança, criando uma forma própria, caracterizando a companhia como um grupo que faz uma releitura de suas raízes, usando uma linguagem contemporânea, criando uma maneira que desperta reações devido ao seu estilo inovador.

Portanto, o grupo aprecia e protege a importância e a preservação das tradições culturais, utilizando uma linguagem derivada da junção de elementos da tradição e da oralidade amazônicas e técnicas de dança. O grupo cria formas de fornecer elementos que atravessam a produção de conhecimento gerado em um determinado tempo, o que caracteriza o grupo como uma potente força artística capaz de favorecer uma releitura textual de suas raízes culturais e educacionais. Sempre usando uma linguagem contemporânea,

[re]cria um estilo performativo que desperta reações inquietantes em quem observa e atua na performance, favorecendo a liberdade de sentidos e significados devido ao seu estilo inovador e mutável a cada época que se expõe.

Em 2000, portanto, dez anos após sua criação, o grupo foi convidado para participar do I Festival Internacional e, devido ao grande sucesso, no ano seguinte, passou três meses na Europa, percorrendo as cidades de França, Bélgica, Luxemburgo, sendo o primeiro grupo do Pará a participar de uma turnê dessa magnitude, inclusive, foi a partir dessa volta que houve a mudança para o que conhecemos hoje como Balé Folclórico da Amazônia, já que essa denominação é entendida mais facilmente em qualquer língua.

O grupo já representou o Pará nos mais importantes festivais nacionais e o Brasil em festivais, tendo realizado 12 turnês internacionais. Hoje, se orgulha de ser o maior divulgador do folclore amazônico para o mundo; em 2005, conquistou para o Brasil a medalha de bronze na mostra competitiva de Dijon, França, onde competiu com 30 grupos de todos os continentes, e, em 2009, foi indicado, no México, para o prêmio Lunas, na categoria melhor espetáculo de tradição e folclore.

O Balé Folclórico da Amazônia contribui para manter viva a memória oral, tão importante para a formação da identidade das novas gerações, em particular aquelas que vivem condicionadas ao espaço urbano, trazendo para partilhar com o coletivo a herança de folguedos, religião, ritmos, cores, danças, cantos e cheiros característicos da região, com o intuito de reunir e compartilhar novos saberes à população.

No repertório de existência do grupo, já existiram três espetáculos montados, os quais foram: o primeiro chamado de “Boi bumbá, uma paixão amazônica”, que são as danças de boi bumbá que ocorrem em diferentes espaços da região do norte (inspirado em Parintins, Marajó, nas manifestações de Belém), onde têm as mesmas veias, porém com características diferentes; o segundo chamado de “Louvores amazônicos”, que eram danças de motivação religiosa; e, por fim, o que eu assisti e o que eles estão apresentando atualmente e também o nosso objeto de estudo, que é o *Danças Amazônicas*, que é uma reunião das danças tradicionais, em que se cria um

conjunto de composições coreográficas movidas nos usos e costumes da região amazônica, nas festas religiosas e nas lendas amazônicas que são contadas por meio das danças.

Hoje, funcionando na escola Avertano Rocha, no distrito de Icoaraci, com cerca de 40 pessoas, entre bailarinos, músicos, diretores e professores, o Balé Folclórico da Amazônia acumula, ao longo dos seus 29 anos, um currículo sólido que o faz ser especial em vários aspectos. É o grupo que mais levou a cultura paraense para apresentações no exterior, colecionando títulos e condecorações de todas as partes do mundo, buscando a valorização de seus intérpretes criadores defendendo a preservação da natureza e as nossas tradições.

Todas as representações da cultura popular presentes nos espetáculos mostram uma interação entre a identidade e o contexto sociocultural que possibilita o exame de um fenômeno cuja compreensão requer contextualizá-lo no interior da sociedade que o abriga, em que as diferenças étnicas, presentes, por exemplo, em algumas cenas aqui analisadas, envolvem diversidades culturais em posicionamentos diversificados referentes à cultura popular entre os integrantes do balé, havendo os que são ferrenhos defensores da manifestação, mas também há aqueles que visam apenas a diversão, possuindo impacto comparativamente variável sobre as relações sociais observadas na sujeição dos processos identitários estruturalmente segmentados em etnias.

É a dimensão transfiguradora do imaginário que, de acordo com Loureiro, preside as trocas e as traduções simbólicas da cultura, estimulada principalmente por um imaginário impregnado pela viscosidade, acentuando a passagem entre o cotidiano e sua estetização da cultura, através da valorização das formas autoexpressivas da aparência, das quais o interesse de quem observa está impregnado. Corroborando com esse autor, Eliade (1991) afirma:

São justamente essa perenidade e esta universalidade dos arquétipos que “salvam”, em última análise as culturas, e, ao mesmo tempo tornam possível uma filosofia da cultura que seja mais do que uma morfologia ou uma história dos estilos (ELIADE, 1991, p.173).

E, na fala de um dos diretores, fica demonstrado um sentido mais amplo de nossa cultura:

Também ficamos conhecidos como balé dos pés descalços, pois foram alvo de uma pesquisa da revista Rumos do Itaú Cultural e lá surgiu oficialmente por meio de divulgação esse “o balé dos pés descalços” porque as características de nós e de todos os coirmãos é dançar de pés descalços e em um espetáculo da cantora Fafá de Belém no teatro, ela disse que nós, povo do norte, dançamos de pés descalços porque é a batida do nosso pé no chão que faz despertar o espírito da floresta. Porque nossos índios dançam batendo os pés para despertar o espírito dos ancestrais. (informação verbal)¹⁴

O espetáculo *Danças Amazônicas*, do Balé Folclórico da Amazônia, nosso objeto de estudo, é composto por três momentos do processo de entendimento da criação desse universo amazônico que passa pelas lendas e pelos rituais indígenas, em que se explora todo esse misticismo dos primeiros habitantes de nossas terras, passando pelo segundo momento, as festas que ocorrem na cidade, saudando os elementos históricos e culturais como a chuva, o tipiti, a feira do Ver-o-Peso, além de danças características da terra, e por fim chegando à parte religiosa, a partir do Círio de Nazaré e seu respectivo universo. No próximo subcapítulo, está descrito todo o *Danças Amazônicas*, para o leitor ter o entendimento por completo do espetáculo.

Indagado, o diretor revela que a paixão por esses ritmos amazônicos surgiu desde sua infância, ainda pelas escolas de samba do Rio de Janeiro, porém trazendo ideias para produzir espetáculos, coreografando e inspirando as futuras gerações com essas temáticas regionais, contemplando o que existe em nossa cultura popular.

Se Deus quiser continuaremos produzindo mais espetáculos para homenagear e contemplar mais compositores, incluindo esses talentos incríveis que estão surgindo no novo cenário musical do Pará. Os pés descalços, as saias rodadas e o colorido das roupas se diferem dos balés de repertório.¹⁵

Criou-se, assim, uma grande expectativa em todo o elenco e nos telespectadores com um cenário e iluminação de uma grande floresta.

¹⁴ Entrevista concedida por PEREIRA, Eduardo. **Entrevista I**. [out. 2018]. Entrevistador: Carlos Guzzo Júnior. Belém, 2018. 1 arquivo.mp3(74min).

¹⁵ Ibid.

Dentro desse espetáculo temos o carimbó, lundu, o siriá, a angola, vaqueiro do marajó e temos as composições coreográficas que nós intitulamos como ritual indígena, canoeiro, pescador, suíte do pescador, lavadeira, vento que são os nomes mais íntimos para nós. Esses nomes se alteram quando você vai construir um show. (informação verbal)¹⁶

Investigando as práticas e os discursos que tornaram possíveis essa pesquisa, observa-se que foram ressignificados danças e gestos de um povo a partir do processo de apropriação da tradição, porém ressignificando elementos culturais ao dançá-los no presente, expandindo o universo simbólico sem descaracterizá-lo, adquirindo novos sentidos e novas intenções.

A formatação reelaborada de cultura popular expressa no espetáculo possibilita a reintrodução de manifestações tradicionais ora esquecidas no contexto cultural contemporâneo que nos mostram riquezas musicais e coreográficas apresentando não somente uma dança, mas levando também ao conhecimento do público expressões culturais vindas do interior do Estado. Paulo (2018) nos expõe também:

Eu entendo que a tradição existe por causa da inovação. Não existe tradição sem os elementos da modernidade e por entender essa concepção dessa visualidade, da coreografia, da sonoridade e no resultado de um coletivo de artistas a partir desses elementos alegóricos e coreografias determinadas que fazem a identidade do que é o Balé Folclórico da Amazônia. (informação verbal)¹⁷

Dessa forma, a observação desse espetáculo mostra que não é inerente à cultura popular a concepção de algo parado, estático e imutável, pois, apesar de se repetir ao longo do tempo, não se pode dizer que seja sempre a mesma coisa. Portanto, o fato de que as tradições de uma cultura estejam ligadas à identidade não quer dizer que não se transformem e que não tenham sua dinâmica. Corroborando com a fala do diretor, acredito que essas histórias são importantes para que a tradição popular se perpetue. Então, observando a natureza, o mundo ao meu redor, vai sendo identificado e vão sendo criados símbolos através desse conhecimento. Essas histórias são tão preciosas que as denominamos de sagradas, que não podem ser mexidas, não pode ser feita

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo. **Entrevista II**. [out. 2018]. Entrevistador: Carlos Guzzo Júnior. Belém, 2018. 1 arquivo.mp3(61min).

chacota, não podemos contá-las de qualquer maneira, porque elas explicam realmente como saber sobreviver. Mas, pelo fato de essas práticas populares se misturarem com magia, restaria esclarecer outros apontamentos que demonstram não apenas uma experiência religiosa autêntica, mas uma compreensão geral do homem e do mundo (ELIADE, 1991).

Nesse sentido, a natureza do homem é de um ser cultural, ao mesmo tempo fruto e agente da cultura. Assim, muito da cultura popular vem através da oralidade, como dito na introdução deste trabalho. Por exemplo, muitas letras de músicas do carimbó e do Lundum nunca estiveram no papel, já que a maior parte das letras a população guarda na cabeça e vai reproduzindo muitas vezes em histórias, por memória, e acaba esquecendo de transcrever no papel. Grande parte das vertentes que lemos ou escutamos, às vezes, só um grupo no Brasil inteiro que faz e muitas dinâmicas que só dois fazem. Afinal, cultura diz respeito a uma sociedade expressa por seus conhecimentos, arte, sua maneira de viver, a simbolização das coisas, e tais significações dependem de todo um conteúdo de vivências e experiências sociais, elementos próprios e suas tradições, favoráveis a serem ajustadas, transformadas e recriadas, como aberturas, de modo indefinido, e ampliadas no espaço e no tempo (ZUMTHOR, 1993).

Eu não gosto da história de dizer que é folclórico, para folclórico, principalmente porque é um termo que os antropólogos gregos não tinham condição de dizer o que a América do sul ou América latina estavam fazendo como expressão dessa cultura maior, chamada de cultura popular, porque eu entendo que tudo é cultura e um determinado momento dividiram isso porque não queriam que misturasse o que era do povo com o que era nos grandes teatros. E acredito que não devemos pensar uma cultura eminentemente amazônica, e sim, uma cultura que outras pessoas possam vir e contribuir com isso, pois são os pensamentos, ações, atitudes e pesquisa que se ancoram nisso que chamamos de tradição amazônica e manifestações de longo tempo constituídas por aldeias, ribeirinhos, que o nosso grupo vai colher essas informações, essas manifestações, para ressignificar essa tradição e mostrar a tradição a partir de um novo olhar. (informação verbal)¹⁸

Percebe-se, então, certa preocupação em como a cultura popular pode ser entendida como tentativa de buscar o que há de específico nela,

¹⁸ Ibid.

procurando entender a sua lógica interna, o que garante o prestígio e a valorização de expressões culturais nesses espetáculos. Em análise desenvolvida por Santos, pode-se encontrar o seguinte a esse respeito:

Para ser pensada assim, a cultura popular tem de ser encarada não como uma criação das instituições dominantes, mas como um universo de saber em si mesmo construído, uma realidade que não depende de formas externas, ainda que se opusesse a elas. Pode-se ser a partir daí considerar como as religiões populares podem servir aos propósitos de defender os interesses das classes oprimidas ou como as festas populares podem ser momentos de manifestação da repulsa dos oprimidos contra os opressores (2006, p.51-52).

Assim, a análise acerca dos espetáculos do grupo Balé Folclórico da Amazônia deve levar em consideração as especificidades, os valores e as funções dessas manifestações na dinâmica da vida social que pressupõe discussões sobre concepções ideológicas representadas na cultura popular, uma vez que a mesma refere-se ao reconhecimento local da manifestação cultural e que, paradoxalmente, reforça um reconhecimento mais abrangente propagado pelos ditos veículos de comunicação de massa que promovem o turismo que exige um reconhecimento dessa produção cultural mais ligado à visão folclórica.

Havia uma necessidade que o grupo fosse mais dinâmico em relação às apresentações musicais e dancísticas¹⁹, uma vez que, neste mundo globalizado e de uma tecnologia moderna, parecia não restar tempo para espetáculos muito longos e históricos. Com isso, urge a necessidade de mostrar para a sociedade um novo sentido de apresentações modestas para não deixar que essas danças populares caíssem no esquecimento ou saíssem do dia a dia do povo.

Existe um núcleo pensante, que normalmente são os diretores e isto vem de toda uma história da minha relação com esse universo, sou do interior do estado, nascido em ponta de pedras, um local de lendas como a cobra grande, matinta pereira, curupira, da mulher que vira porco, dos pássaros juninos e dos bois-bumbá e da vivência com a minha família, pois toda ela tinha uma relação com essas danças do boi-

¹⁹ Consiste em realizar diferentes atividades que contêm dança. Acredita-se que as atividades de dança são todas as que surgem e se originam na dança, levando em consideração que a dança são manifestações culturais e movimentos transformados.

bumbá, meu pai era tripa de boi, minha tia era fada do boi, minha mãe cantava músicas de boi e eu cresci dentro desse universo, e quando eu observei já me vi envolvido, aonde esse universo, esses enredos, essas magias são povoados disso, então isso me fez, me criou assim, e eu viajo muito nessas histórias, e vem daí dessas noites pensando em como construir espetáculos onde eu possa falar de forma correta e bela desse universo, pode ser correto ou não, mas é a forma que eu posso contribuir para arte amazônica, acho que a liberdade que você tem é que contribui para o avanço das coisas. (informação verbal)²⁰

Explorando essa fala do diretor e como visto na conjuntura da religiosidade de origem indígena, africana e europeia, possuímos, assim, elementos que personificaram e deram forma as nossas danças populares. No conjunto dessas prerrogativas, temos muitos personagens e mitos que desde tempos remotos fazem parte na constituição da identidade cultural amazônica, como o Boto e a lara.

A criação desse universo amazônico que possui o boto que nos contam a respeito de homem formoso, vestido de branco com um chapéu que encobre seu rosto e seduz as mulheres, as engravidando e foge voltando para o rio de onde ele surgiu [foto a seguir], temos também a própria lara inspirada no livro de João Paes Loureiro onde é um ser que não se sabe se é homem ou mulher, que está em um lago, onde esse lago cobre o dorso para baixo, então não se sabe que ser mitológico, ou alegórico ou amazônico é esse, tanto que pode ser homem, mulher. Na maioria das vezes é interpretado por mulher. Existe várias maneiras de como interpretar essas personagens. (informação verbal)²¹

²⁰ Entrevista concedida por PEREIRA, Eduardo. **Entrevista I.** [out. 2018]. Entrevistador: Carlos Guzzo Júnior. Belém, 2018. 1 arquivo.mp3(74min).

²¹ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo. **Entrevista II.** [out. 2018]. Entrevistador: Carlos Guzzo Júnior. Belém, 2018. 1 arquivo.mp3(61min).



Foto 02: Bailarinos Manoel Clayton (Jonathan), Marília Morena e Rosana, representando a *Lenda do Boto*, que possui como o fundo musical o lundum e na qual o personagem tenta conquistar as donzelas através do seu bailado.

Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Assim, a partir de agora, algumas imagens irão compor nossas significações, pois percebe-se, contudo, que elas são um meio de expressão e comunicação que nos vincula às tradições mais antigas de nossa cultura. Sua compreensão só precisa levar em conta alguns contextos da comunicação, da historicidade e de sua interpretação e de suas especificidades culturais. Burke (2003) argumenta que as imagens não devem ser consideradas simples reflexões de suas épocas e de seus lugares, mas sim extensões dos contextos sociais em que elas foram produzidas, pois a evidência documental está disponível apenas para alguém preparado para visitar arquivos nos quais ela esteja guardada e que possa levar muitas horas para lê-la (BURKE, 2003).

Então, podemos ver na figura anterior um dos mitos recorrentes em nosso Estado, o Boto, personagem dos mais representativos do imaginário da região, golfinho que se incorpora em um lindo rapaz todo vestido de branco, com um chapéu para cobrir-lhe um buraco que tem na cabeça, tal como retratado na imagem aqui analisada. Essa descrição, associada a outros atributos do personagem, como o poder de sedução, carregam sua imagem de eroticidade, demarcado por autores como Josse Fares (1996, p.53): “A própria

configuração física do boto é de extrema eroticidade, sua cabeça é associada à glândula fállica humana”.

Nesse contexto de encantaria em que o Boto está presente, os mitos são os primeiros passos para nos aprofundarmos no mundo tanto dos africanos quanto dos indígenas, componentes da cultura paraense/amazônica, pois vão se estruturar de forma muito parecida. Eliade (2016) demarca a dificuldade de definir o mito, em face da pluralidade de seu perfil, por isso enfatiza que o mito é uma realidade cultural extremamente complexa que pode ser abordada dentro de variadas perspectivas.

Sendo assim, é em formato de saber mítico, seja ele oral, seja ritual, que o mundo se desvenda num universo rico e misterioso em cada etnia. Essa concepção do mítico como problema cultural extremamente complexo faz coexistir, lado a lado, o profano e o sagrado. Eliade nos afirma: “conhecer os mitos é aprender o segredo das coisas” (2016, p.18). Nota-se, então, que esse saber é possuidor de uma forte ligação com o inconsciente do homem, dessa forma, contribuindo continuamente para a formação de uma identidade.

Sobre esse assunto, Eliade (2016) nos diz que todo o mito se refere à origem de um mundo ou implica no prolongamento de uma cosmogonia²². Entre os africanos, contar a história por meio dos mitos é contar os acontecimentos de onde os seus ancestrais se originam, nos quais estão presentes os grandes heróis, as mais diversas descobertas e os demais eventos que permeiam a vida na África. Entre os indígenas, o mito possui caráter explicativo para a origem do universo. Para eles, o mito explicaria toda a história da criação do mundo, das lendas e das coisas que nele existem. Geralmente, os mitos são compreendidos como registros de acontecimentos passados. Portanto, devido às diversas conceituações, Eliade destaca uma tentativa de construir uma definição:

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares [...] o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio” [...] o mito narra como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total,

²² Narrativa mítica que explica a origem do universo ou do mundo.

o Cosmos, ou apenas um fragmento [...] É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começo a ser... (ELIADE, 2016, p.11).

Os mitos, por esses fatos, não precisam de uma demarcação temporal e tão pouco de uma coerência histórica entre si, eles tratam de corresponder às necessidades do povo nos mais variados momentos e nas diferentes relações. Eles dão sentido à vida. Essas etnias possuem nos mitos os elementos necessários para sua aceitação. Assim, o mito é uma realidade cultural, designadora de símbolos e códigos criados pelo homem em resposta aos acontecimentos do cotidiano, e por todas essas características pode-se dizer que ele é gerador de cultura. “O mito tem ligação com a história, porém não narra, interpreta-a” (CROATTO, 2010, p.303).

A transferência do mito de sua forma oral para escrita, como temos nos dias de hoje, deixa muitas brechas, parecendo sem sentido, para o leitor preparado na visão ocidental, que vai querer encontrar neles o ordenamento histórico de seus relatos, ou a linearidade dos livros construídos na cultura europeia. Por isso, poderá entender seu conteúdo como algo menor ou mesmo percebê-lo com sentido folclórico por sua necessidade do método aprendido de leitura para sua compreensão, por não estar treinado com o olhar que vem de dentro. Mas, para a fenomenologia, não há necessidade pelos motivos que já descrevi, para ela há a necessidade de se poder ver a estrutura mítica tanto africana quanto indígena sob a perspectiva da alteridade em que eu me coloco no lugar do outro para entender seu universo simbólico para poder compreendê-lo.

O imaginário sempre assumiu um papel dominante no sistema de produção cultural amazônico, contribuindo conseqüentemente para a cultura. Assim como as demais regiões brasileiras, a Amazônia oferece, à cultura em geral e aos grandes movimentos artísticos brasileiros, temas resultantes desse imaginário social. Há uma mistura entre o poético e o mítico, que apresentam constantes afinidades.



Foto 03: Integrantes do grupo com o diretor do BFAM ao centro.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

A partir dessa imagem, percebe-se, sinteticamente, vários elementos da cultura brasileira que se embatem e se transformam permitindo cultivar uma realidade polimorfa composta de identidades múltiplas, mostrando-nos as miscigenações, as mestiçagens e os sincretismos ocorridos desde a chegada dos portugueses, oferecendo traços, cores e outros elementos visuais em simultaneidade. A partir dessa foto, mostra-se a identidade do grupo, em que o produto final dos figurinos é onde se constitui o desenho coreográfico para chegar mais próximo da tradição ancorados pela inovação. Sendo assim, toda essa bagagem começou a ser construída após o contato com os indígenas e, posteriormente, com a vinda dos negros traficados, apresentando a origem cultural desta terra.

A fotografia “responde a uma necessidade e preenche uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser” (ELIADE, 2010, p.09). Então, todas as representações dessa cultura, como nos mostra a foto aqui

comentada, possuem os símbolos usados que irão contar essas histórias para a gente. E isso precisa estar adequado para a história que vai ser contada, afinal essas sabedorias sobre o mundo que depois se tornam religiosas e conhecidas precisam ser materializadas, e não podemos fazer isso de qualquer maneira, pois a mensagem não pode chegar ao receptor de uma maneira conturbada.

Como podemos perceber, esse conjunto de conhecimentos demonstra como podemos interpretar e conviver com essas peculiaridades em que nos deparamos com um universo riquíssimo em símbolos que ajudam a compor a história de um povo, em nosso caso, o povo paraense.

O grupo, enquanto entidade social, ao longo de sua criação, vem colaborando sobremaneira com a sociedade no que tange ao desenvolvimento do corpo vivido desses bailarinos. Vários jovens e adolescentes que já passaram e passam pelo grupo sofrem alterações positivas em seus comportamentos, tanto dentro de casa quanto no convívio com o meio social. Essas transformações são resultados de contatos com pessoas de um nível cultural bastante privilegiado, pois o grupo correlaciona-se com turistas e com os mais diversos segmentos de profissionais. Dento do próprio grupo mesmo encontram-se também professores, acadêmicos, profissionais liberais, e isso tudo acaba contribuindo no ambiente para uma provável ascensão cultural.

