

Maria Ana Azevedo de Oliveira
Simei de Amorim Santos Andrade
Arianne Roberta Pimentel Gonçalves

Organizadoras



EDITORA
Paka-Tatu



**Maria Ana Azevedo de Oliveira
Simei de Amorim Santos Andrade
Arianne Roberta Pimentel Gonçalves**

Organizadoras

Arlinda Vitória Silva Santos, Cleandro Conceição da Silva, Elayza Karin Lobato Brito, Evelin Cecília Viana de Oliveira, Geane Leite Ferreira, Iury Vitor Ferreira da Silva, Jarleane do Socorro Barbosa de Melo dos Santos, Keyla Barros da Costa, Maria Ana Azevedo de Oliveira, Maria do Rosário dos Santos Pereira, Maria Jackeline de Sousa Viana Oliveira, Raphaely Fernanda Monteiro Pinheiro, Romeu do Carmo Amorim da Silva Junior, Simei de Amorim Santos Andrade, Talita Gabriele Ribeiro Amaral, Tatiane de Nazaré Rodrigues da Cunha, Thais Karina Souza do Nascimento.



Copyright © Maria Ana Azevedo de Oliveira,
Simeí de Amorim Santos Andrade, Arianne Roberta
Pimentel Gonçalves, Organizadoras, 2026.

Editora Paka-Tatu
Rua Bernal do Couto, 785 - Umarizal
CEP: 66055-080 - Belém - Pará - Brasil
Telefone: (91) 2121-1169
E-mail: contato@paka-tatu.com.br
www.editorapakatatu.com.br
www.instagram.com/editorapakatatu

Editor geral
Armando Alves Filho

Editores-adjuntos
Lucival Lobato
Lindalva Sales

Editora-assistente
Suely Nascimento

Setor Comercial
Sandra Maria Teixeira Alves

Revisão
Doralice Jacomazi

Diagramação
Carlos Carneiro

Conselho Editorial
Aldrin Moura de Figueiredo
Armando Alves Filho
Ernani Pinheiro Chaves
Gutemberg Armando Diniz Guerra
José Alves de Souza Júnior
Josebel Akel Fares (Bel Fares)
José Maia Bezerra Neto
Luiz de Jesus Dias da Silva
Maria de Nazaré Sarges
Paulo Maués Corrêa
Paulo Nunes
Vânia Maria Torres Costa

*Todos os direitos reservados
aos Autores.*

**CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ**

M245

Manifestações culturais na Amazônia [recurso eletrônico] / organização Maria
Ana Azevedo de Oliveira, Simeí de Amorim Santos Andrade, Arianne Roberta Pimentel
Gonçalves. - 1. ed. - Belém [PA] : Paka-Tatu, 2026.
recurso digital ; 3922 MB

Formato: epdf
Requisitos do sistema: adobe acrobat reader
Modo de acesso: world wide web
ISBN 978-85-7803-751-2 (recurso eletrônico)

1. Cultura popular - Amazônia. 2. Patrimônio cultural - Amazônia. 3. Amazônia -
Usos e costumes. 4. Livros eletrônicos. I. Oliveira, Maria Ana Azevedo de. II. Andrade,
Simeí de Amorim Santos. III. Gonçalves, Arianne Roberta Pimentel.

26-107583.0

CDD: 398.098113
CDU: 398(811.3)





SUMÁRIO

PREFÁCIO

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS NA AMAZÔNIA:

TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO, MEMÓRIA E PERTENCIMENTO 9

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

DIVERSIDADE CULTURAL AMAZÔNICA,

O QUE ISSO REPRESENTA? 14

Maria Ana Azevedo de Oliveira

Simeí de Amorim Santos Andrade

Arianne Roberta Pimentel Gonçalves

CAPÍTULO I

– MANIFESTAÇÕES CULTURAIS, DANÇA E LUDICIDADE 21

DANÇA, ESPETACULARIDADE E LUDICIDADE NO BOI

PAVULENTO DE OURO EM BENFICA-BENEVIDES/PA 23

Talita Gabriele Ribeiro Amaral

Maria Ana Azevedo de Oliveira

A ESPETACULARIDADE DA CRIANÇA AMAZÔNIDA

NO CONTEXTO DO FARSESCO MASCARADO FOBÓ 58

Jarleane do Socorro Barbosa de Melo dos Santos

Tatiane de Nazaré Rodrigues da Cunha

**BOI CAPRICHOSO: A BRINCADEIRA DE BOI COMO
MANIFESTAÇÃO CULTURAL POPULAR MOJUENSE.....85**

Cleandro Conceição da Silva

CAPÍTULO II

– MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E SABORES DA TERRA..... 109

**A ESPETACULARIDADE DO SABER-FAZER DO CARIBÉ
EM PONTA DE PEDRAS, NO MUNICÍPIO DE SÃO SEBASTIÃO
DA BOA VISTA - MARAJÓ..... 111**

Elayza Karin Lobato Brito

**O RITO DE PREPARAÇÃO DA MANIÇOBA PARA O CÍRIO
DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ, EM BELÉM DO PARÁ..... 130**

Raphaely Fernanda Monteiro Pinheiro

Maria do Rosário dos Santos Pereira

CAPÍTULO III

**– MANIFESTAÇÕES CULTURAIS, DANÇA
E HISTORICIDADE..... 143**

FILHOS DA POROROCA:

A ESPETACULARIDADE NO SEU FAZER ARTÍSTICO 145

Geane Leite Ferreira

Iury Vitor Ferreira da Silva

Maria Ana Azevedo de Oliveira

**DANÇA E HISTÓRIA DO THEATRO DA PAZ: FRAGMENTOS
DA *BELLE ÉPOQUE* À CONTEMPORANEIDADE..... 171**

Arlinda Vitória Silva Santos

DANÇAS E LENDAS AMAZÔNICAS: A TRAJETÓRIA DO GRUPO MAPINGUARI	192
---	------------

Keyla Barros da Costa

CAPÍTULO IV

– MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM MÚSICA.....	217
--	------------

LADRÕES DE MARABAIXO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO MUSICAL NA AMAZÔNIA AMAPAENSE	219
---	------------

Romeu do Carmo Amorim da Silva Junior

Simeí de Amorim Santos Andrade

A ESPETACULARIDADE DO CARIMBÓ EM UM BRINQUEDO CANTADO	256
--	------------

Thais Karina Souza do Nascimento

CAPÍTULO V

– MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E RELIGIOSIDADE	275
--	------------

UM OLHAR ESPETACULAR PARA O CORPO PROMESSEIRO DO CÍRIO DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ	277
--	------------

Evelin Cecília Viana de Oliveira

Maria Jackeline de Sousa Viana Oliveira

INFÂNCIA RIBEIRINHA: CULTURA E RELIGIOSIDADE DAS CRIANÇAS NA VILA DO PIRIÁ – CURRALINHO/PA.....	301
--	------------

Simeí de Amorim Santos Andrade



PREFÁCIO

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS NA AMAZÔNIA: TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO, MEMÓRIA E PERTENCIMENTO

Prefaciар a obra **Manifestações Culturais na Amazônia** é, para mim, motivo de alegria e honra. Recebo este convite com profundo respeito pelo trabalho desenvolvido pelas organizadoras e pelos autores e autoras que compõem esta publicação, bem como, pelo campo de pesquisa que ela mobiliza. Minhas trajetórias acadêmica e artística têm se dedicado ao estudo das festas, brincadeiras, procissões e atos devocionais na Amazônia paraense, investigando as relações entre corpo, memória, cultura e performance. Nesse percurso, coordeno o Grupo de Pesquisa Festa, Brincadeira, Corpo e Performance, vinculado ao CNPq, dedicado a compreender as manifestações culturais amazônicas como territórios vivos de criação, experiência estética e produção de conhecimento.

É, portanto, a partir desse lugar: de pesquisadora que observa, escuta e dialoga com os modos de celebração e invenção cultural que atravessam a Amazônia, que acolho com entusiasmo esta obra.

Manifestações Culturais na Amazônia chega às mãos do leitor como um gesto de escuta atenta, de reconhecimento e de afirmação dos múltiplos modos de existir, criar e celebrar que atravessam os territórios amazônicos. Esta obra não se limita a reunir artigos acadêmicos: ela tece, com rigor sensível, uma cartografia viva de práticas culturais que emergem das águas, das florestas, das cidades, dos terreiros, das festas, dos quintais,

dos corpos que dançam, cozinham, cantam, rezam e narram suas histórias a partir de uma relação profunda, cotidiana e simbólica com o território.

Prefaciар este livro é também assumir um gesto ético, político e epistemológico. Em tempos nos quais a Amazônia segue sendo frequentemente reduzida a estereótipos, cifras ambientais ou narrativas externas ao território, esta publicação afirma outro movimento: o de falar desde dentro, a partir de experiências encarnadas, saberes situados e práticas culturais vividas no cotidiano dos povos amazônidas.

O poeta e ensaísta paraense João de Jesus Paes Loureiro (2001)¹, ao refletir sobre a estética amazônica, afirma que a cultura da região se constitui a partir de uma profunda relação simbólica entre natureza, imaginação e experiência humana. Para o autor, a Amazônia é território onde mito, memória e cotidiano se entrelaçam, formando uma estética própria marcada pelo imaginário amazônico e pelos processos de encantamento que atravessam a vida cultural da região. Nesse contexto, as manifestações culturais amazônicas revelam modos próprios de interpretar o mundo, nos quais o sensível, o mítico e o cotidiano se entrecruzam na constituição das práticas culturais.

Essa leitura da cultura amazônica como campo simbólico e imaginativo encontra também ressonância nos estudos do historiador Vicente Salles (1985)², cuja produção intelectual dedicou-se a compreender as matrizes culturais da Amazônia e suas expressões populares. Ao investigar práticas festivas, musicais e performativas da região, Salles destaca como as culturas amazônicas resultam de complexos processos históricos de encontro e reinvenção cultural, nos quais tradições indígenas, africanas e europeias se entrelaçam na constituição de formas culturais singulares.

Nessa perspectiva, pensar a Amazônia a partir de suas manifestações culturais implica reconhecer o território como espaço vivo de

¹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 2001.

² SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1985.

relações sociais, simbólicas e históricas. Essa compreensão aproxima-se da noção de territorialidade discutida por Rogério Haesbaert (2004)³, para quem o território deve ser entendido como construção múltipla, relacional e atravessada por dimensões culturais e políticas.

Ao mesmo tempo, as manifestações culturais amazônicas podem ser entendidas como práticas de memória viva. Nesse sentido, o diálogo com as reflexões de Leda Maria Martins (2003)⁴ permite conceber a cultura como lugar de memória performada. Ao desenvolver o conceito de tempo espiralar, a autora propõe compreender as manifestações culturais como movimentos contínuos de atualização da memória, nos quais o passado retorna transformado na experiência presente.

Essa dimensão da cultura como prática cotidiana também ecoa na reflexão de Raymond Williams (1989)⁵, ao afirmar que a cultura é ordinária, isto é, ela se constrói nas experiências comuns da vida social, nos gestos repetidos, nas celebrações coletivas e nas práticas que organizam o cotidiano das comunidades.

Também a reflexão estética proposta por Ítalo Calvino (1990)⁶ contribui para pensar essas experiências culturais. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, o autor apresenta a leveza como potência criadora, não como superficialidade, mas como capacidade de retirar peso das estruturas narrativas e abrir espaço para novas formas de imaginação. Nas culturas amazônicas, essa leveza manifesta-se na dança, nas brincadeiras, nas festas e nas práticas coletivas que transformam o cotidiano em experiência estética compartilhada.

Aqui, é necessário pontuar que o corpo ocupa lugar central nesse processo. O corpo que dança, que brinca, que canta, que cozinha e que

³ HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

⁴ MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

⁵ WILLIAMS, Raymond. **Culture is ordinary**. London: Routledge, 1989.

⁶ CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

celebra, constitui um verdadeiro arquivo vivo de memória cultural. Nesse ponto, os estudos da Etnocenologia, desenvolvidos por Jean-Marie Pradier (1996)⁷, contribuem para compreender essas práticas como acontecimentos espetaculares situados culturalmente.

Da mesma forma, os Estudos da Performance, especialmente nas reflexões de Richard Schechner (2013)⁸, ajudam a assimilar essas manifestações como comportamentos restaurados, práticas repetidas e recriadas ao longo do tempo.

No contexto amazônico, pesquisas como as desenvolvidas por Miguel Santa Brígida e Simeí Santos Andrade (2022)⁹ revelam como manifestações culturais locais articulam corpo, ludicidade e espetacularidade, evidenciando modos próprios de produção de conhecimento sensível.

Outro aspecto fundamental desta obra é sua vinculação com a universidade pública, especialmente, com a Universidade Federal do Pará (UFPA). Ao longo de sua trajetória, a instituição tem se consolidado como espaço de produção de conhecimento comprometido com a realidade amazônica, articulando ensino, pesquisa e extensão em diálogo com artistas, comunidades e mestres da cultura popular.

Nesse contexto, as pesquisas reunidas neste livro reafirmam o papel da universidade como espaço de construção coletiva de saberes. Paulo Freire (1987)¹⁰ já nos alertava para a necessidade de uma educação dialógica, enraizada nas experiências concretas dos sujeitos.

No campo da história cultural amazônica, estudos como os de Aldrin Moura de Figueiredo (2008)¹¹ também contribuem para delimitar as manifestações culturais como espaços privilegiados de construção de identidades, memórias e sensibilidades coletivas.

⁷ PRADIER, Jean-Marie. **La scène et la fabrique du corps**. Paris: PUF, 1996.

⁸ SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. New York: Routledge, 2013.

⁹ SANTA BRÍGIDA, Miguel; ANDRADE, Simeí Santos (org.). **Etnocenologia amazônica: corpo encostado**. Belém, PA: Paka-Tatu, 2022.

¹⁰ FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

¹¹ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A cidade dos encantados**. Belém: EDUFPA, 2008.

A consistência e a densidade desta obra são indissociáveis da atuação das organizadoras **Maria Ana Azevedo de Oliveira, Simeí de Amorim Santos Andrade e Arianne Roberta Pimentel Gonçalves**, que imprimem à obra rigor acadêmico aliado à sensibilidade política e estética.

Ao explorar os textos, o leitor percebe que o livro constrói uma verdadeira cartografia das culturas amazônicas, reunindo pesquisas que dialogam com dança, música, culinária, religiosidade, memória e práticas pedagógicas.

Percorrer esta obra é, portanto, como navegar por um rio de múltiplas margens. Cada capítulo revela uma paisagem cultural distinta, mas todos compartilham o mesmo horizonte: compreender as manifestações culturais amazônicas como experiências vivas, atravessadas por memória, criação e pertencimento.

Ao final desta travessia reflexiva, torna-se evidente que as manifestações culturais amazônicas se constituem a partir de uma profunda relação entre corpo, território e natureza. Terra, floresta, fogo e água configuram as experiências culturais dos povos amazônicos.

E a água, elemento fundador da vida amazônica, conduz fluxos de pessoas, saberes e culturas. Nos rios que atravessam a região circulam histórias, cantos, promessas, alimentos, danças e crenças.

Como os próprios rios da Amazônia, as manifestações culturais seguem em movimento contínuo, reinventando-se a cada encontro entre tradição e criação.

Que este livro seja também um desses rios: um espaço de circulação de saberes, encontros entre gerações e reconhecimento da potência cultural que pulsa nas muitas Amazônias que habitam este território.

Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida
Professora, pesquisadora e artista.
Universidade Federal do Pará



DIVERSIDADE CULTURAL AMAZÔNICA. O QUE ISSO REPRESENTA?

Iniciamos esta apresentação com uma indagação proposital para compreensão do que de fato representa a diversidade cultural dos povos da Amazônia. Quando nos reportamos à diversidade cultural, estamos falando sobre saberes e informações que devem ser considerados para compreensão do mundo das populações que vivem às margens dos rios e igarapés, nas matas de várzea, igapó e terra firme, nos campos de natureza, nas praias, mangues... Sobre esse aspecto, Gonçalves (2012)¹², quando se refere à Amazônia, afirma que ela é pura diversidade, na sua extensão territorial existem muitas Amazonas, povos e espécies.

Nessa continuidade, a obra **Manifestações Culturais na Amazônia** é um convite a reflexões acerca da diversidade das culturas do Norte do Brasil. Teve por objetivo visibilizar e compartilhar experiências nas áreas das Artes Cênicas, da ludicidade e das culturas populares, sobremaneira. Ainda, possibilita a abertura de caminhos que levem a meditações acerca das culturas dos povos na Amazônia, bem como à promoção de novas políticas públicas, permitindo discussões e debates sobre as diversas manifestações dos povos das águas, das florestas e das terras na Amazônia brasileira.

Organizada pelas pesquisadoras Maria Ana Azevedo de Oliveira, Simeí de Amorim Santos Andrade e Arianne Roberta Pimentel Gonçalves,

¹² GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, Amazonas**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

esta publicação delinea-se sob a perspectiva dos estudos voltados para as manifestações que vêm das bases populares, consolidando essas culturas importantes para a afirmação da identidade daqueles que aqui vivem e constroem muitas histórias que estão imbuídas pelo cheiro da floresta, pelo colorido da natureza, pelas expressões ditas que traduzem a sua maneira de ver e dizer do mundo, pela correnteza forte dos rios e pela abundância da água que entranha na pele, no corpo das populações amazônicas.

Ao concernir à Amazônia, imediatamente ficamos diante de grandezas. Em relação a sua abrangência espacial, é fato que a Amazônia engloba um vasto espaço no mundo, constituído por vários países, sendo o Brasil um deles. No Brasil, a Amazônia abrange os estados do Acre, Amapá, Pará, Roraima, Rondônia, Amazonas, Tocantins, Mato Grosso e parte do Maranhão, formando a chamada Amazônia Legal¹³, com uma área de 5.035.772,54 km², distribuídos em 773 municípios, ocupando 65% de toda a Amazônia, com uma população aproximada de 24 milhões de habitantes.

Nesse contexto, diante da grandiosidade do território amazônico, não tivemos a intenção de abarcar todas as manifestações populares da região, nem seria possível devido às numerosas amostras aí existentes, contudo, foi significativo constatar a profunda relação simbólica e de pertencimento dos povos da Amazônia com o território habitado, revelando a importância do (re)conhecer o próprio lugar no mundo para a demarcação e fortalecimento das diversas falas, saberes e expressões. Portanto, demarcamos com afincos o território das produções de conhecimentos desta obra: a Amazônia brasileira.

Sua diversidade cultural transcende seu próprio território, alcançando força e presença expressivas, atravessando fronteiras e inspirando o mundo. Dessa intensa relação e do contínuo processo de trocas entre território e culturas, podemos afirmar que o território manifesta as culturas, assim como as culturas manifestam o território.

¹³ Pela Lei nº 1.806 de 6/1/1953 (Brasil, 1953), a Amazônia brasileira passou a ser denominada de Amazônia Legal, com sua composição atual definida pela Lei Complementar nº 31, de 11/10/1977.

Nessa perspectiva, ao refletir sobre esta questão, é inevitável nos depararmos com o fluxo de atravessamentos e de relação geracional que manifesta existências, que, em sua maior grandeza, provavelmente, expressam-se nas culturas amazônidas. Logo, os cálamos reflexivos a compor esta obra entrelaçam olhares, fazeres, afetos, modos e distintas tradições do chão amazônida.

Ressalta-se que esta produção foi inspirada na exposição **Manifestações Culturais do Brasil: a celebração viva das culturas dos povos**, presente em diversas capitais do Brasil, incluindo Belém-PA, estabelecida no Museu de Arte Sacra - Galeria Fidanza, no período de 5 de abril a 18 de junho de 2023. A mostra reuniu 52 bens culturais registrados como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), representando as cinco regiões do país, em parceria com a Fundação Vale.

A partir de visitas à exposição, alunos da graduação em Dança, pós-graduação em Artes – Mestrado Profissional em Rede (Prof-Artes), pesquisadores do Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas: Arte, Cultura e Educação (Nupeia) e do Grupo de Pesquisa Dança e Etnocenologia, da Universidade Federal do Pará, do Instituto de Ciências da Arte, da Faculdade de Dança, coordenados, respectivamente, pelas professoras Simeia de Amorim Santos Andrade e Maria Ana Azevedo de Oliveira, foram instigados a produzir, com base em seus estudos, artigos que agora integram esta produção científica.

Sendo assim, com vistas a uma melhor organização didática, a obra foi dividida em cinco capítulos: Manifestações Culturais, Dança e Ludicidade; Manifestações Culturais e Sabores da Terra; Manifestações Culturais, Dança e Historicidade; Manifestações Culturais e Processos de Criação em Música; e Manifestações Culturais e Religiosidade.

O primeiro capítulo, intitulado **Manifestações Culturais, Dança e Ludicidade**, apresenta o artigo *Dança, Espetacularidade e Ludicidade no Boi Pavulento de Ouro em Benfica-Benevides/PA*, de autoria de Talita Gabrielle Ribeiro Amaral e Maria Ana Azevedo de Oliveira. Discorre sobre a

brincadeira do Boi Pavulento de Ouro, criado e organizado pela autora-brincante Talita Amaral. A brincadeira-familiar é revelada por meio dos comportamentos espetaculares dos brincantes com seus personagens, vestimentas, acessórios, músicas e do movimento do corpo, na dimensão do brincar de boi.

Em *A espetacularidade da criança amazônida no contexto do Farsesco Mascarado Fobó*, as autoras-pesquisadoras Jarleane do Socorro Barbosa de Melo dos Santos e Tatiane de Nazaré Rodrigues da Cunha analisam a espetacularidade infantil no Carnapauxis - festa carnavalesca, da cidade de Óbidos, no estado do Pará. Na abordagem, a espetacularidade foi compreendida não somente pela gestualidade ou pelo modo de se vestir e de se enfeitar, mas, principalmente, pela expressão corporal e pelos saberes, vivências e histórias que reverberam no corpo-lúdico da criança-brincante.

Na continuação do capítulo, o artigo *Boi Caprichoso: A brincadeira de boi como manifestação cultural popular mojuense*, do professor de teatro Cleandro Conceição da Silva, revela a necessidade do avivamento do Boi Caprichoso, do município de Moju, no estado do Pará, com a finalidade de retornar a brincadeira que é expressão da cultura local, reavivando laços de memória e da história do município, sem, contudo, destacar a falta de apoio humano e financeiro enfrentado pelo Grupo Folclórico Boi Caprichoso.

O segundo capítulo, denominado **Manifestações Culturais e Sabores da Terra**, inicia-se com o artigo *A Espetacularidade do Saber-Fazer do Caribé em Ponta de Pedras, no município de São Sebastião da Boa Vista – Marajó*, de Elayza Karin Lobato Brito, que objetivou compreender o saber-fazer do caribé, na comunidade de Ponta de Pedras, no município de São Sebastião da Boa Vista, no arquipélago de Marajó. De forma minuciosa, esclarece cada etapa do modo de fazer o alimento regional, que envolve cuidado, afetividade, espetacularidade e ancestralidade.

O Rito de Preparação da Maniçoba para o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém do Pará, de autoria das licenciadas em Dança Ra-

phaely Fernanda Monteiro Pinheiro e Maria do Rosário dos Santos Pereira é mais uma experiência da gastronomia paraense. As autoras abordam sobre o processo de preparação da maniçoba, desde a compra da maniva, principal ingrediente da comida, vendida no mercado do Ver-o-Peso, além de sinalizarem o consumo da maniçoba por ocasião da festividade do Círio de Nazaré - celebração religiosa que presta homenagem à Nossa Senhora de Nazaré, em Belém do Pará.

O terceiro capítulo, **Manifestações Culturais, Dança e Historicidade**, tem início com o artigo *Filhos da Pororoca: A espetacularidade no seu fazer artístico*, dos pesquisadores Geane Leite Ferreira, Iury Vitor Ferreira da Silva e Maria Ana Azevedo de Oliveira. Revela a espetacularidade do fazer artístico da Cia. de Dança Filhos da Pororoca, do município de São Domingos do Capim, por meio das obras intituladas e inspiradas nas histórias: *Matinta Perera*, *Curupira*, *Iara e Boto*, cujas apresentações artísticas retratam entidades, mitos e lendas da comunidade ribeirinha amazônica. Como caminho metodológico, os autores recorrem aos estudos da Etnocnologia, proporcionando um adensamento no material recolhido na pesquisa de campo. Nas entrevistas constata-se que os sentimentos gerados no sujeito – participante da Cia. – são refletidos por meio da dança e das ações propostas à comunidade.

Dança e História do Teatro da Paz: fragmentos da Belle Époque à Contemporaneidade, de autoria da licenciada em Dança Arlinda Vitória Silva Santos, aborda a história do Teatro da Paz entrelaçada à historiografia da dança em Belém do Pará, descortinando artistas estrangeiros e da Amazônia paraense, que se apresentaram em distintas linguagens da dança, no referido teatro, por meio de fragmentos que vão do período da Belle Époque até a contemporaneidade.

Em seguida, é apresentado o artigo *Danças e Lendas Amazônicas: A trajetória do grupo Mapinguari*, da professora de Dança Keyla Barros da Costa. O texto discorre sobre o grupo de Tradições Amazônicas Mapinguari, o qual tem a figura mítica do Mapinguari na identidade visual do grupo. O artigo trata sobre as danças tradicionais: o Carimbó, o Maçari-

quinho e a Marujada de Bragança, presentes em seu repertório de shows, além das apresentações artísticas das lendas do Boto, da Iara e da Cobra Grande, destacando o papel essencial do grupo, na preservação, difusão e reinvenção da cultura popular paraense.

Manifestações Culturais e Processos de Criação em Música, o quarto capítulo da obra, traz o artigo *Ladrões de Marabaixo e o Processo de Criação Musical na Amazônia Amapaense*, dos pesquisadores Romeu do Carmo Amorim da Silva Junior e Simei de Amorim Santos Andrade. Os autores desenvolveram um estudo com os alunos do Curso Técnico em Publicidade do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá/IFAP – Campus Santana, que demonstraram competência para reconhecer e abarcar o Marabaixo como parte de sua cultura, compreendendo os princípios de construção sonora do fazer marabaixeiro e fortalecendo a difusão cultural de seus territórios. Como produto da pesquisa, ainda, organizaram um e-book, inspirado na Cultura do Marabaixo, com seis Ladrões de Marabaixo - cantigas - compostas pela turma, com o propósito de contribuir com novos processos de ensino e aprendizagem musical.

Na sequência, *A Espetacularidade do Carimbó em um Brinquedo Cantado*, da mestra em Artes Thais Karina Souza do Nascimento, apresenta a proposição de um brinquedo cantado, criado na disciplina de Manifestações Espetaculares Brasileiras I, do Curso de Licenciatura em Dança, da Faculdade de Dança, a partir da composição da letra e da música no ritmo do carimbó, como material didático para o ensino da dança, na Educação Infantil e séries iniciais do Ensino Fundamental.

E, por fim, o quinto capítulo, intitulado **Manifestações Culturais e Religiosidade**, abre-se com o artigo *Um olhar espetacular para o corpo do promesseiro do Círio de Nossa Senhora de Nazaré*, das discentes do Curso de Licenciatura em Dança, da Faculdade de Dança, Evelin Cecília Viana de Oliveira e Maria Jackeline de Sousa Viana Oliveira. As autoras se debruçam em compreender os corpos dos promesseiros movidos pela fé no Círio de Nossa Senhora de Nazaré, sob o olhar espetacular imerso

na procissão. Diante disso, verificaram a sensibilidade na diversidade da fé que move os promesseiros ao pagarem suas promessas, por graças alcançadas, em uma demonstração de fé e devoção entrelaçadas à vida e à Arte/Dança.

Concluindo, o último texto a integrar esta produção científica, *Infância Ribeirinha: Cultura e Religiosidade das crianças na Vila do Piriá – Curralinho/PA*, de autoria da professora-pesquisadora Simei de Amorim Santos Andrade, aborda os estudos das infâncias amazônicas, destacando a infância e a criança ribeirinha da Amazônia Marajoara. Nessa perspectiva, a investigação propiciou a compreensão das relações que as crianças estabelecem com a religiosidade, a partir das ações cotidianas ao brincar, dançar ou mesmo serem curadas das doenças, por meio das manifestações religiosas, vivenciadas em um espaço constituído por água e floresta.

A obra **Manifestações Culturais na Amazônia** compartilha doze artigos, revelando experiências nas áreas da dança, da ludicidade, das culturas populares, entre outras, bem como possibilita a abertura de caminhos que levam a reflexões acerca das culturas dos povos da Amazônia, além de tratar sobre as diversas manifestações dos povos das águas, das florestas e das terras do norte do Brasil.

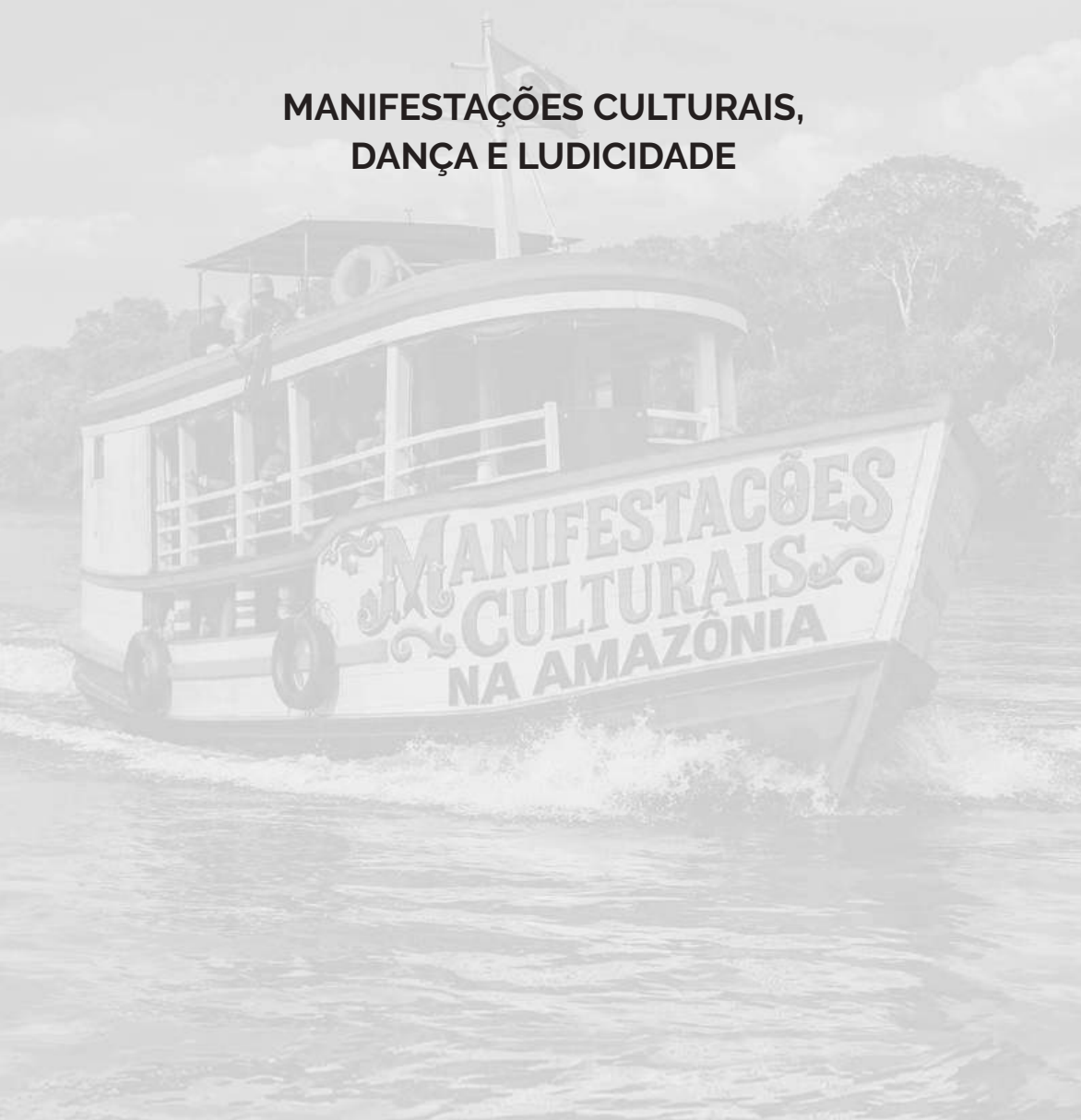
Profa. Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira
FADAN/ICA/UFPA

Profa. Dra. Simei de Amorim Santos Andrade
FADAN/ICA/UFPA

Profa. Dra. Arianne Roberta Pimentel Gonçalves
SEDUC/PA

CAPÍTULO I

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS, DANÇA E LUDICIDADE





DANÇA, ESPETACULARIDADE E LUDICIDADE NO BOI PAVULENTO DE OURO EM BENFICA-BENEVIDES/PA

Talita Gabriele Ribeiro Amaral¹⁴
gabriele.talita26@gmail.com

Maria Ana Azevedo de Oliveira¹⁵
maa@ufpa.br

Resumo: O presente artigo discorre sobre o Boi Pavulento de Ouro, do distrito de Benfica-BE/PA, criado e organizado pela autora-brincante Talita Amaral, por meio dos estudos da Etnocenologia, que analisa as práticas e os comportamentos humanos espetaculares, de acordo com Pradier (1999). Dialogando com a Etnocenologia, traz a ludicidade por meio de Andrade (2013), que se debruça sobre o estudo do lúdico. A pesquisa, de cunho qualitativo, delineia-se pela autoetnografia, apresentando o principal objetivo do trabalho, a análise e escrita de uma experiência pessoal, no caso, a vivência na brincadeira do Boi Pavulento de Ouro - prática familiar, que se tornou mais consistente ao longo do curso de dança. Intitulado de boizinho-dançante, abordo as principais caracte-

¹⁴ Licenciada em Dança, pela Faculdade de Dança (Fadan), do Instituto de Ciências da Arte (ICA), da Universidade Federal do Pará (UFPA).

¹⁵ Pós-doutora em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado Profissional em Rede, da Universidade Federal do Pará (PROF-ARTES/UFPA). Doutora em Artes Cênicas pela UFPA. Mestre em Artes Cênicas pela UFPA. Professora da Universidade Federal do Pará/Instituto de Ciências da Arte/Faculdade de Dança (Fadan). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Dança e Etnocenologia.

rísticas das danças populares: improviso e repetição, conforme Oliveira (2019), que trata das danças populares paraenses. Como colaboradores na realização deste trabalho, destaco a minha mãe, Luciane Ribeiro dos Santos, e meu pai, Eduardo Amaral Neto. Concluo que esta experiência me possibilitou analisar o comportamento dos brincantes de forma espetacular, deixando registrada a brincadeira do Boi Pavulento de Ouro, de cunho familiar, realizada em Benfica-BE/PA.

Palavras-chave: Brincadeira do Boi. Espetacularidade. Ludicidade.

1 INTRODUÇÃO

Minha vida soa com a marujada,
Sou o suor que balança esse povo,
No mês de junho tocando tambor,
Batendo palminhas renasço de novo,
Ninguém gosta mais desse boi do que eu.
(Carlos Paulain, 1990).

O artigo em tela é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do Curso de Licenciatura em Dança da UFPA, que versou sobre a brincadeira do boi, intitulado *Boi Pavulento de Ouro: a ludicidade e a espetacularidade na brincadeira do boi, em Benfica-Benevides*, de minha autoria, defendido em dezembro de 2023, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira.

Ao trazer a composição musical de Carlos Paulain, começo a escrita de minha vivência com os bois, destacando que minha relação com o tema do artigo se entrelaça com a minha paixão pela brincadeira do boi. Na minha infância, meus familiares tinham o costume de escutar músicas regionais nas festas em família e, por meio dessas músicas conheci as toadas¹⁶ do boi-bumbá de Parintins. Pelo fato de me identificar com o

¹⁶ Toadas: são cantos que descrevem o dia a dia dos cidadãos parintinenses.

ritmo, no final do mês de junho, assistia na televisão o Festival dos Bois de Parintins, que era transmitido ao vivo.

Ressalto que, nos domingos do mês de junho, minha mãe me levava para o Arrastão do Pavulagem, uma prática espetacular que ocorre na cidade de Belém-PA, que tem em seu cortejo a brincadeira do boi. Práticas que nos dias de hoje ainda são vivenciadas por mim, pois continuo acompanhando os arrastões do Pavulagem e assistindo ao Festival do Boi de Parintins, agora acompanhada pelos meus filhos.

Saliento também que essas práticas se tornaram tradição para mim e me inspiraram na criação do próprio boizinho-dançante, denominado Boi Pavulento de Ouro, que se tornou minha principal motivação para a escrita do meu TCC, ao ingressar no Curso de Licenciatura em Dança.

Acentuo que o documentário *Dois Pra Lá Dois Pra Cá*, que aborda a rivalidade dos bois de Parintins e revela as histórias que povoam o imaginário da população local por meio das lendas amazonenses, foi outro disparador para a escolha do tema desta pesquisa.

Em razão do exposto, vieram-me as perguntas: em que aspectos da brincadeira do Boi Pavulento de Ouro eu encontro a espetacularidade? E de que forma a brincadeira acontece no contexto familiar? Considero que a brincadeira “[...] não está conectada/restrita ao mundo da criança, e sim ao divertimento necessário ao ser humano que abrange seu mundo interno em diálogo com o mundo externo” (Silva, 2012, p. 89).

Apresento como principais objetivos compreender e descrever as minhas vivências com o Boi Pavulento de Ouro – meu boizinho-dançante, na perspectiva da ludicidade e da espetacularidade, cujos estudos foram adensados ao longo da Licenciatura em Dança.

Justifico a necessidade de estudar o fenômeno do Boi Pavulento de Ouro, a fim de registrar uma brincadeira familiar, que possui características próprias dos contextos regional e amazônico. Bem como, o estudo pretende contribuir para o ensino da dança, em especial, das danças populares, dialogando com o lúdico e a espetacularidade.

Nos municípios do estado do Pará destaca-se a brincadeira do boi, com características singulares, reveladas nas músicas, nos personagens e no próprio contexto da brincadeira. Como exemplo, apresento o TCC intitulado *Cantar, Dançar e Brincar: a espetacularidade do boi Brilha Noite, no município de Bujaru-PA*, de autoria da licenciada em Dança Jucelaine Silva dos Santos, que analisou a brincadeira do boi-bumbá, sua história e seus personagens, no município de Bujaru.

Ainda se encontra no estado do Pará, especificamente, no município de São Caetano de Odivelas, a brincadeira do boi Tinga, a saber:

A brincadeira de boi de São Caetano de Odivelas é formada a partir da figura central do boi de quatro pernas, um boi que dança. À sua volta, a folia toma corpo e espalha-se pelas ruas da cidade. A síntese dos seus elementos visuais, sonoros e cênicos ficou conhecida na imprensa paraense como “boi de máscaras” ou, simplesmente, “boi Tinga” (Silva, 2009, p. 170).

Vale destacar que, na cidade de Belém, o Boi Pavulagem é uma manifestação espetacular, que ganhou as ruas da cidade, em torno da brincadeira de boi. O Boi Pavulento de Ouro nasceu com o mesmo intuito, de transcender um sonho; brincar com um boizinho-dançante.

Compreendo o boizinho-dançante como uma prática espetacular, que se expressa, por meio dos gestos e dos movimentos dos brincantes, de forma espontânea e improvisada, que surgem dos sentimentos e das sensações, e reverberam no corpo que é tocado pela música. Para isso, tomo como base Oliveira (2019) no que se refere ao improviso e à repetição como principais características das danças populares.

Ao me debruçar sobre a ludicidade, me deparei com os estudos de Andrade (2013, p. 12), que assim afirma:

Se consideramos o exercício da ludicidade como uma necessidade vital do ser humano em qualquer fase da vida, podemos concluir que o lúdico não pode ser visto apenas como diversão, uma vez que colabora de forma decisiva para o desenvolvimento pessoal, social e cultural do sujeito.

Como referencial teórico-metodológico, busquei a Etnocenologia, que estuda as práticas e os comportamentos espetaculares. Desse modo, tem como principal noção a dimensão espetacular, que se constitui como “uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (Pradier, 1999, p. 24).

Com a finalidade de dialogar com os estudos da Etnocenologia, trago a autoetnografia, que advém da etnografia, como método de pesquisa para analisar e descrever a brincadeira do boi. Entende-se que a autoetnografia:

[...] vem do grego: auto (self = “em si mesmo”), ethnos (nação = no sentido de “um povo ou grupo de pertencimento”) e grapho (escrever = “a forma de construção da escrita”)2. Assim, já na mera pesquisa da sua origem, a palavra nos remete a um tipo de fazer específico por sua forma de proceder, ou seja, refere-se à maneira de construir um relato (“escrever”), sobre um grupo de pertença (“um povo”), a partir de “si mesmo” (da ótica daquele que escreve) (Santos, 2017, p. 218).

Conforme assevera o autor acima, compreendo que a pesquisa foi realizada por meio da descrição de um modo de fazer, o que significa dizer, um modo de brincar do Boi Pavulento de Ouro. Para isso, entrevistei a senhora Luciane Ribeiro dos Santos, minha mãe, e o senhor Eduardo Amaral Neto, meu pai, a fim de demonstrar a característica principal do boi, que é ser uma brincadeira familiar.

No primeiro momento do artigo, revelo como surgiu a minha paixão pelo brincar de boi, a partir dos Bois-bumbás de Parintins e do Arrastão do Pavulagem de Belém-PA, dando origem ao Boi Pavulento de Ouro. No segundo momento, trago as minhas vivências e relatos da minha mãe, Luciane, e do meu pai, Eduardo, caracterizando a brincadeira do boizinho-dançante como familiar. Por fim, no terceiro momento, abordo a espetacularidade do Boi Pavulento de Ouro, descrevendo o fazer/brincar como uma prática que atrai e chama a atenção, por meio de

suas indumentárias, acessórios, gestos e movimentos corporais durante a brincadeira, revelando que, para brincar de boi, não há limite de idade.