Nós não escolhemos ninguém, eles que se escolhem. Às vezes, quando achamos alguém muito interessante, até convidamos, porém na maioria das vezes, as pessoas chegam, observam, passam por aquele trabalho e chegam à conclusão que não era aquilo que queria, enquanto outros, nos falam é isso que eu quero. Por isso, nós nunca dissemos: “— Você não serve!” “— Você vai embora!”, nunca aconteceu isso. Não existe um processo seletivo. Nós temos um elenco muito interessante porque fazemos muitas apresentações e sempre tem alguém dizendo que quer ir lá aos ensaios, participar. (informação verbal)²³

Outro aspecto relevante na análise desse contexto seria essa compreensão da experiência cultural do indivíduo que requer considerar suas vivências nos diversos círculos de relações sociais que frequenta. Assim, a ideia de um receptor passivo à mercê dos emissores tem sido desmitificada por

²³ Entrevista concedida por PEREIRA, Eduardo. **Entrevista I**. [out. 2018]. Entrevistador: Carlos Guzzo Júnior. Belém, 2018. 1 arquivo.mp3(74min).

autores que entendem a relação emissor/receptor de forma dinâmica em que entram elementos mediadores tanto subjetivos quanto objetivos, pois o indivíduo é receptor de diversas influências através da apropriação de elementos dos bens culturais. Uma consequência dessa conjuntura pode ser observada na fala anteriormente destacada, em que há aqueles que participam dos espetáculos apenas com o intuito de se divertir enquanto outros se interessam pela defesa do conteúdo cultural presente na cultura popular. Acerca dessas experiências, Hall (2011) defende que o indivíduo deve estar aberto e receptivo ao novo, devendo-se conhecer e experimentar as outras culturas como forma de valorizar a diversidade cultural dos povos como enriquecimento cultural.

Atualmente, todos os integrantes participam de ensaios realizados na quadra da escola, que acontecem três vezes por semana, ensaios necessários para que se possam corrigir falhas e garantir entrosamento entre a equipe, lapidando-se e melhorando também sua consciência corporal e musical.

Percebi que, para você ser um bom bailarino, precisa trabalhar bastante o seu corpo, ao meu ver é mais atlético que um atleta. Ele tem que possuir uma boa preparação para poder executar os balés de repertório, e na dança de projeção folclórica você também tem que passar por um processo de construção corporal e ao longo do tempo nós fomos juntando uma série de atividades, que nós aplicamos com os nossos integrantes para que eles sejam capazes de executar com facilidade os movimentos que a dança de projeção folclórica pede. (informação verbal)²⁴

Passamos a entender, então, a partir do Balé Folclórico da Amazônia, um extraordinário efeito de se trabalhar o corpo em movimento com a possibilidade de provocar novas percepções sobre si mesmo e sobre o entorno. Para Merleau-Ponty (2011), qualquer percepção do mundo se dá a partir de um corpo situado. Então, a partir desse momento, ele já atrela a percepção ao movimento. A corporeidade, assim, é a maneira pela qual podemos habitar o mundo e perceber as coisas, inclusive nosso próprio corpo, que se mostra como mais um objeto no mundo, ou seja, nós não existiríamos no mundo sem o corpo, o nosso corpo é a forma de estar no mundo, não

²⁴ Ibid.

existiria uma mente vagando por aí sem essa materialidade que nos permite de estar aqui.

A percepção é uma ampla nascente de conhecimento a partir do qual o mundo se acende para nós. Tal conhecimento se estabelece como um grande mecanismo de sobrevivência, que nos permite buscar as necessidades básicas, bem como evitar o perigo, ao sentir o ambiente. A percepção é também uma construção de autoconhecimento, facilitando que o sujeito tenha uma imagem mais fiel de si mesmo.

A percepção é essencialmente presença. [...] A presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo, rumo a esses elementos misteriosos aos quais nos dirigem as flechas que tento aqui esboçar, sem que seja possível determinar de maneira precisa, o lugar para onde elas convergem. Toda a poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo (ZUMTHOR, 2007, p.94-95).

Então, a forma como percebemos e o conteúdo que percebemos dependem da posição, da disposição e da disponibilidade do nosso corpo no mundo. Um corpo que dança, portanto, inaugura constantemente novas formas de perceber o entorno e a si mesmo, sendo este um importante caminho de autoconhecimento.

Assim, ao introduzir imagens e conhecimentos que se apresentarão primeiramente em nossa mente, serão figuras folclóricas, rótulo da cultura brasileira. Contudo, ao analisarmos a partir de diferentes ângulos e visões, perceberemos novos costumes culturais que se diferenciam entre sociedades e como nos apropriamos do contexto no qual está inserida essa cultura.

Essa é a nossa proposta de espetáculo, e a plateia que está nos assistindo, tem o conhecimento da nossa proposta.” Nós não somos um grupo folclórico autêntico, nós somos um grupo de projeção onde fazemos releituras de danças tradicionais, respeitando a fonte, os grandes métodos e isso é claro para todo mundo, fazemos questão de frisar. (informação verbal)²⁵

A configuração do espaço gerado pelos movimentos é o período em que são impressas projeções e emoções, por isso é admirável estar presente em

²⁵ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo. **Entrevista II**. [out. 2018]. Entrevistador: Carlos Guzzo Júnior. Belém, 2018. 1 arquivo.mp3(61min).

cada momento, sem deixar escapar a finalidade de um movimento enquanto ele se realiza e nem acelerar seu fim, ou seja, deve-se sentir o movimento dançado por alguém que o vive profundamente, seja ele sendo realizado por algum bailarino, seja sendo ele admirado através dos olhos de alguém na plateia. E, por isso, esse corpo consegue se expressar plenamente, devido à entrega de viver cada minuto que aquela dança oferece e não por formas condicionadas e conceitos predeterminados.

Já sob um olhar natural e de diferente visão ao anterior, pode-se pensar que cada região se torna um espaço conceitual único, mítico, vago, não repetitivo, onde cada parte desses espaços não apresenta igualdade, parecendo estar contido em um tempo congelado e não em um espaço do dia a dia da sociedade moderna. Diante desse universo, estão questões suspensas no ar, tal como lendas, peças de teatro, músicas e outras manifestações de cultura.

Em uma visível perspectiva de reprodução, a sociedade massifica os valores do sistema capitalista, excluindo a possibilidade de o homem vivenciar sua cultura. Favorecendo a exploração, em que as riquezas são propriedades de uma minoria, riquezas essas conquistadas pela exploração do homem pelo homem, enquanto que a maioria da população não tem acesso aos conhecimentos produzidos, nem tão pouco à educação ofertada à elite dominante. Várias células foram formando-se no território paraense, cada uma adequando-se a seu modo ao ambiente social e físico, células independentes uma das outras, mas com a mesma formação ética, a formação do caboclo amazônida, como o Balé vem a nos contar.

Dos três povos envolvidos ou desencontrados, mas cheio de ideias, nasce o processo miscigenatório que irá trilhar caminhos diversos inter cruzados de buscas e anseios que derivam na Cabanagem²⁶, se desdobram na *Belle Époque*²⁷ e em outras ações conflituosas que possuem um

²⁶ Foi uma revolta popular que aconteceu entre os anos de 1835 e 1840 na província do Grão-Pará (região norte do Brasil). Recebeu esse nome, pois grande parte dos revoltosos era formada por pessoas pobres que moravam em cabanas nas beiras dos rios da região. Essas pessoas eram chamadas de cabanos (RICCI, 2006).

²⁷ Manifestação da Idade de Ouro da cultura urbana da burguesia contemporânea, indicando um complexo processo de relações culturais, sociais e mentais, mas também materiais e políticas, espalhando-se por Paris, Lisboa, Buenos Aires, São Petersburgo, Viena, Belém e

objetivo, o de uma vida melhor. E é nessas experiências desse povo marcado por narrativas espantosas, por vezes infelizes e ao mesmo tempo cheias de cor e sentido, que surgem as mais esplêndidas faces de uma extensa sabedoria que tem muito a se contar.

1.4– A COMPOSIÇÃO DO ESPETÁCULO *DANÇARES AMAZÔNICOS*

O espetáculo *Dançares Amazônicos*, do Balé Folclórico da Amazônia, nosso objeto de estudo, é composto por três momentos do processo de entendimento da criação desse universo amazônico que passa pelas lendas e pelos rituais indígenas e explora todo esse misticismo dos primeiros habitantes em nossas terras, recriando a vida que pulsa a fauna e a flora, o homem nativo e a sua relação com a natureza, o sagrado e o profano, o cotidiano.

Essa parte é introduzida por dois blocos com oito danças e se inicia com *Ritual Indígena* (Dança 01) em que os bailarinos entram dançando, batendo o chão com os pés descalços para despertar a mãe terra e celebrar a vida, os mitos, em meio à floresta exuberante, aos rios caudalosos impregnados de mistérios.



Foto 04: Dança denominada *Ritual Indígena*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Em seguida, vem a *Lenda do Anhangá* (Dança 02), nome que vem do tupi-guarani. Segundo Rodrigues (1890, p.96), é composto a partir de “aná,

Manaus, definindo o sentido da mundialização da economia capitalista e do capital simbólico da cultura burguesa (ORTIZ, 1991).

parente, e *anga*, alma, o *espírito dos parentes*, o *fantasma*, a alma do outro mundo, a *alma penada*, a *assombração*". Protege as matas e os animais, assumindo, conforme Moraes (2013, p.24), a forma de um "veado branco, de olhos de fogo".



Foto 05: Dança denominada *Lenda do Anhangá*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Em continuação, tem-se a dança da *Lenda da Vitória-Régia* (Dança 03), que relata que, há muitos anos, a lua, ao despontar a noite, beijava e enchia de luz os rostos das mais belas virgens índias da aldeia. Sempre que ela se escondia atrás da copa das árvores, levava para si as moças de sua preferência e as transformava em estrelas no firmamento. Uma linda jovem virgem da tribo, a guerreira Naiá, vivia sonhando com esse encontro e mal podia esperar pelo grande dia em que seria chamada por Jaci. Um dia, tendo parado para descansar à beira de um lago, viu em sua superfície a imagem da deusa amada: a lua refletida nas águas. Cega pelo sonho de se tornar estrela, lançou-se ao fundo e se afogou. A lua, compadecida, quis recompensar o sacrifício da bela jovem índia e resolveu transformá-la em uma estrela diferente de todas aquelas que brilham no céu, transformou-a então numa "estrela das águas", única e perfeita, que é a vitória-régia. Assim, nasceu uma linda planta cujas flores perfumadas e brancas só abrem à noite, e ao nascer do sol ficam rosadas.



Foto 06: Dança denominada *Lenda da Vitória-Régia*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Seguindo mais um pouco, chega-se ao segundo bloco da primeira parte que se refere ao amor à terra, ao cotidiano, à vida diária, à natureza imperiosa, ao mito, à religiosidade das pessoas ribeirinhas, termo este usado na Amazônia para designar as populações humanas que moram à margem dos rios e que vivem da pesca em várzeas e rios e da extração e do manejo de recursos florestal-aquáticos e da agricultura familiar (RODRIGUES, 1980). A dança que representa esse momento chama-se da *Minha Terra* (Dança 01) que faz referência aos louvores das terras amazônicas e tem um trecho muito peculiar que remete à grande fruta que hoje é conhecida e contemplada em vários lugares: “Te trago da minha terra, o que ela tem de melhor, um doce de açaí, um curió cantador”.



Foto 07: Dança denominada *Minha Terra*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Dando prosseguimento no espetáculo, tem-se o *Navio Gaiola* (Dança 02), que é inspirada no ir e vir das embarcações nos rios amazônicos, onde, no emaranhado das redes, os viajantes descansam os sonhos, a vida, a saudade, a esperança.



Foto 08: Dança denominada *Navio Gaiola*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Logo após, vem o *Canoeiro* (Dança 03), que é uma coreografia inspirada na saga dos canoeiros, na imensidão das águas amazônicas. “A canoa vai de proa, / e de proa eu chego lá. / Rema, meu remo, rema, / meu remo, rema / Rema que o sol na brenha se quer deitar”, dizem os versos de Ruy Barata (*apud* OLIVEIRA, 1990, p.170).



Foto 09: Dança denominada *Canoeiro*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Em seguida, *A Lenda da Cobra Grande* (Dança 04), chamada de Boiuna (*mboi*, cobra; e *una*, preta: cobra preta), povoadora das encantarias dos fundos dos rios, uma das criações do fabulário indígena e caboclo, seria uma cobra gigantesca, terrível feiticeira cheia de voracidade de vida, que vive no fundo de rios, lagos e igarapés, aprisionando a noite em um caroço de tucumã (MAGALHÃES, 1975), fruto de uma palmeira típica da Amazônia. Tem um corpo tão brilhante que é capaz de refletir o luar. Os olhos irradiam uma luz poderosa que atrai e deslumbra os pescadores que se aproximam pensando se tratar de um grande navio. Quando se aproximam, viram alimento da Boiuna.



Foto 10: Dança denominada *A Lenda da Cobra Grande*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

E, para finalizar essa primeira parte do espetáculo, ocorre a *Procissão na flor d'água e nas profundezas* (Dança 05), onde as águas penetram o mais profundo ser, águas do fundo da terra, águas deslizando na pele da terra, águas caindo do céu, águas que se subjetivam. Ela possui corpo, uma alma, uma voz, é por onde a vida amazônica está intimamente ligada, por ela circula a vida, fazendo deslizar seus ritos cristãos, as procissões de santos ou círios. E o rio estabelece uma conciliadora relação de signos opostos: encantarias onde moram as encantadas entidades pagãs dos cultos populares, caboclos e indígenas que estão no fundo dos rios e os santos e os anjos de igrejas deslizando-se na superfície.



Foto 11: Dança denominada *Procissão na flor d'água e nas profundezas*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Passando para o segundo momento do espetáculo, há as festas que ocorrem na cidade, saudando os elementos históricos como a chuva, o tipiti, a feira do Ver-o-Peso, além de nossas danças características da terra, pois no interior da Amazônia, nas beiras de rios, em noites de festa, é que dançamos carimbós, lundus, merengues, boi bumbá, e também é onde o boto encantador aparece. Esse momento é dividido em dois blocos com nove danças.

Inicia-se com o *Merengue* (Dança 01), bastante dançado no Pará, mas que é uma dança nacional da República Dominicana que foi adotada pelo Pará ganhando passos e gingados novos. Sempre tivemos uma influência muito grande do Caribe. Mas também sofremos influência dos americanos. Essas influências se misturaram com a nossa cultura e estão expressas nos *caqueados* dos *merengueiros* paraenses. É um ritmo bastante dançado nas famosas sedes de festas dos subúrbios de Belém e no interior tendo seu auge na década de 1960, visto com maus olhos pelas elites por causa da sua vinculação com a música africana, e as letras que o acompanhavam geralmente eram picantes.

Em seguida, aparece o Lundum (Dança 02) chamado de lundum amazônico por ser uma variante do lundum que veio para o Brasil, com os

negros de Angola, no século XVI, depois de ter sido perseguido e proibido pela burguesia branca de rito cristão. Chegou ao Brasil por duas vias: uma vinda de Portugal em forma de canção em que se excluía a percussão, mesmo assim fora proibido; e outra vinda com os negros de Angola, com todo o seu aparato rítmico, percussivo e coreográfico, o que também foi podado pela burguesia, sofrendo alterações ao entrar em contato com os ritmos indígenas, sendo considerado um verdadeiro atentado ao pudor, devido à *bolinagem*, à malícia, ao erotismo e à sensualidade. Assim, o lundu entraria para os salões aristocráticos, porém sem a coreografia, apenas como lundu de salão, o lundu canção evolui como uma forma de canção urbana, acompanhada de versos, e, ainda assim, estamparia sua mensagem de cunho humorístico e lascivo, tornando-se dança de salão. Durante todo o século XIX, o lundu foi a forma musical dominante no Brasil, e o primeiro ritmo africano a ser aceito pelos brancos. Sobreviveu como música de resistência nos encontros e folguedos secretos dos escravos. Assim, o lundu sofreria suas modificações ao longo do tempo e deixou de ser a música dominante no Brasil, no início do século XX. No lundu marajoara, os homens fazem a corte, a dança simboliza o acasalamento ou um convite “para um encontro de amor sexual”, se desenvolve com movimentos ondulares de grande volúpia. No início, as mulheres se negam a acompanhar os homens, mas, depois de grande insistência, eles terminam conquistando as mulheres, com as quais saem do salão dando a ideia do encontro final.



Foto 12: Dança denominada *Lundum*.

Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Seguindo, temos a *Lenda do Boto* (Dança 03), que nos conta que, em noites de festa de dança, quando as pessoas estão distraídas celebrando, o boto surge transformado em um cavalheiro bonito, sem que ninguém o conheça ou ele tenha sido convidado, conquista e encanta a primeira jovem bonita que ele encontra e faz amor com ela. Destaca-se pela habilidade na dança e pelas maneiras elegantes como se apresenta, vestido todo de branco. Pode de outra maneira aparecer no quarto e deitar-se na rede com uma mulher que ele pretende seduzir e amar, pode engravidar a mulher mesmo estando menstruada, ou tivera olhado de perto, seja do tombadilho de uma canoa, seja de algum lugar à beira do rio. Se dessa ligação nascer um filho, filho de boto, a moral reguladora dos costumes da família compreende e aceita o fato sobrenatural, como natural.



Foto 13: Dança denominada *Lenda do Boto*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

E, finalizando esse primeiro bloco, o *Canto da Iara* (Dança 04), conhecida também como a morte no espelho d'água, pois, para seduzir o caboclo solitário, faz promessas de todos os gêneros e para alimentar seu estado de encantamento canta belas melodias com a voz maviosa, convidando-o a irem com ela para o fundo das águas do rio, sob promessa de uma eterna aventura em seu palácio, onde a vida é de uma felicidade sem fim. Quem tiver visto seu rosto uma única vez jamais poderá esquecê-lo. No entanto, mais cedo ou mais tarde, acabará por se atirar no rio em sua busca, levado pelo ardoroso desejo de juntar seu corpo ao corpo dela.



Foto 14: Dança denominada *Canto da Iara*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Chegando ao segundo bloco do meio do espetáculo, nos saboreamos com as chamadas danças de tradições amazônicas, onde reúne uma coletânea de danças populares e se inicia com as *Pretinhas d'Angola* (Dança 01), porque em Belém, no bairro chamado de Umarizal, existia um entreposto de escravos de onde eles eram distribuídos para vários pontos do Estado. A dança da Angola, ou das pretinhas de Angola, é de origem africana e foi trazida pelos escravos que se estabeleceram nas proximidades do rio Tapajós, mais precisamente em Santarém, que, juntamente com o Marajó, se transformou em um dos principais locais de difusão da dança.

É uma dança para mulheres e seus pares, cuja coreografia interpreta o que cantam os versos da música. São gestos das ações diárias dos antigos escravos, tais como: lavar, cortar, remar etc., e ao mesmo tempo sinais de alegria, dor, mágoas, festas e liturgias. Essa dança foi muito cultivada até o início do século passado, quando as escravas africanas e suas descendentes reuniam-se na praça matriz em Santarém, em frente à igreja, para a interpretação dessa belíssima manifestação coreográfica.

De um modo geral, a formação para a dança é de círculo. As danças afro-amazônicas variam muito nos locais onde foram implantadas, mas a maioria delas tem certas características em comum. A maioria das danças de origem africana é feita em círculos ou em filas.



Foto 15: Dança denominada *Pretinhas d'Angola*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Na continuação, temos o *Vaqueiro do Marajó* (Dança 02), que é uma dança em homenagem aos homens dos campos marajoaras, rústicos de fé, exemplo de vitalidade e coragem, que domam cavalos e búfalos à moda antiga, pegando o bicho à unha e depois saltando na montaria. Habita a maior ilha flúvio-marinha do planeta, pedaço de Brasil imerso em brumas e mistérios, onde a vida é regida pelo regime de enchentes e das vazantes. Os vaqueiros vivem nas fazendas centenárias, cercadas de água por todos os lados, o dia a dia segue o regime da chuva e da forte herança de antepassados negros e índios. Eles, de tanto vasculharem as entranhas dessas planícies alagadas, passaram a enxergar o que ninguém mais vê. A coreografia se caracteriza por imitar os gestos dos vaqueiros na lida diária. Inspirando-se no “aboio” do Vaqueiro Marajoara, uma professora, cuja identidade não me foi revelada, compôs um texto literário retratando o dia a dia desse elemento da cultura do Marajó, em sua lida diária com o gado, e esse poema foi musicado ao final.



Foto 16: Dança denominada *Vaqueiro do Marajó*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Posteriormente, temos o Boi-Bumbá, a dança do vaqueiro (Dança 04) que faz referência ao folguedo Boi-bumbá Marajoara, apresentando-nos a dança da vaqueirada, momento em que os vaqueiros dançam com o boi. E o Siriá (Dança 05) que é uma dança originária do Samba de Cacete do município de Cametá. É considerada uma expressão de amor, de sedução e de gratidão para os índios e para os escravos africanos ante um acontecimento, para eles

algo sobrenatural e milagroso. Adelermo Matos (2001) é a fonte para a presente exposição. Ao final da tarde, após um dia exaustivo de trabalho, os negros eram liberados, para pescar, caçar e, assim, conseguir algo para comer. Entretanto, com o dia já escuro ficava difícil a captura de peixes. Com isso, os escravos iam em direção às praias para tentar conseguir alimento, mas a quantidade de peixes apanhados era pouca para saciar a fome. Certa vez, já na praia, um grande número de siris que se deixavam facilmente pescar surgiu e fez saciar a fome de todos os escravos. Esse episódio repetiu-se por várias noites. Os negros consideraram um milagre. E, para homenagear o acontecimento extraordinário, construíram uma dança para o agradecimento da ação divina. Assim, denominaram o nome de “A dança do Siriá” por causa dos siris que habitavam a região. E, para acabar com esse segundo momento, um tributo a Dona Onete (Dança 06).