2 A PAIXÃO PELO BRINCAR DE BOI

A cor do meu batuque
Tem o toque, tem o som da minha voz
Vermelho, vermelhaço, vermelhusco
Vermelhante, vermelhão [...]
Meu coração...
Meu coração é vermelho (hey, hey, hey!)
De vermelho vive o coração, ê-ô, ê-ô!
(Chico da Silva)

Para iniciar a abordagem, trago o fragmento da música Vermelho, do compositor Chico da Silva, que embalou minha infância e me apresentou a cultura popular do “boi de pano” (Medeiros; Medeiros, 2001), o que me faz me debruçar sobre a história dos bois de Parintins.

No interior do estado do Amazonas, na região Norte do Brasil, no município de Parintins, acontece o *Festival dos Bois de Parintins*. Uma ilha em que os habitantes respiram a cultura do boi-bumbá. Em Manaus, dizem que “ao nascer uma criança na cidade, antes de perguntar se é menino ou menina, perguntam: é Caprichoso ou Garantido?” (Loureiro, 2001, p. 347).

A brincadeira do boi, em Parintins, teve sua origem na rivalidade de dois bois de pano. O Garantido, nas cores vermelha e branca, que traz em sua testa um coração de cor vermelha, e foi criado por Lindolfo Monteverde quando teve uma doença. Ao fazer um pedido a São João Batista, recebeu uma graça, e para pagar a sua promessa criou o boi Garantido. Porém, sabe-se que no início o boi branco tinha em sua testa um coração preto.

Por volta dos anos 80, quando a madrinha do boi Garantido, Dona Maria Ângela Faria, pediu para pintarem o coração de vermelho, chamaram o artista Jair Mendes. A denominação Garantido vem dos en-

contros dos bois nas ruas de Parintins. Saunier (2003) relata que, em vez das disputas entre os bois que ocorrem hoje em dia nos bumbódromos, antigamente, havia brigas entre eles e o boi garantido ficava com sua cabeça intacta, recebendo assim o nome de “garantido”. Conhecido também como “Boi do Povão” e grande campeão do festival com 32 vitórias.

Já o boi Caprichoso, nas cores azul e preta, apresenta como símbolo uma estrela na testa. Há várias versões sobre a sua origem, que datam dos anos 1913, 1925 e 1929, mas todas com os mesmos criadores, os Irmãos Cid. A origem de seu nome vem do seu encargo de boi bem caprichado e é conhecido como “Boi de Elite”.

O festival é um espetáculo que acontece a céu aberto, em um espaço nomeado de Bumbódromo, com um formato de anfiteatro, localizado no centro do município de Parintins, com capacidade para 35.000 pessoas.

Os bois de Parintins retratam o início da minha paixão pela dança e pela cultura popular. No entanto, minha paixão maior é o Boi Garantido. Luciane Ribeiro dos Santos¹⁷, minha mãe, em depoimento, disse que:

Quando você tinha cinco anos, fomos a uma festa de aniversário do seu primo. Nas festas da família era comum tocar músicas regionais, e neste dia, ao som de “Vermelho”, na voz de Fafá de Belém e Assayag, você dançava e cantava com muita paixão. E desde então, todas as vezes que tocava músicas de bois, todos lembravam de você! (conversa informal, 2023).

Em grande parte da minha infância escutei músicas da *Banda Carrapicho*, que surgiu em Manaus, Amazonas. A banda iniciou sua trajetória com o estilo da MPB, com músicas mais suaves, e depois passou a trabalhar com o ritmo do forró¹⁸. Contudo, foi a partir de 1980 que passou a investir também nas toadas de boi-bumbá, sem abandonar o forró. Em 1996, o produtor francês Patrick Bruel se encantou com a toada *Tic Tic*

¹⁷ Entrevista realizada no dia 29 de agosto de 2023.

¹⁸ Forró: é um ritmo musical do Nordeste que apresenta vários estilos. Dança de casais.

Tac e decidiu lançá-la na França, tornando-se uma das mais tocadas naquele ano e um dos maiores sucessos no Brasil e na Europa, conquistando um grande público com o ritmo de toadas de boi-bumbá.

A *Banda Carrapicho* era a única que cantava as músicas dos boi-bumbás de Parintins e que incentivou a minha paixão por eles. Meu pai, Eduardo Amaral, foi quem me acostumou a escutar essas músicas que contavam as lendas e mitos do Amazonas, através dos festivais dos bois.

Todavia, tudo começou em Benfica, distrito de Benevides. Também conhecido como “distrito dos igarapés”, localizado em uma área com vegetação abundante, um lugar bem pacato, onde a maioria dos moradores se conhecem, e quase todos têm um grau de parentesco. Meu encanto pelos bois começou desde muito pequena, quando dançava as danças populares, que aconteciam nas escolas onde estudei. O mês junino sempre foi para mim o melhor e, desde então, minha paixão por bois festivos não parou mais.

Acentuo que na dança popular o corpo do brincante “se utiliza do movimento e de ações corporais, a partir de uma técnica estabelecida pela cultura, tornando-se específica e singular, pois retrata os costumes e determinadas maneiras, que fazem parte do contexto histórico-sócio-cultural das pessoas que a praticam” (Oliveira, 2015, p. 42).

Dos doze aos treze anos de idade fui convidada pela dona Nazaré Pereira, diretora da antiga Escola Bosque Aquarela, localizada no município de Benevides - Murinim, para criar uma coreografia de boi-bumbá para meninas do segundo e do terceiro ano do ensino fundamental. Foi minha primeira experiência profissional como coreógrafa, pois até então era só brincadeira.

Naquela ocasião, criei a coreografia com duas músicas gravadas pela banda Carrapicho: *Festa do boi-bumbá e Ninguém gosta mais desse boi do que eu*. Desenhei e criei o figurino que seria usado pelas alunas, com ajuda de minha mãe, Luciane Ribeiro, que é costureira. Após observar os ensaios, a dona Nazaré me convidou para dançar com as alunas na apresentação e, ao perceber o quanto estava sendo produtivo o meu

trabalho, fui chamada para trabalhar em um processo de criação de uma quadrilha junina e de uma coreografia de carimbó¹⁹. Foi um desafio e, naquele momento, passei a vislumbrar o sonho de ser professora, pois a tarefa de coreografar me proporciona alegria e prazer.

Lembro-me que desde criança brincava de escolinha com os meus bonecos e falava que já sabia o que queria ser quando crescer – professora. “É brincando que a criança constrói conhecimentos da sua cultura e também aprende a desenvolver papéis, pois brincar é construir e reconstruir a realidade partindo do imaginário” (Andrade, 2013, p. 19).

No ano de 2012, descobri o Curso de Licenciatura em Dança, por meio do listão dos aprovados da Universidade Federal do Pará. A alegria e a esperança tomaram conta de mim, por gostar e apreciar a arte da dança. Então, cursar dança em uma universidade tornou-se uma meta. Passei a dedicar-me aos estudos para alcançar meu objetivo.

Em 2017, no mês de dezembro, eu realizei a prova prática (de habilidades), na Escola de Teatro e Dança – ETDUFPA. Nela, além da parte prática, havia uma entrevista, na qual falei sobre o meu sonho envolvendo o meu boizinho-dançante. A minha aprovação no vestibular veio no início do ano de 2018, realizando um sonho que muito desejei. A partir do momento que ingressei na Licenciatura em Dança, já sabia que queria abordar no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) a brincadeira do boi.

Na licenciatura, tive contato com a Etnocenologia, no primeiro semestre do curso, em um evento ocorrido no Teatro Waldemar Henrique e no Instituto de Ciências da Arte (ICA). Foram realizados três eventos em um só: o VIII Colóquio Internacional de Etnocenologia, o II Encontro Nacional de Etnocenologia e o IV Encontro Paraense de Etnocenologia, com o tema *Cosmos, Corpo e Celebração: Estados de Afeto*, o que me possibilitou conhecer as especificidades dos estudos da Etnocenologia.

¹⁹ Carimbó: Dança de roda, que tem como característica movimentos giratórios, com damas e cavalheiros dançando de par solto, encontrada na região Norte do Brasil, especialmente no estado do Pará.

No primeiro dia do evento (12 de junho de 2018), tive uma experiência significativa, pude prestigiar a espetacularidade do cortejo do Boi de Máscaras – Faceiro, de São Caetano de Odivelas (PA). Ao som de marchinhas, o cortejo percorreu a Praça da República, encantando e fazendo todos brincarem. Na sua apresentação, foi possível perceber a espetacularidade do boi de máscara, ao prender o olhar do público com o boi de quatro pernas, cabeçudos, pirrôs, dentre outros. Aquele momento foi para mim algo novo, diferente, comparado às brincadeiras de bois que eu já conhecia. Como afirmam Sota e Oliveira (2022, p. 103):

Nesse sentido, a Etnocenologia refere-se ao estudo das práticas e dos comportamentos do ser humano, o qual está imbricado em uma cultura constituída de matrizes estéticas. Com isso, a proposição dessa disciplina contribui para que se olhe o brincante da cultura popular de modo espetacular.

No segundo semestre do curso, na disciplina de Dança, Cultura e Sociedade I, ministrada pela professora Arianne Pimentel, foi apresentado o documentário *Dois Pra Lá Dois Pra Cá*, com o qual me identifiquei e me emocionei bastante, aumentando o meu interesse pela temática do boi.

Já na disciplina Laboratório de Interpretação Cênica, com o professor Cesário Augusto, na primeira avaliação prática, intitulada “cartão de visita”, tive a oportunidade de apresentar um pouco da minha relação com os bois-bumbás. Foi uma apresentação solo, na qual brinquei com meu boizinho, com os colegas de turma que estavam em sala, ao som da música *Ninguém gosta mais desse boi do que eu* (Carlos Paulain, 1990), por meio de encenação e passos de toada, com a bandeira do Boi Pavulento de Ouro.

Contudo, foi no decorrer das disciplinas Manifestações Espetaculares Brasileiras I e II, Dança, Cultura e Sociedade II e Seminário de TCC I, que iniciei alguns apontamentos sobre o meu fenômeno de pesquisa, como resultado de avaliação de disciplina. Logo, pude perceber a impor-

tância de mostrar a existência desse boizinho-dançante dos igarapés, ampliando sua visibilidade e contribuindo para a cultura local, especialmente, do município de Benevides-PA.

2.1 BOI PAVULENTO DE OURO: BRINCADEIRA FAMILIAR

Abre os olhos, morena
vem ver meu boi
Tá vindo da estrela,
traz batalhão afiado
e o couro bordado
pro contrário ver.
Sei que ele ainda sente saudade
quando vê a bandeira azulada passar pela praça
modelo de graça do meu são João.
(Ronaldo Silva/Toni Soares)

Com o excerto da música Batalhão da Estrela, que me faz lembrar do mês de junho, inicio a abordagem sobre a trama central que envolve a brincadeira do boi. De acordo com Cavalcante (2000), a brincadeira do boi-bumbá tem uma narrativa que conta sobre a história da Mãe Catirina e do Pai Francisco, um casal de trabalhadores de uma fazenda. Mãe Catirina estava grávida e desejou comer a língua de um boi, mas não de qualquer boi e, sim, do melhor boi da fazenda, o mais querido pelo fazendeiro.

Para realizar o desejo de sua mulher, Pai Francisco cortou a língua do boi. O fazendeiro, ao sentir a falta do boi, saiu à sua procura. Ao encontrá-lo quase morto, pediu para que chamassem o médico, mas este não obteve êxito. Pediu, então, que chamassem o padre, que também nada pôde fazer; por último chamou o pajé, que conseguiu ressuscitar o boi. Para comemorar, o fazendeiro fez uma festança. Segundo Silva (2022, p. 80):

A brincadeira de boi é uma festa pública que se desenvolveu por todas as regiões brasileiras, com a participação comunitária, que na sua origem era realizada na rua, ao ar livre. Nas variantes regionais, a brincadeira começa com um grupo pequeno, um núcleo familiar de organizadores que se forma em torno da figura central do boi, personagem principal da encenação.

A trajetória histórica do Boi Pavulento de Ouro iniciou-se em 2011, quando eu tinha quatorze anos, a partir do meu desejo de ter o meu próprio boizinho-dançante. Para torná-lo real, tive a ajuda de minha mãe. Fizemos manualmente o boizinho usando os seguintes materiais: papelão, cola quente, tecidos, paetês, fitas coloridas, flores artificiais, pedaços de ripas, pregos, martelo, arames, grampeador, grampos, papéis, feltro preto, além de muito afeto, concretizando o feito em sete dias. Minha mãe²⁰ relata que durante a construção:

Primeiro nós fizemos a armação, de ripas e arame, e eu lembro que teu pai queria de um jeito mais realista, mas nós queríamos apenas um boi pra dançar, e do jeito que o pai queria, levaria bem mais tempo para aprontá-lo, e não dava, pois tínhamos pouco tempo para prepararmos uma apresentação para aquele ano (conversa informal, 2023).

Vale ressaltar que, além do boi de Parintins, o boi Pavulagem também foi fonte de inspiração para a criação do Pavulento de Ouro. Sublinha-se que o Pavulagem é um boi-bumbá que traz como cor padrão o azul royal, de estrela amarela na testa, fitas de cetim coloridas penduradas no chifre, sendo a alegria da multidão que o acompanha no cortejo nas ruas de Belém. Sabe-se que o Arrastão do Pavulagem existe desde 1987, quando foi criado por um grupo de músicos e educadores paraenses. Destaco que, durante minha infância, minha mãe me levava para o cortejo do Arrastão do Pavulagem que ocorria sempre aos domingos do mês de junho, na praça da República para brincarmos em família.

²⁰ Entrevista realizada em 26 de setembro de 2023.

Então, já tínhamos o boi e faltava apenas um nome para o meu boizinho. Foi então que surgiu a ideia de batizá-lo em homenagem ao Boi Pavulagem, com o nome de Boi Pavulento. Pavulento vem de Pavulagem, que no vocabulário paraense significa “pessoa que gosta de aparecer”. De acordo com Ferreira (1999, 1.121): “[...] Comportamento de quem conta vantagens, de quem exalta seus próprios feitos e qualidades; [...]”. Porém, faltava algo mais, como ele foi confeccionado com tecido de fundo branco, com paetês dourados, e sendo algo muito valioso para mim, escolhemos então o nome “Boi Pavulento de Ouro”.

Pensando em tornar minha paixão – o boi, em algo espetacular para a minha comunidade, fui chamar as crianças que já conhecia, indo de casa em casa, para serem os primeiros brincantes do meu boi. Na ocasião, por confiança, os pais permitiram que eles dançassem comigo.

Para isso, selecionei as músicas, desenhei os figurinos para a minha mãe confeccionar, bem como foi preciso ajudá-la nos acabamentos. Especificamente, sobre as coreografias, criei e ensinei aos brincantes, sempre transmitindo tranquilidade, alegria e afeto com a brincadeira, além de respeitar os limites corporais de cada brincante e suas idiossincrasias. Isso porque, mesmo que a coreografia seja a mesma, os corpos são diferentes.

O grupo do Boi Pavulento de Ouro se apresentou três vezes consecutivas nas festas juninas das igrejas: Matriz Nossa Senhora da Conceição e São Francisco de Assis. Nas comunidades de São Judas Tadeu, Santa Maria de Belém, Santa Teresinha do Menino Jesus e Santa Luzia. Em escolas públicas e particulares, tais como: E.E.E.F.M. João Batista de Moura Carvalho, E.M.E.I.F. Professora Paulina Ramos, E.M.E.F. Antonina Garcia, Escola Meu Sonho, Escola Bosque Aquarela, E.E.E.M. Juscelino Kubitschek de Oliveira, e nas casas de moradores de Benfica, Santa Maria e Murinin.

A intenção foi levar o Boi Pavulento de Ouro para diferentes espaços, experienciar novas dinâmicas e possibilitar novos olhares, além de trabalhar a valorização cultural da brincadeira de boi. Compreendo não

só a rua, mas também os variados espaços como locais propícios para experienciar a brincadeira do boi. Silva (2013, p. 79) considera especialmente a rua:

[...] como o cenário aberto e indomável das festas populares, possui uma poética própria, na qual se apresenta o movimento efêmero da cena dinâmica e improvisada, marcada por uma constância da presença humana, do transeunte ao performer. Na festa de rua, reúne-se ainda a figura do espectador, aquele que faz parte do público e está intencionalmente atento à cena que se apresenta, e se comunica por meio de gestos e olhares naquela condição eventual do encontro fortuito no cenário aberto que divide com os participantes do ritual festivo.

No entanto, no ano de 2014, tive que focar nos meus estudos para o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), foi quando precisei diminuir o número de apresentações somente para o mês de junho. Porém, sempre que possível eu encontrava uma maneira de brincar e levar alegria e cultura com o meu boizinho.

Devo salientar que a minha relação com o boizinho-dançante era de um amor indescritível e tão explícito que a dona Nazaré Pereira me deu o boizinho que era de sua escola (o primeiro boi dançante com que tive contato). Ao me deparar com dois boizinhos em minha vida, pude perceber o quanto o meu amor por bois festivos iria muito além do que pensava. Juntamente com o apoio de minha mãe, que me ajudou a realizar meu sonho, e meu pai, que nos levava para os locais das apresentações, experienciei momentos significativos, que me possibilitaram vivenciar a espetacularidade da brincadeira do boi.

No decorrer das apresentações, pude perceber que o boi original era muito pesado para as pessoas que dançavam embaixo dele. Então minha mãe sugeriu usar o boi menor, que era totalmente o oposto do primeiro. Sendo assim, o boi original acabou sendo doado a um espaço afrorreligioso. Desde então, o boi que era grande, de chifres, fuça preta e corpo branco, passou a ser um boi pequeno, preto e de chifres brancos.

Foi com esse boizinho que a brincadeira familiar continuou, e todo ano o grupo do Boi Pavulento de Ouro homenageia os bois de Parintins e Pavulagem, trazendo temáticas diferentes, baseando-se nas letras das músicas e melodias, para assim criar sua apresentação.

Considero o Boi Pavulento de Ouro como uma brincadeira familiar por entender que sua trajetória advém de um sonho que se tornou real. Minha paixão por boi-bumbá, por querer ter um boi dançante para brincar, me levou a pedir para a minha mãe, e criamos o boizinho, que no decorrer dos anos passou por algumas modificações, assim como a dona do boi – Talita, que se tornou mãe de um casal de filhos, Izabela e Davi, que passaram a vivenciar e compartilhar comigo a mesma paixão pelo brincar de boi. Tem-se, então, uma narrativa própria que se utiliza de alguns personagens espelhados nos bois de Parintins.

O brincar de boi perpassa por toda a família. Meu pai, Eduardo Amaral²¹, mesmo não fazendo parte do espetáculo, é uma peça fundamental para que ele ocorra. Ele é o responsável pela locomoção do grupo e do Boi, idas e vindas desde os locais mais próximos, até mesmo para outros municípios. Como ele mesmo relata:

Era bom por uma parte, porque é divertido levar o boi no porta-malas do carro com a cabeça pra fora, e o legal é que, por onde passávamos, o pessoal ficava olhando e falando “lavem o carro do boi!”, todo mundo ficava admirando. Só o que era ruim é a questão do tempo, porque não podia molhar o boi e o porta-malas do carro ia aberto, mas sempre eu já ia preparado com um plástico grande, para caso fosse chover eu cobria o boi. Era bem divertido. E eu faço isso porque eu gosto, e porque não tem quem leve, e vocês são minha família (conversa informal, 2023).

Nas festas em família, no mês de junho, o grupo Boi Pavulento de Ouro é sempre atração garantida. Uma brincadeira que está passando de

²¹ Entrevista realizada em 26 de setembro de 2023.

mãe para filho, em que brincam a avó, a mãe das crianças e as crianças, em locais diversos, fazendo do brincar de Boi uma experiência sensível, alegre e prazerosa.

3 A ESPETACULARIDADE DO BOIZINHO-DANÇANTE

Boi Bumbá é arte popular
Pra brincar e lutar pela fauna
A flora a humanidade, a nação
Boi Bumbá é arte popular
É cultura da paz que nos traz
A dignidade a transformação
(Eneas Dias/João Kennedy/Marcos Moura)

Embalada pela composição musical de Eneas Dias, João Kennedy e Marcos Moura, descrevo a espetacularidade do Boi Pavulento de Ouro. No ano de 2022, ele escolheu homenagear o grupo Arraial do Pavulagem, que completou 35 anos de existência, com a música “Batalhão de Estrelas”, criada por Ronaldo Silva e Toni Soares, em 1995, que versa sobre a história do grupo.

O figurino foi pensado de acordo com os materiais que a costureira Luciane já tinha em mãos. Segundo Souza e Ferraz (2013, p. 23), o figurino é compreendido como: “[...] traje de cena, uma vez que sua composição pode se dar com roupas e acessórios do cotidiano ou vestimentas produzidas especificamente para personagens [...] sempre considerando todas as possibilidades e limitações de orçamento financeiro disponível”.

Os personagens do Boi Pavulento de Ouro são espelhados nos bois de Parintins e sua narrativa. Luciane, minha mãe, é a **tripa**, personagem que surge a partir da junção dos itens presentes no Capítulo VI, como critério de avaliação das noites de apresentação da disputa dos bois de Parintins: “Boi-Bumbá” e “Evolução”, dando destaque à pessoa que dança embaixo do boi e dá vida a ele.

Ainda tem a **Sinhazinha da fazenda**, filha do fazendeiro, representada pela Izabela, minha filha, e eu sou a **Porta-estandarte**²² e fazendeira - **Amo do boi**²³, o que foge do comum, uma vez que, nas narrativas, o dono da fazenda é sempre uma figura masculina. E por fim, o **Vaqueiro Brabo**, que vem da junção dos itens “Vaqueirada”²⁴, e o “Pai Francisco”.

Luciane, mais conhecida como Thyna, é uma das criadoras do Boi Pavulento de Ouro e dá vida à personagem “tripa”. Também é estilista e responsável pela administração do boizinho. Ela usou uma vestimenta leve composta por: camisa de malha na cor preta; calça *legging* preta abaixo do joelho e lenço nas cores preta e vermelha, amarrado na perna direita. Os pés descalços são marca registrada dos personagens, pois:

A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que a estrutura possui raízes (Rodrigues, 1997, p. 43 *apud* Meira, 2008, p. 81).

Eu, por ser a dona do boi, a Fazendeira e a Porta-estandarte, criei uma indumentária em homenagem à música “Batalhão de Estrelas”, do grupo Arraial do Pavulagem. O figurino tinha como base uma saia de pontas e blusa amarrada nas costas, de tecido de chita na mesma estampa (fundo azul royal e desenhos da quadra junina) e fitas nas cores verde, amarela, vermelha, rosa e azul. Na cabeça usei acessórios como: chapéu de palha com fitas coloridas e a cara de um boizinho (preto no chifre e fuça azul, com fitas na ponta do chifre) feito de EVA colado na parte frontal do chapéu, e um porta-estandarte confeccionado em tecido dourado, sem

²² Porta-estandarte: pessoa que carrega o brasão do boi.

²³ Amo do Boi: dono do boi.

²⁴ Vaqueirada: grupo de vaqueiros, homens que conduzem o rebanho.

apoio, com a cara de um boi preto de chifre branco, uma estrela amarela na testa e balões e bandeirinhas juninas coloridas, e o nome Boi Pavulento de Ouro na cor preta.

A sinhazinha do Boi Pavulento de Ouro homenageou o Boi Caprichoso, com a música Estrela Angelical, criada por Mailzon Mendes, Tinho Pessoa e Zezinho Cardoso, em 2014, especialmente, para a “Sinhazinha da Fazenda” do Boi Caprichoso. A vestimenta foi reduzida e customizada de acordo com a temática dos tecidos utilizados, consistindo em um vestido rodado nas cores vermelha e amarela, com acabamentos em fitas nas cores azul, vermelha, marrom e amarela, além de renda branca na barra. Na cabeça, utilizou uma travessa confeccionada na cor azul, representando o Boi Caprichoso, bem como uma sombrinha com fitas coloridas, remetendo ao Arraial do Pavulagem.

As vestimentas dos brincantes simbolizam mais que um simples figurino, é vestir-se de cultura, mergulhando no personagem, trazendo aspectos relevantes de um povo e de uma história. Para Moura (2010, p. 102):

Um olhar sobre essa produção indumentária nos remete a seu valor enquanto produto cultural, símbolo estético da cultura em que está inserida, podendo, nesse sentido, configurar relações com o corpo tais como ornamentação, fantasia e teatralização, além de expressar linguagem simbólica que transcende seu valor funcional, uma vez que propõe a reinvenção do sujeito pela construção do personagem.

O Vaqueiro Brabo trajou-se com uma blusa quadriculada nas cores preta e branca, uma bermuda azul jeans, um chapéu de palha com fitas e a cara de um boizinho feito de EVA na parte frontal do chapéu e uma bota de cano curto na cor marrom.

Já o Boi Pavulento de Ouro apresentou, entre seus chifres, um arco com flores artificiais e fitas coloridas nas pontas. Trajava uma saia rodada de pano de chita, com fundo vermelho, flores azuis e folhas verdes; na

barra, havia fitas coloridas costuradas na diagonal, com fitas coloridas e bandeirinhas em seu corpo.

Os ensaios foram realizados em minha residência, três vezes por semana, sempre das 18h às 19h, com a finalidade de relembrar as marcações, visto que já estávamos preparados para as apresentações do mês de junho. Tinham como objetivo definir o local da apresentação, as músicas e o comportamento dos brincantes, além de executar danças livres a partir de músicas indutoras e alguns disparadores, pois é de suma importância para a preparação do corpo. “Isto é, à medida que o corpo é explorado, reconhecido e desbloqueado, ele passará a liberar energia apropriada ao movimento requerido” (Martins, 2009, p. 36).

A única brincante que não compareceu aos ensaios foi Thyna — a tripa do boi, pois estava envolvida na administração do 4º Festival do Açaí, do qual também iríamos participar. Como possui vasta experiência, não houve imprevistos durante a apresentação.

Nos ensaios, foi possível perceber a alegria do grupo, que mais parecia uma brincadeira. Davi, o Vaqueiro Brabo, sabia o que iria fazer e, por isso, repassou a coreografia para Izabela, a Sinhazinha. Também foram utilizados os acessórios de cada personagem, a fim de que os brincantes se familiarizassem e executassem os movimentos de forma prazerosa. Naquele momento, ficou claro o improviso como característica principal do boizinho-dançante, pois, “nesse caso, há algumas indicações, de espaço ou nível espacial, para que haja a livre movimentação” (Oliveira, 2019, p. 6). Percebe-se, também, na movimentação da tripa do boi, a improvisação executada no momento da cena.

Na cidade de Benevides, mais especificamente no Distrito de Benfica, na praça central, a 7,6 km da BR-316, localiza-se a Igreja Nossa Senhora da Conceição, a terceira mais antiga do estado do Pará, com 265 anos. Desde 2017, no mês de setembro, a igreja realiza o Festival do Açaí, cujo objetivo é promover entretenimento e, ao mesmo tempo, arrecadar verbas para suas obras.

Os dois primeiros festivais ocorreram no salão paroquial da igreja. Com a pandemia de Covid-19, o evento foi suspenso, retornando em 2021, quando se realizou o terceiro Festival do Açaí. Em 2022, no entanto, devido à interdição da praça principal para reformas, o festival não pôde acontecer no salão paroquial; assim, a prefeitura cedeu a orla de Benfica, juntamente com mesas, cadeiras e três barracas, para a realização do evento.

A orla localiza-se próxima à Igreja Nossa Senhora da Conceição. O espaço conta com dois trapiches à beira do rio e duas barracas que vendem comidas e bebidas. Há também um coreto localizado no centro, onde são realizadas atrações musicais nos fins de semana ou em datas específicas.

Os preparativos para o Festival do Açaí têm início em agosto, com a venda de cartelas. Em setembro, as pessoas responsáveis pelas doações, como açaí, peixe, charque, carne, farinha e açúcar, unem-se aos outros que doam tempo e dedicação. No evento, ocorrem vendas de bebidas, comidas típicas, sobremesas, e o principal, o açaí, com acompanhamentos: peixe frito, chapa mista, camarão e charque, além de açúcar, farinha de tapioca e farinha d'água. Em 2022, a programação incluiu bingo, sorteios de prêmios, música ao vivo e a apresentação do grupo Boi Pavulento de Ouro.

O 4º Festival do Açaí ocorreu no dia 18 de setembro de 2022, com início às 11 horas. O calor de uma manhã de domingo era suavizado pela brisa à beira do rio. Aos poucos, pessoas foram chegando; famílias e amigos se reencontravam e se acomodavam às mesas para conversar. Quando a família brincante, pai, mãe, filha, netos, e um boizinho dançante, chegou, todos os olhares se voltaram para aquele boi espetacular.

Os brincantes são responsáveis pela espetacularidade da brincadeira. Eles chamam a atenção, atraem os olhares do público por onde passam ao encenarem a cultura [...]. Com isso, constata-se a dimensão espetacular dos estudos da Etnocenologia (Sota; Oliveira, 2022, p. 111).

Ao chegar ao local, o grupo Boi Pavulento de Ouro foi se arrumar na casa paroquial. A ansiedade tomava conta dos brincantes, que, em um quarto, se preparavam para se apresentar. A maquiagem foi feita para um dia de domingo. No cabelo das brincantes, foram feitas tranças. Em seguida, vestiram a indumentária e colocaram os acessórios. O Vaqueiro Brabo ficou tão brabo que não quis se apresentar. Por se tratar de uma brincadeira, é compreensível que uma criança de três anos, inquieta com o calor, não entrasse na brincadeira dançante.

Ao saírem da casa paroquial, os brincantes chamavam a atenção de todos e, por onde passavam, era nítido o brilho no olhar de algumas pessoas, especialmente das crianças, encantadas com as vestimentas e com o boizinho, como se, naquele momento em que saímos da casa, vestidos e preparados para a apresentação, tivéssemos nos transformado em seres mágicos e encantados. Como descreve Andrade (2013, p. 36), “o lúdico é vivido numa concepção de construção contínua e acontece a todo instante nos mais variados espaços”.

Antes da apresentação, as crianças brincavam com o boizinho, que não precisava fazer nada, mas, no pensamento de cada uma, estava a brincar. Segundo Andrade (2013), as brincadeiras são o meio pelo qual o lúdico se desenvolve, despertando o imaginário a partir da realidade da criança. Enquanto os responsáveis pelo som tentavam resolver problemas técnicos, a Sinhazinha do boi começou a ficar inquieta; o calor aumentava com a demora para o início da apresentação. Depois que os problemas técnicos foram resolvidos, chegou a hora de o espetáculo começar.

Figura 1 - Apresentação no 4º Festival do Açaí



Fonte: Acervo de Maria Eduarda, 2022.

A apresentação do grupo Boi Pavulento de Ouro ocorreu por volta das 13 horas, em frente ao coreto principal, com um público de aproximadamente 300 pessoas. O espetáculo foi um *show* de cores e emoções. Na brincadeira do bozinho-dançante, a alegria era constante, impossível não se deixar envolver pelo balanço do boi, pela simpatia da sinhazinha e pela paixão da menina-moça que conduzia com alegria. Concordo com Andrade (2013, p. 26), que afirma que:

O brincar possibilita ao indivíduo ir além do factual, percebendo o universo nas suas mais variadas dimensões, graças à evolução por que passa a humanidade. Quando o homem exerce plenamente sua ludicidade, desenvolve o sistema nervoso em seus muitos aspectos, o que ajuda na relação que se estabelece entre o eu e o meio.

Entretanto, mesmo com toda a alegria e o entusiasmo do momento, minha preocupação com os demais brincantes era grande, pois, no

momento da apresentação, o clima esquentou. Apesar dos contratempos, foi possível realizá-la com êxito e, com os aplausos do público, foi perceptível a satisfação. Em seguida, várias pessoas que estavam presentes no festival quiseram registrar o momento com o grupo Boi Pavulento de Ouro.

No ano de 2023, quis inovar totalmente o meu boizinho. Com a ajuda de minha mãe e da tia Luzia Santos, construímos um novo boizinho, por meio da técnica da papietagem, cuja estrutura ficou semelhante à do boi Pavulento anterior. O corpo do boi foi feito com materiais recicláveis, tais como jornais, sacolas de papel, sacas de cimento e rolos de papel, além de goma, para colar e moldá-lo. No acabamento, foram utilizados tinta branca, corante preto, bastões de cola quente e arame retorcido, para fixação e finalização; fitas de cetim coloridas, colocadas nas pontas dos chifres; e, no corpo, EVA com glitter nas cores branca, verde, vermelha e alaranjada, um pequeno arco de flores entre os chifres do boi e um par de botões azuis para os olhos.

No mesmo período em que ocorreu esse processo de confecção do novo boi, eu já estava planejando o tema e o boi a ser homenageado pelo grupo Boi Pavulento de Ouro. Foi escolhido, para a apresentação, o Boi Garantido, pois, em 2022, haviam sido homenageados o Boi Caprichoso e o Boi Pavulagem. Assim, comecei a pesquisar músicas do Boi Garantido, selecionando quatro canções: *Rogai por Boi* (Ronalto Alves, 1995), *Linda Flor* (Cíntia Mesquita, 2022), *Vendaval de Amor Garantido* (Cíntia Mesquita/Gaspar Medeiros, 2022) e *Garantido por Toda Vida* (Enéas Dias/João Kennedy/Marcos Moura, 2023). Trago também a música que expressa minha paixão pelo Boi Pavulento, *Ninguém Gosta Mais Desse Boi do Que Eu* (Carlos Paulain, 1990).

A fim de revelar a origem do Boi Pavulento de Ouro, destaco uma pequena narrativa composta por mim, para o início da apresentação:

De um sonho de menina
Em ter o seu próprio boi-bumbá
Talita! pediu para sua mãe lhe ajudar
Então, com muito amor e vontade

Elas criaram o boi Pavulento de Ouro!
Um boi-bumbá diferente dos outros
Que nasceu do amor de uma menina e
Que é movido pela música!
(Talita Amaral, 2023).

Depois de escrever o verso, escutei e marquei o tempo de cada música e levei ao meu colega DJ Geovany para editar e fazer a montagem para a apresentação do boi. Nesse mesmo período, fui em busca de comprar os materiais para a indumentária de cada brincante do boi.

No ano de 2023, o Boi Pavulento de Ouro completou 12 anos de existência e apresentou o tema: A brincadeira é garantida. “Brincadeira”, pelo fato de enfatizar as manifestações da cultura popular, e “garantida”, pois as músicas utilizadas homenageavam o Boi Garantido, que destaca a resistência do povo amazônida e a paixão pelo brincar de boi.

As coreografias daquele ano foram baseadas nas letras e melodias das músicas escolhidas para a apresentação e criadas por mim, com movimentos de expansão nos níveis baixo, médio e alto, além de movimentos corporais como pular amarelinha, brincar de estátua, girar o pião, correr no terreiro, rodar cirandas e o faz de conta, bem como o trabalho com as principais características das danças populares: a repetição e a improvisação.

Conforme as temáticas de cada música e as características de cada brincante, criou-se o figurino, destacando as cores vermelha e branca, do boi Garantido, e o dourado, do boi Pavulento. Para a porta-estandarte e a fazendeira, foi confeccionada uma blusa de uma alça, em cetim vermelho e branco, com um folho em dois tipos de pano de chita estampado com flores, além de uma saia rodada no mesmo padrão. Como acessórios, foi criado um arranjo de cabeça com a caricatura do boi Pavulento, com fundo vermelho e verde neon, e fitas coloridas; e o porta-estandarte, na cor dourada, também com a caricatura do boi, com fitinhas coloridas nas pontas dos chifres e o nome em cor preta, com armação vermelha e renda dourada na borda. A vestimenta foi pensada para ampliar e enriquecer os movimentos executados na apresentação, como o girar e o pular.

A tripa do boi usou uma calça legging abaixo do joelho, na cor vermelha, uma blusa amarela com a caricatura do Boi Pavulento de Ouro e um lenço nas cores dourada, vermelha e preta na perna direita. Quando não estava debaixo do boi, utilizava um chapéu de palha com fitas de cetim. Essas peças foram propostas para trazer leveza à indumentária, considerando que a tripa precisa estar confortável, já que as movimentações e o manuseio do boi demandam certa habilidade para a boa evolução da brincadeira.

Verifica-se, na movimentação do boi, a transferência de peso do corpo por meio dos membros inferiores, enquanto os membros superiores sustentam o boi, trabalhando em conjunto com as pernas. De forma dinâmica, o boi executa movimentos de girar, balançar em diferentes direções, abaixar e levantar, transmitindo leveza e equilíbrio. Assim, a característica da repetição “acontece de forma criativa e carrega lembranças” (Oliveira, 2019, p. 6).

A roupa da Sinhazinha da fazenda teve como inspiração a vestimenta da sinhazinha do Boi Garantido. O vestido foi confeccionado em veludo e renda bordada na cor vinho, com cetim dourado e tule para armação da saia, nas cores branca e vermelha, além de bandeirinhas de chita estampadas costuradas na saia e na anágua. Foram utilizados os mesmos acessórios: uma sombrinha pequena e um chapéu de palha.

A movimentação da Sinhazinha foi criada a partir do que dizia a letra da música. Os passos executados incluíam balanço corporal de um lado para o outro, enquanto os braços realizavam movimentos ondulatórios. Ao se deslocar no espaço, executava pequenos saltos, segurando uma sombrinha apoiada no ombro, ao mesmo tempo que lançava beijos à plateia, transmitindo simpatia. Durante a apresentação, em movimentos espelhados, o boi e a Sinhazinha faziam reverência um ao outro e trocavam carinhos.

O Vaqueiro Brabo usou uma vestimenta leve e confortável para brincar de boi de forma livre e espontânea. Para isso, vestiu bermuda até o joelho, na cor vermelha, camisa branca e colete de faillete vermelho.

Como acessórios, utilizou um chapéu de palha com a caricatura do boi colada na parte frontal, com fitas coloridas de cetim, além de carregar o instrumento chamado pau de chuva²⁵, enfeitado com fitas coloridas, e um boizinho feito de papelão, com esponja e tecido de cetim branco, representando o Boi Garantido.

Em sua movimentação, o Vaqueiro Brabo imitou o gesto de laçar o boi, com um braço girando para cima, ao mesmo tempo que realizava o movimento de galope da vaqueirada do Boi Garantido. Pequenos saltos eram executados por meio da transferência de peso de uma perna para a outra, deslocando-se pelo espaço. No decorrer da apresentação, utilizando seu boizinho, também brincou com o boi Pavulento, realizando os mesmos passos de girar e balançar, conforme a letra da música.

Nesse sentido, concordo com Oliveira (2019), ao afirmar que a imitação nas danças populares ocorre “por meio dos movimentos executados, os quais imitam gestuais cotidianos ou gestos conforme o que diz a letra da música” (Oliveira, 2019, p. 5), característica visível no Boi Pavulento de Ouro. Além de cativar, o Vaqueiro Brabo convidou o público presente a brincar de boi.

O Boi Pavulento de Ouro se apresentou com sua cor de origem (branca), chifres, fuça e rabo pretos, sua estrela na testa e detalhes na cor dourada. Além das bandeirinhas e fitas coloridas no corpo, o boi possuía um arco de flores e fitas coloridas, com saia de faillete na cor vermelha e pano de chita com beirada de cetim dourado, feita pensando no efeito dos movimentos ondulatórios e nos giros executados pelo boi.

²⁵ Pau de chuva: instrumento longo feito de madeira oca ou bambu, com sementes dentro, que ao movimentá-lo produz um barulho semelhante ao da chuva.

Figura 2 - Brincando de Boi



Fonte: Acervo de Maria Eduarda, 2023.

O espetáculo iniciou com a narrativa do surgimento do sonho de sua criadora, por meio de uma pequena encenação criada por mim, com os personagens mãe e filha. Na primeira música, entraram em cena os personagens a Fazendeira e a tripa.

Minha virada de personagem, de filha para Fazendeira, ocorreu com o pulsar do coração do boi Pavulento, no início da música *Ninguém gosta mais desse boi do que eu* (Carlos Paulain, 1990), abordando a relação de amor da fazendeira com o seu boi. Nesse momento, realizei uma pequena coreografia de minha autoria: em nível médio, executei o balanço do quadril em conjunto com os membros superiores, no tempo de uma oitava; em seguida, fiz um movimento de rotação para o lado direito, alongando os braços e, ao mesmo tempo, executando movimentos ondulatórios na horizontal, com o pé esquerdo apontado.

Conforme a letra da música, encenei o gesto de suor e balancei o tronco com os membros superiores; depois, com os braços, realizei um movimento de expansão e imitei o gesto de bater o tambor, bati palmas três vezes e, com os braços alongados de baixo para cima, executei um

movimento que remete ao sentido de renascer. No refrão da música, peguei o porta-estandarte do Boi Pavulento de Ouro e realizei pequenos saltos, com transferência de peso, dando destaque ao boi e demonstrando meu amor por ele. Já a transformação de minha mãe, também criadora, Thyna, para o personagem tripa, ficou nítida a partir de sua evolução ao entrar embaixo do boi e se movimentar conforme o ritmo da música por todo o espaço da brincadeira.