Assim, damos continuidade à última parte do espetáculo, chegando à parte religiosa a partir do Círio de Nazaré e seu respectivo universo, trazendo uma louvação à Cidade morena, cidade de fé, odores, sabores que nos permitem ficar também encantados. Composta por quatro danças, sendo que a primeira intitula-se Vento (Dança 01), que nos remete à brisa do vento que faz chegar até nós toda a vida amazônica, a partir do Baía do Guajará, entre o rio e a floresta. Em seguida, temos Belém, Belém (Dança 02), uma composição coreográfica em homenagem à Belém do Pará e à chuva das tardes que não pode faltar, o despencar das mangas, moleques a pegá-las, tudo no Ver-o-Peso, Já estão no alto a Baía do Guajará e as iguarias como a tapioca, o mingau, o uxi, o cupuaçu e o açaí. Após, vem a dança Romeiros de Fé (Dança 03), que é uma coreografia inspirada no Círio de Nazaré, realizado no 2º domingo de outubro em Belém do Pará há mais de dois séculos. O Círio de Nazaré é uma das maiores e mais belas procissões católicas do Brasil e do mundo. Reúne, anualmente, cerca de dois milhões de romeiros numa caminhada de fé pelas ruas da capital do Estado, num espetáculo grandioso em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, a mãe de Jesus. E, por fim, o Carimbó (Dança 04), considerado um gênero musical de origem negra, porém, como diversas outras manifestações culturais brasileiras, miscigenou-se e recebeu outras influências. Seu nome, em tupi, refere-se ao tambor com o qual

se marca o ritmo, o curimbó. O Carimbó tem influências africanas do batuque, presente no ritmo percussivo, e portuguesas (os estalos dos dedos e palmas em algumas partes da dança), recebendo a carga melódica do povo colonizador.

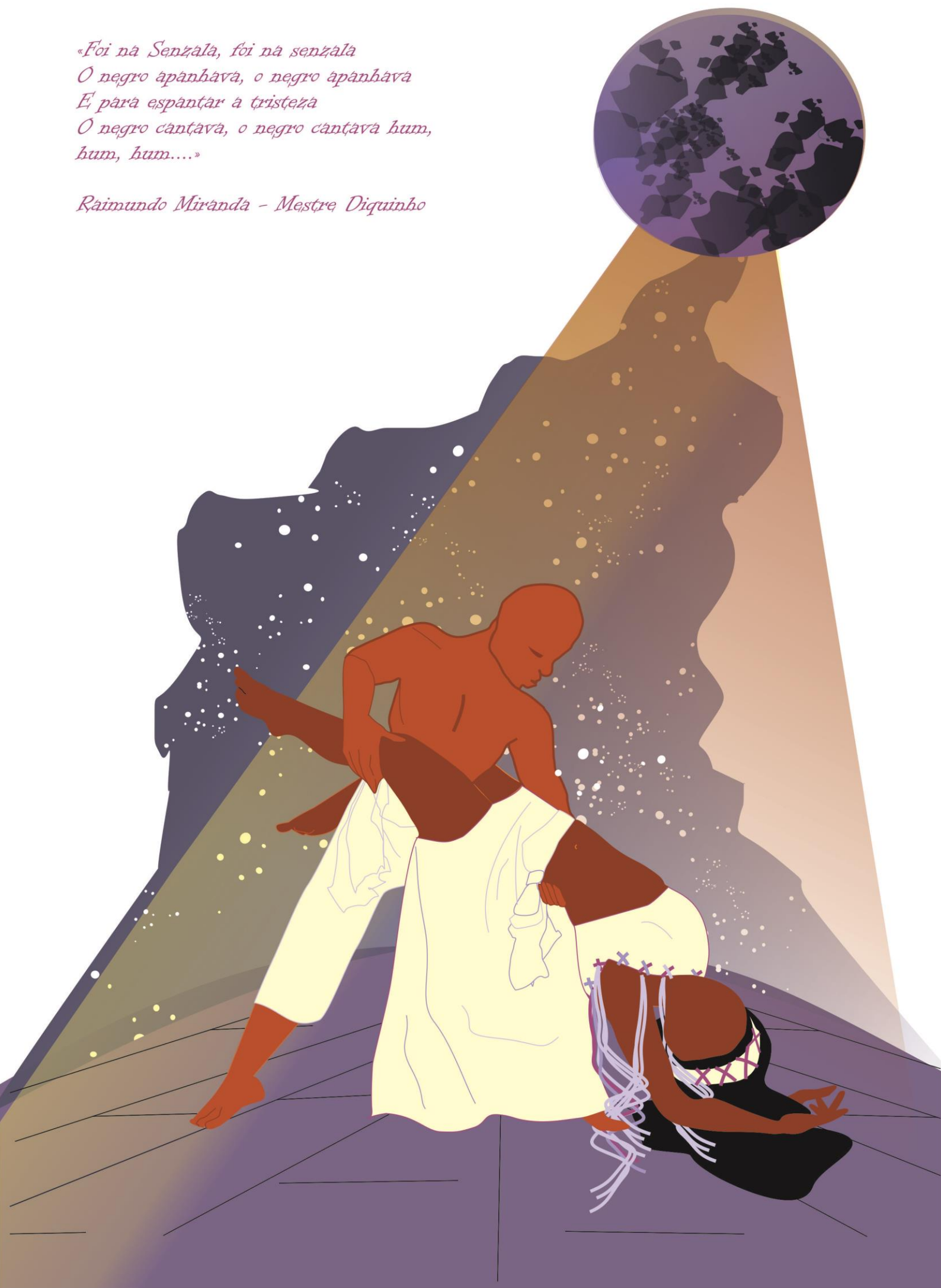
Tendo por base essa descrição e os pressupostos teóricos, uma análise importante é descrita com a possibilidade de se educar a partir das danças populares de forma libertadora, isto é, possibilitando ao sujeito conhecer sua história, sua música, sua dança, seus costumes, as crenças dos seus antepassados, além de possibilitar ao ser humano a libertação de sua consciência crítica por meio da dança, forma de expressão e comunicação humana, que possibilita o conhecimento do corpo, a integração do corpo, e é preciso que o sujeito esteja disposto a sentir e a se expressar através da dança.

A partir daqui, limito-me a algumas cenas do espetáculo por apresentarem familiaridade com os conceitos de cultura, símbolo e arte os quais tomo como referência e que permitem descobrir novas significações que essas cenas possam evidenciar, pois, segundo Pavis (2015), é impossível prever todas as finalidades necessitando nos limitar ao que está apontado a nós ou aquilo que a cena nos demonstra.

Sendo então os termos esclarecidos, e o balé apresentado, abrem-se as cortinas do teatro para nos apaixonar pela linguagem própria do homem amazônico e suas descobertas habitadas pelos encantamentos desse imaginário.

*«Foi na Senzala, foi na senzala
O negro apãnhava, o negro apãnhava
E para espantar a tristeza
O negro cantava, o negro cantava hum,
hum, hum....»*

Raimundo Miranda - Mestre Diquinho



CAPÍTULO II – CORPO-DANÇA NEGRA DO PARÁ – REFREACANIZAÇÃO OU RESSIGNIFICAÇÃO

No capítulo anterior, refletiu-se sobre a cultura paraense, seu forte conhecimento cultural revelado em danças e os grupos que divulgam conhecimento e alguns elementos necessários para compor as diversas manifestações culturais. Nesse capítulo, retrataremos nosso olhar reflexivo para algumas cenas do espetáculo dançante no sentido de visualizar um corpo que revela símbolos e cultura da etnia afro-brasileira, pois Pavis (2015) esclarece:

Ao descrever um espetáculo, nós escolhemos algumas propriedades que julgamos notáveis para outrem. Não tentamos ressaltar tudo para nós mesmos, avaliamos o que interessará a nosso próximo e a nós mesmos (PAVIS, 2015, p.28).

Aos trinta e três minutos da apresentação do espetáculo, nos deparamos com um batuque no atabaque²⁸ e chocalho dos maracás²⁹ dos músicos, observa-se a entrada de um corpo feminino; uma moça morena com seus cabelos pretos na altura de suas costas, vestida com uma saia nas cores rosa e branca até os pés e uma blusa de alça apenas toda recortada em tiras e uma tiara na cabeça, configurando-se isso tudo como um exemplo forte de adaptação cultural.

Na sequência da cena, a moça adentra através de rodopios pelo palco e parando no centro, e a partir desse momento faz um rebolado bem voluptuoso girando em torno de si e passando a mão pelo seu corpo, sugerindo um convite sexual a alguém. Como os gestos eram muito sensuais, e o uso dos quadris, exagerado, a dança permite ao espectador as mais variadas interpretações relacionadas ao seu significado, desde a simples e inocente visão de uma dança de negros, até a mais pecaminosa de todas as imagens.

Logo após, observamos um rapaz moreno de corpo esbelto, usando apenas uma calça branca e um chapéu pendurado por um fio em suas costas

²⁸ Instrumento de percussão confeccionado pelo caboclo e que consiste num tronco de árvore escavado, com uma pele esticada em uma das extremidades, presa por um aro de madeira ou cipó. É o instrumento de marcação básica do conjunto de tocadores e consiste de dois ou três variando de tamanho e som. Para usá-lo, o tocador tem que sentar em cima e bater com as mãos.

²⁹ Instrumento confeccionado da casca do coco ou cabaça munido de cabo, contendo pedrinhas, milho, grãos de chumbo etc.

anunciando sua chegada e olhando bem fixamente para a dama, a qual, descrita anteriormente, dança. A mesma continua a se requebrar com seus gestos fortes e nem presta atenção àquele homem, o qual tenta impressioná-la. Ela o olha por cima dos ombros, com certo cinismo e ao mesmo tempo com extrema superioridade, como se dissesse “eu te quero”, mas sempre negando esse querer. Ela se oferece e, quando ele chegou próximo, afastou-se, obrigando-o a ir ao seu encalço.

Nesse momento, parece que os dois estão conectados, pois ambos fazem o mesmo requebrado com as pernas afastadas e os braços abertos alongados no ritmo que a música continua a tocar. Após, levantam-se, e o moço bate três palmas, parece que ficariam entrelaçados a partir dali, e ambos começam a dançar entre si, com seus troncos adotando movimentos de se lançar mutuamente em direção ao seu par, rodopiando entrelaçados e se afastando novamente. Logo em seguida, ficam um de frente ao outro, e começa, a partir desse momento, o requebrado de ambos olhando um para o outro fixamente, como se a mágica do casal se desse de um primeiro encontro romântico.

Em seguida, eles correm na mesma direção e se abraçam e o homem a segura com bastante força e a moça nesse momento joga seu corpo para traz como se fosse desmaiar com o braço na cabeça, retornando logo em seguida e encostando seus corpos uns nos outros. A moça passa a acariciá-lo com as mãos e ambos continuam a se requebrar e entrelaçar as pernas.

A música começa a se tornar mais forte e em um dado momento o homem vira a sua dama de costas e continua a abraçá-la bem junto, e começam a se tornar praticamente um só corpo, quase se preparando para um ato sexual de um casal. As mãos se tornam mais firmes, o rebolado mais intenso, o corpo se torna mais solto como se tivesse tido o sim da moça para com o seu cavalheiro, e eles, a partir daí, dão início a um romance que chegaria até a cama.

Na sequência da cena, eles se soltam, rodopiam pelo palco, ficam de costas um para o outro, mas não conseguem mais se desgrudar, e é então que eles se olham novamente, chegam juntos, e se abraçam, e a moça levanta a

sua perna como se fosse o tão sonhado sim ao moço, finalizando o epílogo do Lundum.

Presente na cultura paraense, o Lundum, foto a seguir, é uma dança de origem africana atribuída aos negros dos países Bantu, Angola e Congo trazidos ao Brasil, já que são os primeiros negros chegados ao nosso País por meio do sistema escravocrata e é tido como a primeira manifestação cultural musical afro-brasileira (SALLES, 2015).

Lundum, voz corrente na Amazônia de lundu, é a mais antiga expressão da lúdica negra documentada na Amazônia. Espécie de samba de roda, dança e canto comum em todo o Brasil desde o séc. XVIII. Popular e folclórico, o lundum abrange extensa área geográfica da Amazônia. Pode-se afirmar que, entre as danças brasileiras de origem africana, é o lundum a de maior penetração no vale amazônico (SALLES, 2015, p.210).



Foto 17: Bailarinos representando o *Lundum*.

Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

O lundum é a mais expressiva manifestação dos negros no Pará. Salles (2015) afirma que o lundum é a dança dos cabanos, afirmando que foi bastante usual nos tempos da Cabanagem, pois era “uma das danças favoritas dos festins populares”. Certamente, a dança dos cabanos.

O caráter sensual da dança é um dos pontos que distingue seus compassos vivos e coreografia exultante. E os versos se caracterizam por um sentido lírico, erótico, satírico, comentador da vida cotidiana e não raro crítico. O lundum possui enfim uma dinâmica que lhe é muito peculiar. A dança provinha certamente do batuque dos terreiros. O canto, alternando partes solistas e coro, estilo respensorial, evoluiu para o canto solista tornando-se o gênero autônomo e ganhando expressão nacional quando aproveitado pelos menestréis urbanos, especialmente na Bahia e Rio de Janeiro, com expansão para todo o país (SALLES, 2015, p.210).

A dança do lundum, devido ao grande problema de diálogo entre suas etnias, pois cada uma possuía seu próprio linguajar, não foi perfeitamente decodificada quando chegou ao Pará. Isso se atribui ao fato de, logo de saída dos diversos locais da África, o negro já era separado de seus familiares, conhecidos e conterrâneos de sua nação. É como Prandi (2007) afirma:

na origem, as religiões dos bantos, iorubas e fons são religiões de culto aos ancestrais, que se fundam nas famílias e suas linhagens, mas as estruturas sociais e familiares às quais a religião dava sentido aqui nunca se reproduziram (PRANDI, 2007, p.95-96).

O significado da palavra também é incerto, pois a maioria das danças negras vem relacionar-se com alguma atividade funcional que, segundo Almeida (*apud* FERREIRA, 2004),

destina-se, via de regra, a cumprir deveres religiosos, não apenas de culto, mas propiciatórios, para facilitar as diversas atividades, da guerra, da caça, da pesca, para celebrar ritos de passagem, em suma, associada à vida do homem em todas as suas manifestações (ALMEIDA, 1971, p.117 *apud* FERREIRA, 2004, p.18).

No Pará, sendo assim, possuímos o Lundum que historicamente pode ser entendido através de quatro momentos: a proibição, o polimento da corte, canção urbana, até ser uma dança popular. Tornou-se bastante popular em Lisboa no século XVI, sendo considerado um ritmo dominante e aceito pelos brancos até o século XIX. Por volta de 1780, tinha sido “apelidada de dança silenciosa e indecente”, pois tinha como base um certo gingado evidenciado

pela umbigada³⁰, seus rebolados e outros gestos que imitam o ato sexual. Por causa desse efeito, durante o início do século XX, foi proibida por D. Manuel, ao ser “contrária aos bons costumes”. “Essa dança foi censurada pela Igreja e proibida pelo estado Brasileiro, por ser de origem negra e, devido ao movimento de êxtase corporal, foi estereotipada imoral aos padrões sociais daquele período” (MAUÉS; COSTA, 2016, p.31).

Nos fins do século XVIII, o lundu não era ainda uma dança brasileira, mas sim um ritmo africano no Brasil, cuja denominação era de batuque³¹ aos folguedos dos negros. O traço característico e predominante na evolução de sua expressão era o acompanhamento marcado por palmas, num canto estrofe-refrão, típico da cultura africana. (MAUÉS; COSTA, 2016, p.24).

Atualmente, ainda é praticada especificamente na Ilha do Marajó, no Pará, porém sua (re)criação traz uma inovação em sua linguagem no formato performático da expressão corporal, estabelecendo-se caracteristicamente marajoara³². A dança em questão simboliza um convite que os homens fazem às mulheres “para um encontro de amor sexual” desenvolvido com movimentos ondulatórios de grande volúpia, apresentando rebolados e manuseios dos quadris evidenciando a sensualidade da dança. No início da trama, as damas recusam-se a acompanhar os homens, mas diante de grande insistência, eles terminam conquistando as mulheres as quais saem do salão dando ideia do encontro final. Concorde-se que, nas *Cartas Chilenas* (XI, 101-108), encontramos a melhor descrição do Lundum:

Fingindo a moça que levanta a saia e voando na ponta dos dedinhos, prega no machacaz, de quem mais gosta, a lasciva embigada, abrindo os braços. Então, o machacaz, mexendo a bunda, pondo uma mão na testa, outra na ilharga, ou dando alguns estalos com os dedos, seguindo das violas o compasso, lhe diz – “eu pago, eu pago” – e, de repente, sobre a torpe michela atira o slato. Ó dança venturosa! Tu entravas nas humildes choupanas, onde as negras, aonde as vis mulatas, apertando por baixo do bandulho a larga cinta, te honrava cos

³⁰ Figura distintiva da coreografia das variedades de samba, cujo nome se reporta ao umbigo.

³¹ Primeira manifestação da cultura negra em terras amazônicas, chamado desta forma pelo uso de um tambor de mesmo nome nas danças. Era quando os negros, em seus momentos de “folga”, faziam músicas, cantavam, brincavam, jogavam e dançavam (SALLES, 1971).

³² Técnicas decorativas coloridas e extremamente complexas, que resultam em peças requintadas de rara beleza, como enfeites e peças de decoração, de povos que habitam a Ilha do Marajó sendo ela a maior ilha fluvial do mundo, cercada pelos rios Amazonas e Tocantins, e pelo Oceano Atlântico. Localizada no estado do Pará, região norte do Brasil.

marotos e brejeiros, batendo sobre o chão o pé descalço. Agora já consegues ter entrada nas casas mais honestas e palácios! (CARNEIRO, 1961, p.17 *apud* FERREIRA, 2004, p.30-31).

Esse registro apresenta, nitidamente, o quanto o lundu era admirado pelas pessoas, o modo como ele era dançado, os gestos expressivos-corporais, os trejeitos. Essa dança popular advém dessa junção de vários povos africanos, de ritmos, crenças, louvores etc., elementos que passariam a ser marcas de um povo, sobretudo, na espontaneidade de seus costumes conhecidos como a cultura popular afro-brasileira.

No Brasil, a cultura afro-brasileira surge com os primeiros africanos traficados via atlântico-sul que aqui chegaram e que, em contato com a cultura indígena e europeia do colonizador, instituem uma cultura híbrida, rica em sincretismos, mas que mantém viva até hoje sua raiz africana, como afirma Salles (2015) em sua contribuição sobre os negros na Amazônia.

Todavia não se pode testemunhar a sobrevivência de um culto puramente africano, pelo menos no Pará, onde a incorporação de elementos católicos e dos chamados 'encantados' indígenas gerou um batuque extremamente sincretizado, modernizado com influência do candomblé baiano e da umbanda do Rio de Janeiro (SALLES, 2015. p.26).

O negro, quando veio escravizado para o Brasil, não era um ser vazio, como muitos na época buscavam incessantemente afirmar em nossas leituras sobre a chegada desse povo, muito pelo contrário, eles faziam parte de uma estrutura social bastante "complexa" para os nossos padrões. Encontramos em cada etnia divindades e ancestrais distintos os quais faziam com que cada uma dessas nações fosse constituída por um aparato mitológico e ritual próprio e de uma riqueza ímpar na qual fundamentavam todas as suas raízes, suas ações e seus caminhos. Toda a conjuntura social que na África era representada foi de certa forma deixada de lado, sendo recriada e até certo ponto [re]inventada, dando lugar aos contextos que apareceram e davam margem a uma aglutinação, ou seja, muito das estruturas religiosas, lendárias e as próprias danças que se tem aqui no Brasil não se parecem com a da origem africana, uma vez que, ao aportarem, foram se criando novas certezas e novos costumes.

As festas e as danças populares de matrizes africanas de onde se originavam as várias práticas corporais quase sempre eram motivadas por fé ou crença. Para essa população, festa e religião estão amalgamadas, sendo o fio condutor dos sentidos comunitários, sentimentos de pertença e fortalecimento dos vínculos sociais, já que, no sistema social excludente, afastavam-se os pobres e deserdados socialmente dos lugares urbanizados para os mais afastados e sem a mínima condição de urbanização digna para abrigar sua população. Mesmo com as mais duras discriminações, o povo afro não perdeu seus atos festivos e sempre comemorou suas festas nos terreiros com cantorias e batuques.

Esse choque cultural nos revela mudanças de concepções, daí a noção de que a combinação foi muito mais que uma forma de resistência, foi de certa forma uma imposição para a maioria dos negros. Salles (2015) constata que as manifestações culturais do negro africano não puderam se manter na íntegra nem pôr ou revelar o seu conjunto cultural, e se viram forçados a perder ou receber determinados dados de cultura provenientes do colonizador. Essas manifestações possuíam um embate muito grande com a cultura predominante sendo sufocada e muitas vezes enclausurada em guetos, perdendo um pouco de sua identidade, como nos conta Hall (2011):

a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. [...] Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação e vê-la como um processo em andamento (HALL, 2011, p.38).

Temos, na cultura africana, fortes elementos atuantes em nosso cotidiano que foram marginalizadamente esquecidos pelas estruturas dominantes. Muito do nosso dia a dia, nas variadas esferas sociais, são representações de uma cultura esquecida, mas que se faz presente em nossa culinária, nossa fala, música, dança, trabalho, arquitetura, religiosidade. Ou seja, a cultura afro-brasileira contém suas matrizes nas memórias e nas práticas do povo negro e está em modificação constante desde a diáspora africana, assimilando e ressignificando informações presentes nas culturas

locais onde ancoravam os navios do tráfico. Ela foi o instrumento de resgate da terra natal no corpo do negro exilado, através de suas diversas manifestações,

em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala, a cultura negra tem permitido trazer à tona elementos de um discurso que é diferente, outras formas de vida, outras tradições de representação (HALL, 2009, p.323-324).

Assim, é possível encontrar, por todo território Brasileiro, diversas manifestações afro-brasileiras, mescladas ao longo dos séculos, que, em sua grande maioria, podem ser vistas como danças. No Rio de Janeiro, o samba, através das escolas de samba; na Bahia, os desfiles dos blocos afros no carnaval de Salvador; em Pernambuco, os maracatus com suas cortes; no Maranhão, o Bumba meu Boi; e tantas outras.

Podemos descrever, então, que as atuações artísticas negras nascem no Brasil em um empenho de conservarem de alguma forma suas tradições e cultura, utilizando-se do corpo, como meio para expressá-las através das diversas manifestações, e a dança é uma delas, pois a mesma também se expressa por meio de técnicas que lhes dão sentido. O uso desse corpo como instrumento remete-me a Marcell Mauss (2003), no que se refere às ideias de técnicas corporais:

Chamo técnica um ato tradicional eficaz (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser tradicional e eficaz. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral. [...] Nessas condições, cabe dizer simplesmente: estamos lidando com técnicas do corpo. O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem (MAUSS, 2003, p.217).

Podemos observar que o corpo não tem apenas um caráter material, de utilidade física, mas é dotado de uma intercorporiedade que dá vida e movimento ao corpo. Encontramos, então, em Merleau-Ponty (2000), não mais um ser-razão, mas, sim, um ser-corpo. E esse ser, que é corpo antes de tudo, está entrelaçado em um mundo carne, não podendo ser separado dele como quer a clássica distinção sujeito e objeto. Nesse sentido, com a noção de carne, o filósofo sugere um encadeamento, entrelaçamento corpo e mundo que

“comunica às coisas sobre as quais se fecha essa identidade sem superposição, essa diferença sem contradição” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.132).