O boi, onipresente, é o centro dramático da ação. A circularidade é a marca cênica do bumbá tradicional. [...] o tema passa a evoluir aos olhos do público, em sucessivos quadros que o expressam ou ilustram. Uma certa densidade de concentração poética da circularidade do boi-bumbá, mesmo nas variantes [...]. (Loureiro, 2001, p. 363).

Em seguida, cumprimentei toda a plateia e apresentei o grupo Boi Pavulento de Ouro: “O Boi Pavulento de Ouro tem o prazer de homenagear um dos bois de Parintins: o Garantido, que traz como cor padrão o vermelho. Agora, com vocês, o Boi Pavulento de Ouro. Ao iniciar a segunda música, *Garantido por toda vida* (Enéas Dias/João Kennedy/Marcos Moura, 2023), cada brincante (Fazendeira, Sinhazinha e Vaqueiro Brabo) fez sua reverência ao público e seguiu dançando conforme a letra e o ritmo da música, a partir da coreografia criada por mim, na qual alguns passos se repetiam: deslocamentos laterais, movimentos espontâneos, batidas de oito a doze palmas em determinado momento, com giros do corpo para a direita e para a esquerda; em seguida, deslocamentos pelo espaço com saltos e movimentos espontâneos de cada brincante.

No terceiro momento, a Fazendeira apresentou o Vaqueiro Brabo e a Sinhazinha: “Com vocês, o Vaqueiro Brabo, Davi Amaral, trazendo a Sinhazinha da Fazenda do Boi Pavulento de Ouro, Izabela Gabriela”, ao som da música *Linda Flor* (Cíntia Mesquita, 2022). A Sinhazinha executou movimentos de giro e balanço corporal, além de esbanjar sorrisos e simpatia.

Durante a apresentação da Sinhazinha, eu, como Fazendeira, e o Vaqueiro Brabo dançávamos ao fundo, executando movimentos espontâneos conforme a letra e a melodia da música, brincando e, ao mesmo tempo, buscando sincronizar gestos de deslocamento lateral, trabalhando também expressões faciais de alegria, geradas pela brincadeira com o boizinho dançante.

Em determinado momento, meu papel, além de dona do boi, é também o de porta-estandarte, responsável por incentivar tanto os brincantes quanto o público. Nessa ocasião, executei uma coreografia criada por mim, com passos como saltos, palmas e balanços. Um momento marcante da apresentação é a quebra dos movimentos, uma pausa coreográfica, também criada por mim, semelhante à brincadeira de “estátua”. Nesse instante, há a paralisação dos brincantes por alguns segundos, o que chama a atenção do público e gera suspense.

Ao participar como brincante, rememoro o imaginário das minhas personagens sem deixar de lado a Talita, tornando-me uma só. Declaro que cada apresentação é uma experiência diferente. Miller (2012, p. 56) afirma que:

[...] a escuta do corpo, ao mesmo tempo em que é uma mola propulsora para a criação, serve de âncora também para a recriação, para se poder voltar naquele território em arte, antes já percorrido, mas nunca como antes; ou seja, o mapa utilizado pode ser o mesmo, mas a viagem é sempre única. É a escuta do instante. É o nascimento constantemente do instante.

O gesticular e o balançar dos braços foram amplamente executados por meio de movimentos amplos, conferindo sentido e contexto aos gestos realizados durante a apresentação. Além disso, foram realizados giros; contudo, ao executá-los em câmera lenta, enfatizei uma expressão facial cômica, resultando em um movimento divertido para mim e para o público. Ao me deslocar pelo espaço da apresentação, procurei me

movimentar brincando, imaginando um caminho mágico que me conduzisse à magia do faz de conta para os espectadores.

No quarto momento, ao som do instrumento pau-de-chuva, os brincantes, junto ao boi, posicionaram-se de joelhos, movimentando-se de maneira sincronizada, a partir da letra da música *Rogai por Boi* (Ronalto Alves, 1995), que trata da religiosidade de um povo que clama à sua padroeira, Nossa Senhora da Conceição, para que seu boi seja campeão. Assim, enfatizam-se a fé e a esperança implícitas na brincadeira do boi.

No quinto e último momento do espetáculo, ao som da música *Vendaval de Amor Garantido* (Cíntia Mesquita/Gaspar Medeiros, 2022), aborda-se a festa do boi no terreiro, transformando todos os brincantes em verdadeiras crianças. Destaca-se, nesse momento, o Vaqueiro Brabo, que trocou seu instrumento por um boizinho de pano para brincar. Ao longo da música, várias brincadeiras se evidenciaram na movimentação dos brincantes, como o giro, que remete à brincadeira de pião, e os saltos com uma ou duas pernas, que lembram a amarelinha.

Percebe-se o grande interesse dos brincantes em expressar a cultura, executando movimentos corporais entusiasmados durante a coreografia ritmada. A brincadeira torna-se, então, um espaço de interação social, afirmação e identidade cultural de um povo [...] (Sota; Oliveira, 2022, p. 108).

O brincar de roda também fez parte da brincadeira do Boi Pavulento de Ouro. Sabe-se que, em roda, “os grupos criam movimentos que se traduzem em pulos, cumprimentos, voltinhas e abraços, entre outros” (Andrade, 2013, p. 72).

No momento da roda, os brincantes do grupo chamaram as crianças que estavam na plateia para que todos brincassem de roda com o boi. Em cada espetáculo, torna-se possível observar a alegria e a empolgação das crianças com os brincantes e com o boi, aguçando seus imaginários.

Figura 3 - Brincando de roda



Fonte: Acervo de Maria Eduarda, 2023.

Com o final da música, a brincadeira terminou; nós reverenciamos o público e recebemos aplausos, o que nos certifica de que o dever foi cumprido. Conseguimos, por meio da brincadeira do boi, levar cultura e pertencimento aos espaços de apresentação, evidenciando a espetacularidade e a singularidade do grupo Boi Pavulento de Ouro.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A brincadeira do Boi Pavulento de Ouro apresentou-se como uma manifestação espetacular originária do Distrito de Benfica, em Benevides/PA, com a participação de avós, dos netos e da filha, gerações que brincam em casas, ruas, escolas e festas. Trata-se de uma brincadeira marcada pela

espetacularidade, que se originou de outros bois, mas se constituiu como um boi singular, de sentidos e significados próprios.

Destaco que ouvir os relatos de outros brincantes me fez perceber a importância da brincadeira, que surgiu do sonho de uma menina que queria apenas brincar de boi. Além disso, evidencia-se a capacidade da brincadeira de promover alegria e diversão, tornando a brincadeira de boi uma experiência prazerosa para aqueles que se permitem brincar. Como afirma o relato da avó de uma brincante, Edilaelma Seabra²⁶:

Aí Talita, eu gostei tanto de ver minha sobrinha neta dançando, brincando de boi, ela estava tão alegre. Eu fiquei muito feliz, pois desde que sua irmãzinha morreu, ela vivia triste, sem vontade de nada. Obrigada mesmo, Talita, por ter chamado ela pra brincar de boi (conversa informal, 2023).

A brincadeira de boi tem como finalidade explorar o espaço da brincadeira como um todo. Os brincantes, com seus personagens, vestimentas, acessórios, músicas e movimento do corpo, revelam a dimensão espetacular do brincar de boi.

O corpo que brinca e dança executa movimentos de forma espontânea, tais como girar, saltar e bater palmas, entre outros gestos que rememoram o imaginário das brincadeiras da infância. Desse modo, criam-se conexões com o público, que entra na brincadeira, seja dançando, batendo palmas ou cantando.

O brincar de boi é uma prática espetacular que envolve corpo e alma, por meio dos movimentos, do balançar de um corpo, que se entrelaça com outros corpos, tornando a brincadeira de boi um momento único.

Portanto, esta pesquisa, fruto de Trabalho de Conclusão de Curso, foi realizada a partir de minhas vivências com as danças populares, em especial com o Boi Pavulento de Ouro. Acredito que a brincadeira está

²⁶ Entrevista realizada em 9 de julho de 2023.

apenas começando, o que significa dizer que ainda tenho muito a estudar no campo da ludicidade e da Etnocenologia, áreas que inspiram meu fazer e me motivam a escrever.

A brincadeira do Boi Pavulento de Ouro é festa, é alegria e revela um clima de descontração. É paixão pelo boi, que dança, canta e brinca de forma espontânea e espetacular com crianças, jovens e adultos. A arte dos brincantes do Boi Pavulento de Ouro redimensiona o olhar para o brincar e para o espetáculo.

Nesse contexto, concluo que esta primeira pesquisa sobre o Boi Pavulento de Ouro, realizada por mim, permitiu estudar os comportamentos dos brincantes do grupo sob a perspectiva da Etnocenologia, na brincadeira do boi em Benfica, Benevides/PA, uma prática que se tornou tradição familiar e que, por meio da ludicidade, leva alegria e cultura ao povo que brinca de boi.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Simeí Santos. **O lúdico na vida e na escola**: desafios metodológicos. Curitiba: Appris, 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. **História, ciências, saúde-Manguinhos**, v. 6, p. 1019-1046, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Lexikon Informática, 1999.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MARTINS, Bene. O corpo tem alguém como recheio. **Rev. Ensaio Geral**, Belém, v. 1, n. 1, p. 31-41, jan./jun. 2009.

MEIRA, Renata Bittencourt. Corpo cênico, um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade. **OuvirOUver** (Uberlândia. Impresso), v. 4, p. 72-97, 2008.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** Dança e Educação Somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MOURA, Regina. Sobre a indumentária na festa popular: imagens, signos e fantasias. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 101-108, maio 2010.

OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de. **Danças Populares na formação de professores de dança sob o olhar da Etnocenologia**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL CONCEPÇÕES CONTEMPORÂNEAS EM DANÇA, 15. CCODA/PRODAEX/EEFFTO/UFGM, 2019, v. 5, n. 1, julho. ISSN 2358-75127.

OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de. O corpo que dança: pesquisas em Etnocenologia. In: **Repertório: teatro & dança**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ano 18, n. 25 (2015.2). Salvador: UFBA/PPGAC.

PRADIER, Jean- Marie. Etnocenologia. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine. **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

SANTOS, Jucelaine Silva dos. **Cantar, dançar e brincar**: a espetacularidade do boi Brilha Noite no município de Bujaru-PA. Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Dança, 2018.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural: Revista de Ciências Sociais**, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017.

SAUNIER, T. **Parintins**, Memória dos Acontecimentos Históricos. Valer, 2003.

SILVA, Flávia C. Atriz-brincante num tempo de jogo. *In*: OLIVEIRA, Érico José Souza de (org.) **Tradição e Contemporaneidade na cena do Cavalinho Marinho**. Salvador: UFBA/PPGAC, 2012.

SILVA, Silvia Sueli Santos da. Brincadeira de Boi: a mascarada como poética da rua. *In*: ANDRADE, Simeir Santos; SANTOS, Raquel Amorim dos. **Infâncias e culturas populares da Amazônia**. Curitiba: CRV, 2022.

SILVA, Silvia Sueli Santos da. Tradição e Contemporaneidade: o corpo e os processos de aprendizagem na dança do boi de São Caetano de Odivelas. **Revista Ensaio Geral**, v. 1, n. 2, jul./dez. 2009. Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança.

SOTA, Alba de Fatima Marques; OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de. Corpos lambuzados: a brincadeira espetacular do grupo folclórico Os Pretinhos do município de Santarém Novo, no estado do Pará. *In*: ANDRADE, Simeir Santos; SANTOS, Raquel Amorim dos. **Infâncias e culturas populares da Amazônia**. Curitiba: CRV. 2022.

SOUZA, Anderson Luíz de; FERRAZ, Wagner. **O trabalho do figurinista: projeto, pesquisa e criação**. Porto Alegre: INDEPIN, 2013.



A ESPETACULARIDADE DA CRIANÇA AMAZÔNIDA NO CONTEXTO DO FARSESCO MASCARADO FOBÓ

Jarleane do Socorro Barbosa de Melo dos Santos²⁷
Universidade do Estado do Pará-UEPA
jarleanemsantos@gmail.com

Tatiane de Nazaré Rodrigues da Cunha²⁸
Universidade do Estado do Pará-UEPA
tatiane-rc@hotmail.com

Resumo: O texto apresenta uma análise semiótica da espetacularidade infantil no contexto do *Carnapauxis*, uma festa popular carnavalesca, que reúne multidões na cidade de Óbidos/PA, no coração da Amazônia. A espetacularidade da criança-brincante foi o objeto de observação do trabalho, percebida no seu ato de brincar e na relação de afeto com a festa. Nesse entendimento, concluímos que a criança obidense evi-

²⁷ Mestra em Educação (PPGED/UEPA); especialista em Gestão Pública (Unama); especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional (Estácio); graduada em Pedagogia (Unama); participa de grupos de pesquisas, como: Culturas e Memórias Amazônicas da Universidade do Estado do Pará (CUMA) e NUPEIA (Infâncias Amazônicas: Arte, Cultura e Educação de Crianças em Diferentes Contextos da Universidade Federal do Pará). Orcid: <https://orcid.org/0000.0002-1632-7943>

²⁸ Mestra em Educação (PPGED/UEPA). Especialista em Educação Inclusiva (Faculdade Pan Americana/2015); graduada em Licenciatura Plena em Ciências Naturais com habilitação em Biologia (UEPA/2015); graduada em Licenciatura Plena em Ciências da Religião (UEPA/2012); pesquisadora dos grupos de pesquisas: CUMA e NUPEIA. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5545-2686>

dencia sua espetacularidade, seu aprendizado nos efeitos e gestos, na sua identificação com a festa e na maneira como esta é corroborada em cada corpo-brincante.

Palavras-chave: Criança-brincante. Carnapauxis. Mascarado Fobó.

1 INTRODUÇÃO

As manifestações culturais da/na Amazônia têm suas singularidades. Com o propósito de compreendê-las, visamos com este estudo conhecer, por meio de levantamento documental, a espetacularidade da criança em uma manifestação cultural carnavalesca que ocorre anualmente no coração da Amazônia, o *Carnapauxis*²⁹. No intuito de apreciar epistemologicamente as particularidades desse espetáculo gaiteiro, foi realizado um levantamento documental no banco de dados da Capes, arquivos eletrônicos e vídeos da internet.

O interesse pela festa, em especial, pela espetacularidade do corpo, surgiu após a participação na exposição “Manifestações Culturais no Brasil: a celebração viva das culturas dos povos”, no Museu de Arte Sacra em Belém em 2023. O evento apresentou diversos bens culturais registrados como patrimônio cultural e imaterial do Brasil. Com a finalidade de destacarmos as Manifestações Culturais na/da Amazônia, voltamos o olhar para a cultura festiva carnavalesca do Mascarado Fobó da cidade de Óbidos, no oeste do Pará.

Considerado como o símbolo cultural da maior festa carnavalesca do Baixo Amazonas, o farsesco Mascarado Fobó tem seus aspectos históricos, culturais, disfarces e revelações plenos de simbolismo e significados que formam a identidade cultural amazônida do povo obidense³⁰. O evento é uma festa caricata que ocorre anualmente, com duração de

²⁹ É uma festa carnavalesca de rua que ocorre anualmente no município de Óbidos/Pará.

³⁰ Nome dado aos cidadãos nascidos na cidade de Óbidos, no Pará.

mais de uma semana, com blocos organizados, que saem às ruas com mais de dez mil foliões, mantendo as características de micareta com suas músicas escritas em forma de marchinhas de carnaval.

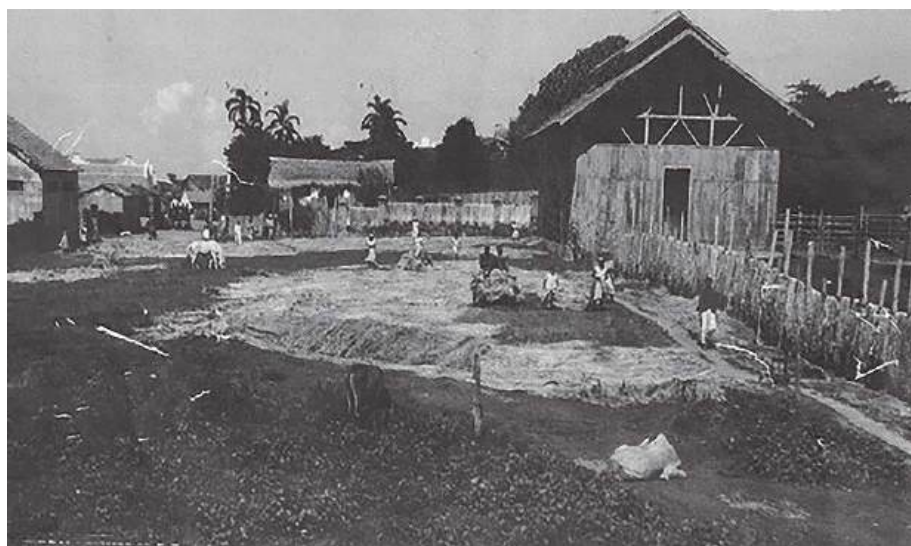
A espetacularidade em manifestações populares reverbera o encanto da cultura popular e retumba, segundo Andrade e Santa Brígida (2022, p. 113), “nos corpos infantis as vivências extracotidianas”. Assim, nos valem de autores que nos direcionassem ao entendimento da espetacularidade do corpo em manifestações culturais, a saber, Andrade e Santa Brígida (2022); Aires Neto (2016) e Pradier (1995).

Apresentamos como objetivo: compreender como a espetacularidade do corpo infantil, apresentada no contexto do Carnapauxis, nesse espetáculo transmite saberes e ressignifica a cultura, a história e a ludicidade da folia mascarada.

Neste artigo, buscou-se realizar, por meio de dados documentais (científicos) e de fontes da internet (uma das ferramentas utilizadas a plataforma *YouTube*), uma análise semiótica da espetacularidade do corpo na festa carnavalesca que arrasta multidões e atravessa gerações. Trata-se de uma folia risível que “parece” ter surgido no século XX, com o intuito de mascarar as emoções vividas no festejo carnavalesco, contrapondo a rigidez moral e “resguardando o pudor” da época, diante das situações vivenciadas por pessoas que se sentiam contidas e limitadas.

2 A SENTINELA DA AMAZÔNIA: CONHECENDO O LÓCUS

Figura 1 - Antes e depois do Forte Pauxis



Fonte: portal obidense/ Mauro Pantoja/João Canto, 2017.

Terra de José Veríssimo Dias de Matos³¹ e Herculano Marcos Inglês de Sousa³², seus munícipes mais ilustres e membros idealizadores da Academia Brasileira de Letras. Óbidos tem origem em um forte erguido em 1697, considerada “irmã” de Portugal (a 95 km da cidade de Lisboa existe uma vila com o mesmo nome). A cidade herdou de seus colonizadores portugueses a arquitetura que retrata os vários momentos protagonizados pelas gerações que ali residiram, com ruas estreitas e enlaidradas, amplos casarões coloridos e ladrilhados, assim como as típicas mercearias de esquina datados do século XVII, evidenciando a beleza histórico-cultural da cidade.

Fundada no século XVII, pelo superintendente das fortificações militares Manuel da Motta Siqueira, e elevada à categoria de vila em 1758, onde a sede foi estabelecida no Forte Pauxis³³, segundo José Veríssimo (1877), em sua obra intitulada *Do Pará a Óbidos*, que traz a narrativa de sua viagem pelo rio Amazonas até Óbidos. Nela, ele também faz referências sobre a etimologia do nome Pauxis. Afirma o autor que esse nome de origem indígena “pertence à língua geral ou tupi é corruptela do vocabulário ypauaichy – que se traduz por lago de uichy – ypaua, lago em tupi – pois é certo de que o lago situado atrás da cidade abundou outrora em árvore desse fruto (uichy)” (Veríssimo, 1970, p. 221).

A Sentinela da Amazônia, como também é conhecida a cidade de Óbidos, foi criada oficialmente em 1755 à margem esquerda do rio Amazonas, na microrregião do médio Amazonas paraense, limitando-se ao sul com os municípios de Santarém e Juruti; ao norte com o Suriname (Guiana Holandesa); a leste com Almeirim, Alenquer e Curuá, e a oeste com a cidade de Oriximiná. Sua localização estratégica fica em um trecho do rio em que sua margem se torna mais estreita e o canal mais profundo,

³¹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/José_Ver%C3%ADssimo. Acesso em: 11 nov. 2023.

³² Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Inglês_de_Sousa. Acesso em: 11 nov. 2023.

³³ Nome do povo indígena que habitava a região.

sendo conhecida na região como a “garganta do rio Amazonas”. Com uma população de pouco mais de 52 mil habitantes (segundo o censo de 2022), o município de Óbidos tem um clima equatorial quente e úmido, típico da região do oeste paraense.

E assim, o Forte Pauxis passou à condição de cidade, com a denominação de Óbidos, em 2 de outubro de 1854, feito outorgado pelo então presidente do Grão-Pará Sebastião Rego Barros. Nos seus 326 de fundação e 169 anos de emancipação, Óbidos tem sua história marcada por fatos históricos e de repercussão nacional. Por ter uma localização privilegiada, o então Forte Pauxis passou por várias transformações ao longo do tempo, sempre administrado por um morador local nomeado pelo governador da província, a administração tinha a responsabilidade de organizar a produção local, “cuidar dos indígenas” e promover o descimento³⁴.