O filósofo nos propõe uma nova compreensão em que coloca a carne como elemento representativo que seria um ponto de origem, antes do que nada é pensável. Ao considerarmos isso, também compreendemos que não é possível obter uma realidade pura, uma verdade que seja universal para todos, ou seja, a experiência sensível do ser se dá pelo movimento corporal.

Para Merleau-Ponty (2000), a experiência intercorporal é uma experiência impensada, que nos dá o outro não como um espetáculo ao qual contemplo de fora. Essa intercorporeidade refletida e reflexiva, originada por essência como doação manifesta de comunicação, constitui-se como fundamento das práticas artísticas. Tal é a comparação que Merleau-Ponty (2011, p.176) “faz do corpo com a obra de arte: em ambos, a expressão e o expressado, os sentidos de um e de outro, só são acessíveis a partir de si próprios, isto é, só são percebidos no tecido intencional das significações viventes, no “quiasma” do mundo”.

É no corpo que se dá afetividade, as percepções espaciais e temporais, onde é visto nos pensamentos do filósofo Merleau-Ponty (2011). O corpo é abarcado pelas sensações e pela motricidade. Não se procura a essência do corpo, mas sim a corporeidade vivida como abertura ao mundo, a modulação peculiar dos acontecimentos, que inclui o mundo cultural, a historicidade, o mundo das imagens e dos símbolos.

Dito isso, a construção social da pessoa a partir da corporeidade é desenvolvida gradualmente com certa intenção de que a apropriação, a significação e a ressignificação desse corpo se deem a partir da experiência vivida na perspectiva de oportunizar a apreensão dessa cultura através dos símbolos que são vistos nas danças quando as mesmas se mostram possíveis de corroborar com possíveis sentidos e significados que tentam expressar o que é real da sociedade, não de modo inconsciente, estúpido e desorganizado, mas consciente, intelectual e humano.

A cultura desse corpo está no cotidiano de cada indivíduo, como mitos, contos, provérbios, canções, danças, adivinhações, estando também na

escola, na rua ou em qualquer lugar, e isso tudo numa constante renovação. Afinal, eles “revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (ELIADE, 2016, p.22).

Essas etnias negras, em contato com as culturas que aqui já viviam em solos brasileiros, originaram uma diversidade de manifestações que eram afastadas pelo opressor escravocrata, pois para ele não interessava que os negros conservassem qualquer relação com sua cultura natal. Assim, elas eram desempenhadas na clandestinidade e repassadas a gerações futuras, como uma configuração de resistência sociocultural.

As tradições africanas não predominaram em toda a vastidão da planície, é certo, e algumas vezes perderam suas raízes continentais em benefício da cultura amazônica, no seu conjunto com menos caracteres afróides e mais caracteres indígenas. Entretanto, surpreende qualquer observador a predominância ali de uma lúdica essencialmente africana (SALLES, 1971, p.191).

Dentre esses símbolos presentes na cultura africana, está a aparição do sagrado e do profano em conexão por meio de rituais mistos que reforçam a ideia de liberdade em relação aos valores determinados de uma religião castradora, no caso, o cristianismo. Essas características são muito presentes em vários poemas de Bruno de Menezes (1924) e relatadas em seu livro *Batuque* (1993), nos quais a representação das danças pode ser vista como um ritual profano, que se realiza de forma semelhante a um ritual religioso.

Esse simbolismo antagônico da dança em questão revela o que se chama de bipolaridade dos símbolos, que consiste na habilidade de um mesmo símbolo conceber valores opostos, aspectos entre sagrado e profano, ingenuidade e malícia, que vão depender da percepção pessoal e das vivências de quem o vê (CHEVALIER, 2006).

Para Eliade (2018), em suas observações em relação ao sagrado e ao profano, afirma que esses itens constituem duas categorias de ser do mundo, as quais são vivenciadas pelo homem. O autor sintetiza suas proposições neste fragmento:

O sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. [...] Em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmo, e por consequência, interessa não só ao filósofo, mas também a todo o investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana (ELIADE, 2018, p.20).

Dessa forma, a dança, em seu aspecto sagrado, seria apenas a expressão de um sentimento poético e, em seu aspecto profano, é uma arma pecaminosa disseminada pela doutrina cristã presente no processo civilizatório em que está associada ao caráter sexual e que deveria ser escondido, adquirindo um sentido para o mal. De tal maneira, observa-se que os símbolos não possuem sentidos exclusivos, como também podem significar valores contrários (CHEVALIER, 2006).

Dessa forma, a arte da dança pode ser entendida como um vasto campo de produção em que homens e mulheres expressam e/ou manifestam sua cultura, seus sentimentos e principalmente sua história. No entanto, para percebermos isso tudo, devemos olhar a dança além daquilo que estamos vendo, pois o que faz de fato entendermos essa obra é irmos até sua essência, para perceber a manifestação sociocultural de um povo.



Foto 18: Bailarinos Rodrigo Carvalho e Bianca representando a sensualidade da dança do *Lundum*.

Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

A partir dessa foto, começo a lançar um olhar para o que nos é exposto, pois ela, assim como as demais do *portfolio* do Balé Folclórico da Amazônia, opera como presumível atiradora da oralidade quando concebe a imagem “congelada” de alguma ocasião que apresentou um valor a fim de ser arquivado e reconstruído oportunamente e que, segundo Pavis (2015), possui uma forma de preservar um pouco daquilo que o cotidiano não permite viver.

Nessa parte do espetáculo, começamos pelos figurinos dessa dança em que a partir da imagem, percebe-se a encenação de um contexto típico do período colonial, quando os negros, a partir do gosto pelas vestes brancas, assimilaram uma concepção própria de indumentária, de acordo com o que permitiam seus recursos. Voltando pelo século XVI, XVII, XVIII, os colonos usavam roupas excessivas e impróprias para o clima, e os negros, segundo Ferreira (2004),

devido sua condição de escravos, trajavam, respectivamente, as mulheres somente uma saia comprida, seios nus, faixa enlaçada na cabeça e acessórios como pulseiras e colares, e os homens apenas calças enroladas até abaixo dos joelhos sem camisa. Quando dançavam o lundum estavam sempre descalços (FERREIRA, 2004, p.43-44).

Convém observar, no passar do tempo e com as adequações locais, que as danças, particularmente o lundum, sofrem diferentes transformações especialmente na indumentária, exibindo-se com particularidades marajoaras, oposto do primitivismo africano.

As mulheres se apresentam com lindas saias longas, coloridas e bastante largas, blusas de renda branca, pulseiras, colares, brincos vistosos e flores na cabeça. Os homens vestem calças de mescla azul-claro e camisas brancas, com os desenhos bordados em ponto de cruz, da grega da cerâmica marajoara. Além disso, os pares se apresentam descalços (MAUÉS; COSTA, 2016, p.35).

Percebemos quão curioso é a construção da poética fidelidade no perfil genuíno das indumentárias típicas da região e seus elementos significantes. Vemos, então, um pensamento ligado à noção de consciência que esse povo começa a ter sobre suas ações. A percepção dos eventos pelos quais vivem não é aleatória e possui um significado que é a possibilidade de a informação primeira ser traduzida numa outra linguagem diferente, acessível e compreensível para todos.

Pavis (2015) comenta que, a partir dos gestos das personagens, como expressão simbólica do corpo nessa dança percebe que os bailarinos se apropriam conscientemente da linguagem desses gestos por compreender a importância para a ressignificação e a apresentação dos dados da dança tradicional paraense, formando essa rede de significados que nos permite compreender melhor essa dança.

A dança tem como padrão de movimento um gestual simples que, na verdade, é o próprio diálogo de dois corpos anunciando uma possível e tórrida noite de amor. São movimentos e gestos que marcam o ritmo da música, enquanto os giros e o toque dos corpos acontecem, reverberando uma alteração de nível ao dançar. Para um relato um pouco mais detalhado da movimentação, tomemos o exemplo da foto anterior, em que a moça cede aos encantos de seu parceiro, ao tocá-la pela perna, e seu rosto já anuncia uma

possível chama de prazer em seu corpo, com os movimentos dos braços soltos, relacionando a entrega da mulher ao homem.

Nesse momento eu deixo o que estiver passando na minha cabeça para o meu corpo, eu tento interpretar a minha maneira sensual de conquistar um homem e tentar ser o mais próximo do que podemos mostrar em público. (informação verbal)³³

Embora esse seja um padrão geral na dança do Lundum, cada moça desenvolve um jeito próprio de dançar, de seduzir, de se divertir nesse momento. Trata-se de uma dança convidativa em que os bailarinos abrem espaço para os observadores perceber o quão essa dança retrata a forma como os corpos negros eram vistos e analisados em outras épocas.

Essa experiência é de caráter perceptivo e amarra as pessoas ao entorno. Nóbrega (2010) expõe que, na dança, podemos viver essa experiência perceptiva corporal na qual religamos a unidade do sujeito e do mundo, bem como do próprio ato perceptivo. Ou seja, enquanto dança, um corpo também manifesta sua linguagem e pensamentos próprios nas relações culturais e sociais que trazemos da nossa história. É no corpo que as coisas permanecem: “o corpo faz as coisas existirem para nós, assim, a experiência erótica, relacionada ao prazer, encontra na relação com o corpo próprio e com o corpo dos outros sentidos de ternura, atenção, amizade ou amor” (NÓBREGA, 2015, p.64).



Foto 19: Bailarinos representando a sensualidade da dança do *Lundum*.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

³³ Entrevista concedida por CARVALHO, Bianca. **Entrevista III**. [fev. 2019]. Entrevistador: Carlos Guzzo Júnior. Belém, 2018. 1 arquivo.mp3(58min).

Existem registros, como os sistematizados por Salles (2016), relatando que, além de sensual, a dança do lundum é sexual, como podemos ver na Foto acima. Informam que o objetivo da dança é a conquista da mulher pelo homem, através de suas expressões corporais, em que o requebro dos quadris é bastante acentuado, como se fosse um convite à cópula, pois permitia que os escravos reunidos pudessem identificar as mulheres, e as mulheres identificassem os homens, que ali estavam propostos parceiros para uma noite de sexo (MAUÉS; COSTA, 2016, p.80).

proibida a sua expressão nos lugares frequentados pelos brancos, por ser considerada uma dança indecente e desonesta, dançada por mulheres de má reputação. Porém, com o passar dos anos, a sociedade colonial passou a aceitar integralmente o lundu, transformando-o em lundu-canção, o qual não era coreografado de um modo que escandalizasse e irrita-se as pretensões dos brancos colonizadores (MAUÉS; COSTA, 2016, p.24).

Os escritores citam o lundum como um ritual, antes de qualquer coisa um ato sexual, que preparava o casal para o ato pós dança, voltado à prática reprodutiva, porque o negro não tinha e nem estabelecia relações matrimônias, pois seus donos não permitiam. Para eles, os escravos eram suas propriedades, e isso gerava aos patrões um determinado valor pecuniário. Então a prática da reprodução era de interesse do dono do escravo, pois quando a mulher engravidava estaria produzindo para ele um novo escravo (MAUÉS; COSTA, 2016).

Essa atmosfera libidinosa, como é visto na imagem, origina certo desconforto nas plateias, uma vez que essas posturas e os gestos provocantes dos bailarinos que somos acostumados a ver e a fazer em uma determinada intimidade, quando vistos em público causam uma afronta que não fomos encorajados a ter diante do corpo e o que ele simboliza. Porém, esse simbolismo do corpo sexuado é amplo, e a Educação Física precisa levar em consideração ao tratar de corpo, procurando caminhos para libertações de mais essas determinações, já que o corpo é um objeto privilegiado para a análise das interdeterminações entre o indivíduo e o social, em que se está sujeito a regimes de normatividade. Dito doutro modo, está constrangido pelas regras que asseguram certa normalidade na vida social corrente.

Desse modo, as identidades e os papéis sexuais estão, portanto, inscritos no domínio do social e do cultural. No que concerne a esse corpo pluridisciplinar que não pode ser visto como uma questão biológica conservadora e transmissora de vida, ele precisa ser encarado como um contexto antropológico, próprio de cada meio cultural. A questão corpo/cultura, ainda que inseparável, não é unívoca e invariável, mas discutível e, portanto, historicamente variável. O corpo já não é uma versão irreduzível de si, mas uma construção pessoal, um objetivo transitório e manipulável suscetível de variadas metamorfoses segundo os desejos do indivíduo (LE BRETON, 2007).

Não podemos falar de um sistema simbólico independente, mas sim da reinterpretção, seja ela parcial, seja integral do discurso hegemônico sobre a questão da sexualidade em que são permeados os relacionamentos entre as diferentes identidades sexuais, uma vez que propicia uma hierarquização diferenciada das categorias, na qual, no entanto, fica mantida a relação de subordinação/dominação, em que ao macho é concedida a maioria das vantagens e dos benefícios.

Paralelamente a esse tipo, é destacada também a importância da sexualidade mítica, já que as histórias dos deuses, orixás, entre outros, são utilizadas para explicar os papéis sexuais, e por vezes vemos a figura feminina sendo prestigiada, porém sua força quase sempre cercada pela necessidade de uma figura masculina ajudando-a no interesse religioso.

Desse modo, a sexualidade não é um ciclo autônomo, somam-se ou fundamentam-se as ideias dominantes em uma sociedade mais ampla. É preciso que haja simbolismos, sentidos que possam orientar as condutas e as buscas para preencher as lacunas nas pessoas. É nessa procura constante de significações que o homem vive e se movimenta em direção daquilo que lhe desperta repulsa ou desejo. “É a sexualidade que faz com que um homem tenha uma história” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.219).

Nóbrega (2015) destaca que a dança é como uma carta do visível e do movimento, a dança como cartografia do corpo em movimento. Assim sendo, nossa dança, nossos movimentos, são lidos por quem nos vê. Ressaltando que a relação entre o corpo e a dança vai para além da técnica, toca as emoções – tanto de quem dança quanto de quem aprecia. Ou seja, tem que ser abordada

como uma experiência corporal que comporta determinado uso do corpo, do olhar, do movimento, podendo vivenciar e compreender com mais abertura o que o corpo nos proporciona a sentir.

Ainda outro símbolo estético encontrado nessa expressão eram suas músicas, uma vez que na vida dos escravos negros todo acontecimento festivo era comemorado com dança, que geralmente dançavam em círculos, batendo palmas e cantando.

<i>Lundum Chorado (Nei Lopes)</i>	<i>Pretinhas d'Angola (autor desconhecido)</i>
Sinhá na rede dormindo Duas mucamas ao lado Cena de um tempo passado Que outro poeta escreveu Em meio ao sono a senhora Vai toda se amolengando Está, por certo, sonhando Com certo alguém que sou eu	Ô que preta é aquela que vem acolá, é pretinha de angola é do Umarizá
Eu não sou ralador Para o coco ralar Não sou de salvador Nem Belém do Pará Meu claro senhor Olhe sua sinhá Tá me olhando com denço Para me enfeitiçar	É do Umarizá, é do Umarizá, é pretinha de Angola é do Umarizá
[...]	Ô subi pelo tronco, desci pelo galho, ai morena me apara senão eu caio
Não por ser branca e senhora Mas por ser boa e bonita É que a senhora me agita Faz-me a viola chorar Claro senhor, não se atreva Que eu tenho cá meus motivos Eu só me faço cativo Se for pra sua sinhá	Se não eu caio, eu caio, eu caio, ai morena me apara senão eu caio
Eu não sou ralador Para o coco ralar Não sou de salvador Nem Belém do Pará Meu claro senhor Olhe sua sinhá Tá me olhando com denço Para me enfeitiçar	Eu vi andorinha eu vi a voá, eu vi borboleta nas ondas do mar
	Eu vi, eu vi, eu vi, eu vi, eu vi borboleta nas ondas do má
	Olha surucucu que quer te picá, no tronco da cana do canaviá
	Eu vi, eu vi, eu vi, eu vi, no tronco da cana do canaviá

A partir dessas músicas, compreende-se então que os autores se infundem nas mais diversas tarefas dos negros, tanto no trabalho doméstico quanto no seu trabalho nas ruas, associando a música a seus afazeres diários e suas coreografias retratando o dia a dia deles. Nas letras das músicas

expostas, é localizado um sentimento de pertencimento. Independente da denominação que contempla suas origens, o que se percebe são elementos que corroboram uma cultura influenciada e corporificada pela imensidão da diversidade africana. Cada música manifesta uma função e a significação simbólica para cada grupo negro que evoca.

A respeito desses símbolos na música, é indispensável compreender que as músicas executadas possuem uma energia no que diz respeito à escrita, às letras, à palavra, à voz e ao som, demonstrando, assim, uma linguagem que culmina um conjunto de elementos codificados e evidenciados naquela cultura; na verdade, não existe um delineamento extremamente pensado, existe vida em cada aspecto que transfigura esses elementos em músicas.

Assim, é encarado pensar a as palavras e as letras evidenciadas nas músicas como uma forma expressiva que produz significados de uma maneira específica, na qual todos os seus elementos constitutivos guardam uma relação dinâmica. Além disso, quando escutamos as músicas, o nosso corpo nos fornece ferramentas de percepção e interação com o ambiente e com outros indivíduos, fazendo com que os nossos órgãos captem estímulos externos, permitindo que elaboremos sensações num ciclo comunicativo. Entre esses sinais produzidos pelo corpo com finalidade de comunicação além dos gestos, temos a voz. Ao comentar as relações entre escrita e fala, remeto-me às reflexões de Zumthor (1993, p.63), que diz: “Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença”.

Temos nas canções tanto mensagens linguísticas quanto mensagens musicais, ambas conduzidas concomitantemente pela voz; advém que a voz não é capaz de conduzir essa mensagem complexa sem transformá-la por meio da materialidade do corpo do emissor, no caso, a do intérprete. Como a canção é tomada pelo domínio da voz, em toda sua multiplicidade e mutabilidade, ela tende a ser retransformada por quem canta a cada nova interpretação. Essa característica se reflete na dificuldade em registrar as canções sob forma escrita:

cada forma de notação deixa de fora algum elemento importante para a compreensão dos significados da canção. Apesar disso, certas características gerais são mantidas, preservando a identidade do texto sem com isso torna-lo fechado às interferências ambientais de cada situação performática (ZUMTHOR, 2007, p.65).

Sobre a característica arquetípica da performance, Zumthor (2007) investe em suas reflexões afirmando que se trata de um ato de comunicação presente, imediato, capaz de modificar o conhecimento; ao se comunicar, a performance marca o espectador, ou seja, cada performance nova coloca tudo em ensejo. O poder corporal, a “rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros” (ZUMTHOR, 2007, p.46), singulariza e concretiza as virtualidades de cada obra poética.

Salles (2005) descreve, em sua obra *O negro no Pará*, as várias experiências de viagens dos naturalistas estrangeiros como Wallace e Batters que pesquisavam sobre a região e mostra que os naturalista encontrava frequentemente uma fila de negros caminhando pelas ruas, cantando em coro. É nesse contexto de representação e reconhecimento de cada povo e a partir das experiências que reafirmamos o caráter simbólico da voz, que a mesma se constitui “como possibilidade simbólica aberta à representação, constituindo ao longo dos séculos, uma herança cultural transmitida (e traída) com, dentro, pela linguagem e outros códigos que o grupo humano elabora” (ZUMTHOR, 2010, p.10).

Segundo os diretores do Balé, na música exposta ao lado direito, chamada Pretinhas d’angola tem-se uma das danças constituídas por mulheres negras que, depois de um dia de trabalho, enfeitavam-se com arranjos de flores vermelhas no cabelo e com adereços de sementes nos braços e pescoços e se reuniam para dançar ao som dos tambores. E nos explica:

Os cordões de pretinhos ao som de compassos dos atabaques, saíam às ruas, acompanhado de mulheres mulatas e negras vestidas de vermelho que dançavam rodopiando ao redor dos companheiros, chamando atenção por onde passavam. (informação verbal)³⁴

³⁴ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo. **Entrevista II**. [out. 2018]. Entrevistador: Carlos Guzzo Júnior. Belém, 2018. 1 arquivo.mp3(61min).

A observação do registro dessa dança dos escravizados remete a uma relação de dominação e subordinação entre colonizador e colonizado. Dias (2001) esclarece que, para o escravizado rural, as manifestações expressivas, denominadas pela crônica do período colonial como batuques, calundus ou sambas, representavam o ansiado momento de reunião, em que se desenvolvia certa consciência de classe entre os aprisionados, que, dada a impossibilidade de organização entre as próprias etnias, se viam em situações de convívio, comunhão e celebração multiétnica.

O entrelaçamento da dramaturgia do corpo com as canções no Lundum é constituído pela tessitura poética de corpos negros em movimento e profunda conexão, sendo uma expressão do negro no mundo atravessado por suas identificações individuais e coletivas que reverberam ao longo dos anos de forma resistente. Apesar de que fenômeno da identidade possa ser percebido como aquilo que classifica o sujeito a partir de perspectivas sociais, recorreremos aqui ao entendimento exibido em Pavis (2015), que sugere nos estudos das performances culturais que a analogia seja pensada a partir da corporeidade humana, pois é pelo corpo que incidimos no mundo, e na dimensão simbólica da *performance* nos tornamos fazedores de cultura.

Com base em algumas danças desse espetáculo, tivemos uma leitura da expressão corporal praticada pela manifestação herdada de gerações passadas, além de ser cultivada com registros ínfimos do nosso conhecimento, como é o caso do Lundum. Estas manifestações simbolizam um espaço de revitalização e difusão para integrar os negros traficados, advindos de diferentes regiões e etnias da África, organizando-os socialmente onde só lhes restavam o corpo e a oralidade para revalorizar e transmitir suas tradições através das múltiplas manifestações.

Com o passar dos tempos, [...] pela remodelagem dos movimentos de luta e resistência dos escravos negros africanos no Brasil, a dança do lundu passou a ser praticada nos salões das elites, como lundu-canção. A dança ganhou outra fisionomia diante da diversidade escravocrata brasileira. [...] Isso mostra que há uma diversidade de apresentações do lundu pelo Brasil, como forma de resistência cultural dos africanos por meio do sincretismo (MAUÉS; COSTA, 2016, p.31).

Alerta-se para o fato de que muitas das nossas manifestações culturais deixadas por nossos ancestrais desde a época da colonização estão perdendo suas características originais, por não serem divulgadas, e estão sendo esquecidas. Outras, no entanto, devido ao passar dos anos e para acompanhar a modernidade, estão recebendo novos significados para agradar aos olhos de quem assiste, trazendo uma nova linguagem na sua postura performática de expressão corporal.

Podemos assimilar a dinamicidade da cultura paraense que se transforma e se renova ao longo do tempo por meio das trocas culturais, tornando-se ainda mais ampliáveis, propícias a serem ajustadas, transformadas e recriadas, como formas abertas, indefinidamente estendidas no tempo e no espaço. Porém, com poucos registros históricos, tanto nos documentos encontrados quanto pelos órgãos públicos, precisamos escrever a respeito dessa manifestação cultural como futura fonte de investigação e estudos aprofundados.

Essa compreensão de dança dialoga com os estudos de Lara (2008), pois é necessário haver pesquisas que reconheçam a cultura que a produziu e a mantém como expressão de identidade de matriz afro-brasileira, em que podemos criar novas possibilidades do trabalho com a cultura afro-brasileira e sua materialidade corporal no campo da educação, propondo sua inclusão a partir de temas geradores, educando os sujeitos como corpos dançantes contribuindo para a diminuição do preconceito racial e o reconhecimento do outro.

Uma parcela desse mosaico de culturas chega até nós e traz consigo vários instrumentos culturais que vão se imbricar na nova realidade. A grandeza de percebermos que a “imensa variedade cultural contrasta com a unidade da espécie humana” (LARA. 2008, p.62) representa que nessa diversidade somos um único País. A cultura, então, é tudo ao que o homem está relacionado, ou mesmo condicionado. É sua realidade, seu mundo, desde o nascimento, o que leva a dizer que o seu comportamento vai estar diretamente ligado ao seu aprendizado, suas ações vão ser balizadas pelo modelo de educação recebida, pelo processo pelo qual o indivíduo se torna membro de uma cultura a partir da absorção de seus elementos construtivos.

Sempre que apreciamos a apresentação africana na formação brasileira, o que logo chama a atenção é a combinação de elementos entre as culturas negra e branca. A plasticidade social do Brasil se caracteriza a partir dessa simbiose. Então, a cultura afro-brasileira deve ser entendida como a forma de ver e interpretar o mundo dos homens sem sermos etnocêntricos, não construindo barreiras em que se diz qual a melhor ou a pior forma de se ver o mundo. Ser etnocêntrico é o mesmo que construir conflitos sociais, preconceitos, intolerância, e é o mesmo motivo pelo qual os negros, tido como sem cultura ou como cultura inferior, foram usados, escravizados e de certa forma aculturados, pois foram tirados de suas relações simbólicas naturais, sendo obrigados a se ajustar à nova realidade a eles imposta.

A partir da obra de Carlos Alberto Torres (2001), estabelecemos, então, uma discussão a respeito desse multiculturalismo, refletindo a respeito de seus aspectos educacionais e culturais como objetivo a ser alcançado para a construção da igualdade entre as diferentes culturas presentes em nossa sociedade. Variam desde o aspirar pelo fortalecimento individual até o alcançar reformas sociais (por exemplo, cultivar nos estudantes atitudes, valores, habilidades, hábitos e disciplina para que se tornem agentes sociais comprometidos, com o fim de erradicar as disparidades sociais, as opressões racistas, sexistas e classistas, e com isso melhorar a igualdade das oportunidades educacionais e ocupacionais para todos.

Para o profissional de Educação Física, essa sensibilidade de ver e perceber dos nossos alunos se torna importante ferramenta de conhecimento, estabelecendo a interação professor-aluno. Com isso, as questões culturais devem ser estudadas, pois a metamorfose de um povo também é cultural, além de seus desdobramentos, políticos, sociais e econômicos.

É um fato interessante observar que diferentes povos e culturas possuem hábitos, comportamentos e expressões corporais específicas. São várias as determinações constituídas pela cultura que dificultam a formação do povo em cidadão, entre elas: as raças, as religiões, entre outras. Assim, é percebido que a dança e as análises corporais podem ajudar nessa consciência de si.

A dança expressa no corpo formas de experimentações com as mais variadas culturas, permitindo explorar, a partir dos símbolos, os saberes míticos, sentimentais religiosos, perceptivos e representativos de uma ancestralidade cuja referência é marginalizada na história brasileira marcada pelo racismo, e, por isso mesmo, as proposições, como conhecimento da Educação Física, tornam-se um campo de conhecimento com potencial de romper paradigmas conservadores que mantêm as relações eurocentradas e monoculturais na escola.

Pensar nessas composições artísticas e culturais, para a Educação Física, é colocar em funcionamento algo criativo, com novos arranjos para os conhecimentos existentes; é desmontar o pensamento acabado, único e universal, abrindo margem para múltiplas possibilidades de expressões corporais, um conhecimento que fala através do corpo e interroga o que se idealiza como verdade, algo que almeja ir além do estabelecido e fundado, para experimentar suas outras múltiplas combinações rítmicas e performáticas. Trata-se de um entendimento educacional que permita ressignificar, criar e reelaborar novas formas de pensar a cultura e os símbolos emergidos em nossa sociedade como artifício de afirmação das diferenças e das potencialidades sociais individuais e coletivas através da arte.

Mergulho ainda mais nas discussões da desconstrução pelo viés das identidades, com o propósito de entender melhor como se manifesta a performatividade do ser e do corpo que dança e fala ao desconstruir os saberes sistematizados, sem a pretensão de destruir os significados e os conceitos já estabelecidos, porém promover e experimentar um ensino movido pela arte. Mas, para isso, é necessário exercitar constantemente e questionar bastante o significado das coisas.

O educar para a cidadania tem por obrigação revitalizar esses elementos marginalizados de nossa memória, como cultura presente em nosso universo multicultural, trazer a diversidade para dentro da sala de aula e aprimorar nosso olhar sobre nós mesmos. No Brasil, dentre as ações afirmativas que já estão em curso temos a Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino de História e Cultura africana e Afro-brasileira nas instituições de ensino, conforme as seguintes atribuições:

Art.26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica, política pertinente à História do Brasil. (BRASIL, 2008).

Nesse sentido, projetos voltados para a dança em diversos ambientes propiciam analisar suas contribuições nas atitudes de respeito, transformações, fortalecimento da cultura e identidade, dando visibilidade para o enfrentamento do preconceito e do racismo.

A formação cultural do professor de Educação Física é imprescindível, pois a aprendizagem só ocorre mediante a assimilação ativa do aprendiz ao objeto conhecido, porque, segundo Lavelberg (2003), esse conhecimento parte principalmente da produção histórico-social de conhecimentos nas diferentes culturas, âmbitos irrefutáveis na vida das pessoas, impulsionando a abordar discussões diante da diversidade, da etnia, entre outros, para que esses conhecimentos estejam pautados principalmente nos códigos visuais e estéticos que devem ser o ponto de partida para as dimensões culturais e sociais, impulsionadas pelos usos dessas simbologias.

Os estudos desses saberes corporais passam pela concepção e pelo conhecimento da vida de uma comunidade e suas atividades físicas de trabalho, lazer, entre outras. Cada estudo tem sua especificidade, e, na Educação Física, fica clara a informação do indivíduo como um elemento específico da área. Nesse sentido, Mendes e Nóbrega (2009) enfatizam:

A compreensão de cultura de movimento entendida a partir do entrelaçamento entre corpo, natureza e cultura, poderá contribuir para que os professores ofereçam conteúdos na Educação Física relacionados à realidade dos educandos, com propósito de favorecer uma leitura crítica do mundo (MENDES; NOBREGA, 2009, p.07).

Nessa citação, as autoras ressaltam a importância de se trabalhar o movimento corporal na Educação Física, sempre procurando adequar o conteúdo trabalhado de acordo com a realidade dos alunos, ou seja, é

necessário que o ambiente ofereça instrumentos para reflexão dos alunos e que estes se percebam importantes em seu conjunto e possam questionar padrões impostos de outros costumes, valorizando sua tradição corporal e apresentando-a como elemento importante no meio social em que vive, pois analisar e estudar os saberes corporais, neste caso vai acarretar “Um conhecimento que admite a inclusão do mundo por meio do corpo em movimento no espaço, cultura e história” (MENDES; NÓBREGA, 2009, p.6).

Ao adotar uma cultura corporal, é possível compreendê-la, e isso possibilitará o diálogo entre as culturas (BAITELO JÚNIOR *apud* MENDES e NÓBREGA, 2009, p.09), ou seja, reconhecer os saberes culturais do aluno é imprescindível para que este converse com a cultura escolar, neste caso, o currículo da Educação Física.

Entretanto, defendo que refletir sobre questões a respeito dos traços fenotípicos da negritude implica uma reflexão mais ampla sobre o corpo, que é cada vez mais entendido como uma categoria social. Le Breton (2007) defende que o corpo é um traço de nossa identidade social que nos posiciona de determinado modo na sociedade.

Não existe uma estética preestabelecida para os corpos negros, eles são cotidianamente produzidos por intermédio das práticas adotadas socialmente. Tais construções dão condições para se perceber que os corpos existem nas interações sociais e nelas são significados, permitindo compreender que não podemos inserir todos os corpos negros em uma categoria engessada como a visão essencialista das identidades sociais pressupõe. Com isso, identidade cultural e Educação estão permeadas pelas diversas relações sociais, pois vimos que a Educação é um fenômeno histórico e social, carregado de significados culturais, que demonstram sua função na formação dos sujeitos. E a partir desse olhar percebemos que Cultura não é um conjunto de práticas, objetos ou textos fixos, nem um conceito pronto e aplicável a qualquer período histórico. É algo que precisa sempre ser contextualizado e pensando a partir de alguma experiência social e cultural, seja no passado, seja no presente.

A cultura é uma construção coletiva, abrange um determinado grupo de população que apresenta certas características que lhe são peculiares, abrangendo determinados conhecimentos, ideias e crenças e que são reconhecidas nesse determinado meio social (MEDEIROS, 2010, p.51).

Essa proposição traz a dança como conhecimento da realidade sociocultural e histórica em vários âmbitos e reconhece o potencial de seu ensino, centrado nos sujeitos a partir de suas próprias experiências corporais. Nessa perspectiva, os movimentos mecanizados não são reproduzidos, mas os movimentos são criados e recriados com o dançar como essência da sua cultura e/ou história. Essa compreensão de dança dialoga com os estudos de Oliveira (2016), em quem me apoio ao referenciar a dança de matriz africana por ela pesquisada na cultura do candomblé, pois como prática social vai além dos aspectos motores para submergir o universo dos mitos e dos ritos religiosos dos orixás, criando-se novas possibilidades do trabalho com a cultura afro-brasileira e sua materialidade corporal no campo da Educação Física, propondo e educando os corpos dançantes, contribuindo para a diminuição do preconceito racial e o reconhecimento do outro.

Ao debater questões relativas à cultura, encontramos o menosprezo atribuído às religiões e divindades oriundas de diferentes contextos na África que são, por vezes, alvo de sistemáticas ridicularizações. Essa postura negativa surge de um pensamento ocidental que dicotomiza e antagoniza tudo referente ao outro. Evidencia-se, assim, nos pensamentos de Eliade (1991), que esses símbolos podem representar diferentes significados em determinados contextos culturais, isso porque os objetos semelhantes podem adquirir significados distintos entre si. O contexto no qual o símbolo foi originado também é fundamental para que essa análise ocorra de maneira mais clara, pois somente dessa forma poder-se-á buscar a compreensão das especificidades em determinadas tradições religiosas.

Assim como qualquer outra manifestação cultural, para a Educação Física, o homem precisa compreender sua copropriedade, mais do que atualizar seu organismo como máquina viva, sendo possível verificar nele uma cultura corporal representada pela lógica das práticas e pela simbologia da dança, prerrogativas integralmente constituídas na estrutura do movimento humano que a Educação Física representa.

A compreensão da dança como potencial para a educação das relações étnico-raciais encontra sustentação em Lara (2008), pois é necessário haver pesquisas que reconheçam a cultura que a produziu e a mantém como expressão de identidade de matriz afro-brasileira.

Sendo assim, para iniciar a discussão sobre corpo, deve haver uma mudança da concepção do mesmo, uma vez que esse corpo deve ser visto como elemento epistemológico, ético, ontológico e político. Analisar a história desses corpos que na contemporaneidade ainda são discriminados passa a ser embrionário a partir de uma concepção histórica que retrata o corpo negro como subordinado e subalterno. Como conhecemos, os negros brasileiros são descendentes de africanos trazidos para o Brasil através do tráfico negreiro. Hoje, reconhecidos como afro-brasileiros. Mas, qualquer que seja a nomenclatura atual, isso não diminui a tragédia da memória dos ancestrais negros, trazidos nos porões dos navios, amontoados, humilhados, açoitados, tratados como animais, como se fossem corpos sem dor, drama cuja figuração mais significativa se encontra no poema *O Navio Negreiro*, de Castro Alves, que pinta esse quadro trágico como um “sonho dantesco” (ALVES, 1996, p.96).

É preciso destacar, contudo, que os negros nunca se conformaram diante da condição de escravos. Em sua maioria, se rebelaram, lutaram e sofreram com os castigos impetuosos resultantes das fugas e das desobediências. E é nesse sentido que buscamos discutir e compreender a diversidade e as inquietações destes que são atores de um espaço social e cultural e que buscam ser representados dentro de suas próprias alteridades.

Compreendemos a centralidade do corpo no trabalho do professor, sendo este lócus da educação na qual se inscrevem as dinâmicas relações humanas que produzem sentidos e significados e se reproduzem no conflito e na resistência. As teorias das relações raciais e a compreensão do racismo como fenômeno estrutural da sociedade brasileira têm lugar no âmbito da Educação Física, uma vez que a mesma busca contornar esses problemas históricos pautando em práticas corporais para a educação intercultural, sendo esta uma possibilidade de o professor de Educação Física contribuir para inscrever outras práticas sociais pela ética e pela estética que marcam corpos e constituem identidades dos alunos.

Para Santin (2003), na Educação Física, esses conhecimentos são valiosos no sentido de desenvolver sua dimensão humana, vendo o corpo não apenas como objeto, mas como sujeito histórico, indo além do dualismo que separa corpo e mente, possibilitando perceber o ser uno, que só se compreende e se desenvolve no todo, e não como uma soma de partes, sugerindo restaurar a sensibilidade através do desenvolvimento da corporeidade, da percepção e do sentir.

Corroborando com Santin, Merleau-Ponty (2011), em sua abordagem fenomenológica, descreve que o homem é um ser uno e indivisível, não dicotomizado ou fragmentado. Ele destaca que o homem é a soma integrada de seus valores, pensamentos e ações e também de sua forma anatomofuncional. Sendo assim, compreendemos que o homem é percebido por sua realidade, através das relações ligadas ao modo como vivemos e percebemos o mundo. É esse ser uno que se move e deseja, em quem os sentimentos intimistas estão expressos em cada gesto corporal dançado ou não.

Essa é a visão ainda ressaltada pelo filósofo quando se refere ao corpo, constituído por partes que se interseccionam e que toma o tempo e o espaço de um modo próprio e particular, corpo que projeta os espaços, que expressa as suas relações com o mundo. E assim apreendemos o mundo em nosso próprio corpo, percebendo os sentidos.

Daólio (2004, p.02) descreve que até pouco tempo “o corpo era somente visto um conjunto de ossos e músculos e não como expressão da cultura”. Hoje, mediante essa polêmica, o autor concorda que o tema ganhou espaço nos últimos vinte anos – sendo assim, é possível transferir conhecimentos locais e ampliar esses conhecimentos advindos das vivências e práticas cotidianas acumuladas ao longo das histórias de vidas.

Com isso, é no corpo que a pessoa se funda e concretiza identidades culturais, pois estas se solidificam na incorporação de gestos, movimentos e rituais que caracterizam o sujeito-ser coletivo. É o corpo como pessoa que se manifesta na dinâmica da vida e surge como sujeito que existe e aparece de uma determinada forma e não de outra. É esse corpo que está presente na educação, corpo que não é mecânico, mas sim um corpo vivo, que deseja, que

fala, que guarda e conta uma história, do indivíduo ou coletiva, corpo que expressa existência. Entendo também que o corpo tem essa dimensão simbólica. Ao se movimentar, ele instaura uma intencionalidade e uma expressividade pessoais, uma fala do sujeito que se mostra sensivelmente pelo gesto, pelo símbolo. Essa linguagem sensível tem muito a contribuir na busca de a Educação Física ser uma Educação Humana.

Embasado nos pensamentos filosóficos de Merleau-Ponty (2011), tenho a considerar que o corpo não é apenas um produto da cultura, mas também como um do *locus* privilegiado de reflexão da própria cultura. O corpo é um reflexo da sociedade que articula significados sociais e não apenas um complexo de mecanismos fisiológicos. Assim sendo, é impossível pensar o corpo sem considerar a pluralidade de sentidos que ele engloba.

O corpo carrega consigo um acervo vivo de hábitos, crenças, costumes, o modo de vida da comunidade. Em suas lendas, visualizam-se seus feitos e suas canções, que trazem as lições de vida e sentidos atribuídos pela transmissão oral e pela linguagem do corpo vivido na prática social. Desse modo, os conhecimentos da dança fundamentam a importância de efetivar ações transformadoras na Educação Física a fim de penetrar no universo das representações de alunos e professores no sentido de descobrir os significados de suas práticas, lutas, resistências vividas coletivamente, assim como reveladoras nas individualidades.

Daolio (1995) afirma, também, que o controle sobre o corpo se faz necessário para a existência da cultura, servindo de consolidação das relações sociais. Por isso, o corpo passa a ter um novo papel social e histórico. A história já nos mostrou, por variados caminhos, que quase tudo nunca foi como é agora, e a relação de uma sociedade com seu próprio corpo também reflete as mudanças complexas vivenciadas ao longo de variados processos históricos.

A educação como um todo busca o processo de formação integral do ser humano e tem na Educação Física um mecanismo capaz de agregar o conteúdo teórico, epistêmico e sistemático, a valorização do conhecimento e experiências dos educandos nos conteúdos da Educação Física. Compreendemos a prática corporal na Educação Física como possibilidade de

descobrir maneiras de desvelar preconceitos raciais, religiosos e outros que são propagados no imaginário coletivo pelas mídias, imagens e estereótipos que levam à alienação e ao afastamento da cultura que identifica o aluno e a aluna com seu contexto familiar, comunitário e histórico, pois busca compreender a realidade de uma perspectiva crítica do Ser (pessoa-corpo) na interação social e nos processos de formação.

Essas performances afro-brasileiras, artísticas ou populares permitem vivenciar uma outra cultura, em específico a do Pará, possibilitando prováveis contribuições e novos olhares no processo de identificação dentro do *Danças Amazônicas*, advindos dessa cultura negra. Isso, sem dúvida, pode ser avaliado como o ponto positivo desse espetáculo.

Interpreto a dança como uma arte sensível, pensando que exista possibilidades de ela estar presente nas vivências da Educação Física, pois pensar em um corpo dançante é pensar em um corpo repleto de significados e anseios nas suas relações. Pode-se também dizer que o lundum, assim como outras danças, contribui para criar novos horizontes sensíveis para o corpo e o movimento. Porpino (2018) também declara que a dança é um amplo universo, assim como a educação, e que ambas partilham saberes. Portanto, é assim que devemos pensar a dança, como educação para um corpo compreender os diferentes símbolos presentes em nosso ser.

Esses estudos sobre práticas corporais e artes têm nos ajudado a compreender melhor o lugar do corpo na educação, a partir desse corpo em movimento. Nóbrega (2016) confirma esse pensamento declarando que pensar o corpo na educação é pensar o corpo para além das práticas educativas, além dos instrumentos das aulas de Educação Física, mas, sim, um corpo que já está incluído na educação.

Esse perfil de corpo reconfigura para mim, também, o sentido de tantas significações para os olhares que cercam a dança, pois ela passa a ser vista não mais no seu significado teatral, mas sim como um copartícipe da vida, instaurando novas percepções a todos que estão ouvindo, sendo vistos, vendo através da estetização presente nos diversos símbolos desse espetáculo. Assim, a partir da descrição e da reflexão das cenas do *Lundum*, apresento uma abertura desse universo simbólico afro-brasileiro, pensada, direcionada e

realizada para o olhar do outro, por onde expressa a tradição, as realidades e os anseios dessa população.

Nesse sentido, ratifica-se a importância de conscientizar os olhares do outro que nós somos um país pluriétnico e multirracial. Diante disso, foi pretendido neste capítulo destacar a cultura africana presente no Estado, a herança trazida da África para a região que não pode ser considerada desprezível. Essa contribuição se manifesta nos folguedos populares, na culinária, no vocabulário, enfim, nos vários aspectos do cultura regional (SALLES, 2015).

*Vem morena
Vem de Canapijó
Vem mostrar pra gente
Como se dança o Carimbó*

*Quero te Ver, morena
Quero que venha só
Pra dançar o tipiti
E também o carimbó*

Canto de Atravessar - Leila Pinheiro



CAPÍTULO III – CORPO-LENDA DO POPULÁRIO INDÍGENA – RITUAL INDÍGENA E O CARIMBÓ

Como visto anteriormente, a cultura paraense não se compõe apenas de contribuições do povo negro vindo para essa região, mas também de outros corpos que aqui já habitavam nesse novo mundo “descoberto”, povos considerados como primitivos aos olhos das grandes civilizações da época, que denominaram esses nativos de índios ou indígenas.

De acordo com Barbero e Stori (2010), o termo “indígena” já constitui uma generalização ocidental para designar povos que se reconhecem por nomes distintos – Bororo, Kayapó, Xavante, Asurini, Kadiweu, entre tantos outros. Então, aquilo que chamamos de “arte indígena” é constituído por elementos da cultura material de diversos povos indígenas. Dentro de uma visão colonialista, a arte indígena já foi denominada por “arte primitiva”, “arte tribal”, “arte tradicional”, “arte nativa”, “arte índia”. Tais nomenclaturas tinham como finalidade a qualificação da arte das culturas dominantes como sendo superiores.

Vidal (1992) afirma que, como não existe algo chamado “índios do Brasil”, não existe também a arte de “nossos índios”, pois devemos considerar a diversidade de linguagens artísticas desses povos como sendo específica de cada grupo étnico, uma vez que desenvolvem sua própria arte, expressão e individualidade, o que nos faz compreender, portanto, que são várias as artes dos indígenas e que há diferenças e especificidades nas suas manifestações. Então, sinalizo possíveis traduções das danças de povos indígenas, suas tessituras corporais, suas memórias, que antecedem a travessia do Atlântico feita pelo negro.

Na escuridão do teatro, no palco escuro, surge um cântico como se fosse o trinar de pássaros anunciando o nascer do novo dia. Com o barulho das águas e o vento que passa pelas árvores rompendo o silêncio da plateia, levantam-se as cortinas, e um foco de luz vai emergindo evidenciando a entrada em cena de dois bailarinos vestidos com uma tanga e um colete em forma de x com um cocar em formato de onça (foto a seguir), mais cinco bailarinas no centro vestidas com um suporte em seus ombros e braços que nos remete a borboletas, e quatro bailarinos com grandes panos amarelos

grudados ao corpo, como se fossem asas, simbolizando as araras, que são animais pertencentes à nossa fauna Amazônica. As luzes vão se acendendo, e os bailarinos começam a realizar movimentos semelhantes aos dos animais com os quais eles estão caracterizados: os bailarinos com a vestimenta de onça correm, realizam movimentos saltitantes e rastejam, trocando de posição no palco e se olhando, simulando uma possível brincadeira entre os animais; as bailarinas com os panos amarelos realizam movimentos circulares como se estivessem voando e demonstram uma alegria na sua feição; e aqueles que representam as araras rodam em torno de si e correm pelo palco, intercalando com movimentos os braços para cima e para baixo, tal qual a mobilidade das asas do pássaro.