A vila passou por muitas dificuldades financeiras, devido a conflitos políticos locais, impedindo sua evolução; devido aos conflitos, a população indígena local vivia em extrema miséria. Em 1762 a vila contava com 300 habitantes com residências simples feitas de barro e cobertas de palha de tucumã (oriunda do broto do tucumanzeiro, uma folha cheia de espinhos).

Frei Dom Caetano Brandão, em 1788, em visita à vila, descreve em poucas palavras como era a situação do forte:

[...]. A vila está sobre uma colina olhando para o Amazonas, com plantas assaz belas, casas arruadas e posto que coberta de palha, com seu alinhio; uma formosa Praça no meio; seu forte em maravilhosa posição, mas destituído de todos os recursos para sua defesa. A Igreja é demasiadamente pequena para o número dos Fregueses; está, porém, asseada no seu tanto, e pode passar no que respeita as alfaias (Reis, 1979, p. 35).

Nessa continuidade, o professor e naturalista Inglês de Sousa (1968), em seu romance *O Coronel Sangrado*, descreve de maneira simples a paisagem física e arquitetônica da histórica cidade de Óbidos.

³⁴ Expedição para buscar indígenas escravizados no interior do Brasil.

Tendo passado Alenquer viajamos ainda uma noite, e ao alvorecer avistamos a colina em que está situada Óbidos. Forma aqui o Amazonas uma angustura com pouco mais de oitocentas braças de largura e talvez trezentas de fundo. Com os primeiros raios de sol, rompendo as trevas amontoadas sobre as nossas cabeças, apareceu-nos o ponto culminante da cidade, a capelinha que, sob a invocação do Senhor Bom Jesus dos Passos, ali foi construída por devoção das famílias da terra. Logo apareceu-nos toda a cidade com as suas casinhas brancas, que o sol banhava em cheio, a sua fortaleza, o fortim, a alta montanha, os barcos ancorados no porto, e, à distância, a malfadada colônia militar (Souza, 1968, p. 26).

O encantamento pela “Sentinela da Amazônia” se deve não só a sua beleza arquitetônica e costumes europeus que ostentava, mas também por ser conhecida como o “berço da intectulidade do baixo Amazonas, de onde se destacaram homens e mulheres de talento, especialmente nas letras e nas artes” (Barros, 2010, p. 80).

Dentre os intelectuais, citamos: a poetiza e a escritora de livros infantis Izalina Tavares Israel e Bella Pinto de Souza, reconhecidas no Brasil e no mundo. E os filhos ilustres que ganharam renome na história por suas contribuições ao campo das artes, ciência e letras: Inglês de Sousa (1853-1918); José Veríssimo (1857-1916); Manoel Francisco Machado (1841-1928) o Barão do Solimões; Augusto Correa Pinto (1876-1934); Benjamin Franklin de Araújo Lima (1885); Emanuel de Almeida Sodré (1888); Saladino de Brito (1906-1976); Francisco Manuel Brandão (1907-1968); Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar (1913-1973); Augusto Correa Pinto Filho (1915-1978); e Idelfonso Guimarães (1919-2004).

Ainda, destacamos o poeta e escritor Saladino de Brito, autor de muitas obras poéticas, o qual dedicou sua vida as suas maiores paixões, a região Amazônica, seu lugar, e as mulheres. Outro legado deixado pelo poeta foram os hinos para as instituições da cidade, e o principal de todos foi o hino oficial da cidade, oficializado em junho de 1974. A poesia nas estrofes do hino oficial mostra a paixão do autor ao seu lugar de origem.

Sentinela que guarda riqueza
deste vale imenso sem par;
podes bem ser chamada princesa,
das belezas do grande Rio-Mar.
(...)
Tuas noites são bem estreladas,
e o teu céu é mais puro azul.
E são claras as tuas madrugadas,
quando sopra o vento taful.
Ês rincão da terra brasileira,
na Amazônia és forte e viril,
vives sob a mesma bandeira,
que tremula em todo o Brasil!

Em 1981, mais um fato histórico marcou a história da população obidense, considerado como a maior tragédia fluvial da Amazônia, o naufrágio do navio/motor Sobral Santos II ceifou a vida de mais de 340 passageiros. Um trajeto feito semanalmente pela embarcação, que infelizmente, no dia 19 de setembro de 1981 culminou na morte de centenas de pessoas.

Segundo dados oficiais da época, a embarcação saiu com sobrecarga de Santarém, com cerca de 530 passageiros e 200 toneladas de carga. Pelo triste e lamentável episódio, a cidade de Óbidos entrou para o Guinness Book, edição de 1982, como sendo o local do rio Amazonas com o maior número de piranhas, pois estes atribuíram ao peixe o sumiço das centenas de corpos.

Depois dessa contextualização de fatos históricos, chegamos ao cenário da folia carnavalesca, o Carnapauxis, e ao caricaturesco Mascarrado Fobó, ambos, em 2008, ganharam o *status* de Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará, reconhecimento que, segundo Silva e Paulino (2020, p. 113), “confere particularmente ao município obidense e, em geral à sociedade amazônida paraense, o status de conservadores e protetores de seus bens culturais patrimonializados”.

Nessa perspectiva, para compreendermos um pouco mais sobre esse patrimônio cultural e artístico, é importante abordarmos essa manifestação popular carnavalesca que une gêneros, raças e credos em dias de folia, expressando a história e a cultura do povo obidense.

3 CONTEXTUALIZANDO A FOLIA MASCARADA: O ESPETÁCULO E SUA ESPETACULARIDADE

Figura 2 - A folia mascarada e suas versões



Fonte: G1 Santarém/Wladimir Pomar, 2015.

A folia teve início no final do século XIX e começo do século XX, época em que as folias carnavalescas ocorriam entre as famílias tradicionais. Uma tradição vinda de Portugal, chamada de “entrudos”, que acontecia entre as famílias da parte alta e da parte baixa da cidade. Elas se desafiavam e assim eram traçadas “batalhas” nas ruas da cidade com o propósito de se divertir e se alegrar durante a quadra momesca.

Os desafiantes/foliões se “armavam” de fuligem de panelas, banha de porco, andiroba, anil, farinha, goma de tapioca, bagaço de frutas e iam ao ataque de seus “desafetos” nas ruas, bem como visitavam as famílias desafiadas em suas residências. Eles derrubavam tudo o que encontravam e alguns apelavam para a violência, sendo contidos pelas autoridades, porém esses folguedos eram aceitos de modo geral por todos os brincantes.

Em 1918, começaram as festas carnavalescas, acabando, assim, com os entrudos. Mas, antes, especificamente em 1884, temos o surgimento das máscaras; em 1892, o aparecimento do sujo; em 1894, da serpentina; em 1911, do lança-perfume; e, em 1946, é apresentada a música carnavalesca “Zé Pereira”, cantada até os dias de hoje. Na cidade, nessa época, não havia clubes, e as festas eram realizadas em casas de famílias. As músicas tocadas eram a polca, em meio às quais se sobressaíam as fantasias mais luxuosas e ricas de Colombinas e Pierrots. Os grandes bailes começaram depois, nos salões, com muita beleza e riqueza da época.

Com o passar dos anos, surgiu no carnaval obidense o primeiro bloco, intitulado “Os Espanadores”, composto apenas por militares. E assim foram surgindo os cordões carnavalescos e mascarados, que encontravam oportunidades para fazer críticas à política e a pessoas importantes da época. As festas destacavam as figuras do Pierrot, Arlequim e Colombina, em que aconteciam desfiles de fantasias glamurosas vindas de outras partes do país, trazidas pelos oficiais que vinham servir no quartel militar da cidade.

Com o desenvolvimento da cidade, aos poucos a folia carnavalesca foi crescendo e, por volta de 1962, já existiam vários blocos carnavalescos, tanto de rua como de salão. Os blocos de rua eram formados por

moças, rapazes, idosos e crianças, que percorriam as ruas dançando ao som de “conjuntos”. Eram blocos em que não eram permitidas bebidas alcoólicas, brigas ou empurrões. Nos clubes da sociedade, as festas também eram muito animadas e bem organizadas. Todos os clubes, no último dia de carnaval, realizavam um concurso de Rainha das Rainhas do carnaval obidense, e cada candidata apresentava a beleza de sua fantasia. Outro ponto interessante era que existiam os clubes de “segunda”, como eram chamados aqueles que ficavam no final das ruas.

Já no fim da década de 70, com as mudanças dos cenários social, político e econômico do município, vários clubes foram obrigados a fechar as portas, deixando de lado o empolgante carnaval, que parecia ter tido um triste fim. Contudo, quase 30 anos depois, em 1997, o carnaval ressurgiu com todo o seu esplendor, para a alegria de seus foliões mascarados.

O mascarado Fobó é parte cultural da história do município de Óbidos. Sua origem não é documentada na literatura obidense; porém, manifestações carnavalescas foram registradas em Óbidos em períodos anteriores a 1918. Entende-se, portanto, que ele tem origem secular, constituindo-se como uma herança da colonização portuguesa.

Atualmente, esse personagem simboliza a maior festa carnavalesca do Baixo Amazonas, o Carnapauxis, um evento legitimado como Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará, pela Assembleia Legislativa do Estado do Pará, e sanção da então governadora Ana Júlia Carepa, com os seguintes artigos:

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

Art. 2º Esta declaração objetiva:

I - a preservação, conservação e proteção às formas de expressão, objetos, documentos, fantasias, danças e músicas do “CARNA-

VAL CARNAPAUXIS”; II - inclusão do “CARNAVAL CARNA-PAUXIS” e o seu símbolo “Mascarado Fobó” nos calendários cultural, artístico e turístico anual do Estado do Pará.

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

É importante destacar que esse processo de patrimonialização Cultural do Mascarado Fobó e do Carnapauxis demonstra a valorização da expressão artística, por meio de tombamento de bens materiais no município de Óbidos, distinguindo assim sua peculiar cultura em relação ao Estado.

Carnapauxis é assim denominado em homenagem aos indígenas Pauxis, os primeiros habitantes dessa região. O início dessa manifestação ocorreu no final do século XIX, associada aos folguedos carnavalescos que faziam parte dos eventos realizados entre as famílias tradicionais da região, uma herança portuguesa chamada de “entrudos”. Com o passar do tempo, a folia foi evoluindo e tomando as ruas de Óbidos, popularizando a festa com os blocos de rua, se inserindo nos carnavais de salão e nas disputas entre fantasias.

Contudo, o Carnapauxis passou décadas esquecido, e somente foi retomado em 1997 com o apoio da Prefeitura do município. A partir de então foram organizados os blocos oficiais vinculados aos bairros do município: Mirim Unidos do Umarizal, Serra da Escama, Águia Negra, Xupa Osso, Unidos do Morro, Bloco das Virgens e Vai ou Raxa. O evento também é composto por blocos não oficiais: Bloco do Tinga (extinto), o tradicional Bloco dos Alhos (extinto), Bloco Cabeça do Padre (extinto), Bloco do Flamengo, Bloco Tubo e Conexões (extinto), Bloco Pau-te-Acha, Bloco do Dedão e Bloco Pai da Pinga.

Figura 3 - Mascarados Fobó fantasiados no Carnapauxis



Fonte: Arquivo ProextCima, 2018.

O personagem mais conhecido do Carnapauxis é o “Mascarado Fobó”, por isso, o evento é popularmente denominado de “A Festa do Mascarado Fobó”. Durante sete dias, as estreitas ruas da cidade de Óbidos são tomadas pelos blocos carnavalescos e as diversas figuras dos folguedos seguem em direção à Praça da Cultura, que recebe o nome de “Fobódromo”.

Nesse sentido, temos, então, o Mascarado Fobó como símbolo do Carnapauxis, um personagem que tem como indumentária capacete e macacão coloridos, balões, máscara artesanal e uma caixa de Maisena, elemento essencial na diversão, pois é utilizada na “batalha do pó” entre os foliões. Além de os participantes se caracterizarem como “Mascarado Fobó”, confeccionam também um boneco gigantesco com tais indumentárias, para dar mais brilho ao evento. E, para a descrição dessa indumentária, podemos citar o depoimento de um participante do festejo:

O mascarado é feito geralmente com um tecido chamado chita com estampas coloridas. Ele lembra um grande palhaço, inclusive na gola, tipo arlequim; e onde cobre a cabeça, uma espécie de touca que vem de dentro do corpo da roupa. É colocada uma máscara artesanal feita de papel jornal, papel de cimento; essa máscara passa por forma de barro, toda artesanal, que é pintada, e ganha um adorno na cabeça que é um capacete, feito de papel crepom com arames coloridos; e traz na mão direita a bexiga de boi, o adorno local; o referir na boca e na outra mão a maisena (Dias *apud* Silva, 2018, p. 78).

Constatamos, assim, que o maior destaque da indumentária do personagem é a máscara. Esse símbolo é enriquecido por significados peculiares a cada cultura na qual está inserido, relacionando-se, desse modo, a questões identitárias e a diversas outras camadas, constituindo-se como um objeto que reflete, como nenhum outro, a complexidade do ser humano em suas elucubrações.

[...] A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos (Bakhtin, 2010, p. 35).

No que diz respeito ao aspecto carnavalesco da máscara, o autor compreende ser uma indumentária fundamental da festividade, simbolizando uma das características marcantes que promovem uma dissolução de identidades sociais e individuais. Além disso, busca alcançar a alteridade e a liberdade mesmo que limitadas pelo tempo. No que se refere ao uso da máscara pelo Mascarado Fobó, é uma mistura de alegria e deboche que utiliza a alegre negação da identidade como forma de compor o personagem.

Nessa perspectiva, depreendemos que a cultura popular brasileira é rica e repleta de particularidades, presentes não somente nas indumentárias, pois o universo carnavalesco representa um aglomerado de saberes determinados pela interação dos indivíduos, reunindo referências e significados culturais associados às linguagens corporal e oral.

Constituem-se, assim, como elementos que compõem uma sociedade, materializando sabres, crenças, costumes e tradições de determinado povo e lugar. Nessas culturas destacamos: a literatura, as danças, a música e as festas populares, manifestações diversas hoje consideradas as maiores do mundo.

A diversidade de culturas no Brasil recebeu contribuições das misturas de diferentes etnias, como a indígena, a europeia e a africana, mestiçagens que auxiliaram na construção da identidade cultural brasileira. Em razão dessa miscigenação de saberes e culturas, nos reportamos à cultura popular amazônica, que, no entendimento de Andrade e Santa Brígida (2022, p. 113), são “aquelas com uma diversidade que a própria natureza confere como singulares”, pois traduzem “significativamente na maneira como os corpos se entrelaçam nesse universo de encantarias”.

Cabe ressaltar que na festa carnavalesca do Mascarado Fobó, a espetacularidade dos corpos desfila pelas ruas aladeiradas da cidade de Óbidos, simbolizando a resistência cultural da terra dos Paxis, uma manifestação que pulsa e vive há décadas na alma dos obidenses. É um evento singular, pois apresenta a preservação da cultura local, a qual passou por inúmeras mudanças ao longo do tempo e se reinventa a cada ano.

No contexto cultural amazônico, as manifestações populares têm “sua origem ou está influenciada, em primeira instância, pela cultura do caboclo”. Segundo o autor, é uma cultura criativa e dinâmica que “revela, interpreta e cria a realidade” (Loureiro, 2015, p. 55).

A criatividade e a espetacularidade da festa estão nas roupas, nas cores, nas máscaras e na apresentação do principal personagem do espetáculo, o farsesco Mascarado Fobó.

Sua indumentária carnavalesca é composta de um macacão colorido, uma máscara de papel machê, um tipo de chapéu denominado capacete, um apito na boca e uma bexiga de boi em uma das mãos. Vestido dessa roupa ele sai pelas ruas de Óbidos jogando maisena [amido de milho] sobre os brincantes (Paulino; Silva, 2020, p. 115).

Na definição da população, o personagem representa um misto de risos, medo, admiração e alegria: ora causa espanto às crianças, que o temem por suas bexigas; ora provoca risos; mas também aguça a ira das pessoas que, paradas em suas portas ou nas esquinas, recebem do Fobó polvilhadas de Maisena. Ao som das músicas produzidas pelos blocos, os brincantes, entre eles crianças, dançam pelas ruas estreitas e aladeiradas da cidade, chamando e arrastando os foliões até o Fobódromo³⁵.

A espetacularidade, conceito-chave para este estudo, é um dos pilares da Etnocenologia³⁶. A definição da palavra Etnocenologia é dividida em três noções, compreendidas como:

A metáfora engendrada pelo substantivo feminino gerou a palavra masculina σκήνος (skénos): o corpo humano enquanto alma, alojada temporariamente. De qualquer maneira, o ‘tabernáculo da alma’, o habitat ψυχή (psikhê), o ‘corpo e o espírito’. Esse sentido aparece com os pré-socráticos. A raiz gerou da mesma maneira, a schwa (skénoma) que significa também o corpo humano. Quanto aos mímicos, malabaristas e acrobatas, mulheres ou homens, eles se apresentariam no momento das festas dentro das barracas σκηνώματα (skénomata), equivalentes aos nossos teatros mambembes. Εθνος (ethnos) destaca a extrema diversidade das práticas e seu valor para além de toda referência a um modelo dominante [...] Para o que se refere ao termo ‘logia’ – Λογία (logia) -, as sombras da compreensão se apagam em uma de suas acepções comuns que implica na ideia de estudo, de descrição, de discurso, de arte e de ciência (Pradier, 1996, p. 14-15).

³⁵ Arena onde se concentram os foliões.

³⁶ É o estudo, nas diferentes culturas, das práticas e, ao mesmo tempo, de igual maneira, dos comportamentos humanos espetaculares organizados – PCHEO.

Nesse sentido, o estudo da Etnocenologia apresenta três inquietações. A primeira se refere às Práticas e Comportamentos Humanos Espectaculares Organizados (PCHEO). A segunda é de ordem metodológica, que observa a reprovação do etnocentrismo em todos os níveis de abordagens etnocenológicas. Por fim, a terceira está voltada para a noção de que é “espetacular” como estratégia de valorizar o olhar estético ante o objeto de estudo.

Acerca dessas práticas de comportamentos humanos organizados, Pradier (1995, p. 1) considera que elas têm uma característica comum, “a de unir o simbólico à carne dos indivíduos, numa associação íntima entre os corpos e o espírito que lhes confere uma dimensão espetacular”.

Nessa concepção da Etnocenologia, que privilegia o corpo em sua totalidade, procuramos compreender a criança na cultura popular, com foco na amazônica, como elas participam e se encontram nessa festa gaieteira que é o *Carnapauxis*, que “ajunta” a coletividade e adentra a vida cotidiana do povo obidense. Uma brincadeira caricaturesca que evidencia os corpos-brincantes, lúdicos “que não se constitui apenas na dimensão física, mas se expande a outras dimensões da vida humana” (Andrade; Santa Brígida, 2022, p. 112).

Uma festa que mostra o “espetacular” dos corpos, dos movimentos de adultos e crianças, definido por Pradier (1995, p. 1) como “uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço”, destacando as atividades corriqueiras do cotidiano ou até mesmo enriquecendo atividades ou dando sentido a elas. Assim, compreendo a Etnocenologia nesse contexto da festa como uma leitura estética, pois lança um olhar estético sobre o objeto que se torna espetacular, no qual o corpo e o espírito se encontram.

Sem publicação científica que evidencie o lugar da criança na festa do Mascarado Fobó, realizaremos nosso estudo a partir de informações obtidas por meio de material audiovisual disponível na Plataforma *YouTube*, atentando para a percepção e apreensão dos movimentos, sentimento e características culturais dessa festa carnavalesca.

4 A CRIANÇA NA FESTA: VIVENDO A FOLIA MASCARADA

[...] hoje eu não vou, não vou para o almoço no alvoredo do quintal, estou chegando no folguedo sou criança e brinquedo no grito de carnaval [...]

(Música Carnapauxis 2023- Alvoraçando)

A presença da criança no Carnapauxis é protagonizada no Bloco Mirim Unidos do Umarizal, que desde 1998 é destinado ao público infantil e suas famílias para se fantasiarem e brincarem no carnaval obidense. No percurso do bloco ocorrem várias animações e brincadeiras, intensificando, assim, a diversão, o brincar e o colorido da festa mascarada, para que as crianças possam aproveitar o carnaval de forma descontraída e segura.

A cada ano o bloco traz uma temática direcionada à infância, inserindo temas importantes, como o trabalho infantil e a inclusão de PcDs³⁷, com destaques como a “Rainha Mirim da Inclusão”, que no ano de 2023 foi representada por uma criança com paralisia cerebral, tetraparesia espástica e microcefalia.

³⁷ Pessoa com deficiência.