Foto 20: Bailarino Ericles (Dan), representando a onça e a ambientação da flora na floresta Amazônica.

Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

A cultura amazônica representada por essa abertura de cena, no início do espetáculo, serve como base aos espectadores com a finalidade de mostrar, a partir dos movimentos criados artisticamente, os mais variados tipos de animais que se encontram na imensidão dessa floresta e apresentar o nascimento, em solo fértil, de uma arte em instrumento de percussão, música, letra, poesia e dança de cores e corpos dos mais variados símbolos que aqui demarcam a cultura. Isso ratifica a importância de se perceber o caráter simbólico na cena descrita anteriormente, pois ele irá contribuir com os novos olhares sobre uma cultura complexa, polêmica, detentora de várias linguagens. Assim, essa coreografia, chamada *laré*, levada ao palco, apresenta novas características, e, inclusive, somos capazes para atribuir novos sentidos e

significados a partir do exposto, pois, como afirma Pavis (2015),

o espectador deve constantemente sair desse universo ficcional e verificar as proposições do texto com as leis de seu universo de referência para arriscar previsões que tenham probabilidade mínima de satisfazer o curso da história (PAVIS, 2015, p.242).

Quando a primeira caravela portuguesa aportou em águas brasileiras, todo o território que ia desde o norte do Amazonas até a planície dos pampas era uma imensa floresta, habitada aqui e ali por tribos isoladas de homens de cor azeitonada e olhos rasgados, de hábitos e costumes rústicos, que estavam inteiramente nus ou apenas enfeitados com palhas ou penas de pássaros. Viviam em constantes guerras entre si. Eram nômades, mudando suas cabanas de palha toda vez que rareasse a caça, a pesca ou, naquelas mais adiantadas, o solo deixasse de produzir abundantemente o milho e a mandioca de que faziam beberagens e mingaus. Já possuíam, porém, algumas manifestações artísticas no campo da cerâmica e, principalmente, na tecelagem de palhas e fibras e na música. Nesse ponto, segundo Gaspar (2017),

a dança e a música têm papel fundamental e uma grande influência na sua vida social [...] são utilizados ainda, símbolos mágicos, totens, amuletos, imagens e diversos instrumentos musicais e guerreiros em danças religiosas dependendo do objetivo da cerimônia. [...] A linguagem do corpo em movimento, sua organização estética e coreográfica, além do canto, ocupam um lugar fundamental no desempenho do ritual indígena (GASPAR, 2017, p.01).

Os índios que já habitavam o Brasil faziam de seus próprios costumes algo que os favorecia, de certa forma, com seus próprios alimentos, suas crenças, seus rituais e louvores de um modo geral. Mesmo com a chegada dos imigrantes europeus, eles não se deixaram desfavorecer ao que eles tinham de mais importante que era a sua cultura. Como refletido no capítulo anterior, é pela cultura que os indivíduos se reconhecem, se organizam e se diferenciam (ZUMTHOR, 1993).

Para os grupos indígenas como ianomâmis, carajás, guaranis e principalmente os tupi, uma das formas de expressão que ali já existiam e que foi aceita pelos colonizadores foram as suas músicas e as danças, por meio

dos seus próprios rituais. Nessas manifestações, utilizam seus corpos e seus instrumentos musicais para a preservação de suas tradições, tanto as sagradas quanto as ligadas ao profano.

No Pará, os indígenas sempre sofreram o assédio do homem branco, que o queria “domesticar” ou escravizar, o que se intensificou quando começou o ciclo da borracha. Quando a migração para esse Estado se fez sentir de maneira espantosa, muitas tribos já haviam sido, há tempos, catequisadas por religiosos, que os agregavam nas missões, as quais, em muitos casos, deram origem a algumas pequenas cidades à margem do rio. Aí começa a miscigenação realizada por meio de costumes simples, surgindo naturalmente um vestígio na tradição dos povos que deram origem ao homem amazônico.

No decorrer da história, os povos indígenas no Brasil foram analisados do ponto de vista do “homem branco”. Sendo assim, “perderam-se” elementos primordiais que fundamentam a cultura, a religião, as danças e a sociedade indígena. A partir do contato entre os dois mundos, várias foram às etnias extintas. Podemos perceber isso na análise de Cunha (1992, p.32) ao compreender que “povos e povos indígenas desapareceram da face da terra como consequência de que hoje se chama em um eufemismo envergonhado ‘o encontro’ de sociedades do Antigo e do Novo mundo”.

Segundo Gaspar (2017), a arte indígena está diretamente ligada à cultura e à ação social de cada comunidade, tendo como característica comum entre elas a preocupação na forma estética e no rigor formal que preserve o estilo dos seus antepassados, pois cada sociedade tribal possui um universo cultural bem distinto, com preferência a alguns gêneros e à variedade de estilos que marcam sua identidade.

O homem amazônico se construiu a partir do potencial cultural do povo dessa floresta: com seus cantos, suas danças e sua arte expressa para o mundo. O reino amazônico sobrevive dos diversos rituais indígenas caracterizando uma composição estética cultural que surge da parceria do caboclo com a natureza. Portanto, ao assistirmos essa cena, poderemos perfilhar certos elementos que fazem parte do nosso universo cultural, pois aqui no Brasil, para essas regiões, a influência indígena nas manifestações artísticas é bastante forte e acaba por fazer parte das práticas corporais,

inclusive das danças, em que a importância de determinados elementos é mais precisa, o que pode não acontecer em culturas distantes da aqui analisada.

A ampliação gradativa das experiências dos espectadores traz a necessidade de envolvê-los com o objetivo de refletir direta ou indiretamente a nossa educação, para assim reconhecer quem somos de verdade, ampliar nossos horizontes para todas as nossas dimensões culturais, seja a europeia, seja a africana ou a ameríndia.

Por meio dessas três populações citadas, existe uma manifestação dancística, musical e artística que reúne valores, símbolos e elementos da cultura paraense cheios de mistérios, lendas e superstições, fazendo ainda um intercâmbio com a fauna e a flora da região e que possuem na sua espetacularidade fatos relevantes para a construção de nossos povos, chamada de Carimbó.

A grande maioria das danças que o balé executa tem como fundo, como trilha sonora, os ritmos amazônicos e em especial, o carimbó. O carimbó é presente em 60% da trilha que baila as coreografias. Dentro desse espetáculo temos as composições coreográficas que nós intitulamos como ritual indígena, canoeiro, pescador, suíte do pescador, lavadeira, vento que são os nomes mais íntimos para nós. Esses nomes se alteram quando você vai construir um show. (informação verbal)³⁵

É incontestável a beleza da narrativa do Balé Folclórico da Amazônia nesse espetáculo, porém antes de prosseguir, promovo uma indagação ao grupo por mais que utilize 60% da trilha, as músicas embaladas pelo carimbó, proponho que o mesmo retome em algum momento do seu espetáculo a trajetória específica dessa manifestação com leituras e releituras iniciando uma construção mais reflexiva, para provocar ao espectador um encantamento sobre o carimbó, afinal é também uma informação que quem está no teatro precisa conhecer e se debruçar nessa manifestação rica de sentidos e significados.

Acerca das práticas corporais dos indígenas, identificamos o Carimbó como uma de suas manifestações. Para discorrer sobre ele, elegi aspectos históricos e algumas configurações dessa dança, relativas à improvisação, à

³⁵ Entrevista concedida por PEREIRA, Eduardo. **Entrevista I**. [out. 2018]. Entrevistador: Carlos Guzzo Júnior. Belém, 2018. 1 arquivo.mp3(74min).

espetacularização, à musicalidade e à festa. Analiso que essa manifestação possui multiplicidade de formas de entendimento e, assim, não é possível apresentá-la em sua totalidade, e nem essa foi minha pretensão.

Para esse entendimento, peço uma breve pausa para explicar essa que é mais que uma manifestação cultural paraense, o Carimbó, que é, na sua essência, uma expressão cultural representativa da Amazônia Brasileira. Sua representação social deve-se principalmente ao modo de transmissão oral e ao modo de vida tradicional preservado pelas comunidades, e ainda ao processo cultural globalizado, dentro de seu contexto social, cultural e ambiental.

Hoje, os grupos ligados ao Carimbó buscam se articular de forma mais harmoniosa, compartilhando compromissos e ideias, aprendendo a trabalhar juntos e respeitando a diversidade que existe dentro da roda do carimbó.³⁶

A história do carimbó como manifestação cultural é marcada por eventos de fatos meritórios. Historiadores, pesquisadores, agentes culturais e pessoas ligadas a essa prática cultural pormenorizam a definição histórica e cultural dessa manifestação. Todavia, diversos fatos, como origem, respeito, valorização, dentre outros, ainda permeiam nos discursos de estudiosos e defensores do Carimbó, e até mesmo daqueles que não reconhecem essa prática, e a importância para a formação histórica da sociedade paraense no contexto social cultural no Brasil.

O carimbó é inclusive conhecido nacionalmente como uma dança em que se percebe visualmente a influência dos três povos que formaram a sociedade brasileira: o batuque africano, os instrumentos indígenas e coluna curada de forma que é dançada, e o estalar dos dedos dos portugueses (RODRIGUES, 2010).

A Dança do Carimbó revela-se no campo da dança como reflexo e registro da ludicidade dos fatos cotidianos, com predomínio de temáticas de sentido dúbio, nas quais a sexualidade e a luta pela sobrevivência estão sempre presentes. Seus movimentos retratam o contexto em que os intérpretes convivem e interagem com a natureza circundante a qual torna-se fonte inspiradora de sua obra artística (JASTES, 2004, p.20).

³⁶ Ibid.

Segundo Costa (2015), o carimbó não é somente uma música popular, mas uma marca de definição de um “povo” como um povo “caboclo”, assim como também pode ser contado por quatro momentos: o primeiro momento, do olhar repressivo ou proibitivo, pois, no século XIX, por lei dos municípios de Vigia e Belém, qualquer ato que pudesse ser considerado como a dança do carimbó, como dar altos gritos, batuques, tocar tambor e até o instrumento carimbó, tinha sob pena multa de 30.000 réis, à qual se refere a lei de nº1.028, de 05 de maio de 1880; o segundo momento é chamado de discurso folclórico, em que se encaixa a “descoberta” do carimbó como riqueza popular folclórica da região amazônica, visto que, nesse momento, evidenciaram o povo, mostrando que essas manifestações eram criadas por pessoas moradoras locais e que representavam a realidade das mesmas; o terceiro momento é evidenciado a partir da década de 1970, quando foram estabelecidas as bases simbólicas do tema carimbó no conjunto da sociedade local, e esse momento foi o da urbanização em toda a cidade de Belém, a partir da indústria cultural da realidade local; e, já nos anos 2000, no quarto momento, veio o período da “patrimonialização” institucional, quando houve uma mobilização da sociedade urbana juntamente com a “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”, que culminou com o reconhecimento do Carimbó como patrimônio cultural em 2014, de acordo com o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), sendo algo vitorioso, pois esse reconhecimento abraçou os artistas que puderam ver a tradição ser imortalizada de forma institucional.

Pode-se considerar ainda como grande mestre do Carimbó, o artista Augusto Gomes Rodrigues, mais conhecido como Verequete. Ele completaria 104 anos no dia 26 de agosto de 2020, data em que se comemora o dia municipal do Carimbó em Belém, mas infelizmente faleceu em 2009, aos 93 anos de idade.

Devido à imensidão do território paraense, inicialmente o Carimbó desmembrou-se em três variações, e a diferença em cada região revela-se mediante o trabalho, pois pode-se perceber que todos os tipos de carimbó são decorrentes do tipo de atividade executada em cada região. A maior diferença está nos ritmos cantados de acordo com o cotidiano local (BLANCO, 2010, p.60).

O carimbó *praieiro* se destaca nas cidades de Marapanim e Algodual, tem grande influência religiosa, a melodia e as letras das músicas retratam os santos e a religiosidade. O carimbó *pastoril*, que é típico das regiões do campo, como Soure e outros municípios do Marajó, é representado por melodias que contam a vida do campo do pasto, os utensílios usados, como enxadas, terçados, entre outros, e sua dança é representada fielmente nos seus gestos que estão sendo mencionados durante a melodia. E, por fim, ainda há o carimbó *rural* ou *agrícola*, que é praticado principalmente em municípios do baixo Amazonas, como Santarém, Óbidos e Alenquer, e ele consiste, na maioria das vezes, em duas estrofes com quatro versos cada, e esses versos fazem referência ao cotidiano das comunidades, ambiente que a rodeiam, e suas músicas falam sobre malhadeiras e natureza (BLANCO, 2010).

Com o decorrer dos tempos, o Carimbó chega a capital paraense em dois estilos: o *tradicional*, que é representado pelo cantor Verequete, que mantém a estrutura musical do referencial marapaniense, feita sem uso de instrumentos elétricos, estilo chamado de “pau e corda”, executado com a ajuda de instrumentos como: tambor (curimbó), maracás, reco-reco e onça. E também o estilo *moderno* representado pelo cantor Pinduca e que teve sua estrutura alterada a fim de atribuir-lhe uma afeição mais contemporânea, que ainda possui os instrumentos tradicionais, porém insere instrumentos elétricos como guitarra, contrabaixo, bateria e instrumentos de sopro.

Em seis páginas incompletas dedicadas à dança em questão, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) traz algumas informações pertinentes e também problemáticas que reproduzo, seletivamente, a seguir. Segundo o texto, o carimbó, como dança, “possui dinâmica impulsionada pelo baque dos tambores, com passos miúdos feitos pelos dançantes, que giram ciclicamente, como uma dança de roda, sem contato físico” (CHAGAS JUNIOR *et al*, 2013, p.32).

O tambor é uma conexão com os ancestrais e tem uma importância ímpar na cultura indígena, pois ele é usado nos rituais de cura física e espiritual, nas danças em agradecimento às caças que alimentam a comunidade, na preparação para festividades de acordo com a cosmovisão de cada povo (KAMBEBA, 2014). Ainda envolvido nas reflexões de Zumthor

(2010) sobre os tambores, lanço mão das seguintes considerações desse estudioso:

Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência... O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos [...] parte constitutiva do monumento poético oral (ZUMTHOR, 2010, p.188).

Nesse sentido, os tambores adentram um campo simbólico, sensível e sagrado, pois, da caça adquirida na mata, como forma de gratidão pelo som que ecoava pelo sofrimento do animal abatido, a pele do mesmo era usada na confecção dos tambores, representando a relação existente entre homem e natureza. O toque do tambor retrata a relação profunda dos povos com a terra, principalmente os indígenas que acreditam ser a mãe deles, e ao tocá-los eles estão em sintonia e há uma fusão de reinos, constatando a força da ancestralidade desses povos (KAMBEBA, 2014).

A construção de alguns momentos de vida de cada ser acontece com materiais presentes no maracatu, outra dança popular. Freire (2018, p.69), em sua dissertação, evidencia que a constituição dos tambores reflete “uma inerência constante com o mundo que nos constitui, com a natureza e com os ancestrais que se fazem presentes em todos os rituais e apresentações; o som do tambor exhibe a força desses elementos e seres”.

De posse dessas informações, o grupo Balé Folclórico da Amazônia cria linguagens artísticas sobre o carimbó que provocam aqueles que estão observando, seja pelos dançarinos, seja por músicos ou espectadores, porém livres de pré-julgamentos e ideias preconcebidas. Nesse contexto, há que se destacar que histórias são contadas por meio de um corpo que entra em estado germinativo para assim ativar suas sensações pelas matrizes corporais e ritualizar como um todo esse espetáculo, estabelecendo relações com aqueles que se interessam por essa cultura, unificando, dentro dos sujeitos envolvidos na cena, as sensações e as percepções provocadas, aspecto a respeito do qual reflito a partir de agora.

A trilha percorrida atrás dessas construções plurais e fluídas me levou ao encontro com sujeitos de diversas culturas do Estado do Pará que vão

desvendando essas estruturas complexas a partir das histórias contadas e lidas e ajudam a construir mais significações sobre povo amazônico. Com isso, para discutir outros simbolismos culturais presentes no espetáculo, escolhi mais cenas para revelações significativas, oportunizando extrair novos elementos para criar experiências e buscar caminhos inspiradores, na esperança de abrir novas janelas para a Educação Física, a começar pela cena representada pela foto a seguir:



Foto 21: Bailarinos Kamila e Victor representando a entrada do Pajé
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Nessa foto, vê-se a entrada de dois bailarinos, um do sexo masculino e outro do feminino, vestidos com cocar, braceletes e, o homem, com um pedaço de pau na mão direita, dando início a uma parte religiosa através do canto, da dança e do agradecimento, pela chuva, pelo alimento, pela vida, que fazem parte de um universo inspirado nesses rituais que são algo em que os índios jamais deixaram de acreditar. Por isso chama-se *Ritual Indígena* essa cena.

Por meio disso, compreende-se que o rito é a representação do sagrado, é expor a realidade vivida por aquele determinado grupo por meio de símbolos, danças, palavras, é dar forma ao sagrado, todo de uma forma teatralizada e especular, aberta ou não ao público. Os ritos mágicos são a magia como um todo, são, em primeiro lugar, fatos de tradição (MAUSS, 2003, p.55). Ritualizar não é apenas fazer algo, mas sim expressar seus credos e sua identidade cultural, por meio das performances ritualísticas, cercadas por saberes ancestrais que no ápice de sua ação são partilhados por todos.

Pontuando o que Mauss (2003) indaga sobre ritual ou ato ritual, este liga a prática ritualística a algo que literalmente se faz e que por si só já serve para dar forma ao ato ritualístico e dar significado a toda e qualquer ação que ocorra neste. Unir os símbolos, as palavras, a gestualidade e depositá-los em um espaço ritual tem por objetivo dar forma ao que é vivido e se faz por meio desses atos com danças, músicas, sacrifícios. Sobre representações ritualísticas, Mauss (2003) diz que:

As práticas mágicas não são vazias de sentido. Elas correspondem a representações, geralmente muito ricas, que constituem o terceiro elemento da magia. Vimos que todo rito é uma espécie de linguagem. É que ele traduz uma ideia (MAUSS, 2003, p.97).

Assim, essa arte permite uma gama de explicações e de valores que podemos conferir àquilo que estamos observando, podendo nos comover ou repelir, dependendo das nossas experiências e vivências, do conhecimento com essa cultura, além dos preconceitos que são conferidos, não só à cultura negra, como visto no capítulo anterior, mas também à cultura indígena.

A sabedoria passada por meio dos ritos é que se perpetua por meio da prática nos corpos de cada tribo onde pajés, xamãs, entre outros, se utilizam de várias formas de linguagem para eternizar sua cultura. Assim, o corpo pode representar nesses rituais um polo ou centro de forças que devem ser unidas em uma relação de equilíbrio complementar. Sobre esses fenômenos, há que se voltar e dar importância a duas dimensões que existem: o sagrado e o profano. Essa dualidade é consequência das diversas interpretações que o nosso corpo adquire como significado.

Entre as dimensões sagrado e profano, uma série de interditos se faz presente: hábitos, ritos, crenças, elementos que estão na raiz cultural de cada grupo social, estão ligados ao fenômeno visto. Eliade (2018) delimita essas duas dimensões em grupos de características socioculturais que se dividem entre sagradas ou profanas, distinções que afastam tudo que é externo a mitos, ritos, crenças, que se tornam elementos tidos como sagrados distantes do que é considerado profano. Porém, quando se utilizam essas dimensões para algo ligado a interpretações, é possível perceber que tais distinções podem ou não caber a algo assim, a partir do momento em que, para cada instante do ato, é

ou não sagrado, é ou não profano. Reduzir esses elementos em estruturas duras pode fazer com que a própria compreensão do que é ou não sagrado e profano se torne dura e coercitiva.

É importante também analisar os figurinos que o BFAM se permite a apresentar, que foi cuidadosamente elaborado pelo figurinista Eduardo Vieira, em conjunto com a contribuição do professor Paulo Souza, em que este ratifica dizendo que “o grupo se organiza de informações que chamamos de tradição, inova-os e ressignifica o seu espetáculo a partir dos seus inúmeros elementos alegóricos criando uma identidade visual para o mesmo”.

Ou seja, esse figurinos amplificam o caráter estético desse grupo, assim como o cenário, a música, as criações, colaborando para o gesto da performance do bailarino quando o mesmo se expressa, dando movimentações aos corpos, levando ao palco símbolos estéticos destacados em considerações de Pavis (2015), expondo que esses símbolos são criados a partir da associação de utensílios, cores, tecidos justapostos que se tornam expressivos de acordo com a criação artística, pois o figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino, e um ajuda o outro a encontrar sua identidade.

Esses figurinos são as vestimentas que os bailarinos utilizam para representar as suas cenas, tendo cada elemento que as compõe uma importância por apresentar diferentes sentidos, ainda mais quando se unem as formas, os volumes, as cores e as coreografias. Ele é um dos elementos que compõem esse espetáculo e justamente vem dialogar para que haja um espaço cênico harmonioso e coerente, fazendo com que o espectador vislumbre a partir desse recurso diversos significados relacionando-os com os sentimentos a serem transmitidos e/ou contemplados.

A partir disso, observo que os figurinos remetem às lendas e aos ritos indígenas, expressando a diversidade de elementos que fazem parte do modo de vida do amazônida, relacionando-se diretamente com a natureza, representando a vida das comunidades tradicionais amazônicas, como a matéria prima utilizada na fabricação dos seus instrumentos e o conhecimento dos trabalhadores de pesca e lavoura, e ainda os mitos por trás dos encantos presentes tanto nas letras, quanto na relação com o mar, os ciclos da lua e as

referências ao açaí, ao tacacá e ao tucupi. Percebo, então, que essas vestes também nos trazem diferentes interpretações. Pavis (2015) diz que a montagem do figurino depende da intenção do espetáculo.

As mulheres dançam descalças e com saias rodadas, coloridas e longas, blusas brancas, pulseiras e colares de sementes grandes, e os seus cabelos são ornamentados com ramos de rosas ou camélias (foto a seguir). A saia é franzida e geralmente possui estampas florais grandes. Quanto aos homens, dançam utilizando calças curtas, normalmente brancas e simples, comumente com a bainha enrolada, costume herdado dos ancestrais negros que utilizavam a bainha da calça dessa forma devido às atividades exercidas.



Foto 22: Bailarinos com uma possibilidade de figurino para o Carimbó.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

É importante ressaltar que a sociedade compreende que alguns grupos indígenas perderam sua cultura pelo fato de adotarem roupas, usarem aparelhos telefônicos portáteis, entre outros costumes da sociedade não-indígena. São muito comuns dizeres como: eles não são mais índios, índios andam nus, índios não falam português e que só são respeitados aqueles que são retratados lá em 1500. Sabe-se que a realidade cultural dos povos indígenas e de qualquer outro grupo social é passível de reelaborações e onde se faz presente, na concepção de Geertz (2008), que nos explica que essa

mutabilidade é possível, pois as culturas humanas são essencialmente dinâmicas e perpetuamente reelaboradas. Ou seja, as formas culturais não se mantêm inalteradas.

Dessa arte denota então o mundo que se expressa e se instaura e que não tem por finalidade traduzir a vida do dia a dia, porém permitindo que esses elementos sejam reconhecidos e que esses sentimentos sejam vividos pelo espectador. E é a partir desse contexto que se vê emergir uma dança que revitaliza a história e a cultura, seja pela batida forte da música, seja pelos gestos dançados pelos bailarinos, fato indicando a forte presença de elementos culturais que, embora sejam apresentados de forma estilizada, podem ser reconhecidos ou não e causar uma gama de sentimentos naqueles que apreciam.



Foto 23: Bailarina Natália Morena representando a lavadeira.
Fonte: Acervo pessoal do Balé Folclórico da Amazônia (2018).

Dando prosseguimento ao espetáculo do Balé Folclórico da Amazônia, a partir dos 18 minutos, intitulado “Te trago o melhor da minha terra”, entram em cena as dançarinas, todas mulheres com uma saia longa florida segurada por um braço, uma blusa branca com uma alça, e em outro braço um cesto, como é visto na fotografia 23. Têm início os movimentos que irão dar origem aos movimentos característicos de uma dança típica de nossa região a partir dos seus personagens atuantes. O figurino então permite identificar uma forte referência de mulheres que ainda compõem hoje o cenário de algumas cidades do interior do Pará que são as lavadeiras.

Não só o tamanho da roupa, como também o *design* e o contorno que a indumentária dá ao corpo são particularidades marcantes desse figurino popular, em grande parte, com tecidos rasgados e cores fortes que colorem e atraem a atenção do espectador e que por vezes pode ser chamado de exótico. Percebo como exótico tudo aquilo que foge ao comum do saber do indivíduo que está apreciando o ilustrado.

Vale ressaltar que os figurinos são adaptados conforme a necessidade da proposta de cada grupo. Ao atentar para o figurino, entendo que dentro da estética popular tudo o que está relacionado ao meio pode ser sim inserido em uma proposta artística, porém vale ressaltar que deve de certa forma conversar com a intencionalidade da obra, ou seja, com o que o autor deseja passar aos seus expectadores, como se percebe em Pavis (2015):

Como todo signo da representação, o figurino é ao mesmo tempo *significante* (pura materialidade) e *significado* (elemento integrado a um sistema de sentido) [...] “deve ser material o bastante para significar e transparente o bastante para não constituir seus signos em parasitas...” (PAVIS, 2015, p.164).

Chamo a atenção do leitor, mais uma vez, para aquilo que diz respeito ao figurino popular, tendo como objetivo causar impacto no olhar do espectador e deter sua atenção para o conjunto que está sendo proposto, dentro de um contexto no qual tudo pode estar relacionado entre si, afinal há uma interação permanente de ideias, formas de expressão, de construção simbólica na busca pelo reencantamento do mundo sob o novo prisma, o olhar estético.

Nessa perspectiva, as cores exuberantes presentes nos figurinos são um sinal de apreciação das cores da natureza (totemismo) e um retrato do espírito alegre de herança africana e indígena que, hoje em dia, já deixa

transparecer uma influência externa derivada da importação de padrões estéticos.

Nos dias de hoje, as mais diversas discussões sobre as produções das vestimentas vêm sendo alimentadas no contexto através das décadas por sempre aglutinarem as estéticas, pois é nessa relação do corpo com os objetos carregados de signos e sentidos que nasce a experiência do belo. Assim, “reconhecemos a qualidade de certo objeto quando o mesmo é apreendido segundo certa atitude que é a contemplação estética. Se o modo de intencionalidade ou a atitude são diferentes, outros valores são invocados” (DUFRENNE, 2004, p.35-36).

Se olharmos para a trajetória do belo e do feio, veremos que a maioria dos estudos é desenvolvida sobre aquilo que é tido como belo, deixando para trás a beleza do que é feio, ocultando suas características e a qualidade com que é feita. Geralmente, tudo o que é estranho ao ser humano pode facilmente se tornar feio para ele. Como Duffrene (2004) nos conta,

O objeto belo pode ser belo sem o querer, isto é sem solicitar sua estetização e, também, sem perder suas outras virtudes – encanto, funcionalidade, inteligibilidade -, quando ele é estetizado, pois ele então a exprime no sensível [...] o belo é sem conceito mas procede do sentimento no qual a pessoa se concentra (DUFFRENE, 2004, p.243).

Cada vez mais entendo que tudo o que não agrada aos olhos das pessoas que detêm os poderes, sejam eles políticos, sejam econômicos, governamentais, entre outros, não é considerado como belo e está fora do campo do estudo e da pesquisa. O estranho sempre foi subestimado e deixado de lado a ponto de muitas vezes não chegar a significar nada, porém esse tipo de pensamento pode ser considerado ultrapassado, pois, no campo da arte, podemos encontrar uma mistura entre belo e feio e os seus mais diversos entendimentos sobre o proposto, pois a qualidade da análise está em dizer o que é, ou o que significa, e isso é de caráter individual.

Outro elemento estético que podemos observar dentro desse capítulo são as músicas, que também possuem uma importância fundamental para a construção das cenas enquanto obras estéticas e artísticas.

<i>Te Trago da Minha terra (Nilson Chaves)</i>	<i>Navio Gaiola (Fafá de Belém)</i>
Te trago da minha terra O que ela tem de melhor Um doce de bacuri Um curió cantador Trago da minha cidade Tudo o que lá deixei Dentro do bolso a saudade E na mala o que sei E eu sei tão pouco menina Desse planeta azul Sei por exemplo que o norte Fica pros lados do sul Sei que o Rio de Janeiro Deságua em Turiaçu Sei que você é pra mim O que o ar é pro urubu Te trago da minha terra O que ela tem de melhor Tigela de açai Bumba-meu-boi dançador Trago da minha cidade Tudo o que lá deixei Numa das mãos a vontade E na outra o que sonhei	Virgem Credo Cruz Ave Maria Tá na hora da partida Corre corre lá na rampa Velho moço e criança Minha namorada chora Levo no olhar muita lembrança Levo a dor levo esperança A saudade me devora Vendo o sol correr nas brenhas E sair o navio Gaiola No navio Gaiola A tristeza mora No fundo das redes Balançando as horas A preguiça espicha A esperança encolhe Na dança das águas Vai o rio afora Virgem Cruz Credo Ave Maria Valei-me Nossa Senhora Meu Senhor dos Navegantes

As canções expostas são elementos que, através do som produzido, seduzem a atenção dos expectadores, pois, de certa forma, a música possui o poder de mexer com os sentimentos do sujeito, “Ela cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação. É como uma luz da alma que desperta em nós” (PAVIS, 2015, p.130). Ao som da canção de Nilson Chaves, expõe-se uma dança de louvação às terras amazônicas; e, ao som da canção interpretada por Fafá de Belém, inspirada no ir e vir das igarités nos rios amazônicos, em que no emaranhado das redes as pessoas descansam os sonhos, a vida, a saudade e a esperança, ressignificados a partir de uma performance de carimbó, tal como ocorre com a primeira canção. Percebe-se, então, que essas músicas são inspiradas no cotidiano do povo amazônida e na sua teatralidade, ressignificando esse mundo encantador, mostrando o trabalho o lazer, e o próprio prazer desses corpos inseridos.

Pavis (2015) fala que a voz e a música são difíceis de analisar, explicar ou decifrar, pois são tramadas no tempo, porém com os outros elementos da

representação como o espaço e a atuação das personagens eles formam uma estrutura que gera atenção e integra uma atmosfera sentimental ao espetáculo.

No momento em que a música aparece no espetáculo, somos, mesmo na condição de plateia, invadidos por ritmos e batidas que atraem, envolvem, encantam pela alegria de um gestual diferenciado e que fazem nossos corpos, naquele momento, levantar da poltrona e querer dançar como se não tivesse fim a música ou até chegarmos ao cansaço.

Nesse sentido, pode-se afirmar, categoricamente, que o corpo anda junto com a música, também enquanto cúmplice na inspiração das propostas coreográficas, tendo em vista que nesses momentos a música passa a ser um elemento influenciador para que o corpo possa propor coreografias para o espetáculo que será visto. A partir desses gestos ressignificados, o espectador pode ampliar os conhecimentos e os seus conceitos através da apreciação estética e não apenas a percepção dos movimentos analisados (MEDEIROS, 2016).

Essas canções são exemplos de símbolos culturais que encontramos no povo e em suas construções históricas caracterizadas pela simplicidade dos temas por elas tratadas, assim como sua repetitividade que nos transporta aos mais diferentes estados de sentimentos sedutores em nossos ouvidos, ampliando-se o significado dessa dança, criando novas linguagens corporais, conceitos e oferecendo ao espectador uma nova significação em relação ao objeto.

Recorrendo aos escritos de Langer (2011), ele nos diz que essa simbolização atua abertamente na intuição, propiciando um diálogo mais intenso que os símbolos discursivos, pois não carecemos fazer juízo sobre eles, uma vez que já os compreendemos sensivelmente.

Em suma, a pessoa é vista como um ser total, possuidora de um corpo identificado não a uma máquina cujos componentes estão avariados, mas como personagem de uma história que lhe confere unicidade dentro do drama do qual participa, promovendo um novo padrão de significado.

Nessa construção, a polissemia acerca da noção de corpo que varia em função da sociedade e das perspectivas que cada espetáculo carrega em sua apresentação torna praticamente impossível uma definição uníssona desse

conceito, sendo este produto da interação entre espectador e bailarinos, estimulando sempre a reflexão em torno de experiências alheias quanto de experiências vividas pelo próprio sujeito. São a possibilidade de novas aberturas e olhares de conhecimento sobre o corpo através da arte, de um olhar sensível e intercorpóreo. Esses “fragmentos denotam a possibilidade de novos olhares sobre o corpo, configurando uma nova possibilidade delineada a partir da perspectiva da corporeidade como estesia ou comunicação sensível” (NÓBREGA, 2010, p.31).

Conhecer novas coisas é muito importante para mim, pois é uma forma de nos situarmos em uma sociedade. Cada povo brasileiro tem seu valor e acho importante conhecermos a nossa cultura Brasileira, afinal somos um país de várias raças. (informação verbal)³⁷

Entendem-se como fundamentais os saberes imersos nas relações simbólicas que emergem das expressões culturais. Com essa perspectiva, foram trilhados os caminhos de um movimento rumo ao um processo vivo na interação entre os diversos olhares de quem assiste e de quem dança se apresentando como gerador de novas sensações.

O som surge junto com um arrastar de pés coreografado, os bailarinos um atrás do outro em forma de círculo, característica derivada da herança indígena, uma vez que esses antepassados se utiliza[va]m de círculos, pois, segundo Wosien (2000), esse tipo de dança remete a um trabalho que busca, por meio do gestual, da coreografia, do ritmo e da música, acessar a subjetividade humana e provocar vivências que possibilitem que o sensível emerja e seja compartilhado pelo grupo todo. E é sabido que os indígenas vivenciam o movimento abrangendo o ser inteiro: o físico, o mental, o transcendente e o grupal.

E é nessas danças circulares que chegamos a mais uma expressão mitológica dos indígenas, que são práticas de dança desenvolvidas em círculo, envolvendo simbologias, tradição e cultura dos diferentes povos, descrevendo formas variadas no espaço. Conforme Wosien (2002), os índios da América do Norte possuem a compreensão até hoje da relação estreita dos seres humanos

³⁷ Entrevista concedida por MORENA, Natália. **Entrevista IV.** [fev. 2019]. Entrevistador: Carlos Guzzo Júnior. Belém, 2018. 1 arquivo .mp3(46min).

com a natureza, entrelaçada vividamente com o espírito divino. Para a autora, o círculo, enquanto símbolo espelhado do universo, não demarca o início nem o fim. Assim, ele pode ser reinterpretado segundo cada momento histórico, ou seja, a roda ritual (em outras culturas, representada, por exemplo, pela mandala) se completa ou se desfaz, momentaneamente, seguindo a elaboração coreográfica a partir dos gestos sugeridos pelos casais junto com a composição musical da letra do carimbó.

O significado da dança ou de seu simbolismo é sempre impresso por quem comanda o círculo. Sendo assim, esse sujeito se utiliza, em sua coreografia, tanto do sentido horário, que é o lado esquerdo, quanto do sentido anti-horário, que é o lado direito, e, conforme Wosien (2000), no sentido horário estaria o fluxo das lembranças, e, no contrário, o fluxo do conhecimento e da iluminação. Assim, observa-se na dança do Carimbó movimentos livres, espontâneos e simples, feitos com a intencionalidade a partir de lembranças da história, emoções e/ou vivências.

Outro ponto a destacar é que o carimbó pode também ser feito em pares, em que o homem persegue sua dama onde ela o quiser levar, começando aí o poder da dama sobre seu parceiro, como Jastes (2004) explicita:

A dama, com sua faceirice e esperteza, flui a dançar distraindo o cavalheiro. Quando este menos espera, descuidando-se, abaixando-se mais do que deveria em um giro ou cortesia, é surpreendido por sua dama, que girando, o cobre com sua saia de forma sensual e desdenhosa e *este fica marcado pelo seu cheiro, seu pixé*. O prazer dado ao homem pela atitude audaciosa de sua dama de cobrir seu par com a saia, demonstra ao mesmo tempo um símbolo de dominação da fêmea sobre o macho [...] A explicação lógica é que o cheiro do sexo feminino, após o ato sexual, é sentido pelos animais que se afastam do caçador ou do pescador. O índio quando faz amor e sai para caçar ou pescar, passa folhas no corpo para tirar o cheiro de sexo, que poderá afastar sua caça (JASTES, 2004, p.129, grifo do autor).

Vemos, por apenas alguns minutos, uma relação de poder invertida, pois, por muito tempo, sempre o homem teve essa dominação enraizada em nossa sociedade. Isso diz respeito à construção social, histórica e cultural elaborada de acordo com as diferenças sexuais, assim como às relações constituídas quanto aos dois sexos. Nas últimas décadas, vemos no Brasil os

movimentos em prol dessa ascensão feminina eclodir, conquistando diversos espaços, representando reflexões sobre a real necessidade na emancipação das mulheres em nossa sociedade, e assegurar os direitos individuais e/ou coletivos das mesmas com o propósito de nivelar substancialmente a condição principalmente cultural entre os gêneros.

Daolio (2004) contribui de forma evidente para tais informações no campo da Educação Física, já que nessa área do conhecimento a identidade dominante dos homens prioriza atividades culturalmente como masculinas por reafirmar o mito do “sexo forte” e limita o espaço feminino. Aos homens são atribuídas atividades esportivas agressivas e rápidas e, para as mulheres, mais suaves, morosas, atribuindo aos que não se encaixam nesse padrão uma censura em geral, como vemos, no caso da dança, homens sofrendo com esse tipo de discriminação.

Em âmbito geral, o mundo sempre esteve constituído em grupos sociais, que vieram a dar vida a segmentos maiores, podendo ser percebidos como cultura. Na medida em que o homem se admite formar um pensamento e se impõe perante algo, esse passa a ter voz política, por sua vez, na medida em que se instaura um determinado padrão, o qual, por vezes, determina a formação de sociedades. E é nela que são compostos os mais diferentes tipos de pessoas que podem gerar novas ideias e ideais que são os principais pilares formadores nela. Essas novas práticas culturais se configuram como fenômenos e trazem à tona reivindicações que pareciam estar superadas, como etnocentrismo, regionalismos, racismos, essencialismo e não essencialismo.

Segundo Vidal (1992), desde os trabalhos de Mauss, Lévi-Strauss e, mais recentemente, Geertz, para entender o simbolismo da arte, precisamos entender a sociedade. Segundo esses autores, nas sociedades tradicionais, a ambição da arte é significar e não apenas representar. Quando pensamos sobre qualquer coisa no mundo que nos cerca externamente, damos significados a elas, associamos coisas a sentimentos e ideias e assim elas passam a significar algo.

Nessas cenas apresentadas pelo carimbó, é perceptível perceber construções de uma determinada cultura que se insere no espetáculo em

formas de como o corpo indígena dialoga e se expressa no contexto da região paraense, servindo de material para composição artística a partir de vários elementos utilizados por meio de uma abordagem cênica contemporânea, como discorre Pavis (2015):

O mundo possível não é apenas, no teatro, um mundo imaginado pelo autor e pelo leitor, é também um mundo cênico real, com suas convenções, seus 'truques' e sua materialidade, um mundo cênico, que toma emprestado o nosso mas que não se confunde com ele. É no interior do contexto de uma sociedade da cultura, que nos julgamos e interpretamos a realidade cênica (PAVIS, 2015, p.247).

Essas ações partem da importância de se discutir as manifestações culturais indígenas presentes na cultura brasileira e amparadas pela Lei 11.645/2008³⁸, afinal "Os povos indígenas, desde o período da colonização, vêm lutando de múltiplas formas em defesa de suas identidades" (BACKES, 2013, p.14). Dessa forma, percebe-se a importância de trabalhar as diferentes manifestações culturais brasileiras, uma vez que a educação ainda se encontra enraizada em um currículo eurocêntrico. No entanto, vale ressaltar que essas práticas não devem ser desenvolvidas apenas em datas comemorativa, elas devem contribuir para a valorização de manifestações culturais que constituem o povo brasileiro.

Compreendemos essa manifestação como possibilidade de descobrir maneiras de desvelar preconceitos raciais, religiosos e outros que, propagados no imaginário coletivo pelas imagens e estereótipos, levam à alienação e ao afastamento da cultura em que identificam os sujeitos com seu contexto histórico, pois busca compreender a realidade de uma perspectiva crítica do Ser (pessoa-corpo) na inteiração social e nos processos de formação.

Narrar histórias do corpo no carimbó é considerar suas singularidades mesmo em uma aparente identidade coletiva; é se equilibrar entre o visto e o sentido; é descobrir a diversidade cultural que existe em cada movimento; é procurar as sombras e as zonas claras e escuras que fazem parte dessa manifestação; é ressoar entre os corpos estigmatizados e, enfim, descobrir os saberes performáticos do corpo indígena.

³⁸ Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional a inclusão no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena".

Assim, percebo que o corpo, ao dançar o carimbó, expressa o que vive das suas tradições e atualizações, no sentido de revelar memórias, história e sentimentos múltiplos. Considero que as ações corporificadas desses indígenas acontecem no interior de cada tribo e constituem o modo de ser dos membros de cada localidade. E o modo de ser dos sujeitos cuida da sua historicidade. Como dizia o filósofo Merleau-Ponty (2006), o corpo é lugar de memória e criatividade e, por isso, ele está conectado às tradições e às informações do passado, bem como interligado ao presente de um modo dinâmico, que consente modificações e ressignificações constantes. Entendo que o corpo é construção cultural e educacional que revela formas diferentes de mover, de aprender e, concomitantemente, de ser.

Essa manifestação cultural conhecida como carimbó é bem mais que isso, envolve pessoas, seus saberes e fazeres, o domínio da técnica (arte) da fabricação de instrumentos rústicos (curimbós, flautas de madeiras, banjo, reco-reco, dentro outros), o cotidiano, o seu modo de vestir, cantar, falar, o relacionamento social. Enfim, uma infinidade de possibilidades que seria impossível criar um conceito singular para essa prática cultural e ainda afirmar que é somente uma particularidade regional.

E, por ser uma expressão cultural, e cultura não é imutável, permanente, estagnado ou apenas um espetáculo encenado para uma determinada platéia, não teria, portanto, a possibilidade de afirmar se que essa manifestação seja somente uma dança, uma música ou mesmo um instrumento de madeira. Além do mais, sempre surgirão novos elementos, para definir a expressão cultural inerente ao carimbó.

Assim, demonstra-se que as práticas culturais tendem a construir um sistema, que, interdependente de certo grau de instrução, corporifica-se num comando equivalente a outros domínios também culturais. Portanto, faz-se interessante pensar a partir daí nos diversos processos que podem surgir diante de uma iniciativa de escuta ao corpo e suas razões, possibilitando o surgimento não apenas de produtos artísticos, mas de desveladores de nossa humanidade, acrescentando novos mundos àquela realidade espontânea que por muitos é conhecida.

Destarte, não são apropriações isoladas e desconectadas com a totalidade pertencente à existência histórico-social dos sujeitos. Como nos pensamentos de Medeiros (2016),

os sentimentos que guiam a arte, que a fazem brotar, são sentimentos que criam novas paisagens, novas formas de vivência. Assim, a esses sentimentos que são também estéticos, constroem algo que não são realidade, mas que possuem substantividade (MEDEIROS, 2016, p.103).

Há uma correspondência de transferibilidade na esfera das aprendizagens que vão se acumulando por inúmeros trabalhos realizados no campo da experiência em esquemas de apreensão do pensamento, da percepção e na expressão.

No caso da dança, trata-se de um campo diferenciado da atividade social, como modo de se praticar a cultura, em que a organização espaço-temporal do corpo em movimento possui, em sua expressividade e forma, uma relação com o mundo “[re]velada”, expressão demarcada ambigualmente de modo proposital, pois é explícita para alguns olhares e oculta para outros, o que denuncia a pluralidade de perfis dos expectadores.

Esse tipo de entendimento torna-se sobremaneira necessário porque o ensino, tradicionalmente, ainda não tem contemplado todas as possibilidades de manifestação em suas diferenças étnico-raciais, religiosas, de gênero, culturais e/ou mesmo de classes sociais, uma vez que aquilo que seria considerado relevante estaria diretamente relacionado às práticas cultas ou formais acadêmicas e apresenta jogos de poderes que legitimam certas verdades artísticas, estéticas e/ou culturais.

A dança, numa perspectiva educativa, contribui para o desenvolvimento das capacidades humanas, pois o movimento, concebido de forma expressiva e comunicativa, permite ao sujeito compreender o mundo de maneira diferenciada, afinal são experiências realizadas que se acumulam, são discernidas, fixadas como resultados, convertidas em ideias, imagens e/ou representações simbólicas, generalizadas como ideias e instrumentos organizados enquanto técnica de produção da existência em geral humana em si, de si e/ou para si.

Quando um espetáculo mostra o que o homem faz, os limites, a relação

com a natureza ou com os outros, revela também o que faz a carne, pois “o corpo é socialmente construído tanto sobre suas ações em cenas coletivas quanto nas teorias que explicam seu funcionamento ou nas relações que mantem com o homem que encarna” (LE BRETON, 2007, p.26). Para o sociólogo, é tentar compreender a corporeidade enquanto estrutura simbólica e, assim, destacar as representações e os imaginários que surgem imensamente mutáveis conforme a sociedade.