Figura 4 - Maria Eduarda e Andréa representaram a necessidade de inclusão das pessoas com deficiência



Fonte: obidos.pa.gov.br/2023. Disponível em: <https://obidos.pa.gov.br/mirim-unidos-do-umarizal-leva-milhares-de-criancas-para-as-ruas-de-obidos-no-2-dia-de-carnapauxis/>. Acesso em: 11 nov. 2023.

O Bloco Mirim Unidos do Umarizal é considerado de grande importância para os obidenses, pois oportuniza às crianças a participação no carnaval, ao mesmo tempo que motiva e transmite a cultura carnavalesca obidense, objetivando a valorização da história e da memória da tradição do município. Dessa forma, refletimos sobre a valorização cultural infantil presente no processo histórico e educativo de seu meio, fomentando saberes marcados pelo tempo, que têm na criança o anseio de perpetuação cultural, como destaca Andrade (2019, p. 106):

[...] as crianças como seres dinâmicos, participativos, inseridos num mundo em movimento, que circunda o seu cotidiano, dão outros ou novos significados àquilo que lhes é passado, bem como são elas que mutualmente se ensinam, tornando-se as que perpetuam as culturas infantis, prioritariamente.

Nesse contexto, observamos a importância e o protagonismo da criança em diversos aspectos que permeiam o Carnapauxis, sendo elas afirmadas por Sarmiento (2008) como sujeitos ativos nos processos de formação cultural, atribuindo-lhes, portanto, a visibilidade que por séculos lhes foi negada pela ideia dominante de que a criança seria somente uma reprodutora do mundo adulto.

O autor afirma que a criança não só tem a capacidade de reproduzir, como também de produzir e ressignificar os aspectos culturais e sociais de seu cotidiano: “As culturas da infância exprimem a cultura societal em que se inserem, mas fazem-no de modo distinto das culturas adultas, ao mesmo tempo que veiculam formas especificamente infantis de inteligibilidade, representação e simbolização do mundo” (Sarmiento, 2002, p. 12).

Para esta discussão, é importante abordar Corsaro (2002), que defende que as relações sociais são fundamentais para a elaboração e produção cultural da criança. Compreende, assim, que a criança não só reproduz a cultura do mundo adulto, mas também, a partir de elementos sociais de seu cotidiano, torna-se produtora e ressignifica os aspectos culturais de seu meio. Dessa forma, analisamos a cultura infantil que invade o município de Óbidos com o Carnapauxis. Nessa continuidade, o autor destaca que:

As crianças apropriam-se criativamente da informação do mundo adulto para produzir a sua própria cultura de pares. Tal apropriação é criativa na medida em que tanto expande a cultura de pares (tal transforma a informação do mundo adulto de acordo com as preocupações do mundo dos pares) como simultaneamente contribui para a reprodução da cultura adulta (Corsaro, 2002, p. 114).

Assim sendo, faz-se necessário abordar a principal atividade do universo infantil, que é o ato de brincar, observada nos vídeos pesquisados ao longo de todo o percurso da festa. Segundo Brougère (1995), o

brincar é fundamental para o desenvolvimento individual e cultural da criança. Para o autor, o universo infantil dialoga com a cultura a partir do brincar e proporciona ao indivíduo vivenciar um mundo repleto de sentimentos, valores, fantasias e significados.

Figura 5 - Crianças brincando na festa mascarada



Fonte: obidense.com.br/João Canto, 2019 e 2023. Disponível em: <https://obidense.com.br/noticia/10862/mirim-unidos-do-umarizal-leva-milhares-de-criancas-para-as-ruas-de-obidos-no-2--dia-de-carnapauxis> Acesso em: 11 nov. 2023.

A conexão entre cultura e criança é proposta por Brougère (1998) como “cultura lúdica”, constituída como uma cultura singular, por estar em paralelo com o brincar e se fomentar a partir das relações interpessoais.

Isso significa que essa experiência não é transferida para o indivíduo. Ele é um co-construtor. Toda interação supõe efetivamente uma interpretação das significações dadas aos objetos dessa interação (indivíduos, ações, objetos materiais), e a criança vai agir em função da significação que vai dar a esses objetos, adaptando-se à reação dos outros elementos da interação, para reagir também e produzir assim novas significações que vão ser interpretadas pelos outros (Brougère, 1998, p. 27).

Nos espaços das culturas populares, a ludicidade está na base das práticas espetaculares, pois, nesses lugares de compartilhamento de saberes, a criança se permite “brincar o carnaval, de boi-bumbá, de quadri-lha, de pastorinha, de representar papéis sociais, principalmente aqueles que fazem parte de suas vivências, mas são distintas das ações cotidianas” (Andrade; Santa Brígida, 2022, p. 122).

Nessa perspectiva, compreendemos que as brincadeiras se originam a partir das culturas em seus processos de relações sociais, sendo o ato de brincar um processo de aprendizagem social em que o indivíduo demonstra sua criatividade e ressignifica elementos culturais que fazem parte do imaginário do seu cotidiano.

Quando se trata de caracterizar o universo infantil a partir da brincadeira, abordando nela o protagonismo da criança na produção cultural, trazemos Arenhart (2016, p. 12): “[...] para além da brincadeira, existem outras formas de manifestação das culturas infantis que se produzem de acordo com os contextos de inserção das crianças, sobretudo, da relação destas com os limites, as possibilidades e os referentes culturais que oferecem estes contextos”.

Na festa do farsesco mascarado, a criança vivencia a empolgação da folia, momentos experienciados por elas que estão para além das brin-

cadeiras, os quais as empodera em diversos aspectos de sua cultura. A partir da arte de representar o personagem principal da festa, a criança no carnaval vive seu momento:

De interação da criança com sua cultura, não só no samba, nos carros alegóricos ela também vive diversos recortes de sua cultura, pois naquele momento assume diversos personagens, que tem o diferencial de não trazer só o figurino das fantasias, mas um cenário, um microambiente que aumenta a fantasia do momento (Aires Neto, 2016, p. 82).

Para o autor, ao assumir os “personagens” da festa, a criança está na folia com o único compromisso de se divertir, é seu modo alegórico de viver no seu tempo aquele momento com seus pares. Nessa oportunidade, a criança materializa os gestos, os sons, os saberes advindos do seu espaço de vivência, o Carnapauxis, lugar onde as culturas infantis estão explícitas e propiciam: “Saberes que no momento do carnaval lhes são uteis, pois as permitem se localizar em seu espaço e tempo social e facilita para elas a busca do brincar com os elementos de sua cultura e seu transitar em meio a diversos saberes comunitários” (Aires Neto, 2016, p. 96).

De acordo com o autor, o aprendizado pode emergir em todos os espaços e tempo social, e os espaços das manifestações populares propiciam o trânsito de muitos saberes. Neles, as crianças dividem com os adultos todo o entusiasmo da festa, ficam ansiosas pelos arrastões, cantam e dançam as marchinhas, compartilham afetos, emoções, desejos e muitos saberes, “se divertem brincando, dançando, imitando e interagindo com seus pares e com a comunidade em geral” (Andrade; Santa Brígida, 2022, p. 121).

Brandão (2003), em seu entendimento sobre o campo da educação, pondera que a aprendizagem acontece por meio da experiência e da vivência com o outro, a qual gera inúmeros saberes, capazes de comportar as várias demandas de indivíduos e grupos. A criança, nesse espaço, tem presença marcante na dinâmica da vida em sociedade, como ponderam Andrade e Santa Brígida (2022, p. 121), “sua criatividade, oralidade e seu

corpo-brincante, imprimem maneiras próprias de (re)criar as culturas infantis, aproximando-as da cultura popular”, ela reverbera e projeta seu modo de vivenciar a espetacularidade em seus gestos, materializados em seu corpo-lúdico.

A espetacularidade, principal conceito da Etnocenologia, considera essa dinâmica corporal e afetiva da criança na cultura popular do carnaval como a “forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar” (Pradier, 1999, p. 24). Vale ressaltar que a Etnocenologia não privilegia apenas a forma física, mas defende que esta se expande a outras dimensões da vida do ser humano, em que o sentido do corpo é “para além do corpo de seu praticante em comportamento espetacular no seu espaço de atuação, alargando-o para o sentido do corpo biológico e interrelacional na constituição do corpo vivo, imaginário e social” (Santa Brígida, 2007, p. 201).

Compreende-se que a espetacularidade da criança no contexto da folia mascarada não deve ser compreendida apenas pelos seus gestos ou pelo modo de se vestir, ou de se expressar corporalmente, mas também pelas suas convicções, saberes, vivências e histórias reverberado nesse espaço carnavalesco.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho, constatamos que o conceito de espetacularidade é evidenciado e materializado na folia mascarada nas várias formas de expressão das crianças na festa, caracterizando a pluralidade que lhes é inerente. Nesse contexto também observamos que a cultura está fortemente relacionada a uma memória coletiva-social, pois a memória social é uma construção coletiva de aprendizado e transformadora, que fortalece os indivíduos graças as suas vivências socioculturais.

Assim, o olhar mais atento ao contexto da folia nos levou a entendermos que a cultura é uma das dimensões que compõem a sociedade, na

qual o ser humano é um ser em construção com suas particularidades e singularidades, com qualidades afins, como hábitos, memórias, vivências, saberes, traços de sua identidade, as quais definem seu tempo, sua história e seu espaço de convivência com seus pares.

Compreendemos, ainda, que a espetacularidade da festa gaiteira implica a inclusão de um corpo em um mundo significativo, em que o corpo-sujeito dialoga consigo mesmo, com os outros corpos e com o contexto ali experienciado. Também, que durante a quadra momesca a criança obidense evidencia sua espetacularidade, seu aprendizado nos efeitos e gestos, na sua identificação com a festa e na maneira como esta é corroborada em cada corpo-brincante.

REFERÊNCIAS

AIRES NETO, Francisco. **Carnaval das crias do curro velho**: Espaço Educativo de Produção de Saberes. 2016. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade do Estado do Pará – UEPA, Belém, 2016.

ANDRADE, Simei Santos. **A infância da Amazônia marajoara**: práticas culturais no cotidiano das crianças ribeirinhas da Vila de Piriá-Currallinho/PA. Curitiba: CRV, 2019.

ANDRADE, Simei Santos; SANTA BRÍGIDA, Miguel. Etnocenologia e infância: a espetacularidade da criança-brincante na cena carnavalesca em Belém do Pará. In: ANDRADE, Simei; SANTOS, Raquel (org.) **Infâncias e Culturas Populares da Amazônia**. Curitiba: CRV, 2022.

ARENHART, Denise. **Culturas infantis e desigualdades sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

BAKHTIN. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7. ed. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROS, Marilene Maria Aquino Castro de. **O Farol que guia: a educação de mulheres no Colégio São José / Óbidos - PA (1950 a 1962)**. Belém: [s.n.], 2010. 196 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Pará, 2010

BROUGÈRE, G. **Brinquedo e cultura**. São Paulo: Ed. Cortez, 1995.

CORSARO, W. A. A reprodução interpretativa no brincar ao faz-de-conta das crianças. **Educação, Sociedade e Cultura**, Porto, Portugal, n. 17, p. 113-134, 2002.

DIAS, Eduardo Henrique Chaves Dias. Depoimento [fev. 2018]. *In*: SILVA, Elian Karine Serrão. **O Mascarado Fobó entre a Seriedade e a Ludi-cidade: uma investigação sobre o Folião da Amazônia no Cenário Carnavalesco de Óbidos-Pará**.

INGLÊS DE SOUSA, Herculano Marcos. **O coronel sangrado** (cenas da vida do Amazonas). Belém: UFPA, 1968. (Col. Amazônia. Série Inglês de Sousa).

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos de Estética**. 3. ed. rev. e ampl. Belém: EDUFPA, 2015.

PAULINO, Itamar Rodrigues; SILVA, Elian Karine Serrão da. O carnaval na Amazônia e a identidade sociocultural transgressora do risível Mascarado Fobó. **Revista Contra Corrente**, n. 15, 2020. ISSN-2525-4529.

PEREZ, C. **Signos da marca: expressividade e sensorialidade**. São Paulo: Editora Thomson Learning, 2004.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. *In*: GREINER, Christine; BLÃO, Armindo (org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Anna-blume, 1999.

SARMENTO, M. J. Sociologia da infância: Correntes e Confluências. *In*: SARMENTO, M. J.; GOUVÊA, M. C. S. de (org.). **Estudos da Infância: educação e práticas sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SARMENTO, M. J. Imaginário e Culturas da Infância. *In*: Projeto POCTI/CED/ 49186. **As marcas dos tempos**: a Interculturalidade nas Culturas Infantis. Universidade do Minho, 2002.

SANTA BRÍGIDA, Miguel de. A Etnocenologia como desígnio de um novo caminho para a pesquisa acadêmica- Ampliação do modo e do lugar de olhar a cena contemporânea. *In*: BLÃO, Armino (org.). **Anais do V Colóquio Internacional de Etnocenologia**. Salvador: Fast Design Editora, 2007.

VERÍSSIMO, José. Do Pará a Óbidos. *In*: VERÍSSIMO, José. **Estudos Amazônicos**. Belém: UFPA, 1970. (Col. Amazônica, Série José Veríssimo).



BOI CAPRICHOSO: A BRINCADEIRA DE BOI COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL POPULAR MOJUENSE

Cleandro Conceição da Silva³⁸
PROF-ARTES/UFGA
cleandroator@gmail.com

Resumo: Este estudo descreve a origem e o processo de avivamento do Boi Caprichoso, que busca se restabelecer enquanto manifestação cultural no município de Moju-PA. A investigação foi elaborada por meio de abordagem qualitativa a partir das pesquisas bibliográfica, documental e de campo. O percurso teórico metodológico baseia-se nos estudos da memória, com Bosi (1983), e da história para a promoção das festas de boi-bumbá como manifestação da cultura popular na Amazônia, com Cavalcante (2002), Cruz (2020), Alves (2019), entre outros. A história oral, fundamentada por Le Goff (1990), mostra-se como olhar metodológico da análise. Para o levantamento de fontes documentais, em que se firma esta escrita crítico-reflexiva, trabalhamos com a escuta de personagens envolvidos (entrevista) com o objeto de pesquisa em questão, além de serem portadores de memórias sociais, individuais e coletivas do município

³⁸ Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado Profissional em Rede – Profartes da UFGA. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará. Especialista em Arte na Educação pela Faculdade Venda Nova do Imigrante - Faveni. Pesquisador do Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas: Arte, Cultura e Educação de Crianças em Diferentes Contextos - Nupeia.

de Moju-PA. As considerações finais apontam para a necessidade de o Boi Caprichoso voltar a ser reconhecido como expressão da cultura local, reavivando laços da memória e da história do município. Porém, essa tradição vem perdendo forças devido à falta de material humano e de apoio financeiro enfrentada pelo grupo folclórico Boi Caprichoso.

Palavras-chave: Brincadeira de boi. História. Memória. Boi Caprichoso. Moju-PA.

1 INTRODUÇÃO

Considerada uma das manifestações folclóricas mais antigas do Brasil, o boi-bumbá teria origem em tradições ibéricas. Sobre esse aspecto, Moura (1997) destaca que é uma festa popular dançante dramática que se estabeleceu na Amazônia tendo como foco a morte e a ressurreição do boi. Argumenta o autor:

A dança dramática do Bumba-meu-boi, não é nativamente brasileira, mas ibérica e europeia, coincidindo com as festas mágicas afro-negras, indicação, aliás excessivamente genérica imprecisa da parte de Mário de Andrade e tornou-se de acordo com a sua opinião a mais complexa, estranha e original de todas as nossas danças dramáticas. Por vezes, mesmo uma verdadeira revista de números vários, com a dramatização da morte e ressurreição do boi com o episódio final. Ressalva, porém, que somente em certos bombagem da Amazônia o folgado ou dança dramática permanece íntegro, ou mais íntegro, contendo como drama único morte e ressurreição (Alves *apud* Moura, 1997, p. 52-53).

Ao apresentar em seu enredo a encenação da morte e ressurreição do boi, a manifestação cultural boi-bumbá, como é chamada no Pará, tem uma linguagem com aspectos dramáticos que variam entre a comédia e o trágico e que lembram um pouco os autos medievais, por mostrarem as relações desiguais entre os senhores de engenho, negros escravizados e

indígenas. É considerada uma das manifestações culturais brasileiras de maior destaque na cultura popular, uma vez que:

A brincadeira de boi é uma festa pública que se desenvolveu por todas as regiões brasileiras, com participação comunitária, que na sua origem era realizada na rua, ao ar livre. Nas variantes regionais, a brincadeira começa com um grupo pequeno, um núcleo familiar de organizadores que se formam em torno da figura central do boi, personagem principal da encenação. Os bois da brincadeira de rua nascem em meio a contradição da ocupação dos espaços pela folia irreverente das populações das periferias e bairros afastados do centro das cidades (Silva, 2022, p. 80-81).

Cabe salientar que a cultura popular é um campo de grande relevância de idealização de imagens e autoimagens no Brasil. Evidenciada desde o modernismo, tem sido explorada por diferentes estudiosos. Paes Loureiro³⁹ já havia visto no bumbá de Parintins um desdobramento histórico dos ideais de autonomia artístico-cultural do modernismo (Cavalcanti apud Loureiro, 1995, p. 376). Cavalcanti (2002, p. 128), em seu trabalho denominado “O Indianismo Revestido Pelo Boi-Bumbá”, ressalta que:

O boi-bumbá de Parintins, com sua peculiaridade e também seu caráter espetacular e massivo, está plenamente inserido no conjunto mais amplo das diversas modalidades da “brincadeira do boi” no Brasil. Com todo o high-tech, turismo, comercialização, mídia e espetacularidade, o bumbá de Parintins integra e atualiza um padrão recorrente a todas as formas da brincadeira do boi: o caráter fragmentário e a maleabilidade ao contexto sociocultural.

Presente e muito forte nas regiões Norte e Nordeste, “o boi e seu séquito estão presentes nas festas de ruas desde o período imperial, com

³⁹ João de Jesus Paes Loureiro – poeta, prosador, filósofo e ensaísta. Doutor em sociologia da cultura. É membro da Academia Paraense de Letras.

a diversidade de festas reconhecidas oficialmente em suas variantes regionais” (Silva, 2020, p. 81), agregando música e dança numa narrativa poética. Revestindo-se de contornos espetaculares em Parintins, no Amazonas, o boi-bumbá é uma das festas folclóricas mais importantes do país, reconhecido desde 2012 como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Para compreender e dimensionar o que foi o grupo folclórico Boi Caprichoso, no município de Moju-PA, a metodologia da pesquisa teve como fio condutor a história oral, orientando-se pela memória de seu fundador e brincantes sobre suas experiências, como ressalta Le Goff (1990, p. 50), quando afirma: “Como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e [...] um nível elementar de elaboração histórica”.

Nessa perspectiva, o estudioso chama a atenção para a aproximação da memória com os fenômenos sociais, por considerar a memória como um potencial objeto de pesquisa de certas culturas, para reconstruir os fatos históricos a partir das ressignificações pessoais. Além disso, destaca-se que, depois de uma longa explanação sobre os percursos da história e da maneira de pensá-la, chega-se à memória como fator importante para a construção da história. Para Le Goff (1990, p. 476), o papel da memória coletiva é justamente auxiliar na classificação e legitimidade.

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.

Justamente nesse ato de restabelecer as memórias do mestre Geni⁴⁰, consequentemente, a história do Boi Caprichoso, seu fundador, que esta investigação busca contribuir para manutenção dessas narrativas, bem como das práticas e tradições de raiz popular e suas manifestações culturais, uma vez que a brincadeira do Boi Caprichoso de Moju-PA vem sendo invisibilizada e caindo no esquecimento do seu povo.

2 A CULTURA POPULAR DO BOI-BUMBÁ NA AMAZÔNIA

Segundo Valentin (2005, p. 90), a descrição da brincadeira do boi no Brasil foi realizada pela primeira vez “em 1840, em um artigo publicado no jornal O Carapuceiro em Recife” escrito pelo frei “Miguel do Sacramento Lopes Gama”. Moura (1997, p. 55-56) assevera que o Boi Amazônico foi citado pela primeira vez em 1850 “no jornal A Voz Paraense em Belém-PA”, descrevendo o “Boi Caiado de Belém” como sendo “o mais terrível folguedo de escravos compartilhado por mais de trezentos moleques pretos, pardos e brancos de todos os tamanhos” (Silva, 2011, p. 233). Quando chega à Amazônia, mais precisamente no estado do Pará, o boi-bumbá traz os traços dos bois nordestinos, como os personagens, as indumentárias e até mesmo a maneira como a figura central do folguedo se apresenta:

Como arte cênica a peça se manifesta primitivamente em cerimonial especial relacionada às colheitas transformando-se posteriormente em divertimento coletivo facultado aos escravos. O simbolismo do bumbá não deixou de lograr algumas referências sutis e estilizadas da resistência negra ao processo opressor do branco colonizador. O auto popular estaria revestido de pura ironia, pois a dramatização e o desfecho se caracterizam pelo desafio dos personagens ligados à escravidão ao branco colonizador, proprietário do boi e da fazenda (Alves *apud* Dias Junior, 2009, p. 90).