Reconheço, então, que as práticas culturais em dança adquirem relevância quando se incluem os aspectos particulares da realidade geral da cultura, bem como da produção do conhecimento, de saberes diversos e dos poderes que possam vir a ser desvelados e abarcam a possibilidade de entendimento de que sua materialização acontece cotidianamente em todos os campos. Daolio (2004) aponta que a dimensão que a cultura corporal ou de movimento assume na vida do cidadão atualmente é tão significativa que as práticas corporais são convidadas não a reproduzi-las simplesmente, mas a permitir que o indivíduo se aproprie dela criticamente.

É papel desse tipo de arte introduzir os indivíduos no universo da cultura corporal ou de movimento de forma crítica. Através da dança, a intencionalidade do estudo é garantida não só através dos movimentos corporais inerentes a esta, mas também em apresentar as injustiças praticadas contra uma cultura, um povo na época da colonização, e, diante disso tudo, esse mesmo povo utilizava de seu corpo para a fuga, para a luta e, principalmente, para a dança.

Essa educação é fundamental para a proteção da cultura de um povo, e essas práticas complementam todos os esforços de uma comunidade educacional no que diz respeito ao reconhecimento da própria identidade cultural. Por fim, no Pará, há uma diversidade ainda de danças, músicas, crenças, personalidades, que podem se tornar possibilidades de instrumentos metodológicos para se inserir na educação. Afinal,

qualquer coisa que possa ser lida como um texto cultural e que contenha em si mesma um significado simbólico sócio-histórico capaz de acionar formações discursivas, pode se converter em um legítimo objeto de estudo: desde a arte e a literatura, as leis e os manuais de conduta, os esportes, a música e a televisão, até as atuações sociais e as estruturas do sentir (RIOS, 2002, p.247).

Os estudos culturais não são uma via de mão única, pois esses trabalhos proporcionam um ambiente de encontro entre distintas experiências culturais, buscando introduzir na sociedade a leitura do mundo que o rodeia, levando concepção do universo sociocultural em que está inserido, e possibilita, ainda, o fortalecimento dos sentimentos de cidadania e identidade, envolvendo todos aqueles que estão inseridos nessa conjuntura, significando, portanto, um extraordinário passo para a valorização e o prestígio da sociedade.

Por fim, salvaguardar a identidade cultural de um povo, difundindo e sensibilizando a importância da herança cultural, possibilita o conhecimento, o acesso à informação para que a sociedade possa compreender e valorizar a sua importância cultural e educacional, podendo escolher no passado e no presente objetos, signos, tradições e lugares que apreciem a continuidade dos elementos e valores culturais do povo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos olhares evidenciados neste trabalho, apresento um cenário que segue tendência do grupo de pesquisa do qual sou integrante, cujo fenômeno da resignificação se tornou uma atitude bastante comum na área da Educação Física, juntando tradição e modernidade na tentativa de criar novos símbolos e significados. Nessas criações, é observado um ecletismo cultural que combina e justapõe linguagens, a partir de diálogos e adaptações que possibilitam a emergência de uma cultura compreendida como resultado da projeção de um universo de múltiplas diferenças.

Proponho ainda nesse estudo uma discussão acerca de construções feitas em torno de diferentes configurações das danças que emergem de práticas corporais, localizadas no Pará, e acredito que em diferentes indivíduos pousam olhares e entendimentos singulares a propósito dos territórios que ocupam. Esses olhares são baseados em vivências e experiências constantemente resignificadas a partir de um espetáculo e zelam em suas memórias, uma vez que estas possibilitam que as experiências sejam reinventadas, com base nos acontecimentos individuais e coletivos vivenciados em seu mundo-vivido.

Mediante todo esse contexto educacional e social e a partir das verbalizações e dos achados, do ensino dos símbolos, da cultura e das danças, sejam elas de origem indígena, sejam afro-brasileiras, pode ocorrer de muitas maneiras, como a partir do conhecimento da diversidade sociocultural; do respeito e da valorização das singularidades e das similaridades entre os grupos que ocorrem no momento em que as pessoas relacionam-se em um contexto artístico e estético, pois, a partir do estudo desse contexto, é proporcionado o conhecimento de diversas produções culturais, o que leva a educar os nossos corpos de diferentes maneiras e com diferentes linguagens e códigos a partir dos diferentes suportes artísticos; da expressão das experiências vividas e vivenciadas pelo expectador e pelo bailarino; de um campo rico em experimentações, ao propiciar diferentes olhares da realidade

sociocultural que cerca os indivíduos; e das multiplicidades de símbolos que permeiam essas culturas.

A partir de determinadas cenas apresentadas do espetáculo *Danças Amazônicas* pudemos identificar certos aspectos de representação cultural do nosso estado Pará como rituais, histórias e determinados eventos representam representam as experiências partilhadas como forma de identificação. A tradição e as origens vão se ressignificando ao longo das mudanças históricas, porém, algumas permanecendo imutáveis buscando sugerir comportamentos.

Eliade (1991) define essa realidade na qual símbolos, significados e concepções constituem uma estrutura imaginativa da sociedade, em que o estudo interpretativo da cultura representa um esforço para aceitar a diversidade entre as várias maneiras que os seres humanos têm de construir suas vidas, no processo de vivê-las, no qual se compreende que essas práticas corporais são um espaço “libertário” que possibilita uma inserção universal no processo de apropriação e utilização das potencialidades expressas na cultura popular, tendo em vista que compreender os vínculos estabelecidos nessa cultura desenvolvida pelo grupo Balé Folclórico da Amazônia constrói uma relação resultante de representações comprometidas com o contexto dos cortejos culturais, definidos no campo simbólico através das “identificações” percebidas na apropriação e na reelaboração de elementos ditos de tradição encontrados no espetáculo aqui analisado.

Os desafios não se findam por aí, infere-se que muitas podem ser as possibilidades do estudo a respeito dessas simbologias por meio das práticas corporais, o que possibilitará a formatação de uma sociedade cada vez mais plural e, por conseguinte, aberta às diversas possibilidades de ser.

Assim, alguns espetáculos podem ser interpretados como festejos de caráter popular, cujas principais características são a presença de danças, músicas e representações teatrais, possuindo origens e raízes culturais dos povos que formaram nossa cultura (africanos, indígenas e europeus), que, contudo, vem incorporando mudanças culturais e adicionando a essas festas novas coreografias e vestimentas, surgindo como uma espécie de composição poética e teatral híbrida resultante de adaptações ou ainda de invenções populares quase sempre anônimas.

Dessa forma, o Balé Folclórico da Amazônia expressa uma linguagem artística identificada à dita cultura tradicional, que se refere, essencialmente, às identidades específicas de um povo, de uma determinada região geográfica e em certo contexto social, tendo raízes em um passado mais ou menos remoto, sendo fruto da transmissão oral, mas que sofre transformação e é permeável aos contatos e às influências culturais do exterior baseados em um contexto cultural pluralista, porém resguardando o “espaço ritual” de cada cultura sem negar a diversidade estética e ideológica entre os universos culturais representados por símbolos identitários específicos encontrados nas manifestações da cultura popular.

A partir de espetáculos como o aqui analisado, a percepção estética e o desenvolvimento artístico caracterizam um modo próprio de expressar a experiência humana e um modo próprio de ordenar essa experiência. Com isso, os expectadores criam uma maneira peculiar de desenvolver a sensibilidade, a percepção e a imaginação, tanto na prática artística como as práticas corporais, quanto na aquisição do conhecimento e/ou nas formas produzidas pelas diversas culturas existentes, favorecendo a amplitude da produção humana.

A compreensão de valores produzida por essas culturas favorece a capacidade de perceber a realidade a sua volta, seu cotidiano mais vivente a partir das formas e dos objetos que cercam tais culturas, com o exercício da crítica, o que pode criar condições de revelar os modos de perceber, sentir e articular valores e significados que fazem parte dos diferentes tipos de relações entre os indivíduos em uma determinada sociedade.

No que diz respeito à dimensão sociocultural e às manifestações artísticas a partir da relação entre o fazer, o representar e o exprimir a arte, Ferraz e Fusari (1993) destaca alguns aspectos: a representação do mundo cultural a partir da significação e da imaginação que o homem possui do mundo; o conhecimento que o homem possui do mundo e sua interpretação do mesmo; e também a expressão do sentimento que é exposta, manifesta e simbolizada, ou seja, trata-se de um movimento dialético entre o homem e o mundo.

Ainda segundo as autoras citadas, é possível adquirir um conhecimento mais amplo e profundo das relações sinestésicas a partir da análise transformadora pela cultura e a partir dessas artes que estão intimamente relacionadas ao seu tempo, ou seja, ao tempo em que foram produzidas, não podendo se esgotar em um único sentido, significado ou função, afinal podem até ser encontradas definições contraditórias, pois estão intimamente relacionadas com o tempo e as pessoas que as produzem.

Considerando a presente reflexão, pode-se concluir que o desenvolvimento da cultura popular precisa ser visto como algo não uniforme, em que a prática é regida por uma constante redescoberta e uma reelaboração para atender e ser atendido, viabilizando a manutenção da memória de determinada cultura popular. Nesse contexto, ressalta-se que, há algum tempo, os estudos históricos vêm considerando a importância dos objetos e dos espaços como elementos construtivos de memória, a qual, segundo Zumthor (2010), seria definida enquanto uma dimensão imaginária da sociedade que adquire substância social e que cria vínculos do indivíduo com um “todo social”.

Ressalto a relevância das danças trazidas para esse campo de herança e forma cultural expressiva, legitimando seu valor imaterial na sociedade, uma vez que elas são destacadas pelos sentidos e pelos significados que vêm assumindo em cada local em que se instalam e se ressignificam, pois, ao mesmo tempo em que estabelecem relações com o passado, se inventam e reinventam no tempo presente.

Por essas e outras razões, compreende-se que as práticas corporais devam inspirar os sujeitos, sejam os expectadores, sejam os bailarinos, pelos laços que os unem à sua sociedade e à sua cultura. O corpo e a cultura, no contexto da Educação Física, em diálogo com as ciências humanas e sociais, foram aqui problematizados a fim de se compreender o corpo como matriz cultural e histórica que constitui os sujeitos como pessoas nas relações socioeconômicas e culturais, estabelecidas em nível macro da sociedade brasileira e em nível micro nas diferentes heranças culturais herdadas de grupos indígenas e afro-brasileiros.

Nesse sentido, os estudos a respeito do corpo dialogam com diversas áreas do conhecimento, não sendo propriedade exclusiva de nenhuma

disciplina. Privar o corpo do resultado gerado por esses diálogos é condená-lo à extinção precoce ou à pobreza de ideias. A partir da análise apresentada neste estudo, observa-se a relevância da corporeidade de Merleau-Ponty na Educação Física, no que diz respeito à ruptura do paradigma cartesiano e ao olhar mecanicista do ser corpo, trazendo reflexões acerca dos aspectos tanto de autoconhecimento quanto de expressão corporal, ponderando, assim, a forma como os sujeitos podem se relacionar a respeito da sua consciência corporal, relacionando-a com seu convívio social por meio das práticas corporais.

Dessa forma, compreendo que é importante ressaltar que corpo é um laço social que estabelece ligações no mundo em que vivemos, ou seja, o corpo não se baseia apenas em características biológicas, ele possui princípios que englobam também todo o contexto social e cultural em que está inserido. A cultura é adquirida conforme nossas experiência e vivências ao longo da vida, aquilo que os seres humanos são capazes de produzir na relação com sua construção orgânica, ambiental e cultural (LE BRETON, 2007).

A partir do pensamento de Le Breton, pode-se considerar que o corpo e as danças paraenses devem ser compreendidos como produção social complexa, pois são tecidos nas relações sociais históricas que constituem a sociedade identificada e diferenciada a partir dos marcadores sociais de acesso aos bens materiais e não materiais, como constituição familiar, gênero e orientação sexual, idade, etnia-raça, religião, entre outras dimensões socioculturais que definem as identidades da pessoa.

Assim, no Brasil, com esses referenciais da Educação Física, reconhece-se que, pelos entrecruzamentos das culturas produzidas no cotidiano e nos momentos ritualizados, os povos ameríndios e os afro-brasileiros garantiram suas lutas, suas resistências e a manutenção de suas identidades coletivas, mesmo em meio aos conflitos enfrentados com a cultura europeia que impôs uma única religião, uma única língua, uma única forma de conceber a família e a educação, pela padronização dos corpos reconhecidos e valorizados como pessoa. Assim, corroboro as proposições de Merleau-Ponty (2006), ao afirmar que o corpo é lugar de memória e criatividade, que transita

na historicidade e ocupa de maneira expressiva diferentes espaços, permitindo transformar-se e ressignificar-se.

Assim sendo, as manifestações populares, mais especificamente no espetáculo *Danças Amazônicas*, podem ser compreendidas como símbolos da vida que sobrepujam eficácias enunciativas entre passado e presente, bem como as infindáveis formas de reprodução da realidade, pois elas são elementos indispensáveis da cultura, e apresentá-las como “fonte” de investigação é imprescindível para se apreender a complexidade histórica e cultural dos acontecimentos com seus sentidos. A provocação de estudar essas danças coloca no imperativo o olhar para o passado que se reconstrói a cada momento e reconhece que não se pode esclarecer todas as impressões encontradas, visto que essa seria uma tarefa inacabável.

REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- ALVES, Castro. **Melhores Poesias**. São Paulo: Núcleo, 1996. (Coleção Núcleo de Poesia Comentada)
- BACKES, José Licínio. A escola indígena intercultural: espaço/tempo de afirmação da identidade étnica e de desconstrução da matriz colonial. **Revista Interações**, Campo Grande, v. 15, n. 1, p. 13-19, jan./jun. 2014.
- BARBERO, Estela Pereira Batista; STORI, Norbeto. **Arte indígena Brasileira: produção e estímulo nas artes visuais**. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.
- BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. Fenomenologia confrontos e avanços. São Paulo: Cortez, 2000.
- BLANCO, Sonia Maria Reis. O carimbó em algodão e seus aspectos sócio-gráficos. Anais do V congresso Latinoamericano da Associação internacional para o estudo da música popular. Universidade do Estado do Pará, 2010. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmia.html>> . Acesso em 29 de set 2019
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4ed. São Paulo: Companhia de Letras, 2001.
- BURKE, Peter. **A história cultural das Imagens**. Bauru: EDUSC, 2003.
- CAMPELO, Lilian Cristina; ALMEIDA, Rogério Henrique **Dona Onete e o imaginário folk-Amazonico**. In: RIF, Ponta Grossa/PR, Volume 10, Número 21, p. 107-123, set./dez. 2012.
- CHAGAS JUNIOR, Edgar Monteiro *et al.* **Inventário Nacional de Referências Culturais**. 2013. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Invent%C3%A1rio%20Nacional%20de%20Refer%C3%A2ncias%20Culturais%20sobre%20o%20Carimb%C3%B3.pdf>. Acesso em: 02/10/2019
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: José Olympio, 2006
- CORTÊS, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil!: Festas e danças populares**. Belo Horizonte/MG: Leitura, 2000.
- COSTA, Tony Leão da. **Carimbó – negritude, indianeidade e caboclize: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970)**. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434409930_ARQUIVO_Ca_rimbo-negritude,indianeidadeecaboclize.pdf. Acesso em: 02/06/2019
- CROATTO, José Severino. **As linguagens da experiência religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião**. São Paulo: Paulinas, 2001.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia de letras: Fapesp, 1992.

DAOLIO, Jocimar. **Educação Física e o conceito de cultura**. Campinas: Autores Associados, 2007.

_____. **Da cultura do corpo**. Campinas: Papirus, 1995.

DEL PRIORE, Mary. (Org.) **História das crianças no Brasil**. In: _____. Jesuítas e as crianças no Brasil quinhentista. 4ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DIAS, Paulo. **A Outra Festa Negra**. In: ANCSÓ, István; KANTOR, Íris (Org.). Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Hucitec: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. v. 2.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

_____. **Mito e Realidade**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FARES, Josse. O boto, um Dândi das águas amazônicas. **Moara**. Estudos de Narrativa Oral. Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras / UFPA. Belém, n.5, p.47-63, abr./set., 1996.

FERRAZ, Maria Heloisa; FUSARI, Maria F. de Rezende. **Arte na Educação Escolar**. São Paulo: Cortez, 1993.

FERREIRA, Dilermano Hugo Alves. **Lundum Marajoara: o fascínio e o encanto da história de uma dança**. Monografia de especialização em pedagogia do movimento humano – Universidade Estadual do Pará, Belém, 2004. 132f.

FREIRE, Isabel Batista. **Maracatu nação leão coroado como fruto da árvore da vida: por um caminho de conhecimento simbólico e estético na Educação Física**. Dissertação (Mestrado em Educação em Educação Física) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GASPAR, Lúcia. **Danças indígenas do Brasil**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2017. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescola/undex.php?option=com_content&view=article&id=839:dancas-indigenas-do-brasil&catid=39:letra-d>. Acesso em 27 ago. 2018.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Rio de Janeiro: Dp&A, 2011.

HALL, Stuart. **Notas sobre a desconstrução do “popular”**. In: _____. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

IAVELBERG, Rosa. **Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA).

- http://pib.socioambiental.org/pt/Categoria:Povo_ind%C3%ADgenas_no_Pará
- JASTES, Éder Robson Mendes. ***Dança da onça na cena amazônica: espetacularidade cabocla na dança do carimbó.*** Dissertação do Mestrado – Universidade Federal da Bahia, programa de pós-graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2005.
- KAMBEBA, Marcia Wayna. ***O tambor como elemento de afirmação indígena.*** Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/artigos-de-cultura/4850967>. Acesso em 10/10/2019.
- LANGER, Susanne. ***Sentimento e Forma.*** São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LARA, Larissa Michelle. ***As danças no Candomblé: corpo, rito e educação.*** Maringá: Eduem, 2008.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. ***A conversão semiótica na arte e na cultura.*** Edição Trilíngue. Belém: EDUFPA, 2007.
- _____. ***Cultura Amazônica: uma poética do imaginário.*** Belém: Cejup, 1995.
- LE BRETON, David. ***Sociologia do Corpo.*** 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- MAGALHÃES, Couto de. ***O Selvagem.*** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975. (Reconquista do Brasil; 16)
- MATOS, Adelermo. ***Música na mata.*** Belém: FUMBEL, 2001.
- MAUSS, Marcel. ***Sociologia e Antropologia.*** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MAUÉS, Ivone Gaia. COSTA, Márcia Oliveira. ***Sons e ritmos africanos na Amazônia: Lundu marajoara.*** Belo Horizonte: Historiarte, 2016.
- MEDEIROS, Rosie Marie Nascimento. ***Uma educação tecida no corpo.*** 2.ed. São Paulo: Annablume, 2016.
- MENDES, Maria Isabel de Souza; NOBREGA, Terezinha. ***Cultura de movimento: reflexões a partir da relação entre corpo, natureza e cultura.*** Revista Pensar a Prática nr. 12/2: 1-10, maio/ago. 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. ***Fenomenologia da Percepção.*** 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. ***Psicologia e pedagogia da criança.*** São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. ***O visível e o invisível.*** São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. ***Signos.*** São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MESQUITA, Olêinia Aidê. ***Significações culturais e simbólicas sobre o corpo do balé folclórico da Bahia: uma herança sagrada para a Educação Física.*** Dissertação (Mestrado em Educação em Educação Física) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.
- MIRANDA, Carlos Alberto Cunha. ***A arte de curar nos tempos da colônia: limites e espaços da cura.*** 3.ed. Recife: Universitária da UFPE, 2017.

MIRANDA NETO, Manoel José de. **Marajó: desafio da Amazônia, aspectos da relação a modelos exógenos de desenvolvimento**. 3.ed. Belém: Universitária, 2005.

MORAIS, Raimundo. **O meu dicionário de cousas da Amazônia**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2013. (Edições do Senado Federal; v.175)

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia de. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar**. Natal: IFRN, 2015.

_____. **Uma fenomenologia do corpo**. São Paulo: Livraria da Física, 2010.

_____. **Dançar para não esquecer quem somos: por uma estética da dança popular**. In: II Congresso Latino-Americano/III Congresso Brasileiro de Educação Motora, 31/out, 04/nov. 2000, Natal. In: Anais. Educação Motora: Interseções com a corporeidade e as perspectivas para o novo século. Universidade federal do Rio Grande do Norte, 2000. p.54-59.

OLIVERIA, Alfredo. **Ruy Guilherme Paranatinga Barata**. 2.ed. Belém: Cultural Cejup, 1990.

OLIVEIRA, Ingrid Patrícia Barbosa de. **O que as tramas estéticas e simbólicas da cultura do candomblé nos revelam para pensar o corpo na Educação Física**. Dissertação (Mestrado em Educação em Educação Física) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é Educação: Interfaces entre corporeidade e estética**. (E-book) Natal: UFRN, 2018.

PRANDI, Reginaldo. **Contos e lendas afro-brasileiros – a criação do mundo**. São Paulo: Companhia de Letras, 2007.

RIOS, Alicia. **Los estudios culturales y el estudio de La cultura en America Latina**. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.

ROCHA, Ademir. Índios do Pará 2. Disponível em: <http://ademirhelenorocha.blogspot.com/2011/08/indios-do-para-2.html>. Acesso em 10/10/2018.

RODRIGUES, João Barbosa. **Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890.

RODRIGUES, Orivaldo Gleydson Brito. **Os aspectos religiosos do carimbó no cotidiano do bairro novo de Marapanim**. Monografia de graduação – Universidade Estadual do Pará, Curso de Licenciatura Plena em ciências da religião, Belém, 2010.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. 2.ed. Belém: Paka-Tatu, 2015.

_____. **Lundu: canto e dança do negro no Pará**. Coord. Jonas Arraes. Belém: Paka-Tatu, 2016.

SANTIN, Silvino. **Educação Física: uma abordagem filosófica da corporeidade**. 2ed. Ijuí: Unijuí, 2003.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 16.ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SOARES DO BEM, Arim. **Dominação da subjetividade e repressão à religiosidade africana: uma práxis transatlântica secular.** In: *Revista Kulé-Kulé*, Maceió: Edufal, janeiro de 2008.

TORRES, Carlos Alberto. **Democracia, educação e multiculturalismo.** Tradução de Carlos Almeida Pereira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

VIDAL, Lux B. (Org.). **Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética.** São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp/ Edusp, 1992.

WOSIEN, Bernhard. **Dança: um caminho para totalidade.** São Paulo: Triom, 2000.

WOSIEN, Maria-Gabrielle. **Dança Sagrada: deuses, mitos e ciclos.** Trad. Maria Leonor Rodenbach e Raphael de Haro Junior. São Paulo: Triom, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura.** 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **A Letra e a Voz.** Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.