⁴⁰ Germano Costa Santos. Coordenador do grupo folclórico Boi Bumbá Caprichoso; cantor, compositor e portador de memórias culturais mojuenses.

Valentin (2005) revela ainda que pesquisadores da origem do Boi-Bumbá de Parintins também admitem essas datas como as primeiras descrições do auto popular da brincadeira de boi na Amazônia.

Na região Norte, as narrativas sobre o boi-bumbá chegaram com muita representatividade, tornando-se parte da cultura popular, sobretudo, para comemoração dos santos populares. No estado do Pará, o folguedo se diferencia, por exemplo, pela não existência dos reisados, como aparecem em autos encenados no período natalino, como no estado do Ceará (Alves, 2019, p. 32). Já Moura (1997 *apud* Cruz, 2021, p. 44) aponta que um dos primeiros registros sobre o bumbá na região Norte:

Pode ser encontrada em crônica do “autor português David Correa Sanches de Frias, visconde de Sanches de Frias (1845-1922), intitulada Uma viagem ao Amazonas. É nessa obra que se localiza um documento pioneiro, relativo à iconografia do folguedo. Trata-se de gravura, estampada à p. 128 e que aqui se reproduz, na qual se vê o “bomba” (sic.) desfilando por uma rua da localidade de Pinhel, a vinte léguas de Santarém, no interior da Província do Pará, precedido de festivo cortejo. Essa movimentada cena, na verdade um cortejo e cujos participantes eram todos negros, se transcreve, devido ao interesse que apresenta (Cruz *apud* Moura, 1997, p. 56).

O pesquisador paraense Vicente Salles (1970) relata registros do bumbá em jornais de Belém e Óbidos, datados de 1850. A referência ao folguedo no mesmo ano, em cidades bastante distantes uma das outras, sugere sua ampla difusão na Amazônia em meados do século XIX, com características formais e traços primitivos, revelando uma estrutura complexa, com um elevado número de brincantes para que a história seja contada de maneira mais efetiva. O boi-bumbá chegou aos municípios do interior do estado com características próprias da região do estado do Pará.

Cruz (2021), em seu trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Teatro, no qual tem como objeto de pesquisa o grupo de teatro Bom Intento, apresenta o Boi Brilha Noite como uma das formas de teatro

existentes em Bujaru. Um dos seus grandes personagens foi o saudoso Sr. Joaquim Gomes da Silva, conhecido como Mareta, que era o amo do boi e trazia para as ruas suas apresentações. Em sua pesquisa, contou com a colaboração de outra pesquisadora, Jucelaine Silva dos Santos, oriunda do Grupo de Teatro Bom Intento, que, em sua monografia de trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Dança, trouxe o registro histórico do Boi-Bumbá de Bujaru, a partir do olhar etnociológico.

O grupo de Boi investigado, era organizado por seu avô, um senhor de apelido “Mareta”, a estudiosa denomina em sua pesquisa essa manifestação artística de “brincadeira do boi”, a partir de sua reflexão etnociológica acerca do cantar, do dançar e do brincar (Cruz, 2021, p. 45).

Cabe destacar outra pesquisadora que teve o boi-bumbá como objeto de pesquisa, Ana Paula dos Reis Alves, que, além de apresentar em seu trabalho o Boi Malhadinho, mostrou outros inúmeros bois existentes no bairro do Guamá, em Belém, como o “Flor da Noite”, “Estrela Dalva”, “Tira Fama”, “Flor do Guamá” e o “Flor de Todo Ano”. De acordo com ela:

O bairro do Guamá é um celeiro da cultura popular, como já se viu anteriormente. No caso da prática do Boi Bumbá, há registros de diversos grupos, como o Malhadinho, que possuem histórias que revelam os sentidos culturais da prática desse governo na capital paraense (Alves, 2019, p. 36).

No município de São Caetano de Odivelas, a brincadeira de boi é conhecida pelo nome de “boi de máscara”, seguido de um cortejo com orquestra e mascarados que o acompanham pelas ruas da cidade durante o mês de junho, época do ano marcada como período de saídas dos bois às ruas, como nos descreve Silva (2020, p. 81):

Há cerca de dezenove anos (desde 2002) estudo a brincadeira de boi de São Caetano de Odivelas, cortejo de rua que se tornou conhecida como “boi de máscara”, e mantém nas ruas da-

quele município o formato das folias de boi a céu aberto, tendo a rua como espaço lúdico da cena coletiva que traz a frente o boi que dança sempre acompanhado pela música e pelos mascarados que lhe inspiram a denominação.

É importante ressaltar que a brincadeira do boi apresenta variações em seu nome, encenação e apresentação de acordo com cada grupo e região do país, no Amazonas e no Pará; Bumba-meu-boi, no Maranhão; Boi Calemba, no Rio Grande do Norte; Cavalo-Marinho, na Paraíba; Bumba de Reis ou Rei de Bois, no Espírito Santo; Boi Pintadinho, no Rio de Janeiro; Bumba e Folgado de Boi e Boi de Mamão, em Santa Catarina (Cavalcanti, 2002).

De acordo com o Mestre Geni, a lenda de origem do Boi Caprichoso de Moju e seus personagens retratam a trama de Pai Francisco e Mãe Catirina, um casal de negros, trabalhadores de uma fazenda. Eles são encarregados de cuidar de um boi muito precioso, que seria presente de casamento da filha do fazendeiro. Mãe Catirina está grávida e deseja algo diferente para comer: língua de boi, mas não é de qualquer boi, mas, sim, do boi que está sendo cuidado por seu marido. Para satisfazer o desejo de sua mulher, Pai Francisco mata o boi. Ao notar a falta de seu boi, o fazendeiro manda um de seus empregados para investigar o ocorrido. Este encontra o boi quase morto, contudo, em algumas versões o boi já estava morto. Pai Francisco foge e o fazendeiro pede ajuda aos indígenas para capturá-lo.

Ao ser encontrado, Pai Francisco assume a culpa. Ameaçado de punição e desesperado, pede auxílio para ressuscitar o boi aos seguintes personagens: o médico, o padre e o pajé. Em sua linguagem aparentemente simples, o folgado apresenta as faces identitárias e formadoras do povo brasileiro: o branco, na figura do fazendeiro, o negro, a partir do personagem Pai Francisco, e o indígena, a quem o fazendeiro recorre. Os pontos altos são a morte e ressurreição do boi, o lado mítico da brincadeira e a performance do ritual em que o boi ganha vida novamente pelas mãos do pajé. A brincadeira de rua ativa e recria memórias, contribuindo

para a passagem e perpetuação da tradição de cantar e dançar com o boi junto à comunidade ali presente.

Na cultura amazônica, expressam-se dois vastos espaços sociais clássicos com características definidas, no entanto, unidos por meio de forte articulação bilateral. A manifestação cultural urbana da grande capital Belém, onde existem trocas simbólicas intensas com outras culturas, e a manifestação cultural do interior, a qual se mantém e se sustenta apoiada nas tradições decorrentes de suas histórias.

Nessa perspectiva, destaque-se aqui a festa do boi-bumbá no município de Moju, que, comprometido com as manifestações populares, vem resistindo enquanto manifestação cultural na Amazônia. Cabe evidenciar que a matriz original é basicamente a mesma investigada em outras regiões do país, que permeiam em torno de uma trama de morte e ressurreição do precioso boi. Entretanto, sua evolução foi sendo ressignificada, adaptando-se a ela elementos da cultura amazônica.

3 O MESTRE E SEU BOI: PATRIMÔNIOS VIVOS DA CULTURA MOJUENSE

Vem, vem, que eu vou te contar
Vem, vem dançar por aqui
Vem, vem pra gente cantar
As rimas do Mestre Geni...

O termo “Mestre”, para a cultura popular, está associado ao conceito de pessoas que são responsáveis pela transferência de saberes e de manter vivas as tradições e manifestações culturais (Alves, 2019, p. 37). De acordo com o art. 2º do Projeto de Lei 1.176, de 2011, intitulado “Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos saberes e fazeres das culturas populares”:

Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres: pessoas que se expressam através de diversas linguagens artísticas, ritos sagrados e festas comunitárias, brasileiros natos ou naturalizados,

cuja vida e obra foram dedicadas à proteção, promoção e desenvolvimento da cultura tradicional brasileira; de sabedoria notória, reconhecida entre seus pares e por especialistas; com longa permanência na atividade e capacidade de transmissão dos conhecimentos artísticos e culturais (Alves *apud* Bahia, 2011).

Assim sendo, a memória histórica parte das construções referenciais de passado e presente e permite observar as diferentes perspectivas dos grupos sociais e culturais. Nesse sentido, os pesquisadores atentaram para a aproximação da memória com os fenômenos sociais. Juntamente, considera-se o potencial como objeto de pesquisa de certas culturas, a memória para reconstruir os fatos históricos a partir das ressignificações pessoais. Conforme seu estatuto:

O grupo folclórico boi-bumbá Caprichoso, foi fundado no dia 20/05/1993, com sede provisória na cidade do Moju, estado do Pará, situado a rua Firmino dos Santos S/N, é uma associação civil em personalidade jurídica definida autônoma, sem distinção de raça, cor, credo, condições sociais, políticas ou religiosas, sem fins lucrativos criado com a finalidade de:

Divulgar e incentivar a cultura do povo em todos os seus aspectos e mais especificamente a mojuense.

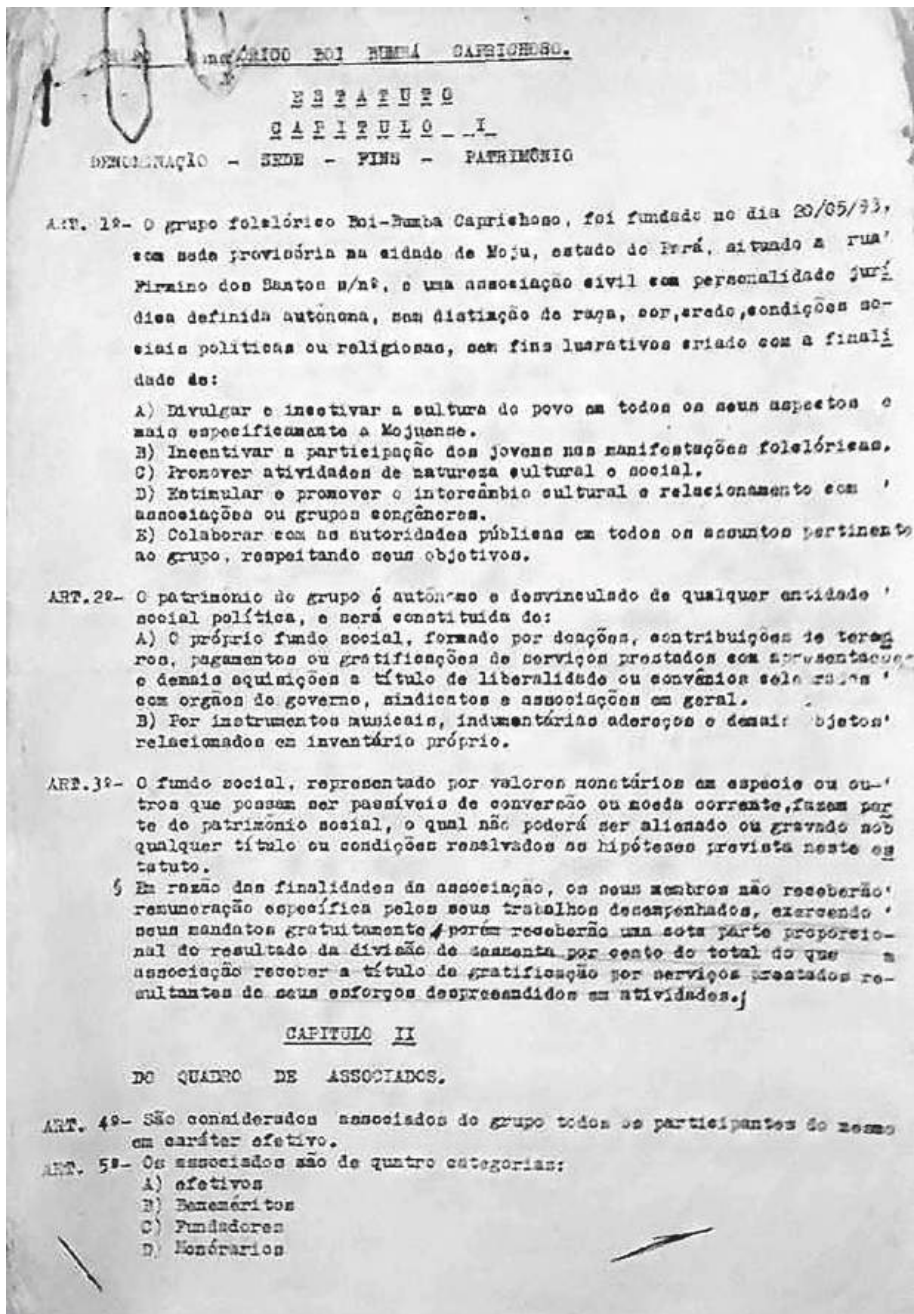
Incentivar a participação dos jovens nas manifestações folclóricas.

Promover atividades de natureza cultural e social.

Estimular e promover o intercâmbio cultural e relacionamento com associações ou grupos congêneres.

Colaborar com as autoridades públicas em todos os assuntos pertinentes ao grupo, respeitando os seus objetivos.

Figura 1 - Estatuto



No entanto, tudo se iniciou bem antes, quando seu Geni nem imaginava que o próprio boi que hoje se chama Caprichoso iria resistir por tantas décadas.

Vale salientar que o que denomino aqui como retomada dessa cultura pode ser interpretado mais como um impulso meu, de compreender para pertencer a essa manifestação cultural que é o Boi Caprichoso do município de Moju. Quando o vi pela primeira vez, nem fazia ideia de que existisse aqui esse tipo de cultura, muito menos que teria anos de tradição.

Encantado e curioso ao mesmo tempo; esses foram os sentimentos que tive quando de longe, lá no canto da arquibancada do ginásio esportivo do Centro Educacional Prefeito Oton Gomes de Lima, avistei o boi e um senhor acanhado, contraído e solitário. Imediatamente, aproximei-me e perguntei: “O senhor é o dono deste boi?”. Na sequência, vieram outras milhares que renderam uma conversa de mais ou menos três horas, em que, a cada resposta, o misto de sentimentos aumentava ainda mais, até que chegou o momento ápice: a apresentação do mestre Geni e seu companheiro, o boi “Flor do dia”. Espera aí! Mas, e o Boi Caprichoso? A nossa relação de amizade estava só começando.

Assim, combinei de fazer uma visita ao seu Geni, para nos conhecermos melhor e poder entender também a história desse tal de boi Caprichoso, porque, de acordo com Bosi (1983, p. 16), “do vínculo com o passado se extrai a força para a formação da identidade”. Eu queria compreender por que essa manifestação tão linda e importante para a cultura não era valorizada nesse lugar onde o boi existia há anos. Queria entender o que aconteceu ao longo desses anos para que o boi Caprichoso se encontrasse naquela situação de quase esquecido, quase extinto.

Então, dei início ao processo de coleta de informações, acreditando que encontraria com facilidade documentos, escritos, registros fotográficos e vídeos para chegar a uma conclusão e assim começar outro processo; o de reestruturação do boi Caprichoso. Isso porque ele estaria se perdendo em meio ao descaso da cultura local, considerando-se que não

seria o único do município, porém necessitava do fortalecimento para manter viva essa tradição, evitando que ocorra o que aconteceu com os outros, como pontuam pesquisadores sobre essa realidade no município de Moju:

Este não é o primeiro boi bumbá criado na cidade de Moju. O primeiro boi foi o do mestre conhecido como Vitor Mineiro, posteriormente, foi criado o boi do Sarapó, mas por motivo de falecimento de seu dirigente, Mestre Sarapó, este boi deixou de existir. Assim, o Boi Caprichoso é o único que ainda resiste às intempéries da cultura local, à falta de incentivo financeiro por parte do governo municipal, dentre outras dificuldades (Lopes; Maciel; Magalhães, 2021, p. 82).

É importante citar que essa informação viria a ser confirmada mais tarde pelo próprio mestre Geni em uma de nossas conversas. Bosi (1983, p. 16) destaca: “Quando se trata da história recente, feliz o pesquisador que se pode amparar em testemunhos vivos e reconstruir comportamentos e sensibilidades de uma época”. Tratando-se da investigação em si, retornei à residência de seu Geni para uma conversa acerca do meu desejo de realizar a pesquisa e ao mesmo tempo contribuir para a reorganização do boi Caprichoso, além de colaborar também com o processo de submissão de projetos nos editais que, naquela ocasião, estariam sendo divulgados pelas secretarias e instituições. Foi então que seu Geni me apresentou o seu cunhado, Domingos, mais conhecido como seu Doró, que aceitou a proposta e me direcionou os caminhos para a pesquisa.

E foi assim que me coloquei a escrever, relatando os primeiros vestígios dessa manifestação popular na vida de seu Geni, quando ainda era menino e adorava participar da brincadeira de boi, até que um dia, já adulto, resolveu criar o seu próprio boi que, embora hoje seja denominado de Caprichoso, este não foi o seu único nome, como asseveram os pesquisadores consultados a esse respeito:

Anteriormente a cada ano o boi mudava o nome: Boi Sete Estrela, Boi do Campo, Boi Estrela Dalva. Na tradição do boi bumbá há uma “regra” de que o mestre deve nomear o boi que preside, ainda que esse não seja a identificação do boi narrado na história (folgado). (Lopes; Maciel; Magalhães, 2021, p. 85).

Histórias como essas ainda estão vivas na memória fragilizada do mestre, porém, algumas se perdem, devido à dificuldade dele de se lembrar e, ao mesmo tempo, de falar. A memória é um mecanismo relevante na construção da história, mesmo podendo cair em um conjunto de convicções que a leve a uma premissa, pois, longe de ser unilateral, intervem pontos de contradições. E é, nesse sentido, que se encontra sua maior riqueza, de fato, porque “ela ilustra o que chamamos hoje a História da Mentalidade, a História das sensibilidades” (Bosi, 1983, p. 15). A Figura 3 mostra uma das formações do boi Caprichoso, uma lembrança que se estabelece a partir da visualização de fotos de momentos vividos.

Figura 2 - Grupo Folclórico Boi-bumbá Caprichoso



Fonte: Arquivo pessoal do mestre Geni, s/d.

Quando resolveu fundar o seu próprio boi, seu Geni não mediu esforços para colocar o boi na rua. Como já era experiente e conhecia o enredo do início ao fim, convocou amigos, familiares e toda a vizinhança para participar da brincadeira. Andou de comércio em comércio em busca de patrocínio e colaboradores para poder produzir as indumentárias e adereços. Assim, conseguiu realizar a primeira apresentação com mais de trinta brincantes e, desde então, a brincadeira foi sendo fortalecida e ganhando notabilidade no município. Com entusiasmo, mestre Geni recorda como era divertido brincar com o boi.

Quando eu criei, eu tinha uma equipe formada [...] eu brinquei, o mínimo que brinquei, foi com trinta e quatro pessoas, aí foi, foi, foi [...] todo ano brincava, todo ano. Eu sempre mudava, mudava o nome do boi. Era muito animado, mas muito animado mesmo (Mestre Geni, entrevista em 09/10/2023).

A paixão de seu Geni pela brincadeira sempre foi tão grande, que ele fazia questão de participar de todos os processos de construção do grupo, inclusive da confecção dos figurinos.

Pra fazer as roupas eu encontrei dificuldades [...] saí pedindo ajuda. Me davam um cruzeiro, dois cruzeiro, naquela época era cruzeiro ainda, aí eu tinha que me virar. Aí eu pagava pra fazer. Eu dizia pra ela como era as roupas das índias, os meninos me ajudava fazer, aí eu ia mostrando pra ela (Mestre Geni, entrevista em 09/10/2023).

Todos os figurinos eram feitos de malva. Seu Geni chegou a comprar duzentos quilos de malva que ficaram guardados por mais de cinco anos, mas que depois foram usados, principalmente, na confecção dos saiotes. No entanto, devido a serem emprestados para as escolas locais nos períodos festivos, parte desses figurinos foi se perdendo, justamente porque algumas escolas não faziam a devolução de todo esse material.

Outro motivo que contribuía muito para que os figurinos fossem extra-
viados era a falta de um local adequado para armazená-los, por isso os
próprios brincantes ficavam responsáveis por suas indumentárias, o que
acabava dificultando a preservação do acervo.

No entanto, foi na parte musical da brincadeira que seu Geni se
tornou reconhecido como um verdadeiro mestre, esbanjava talento ao
compor as músicas cantadas e dançadas pelos brincantes.

Eu nunca tive assim um musical, um grupo de músicos pro-
fissionais [...] só meu mesmo era um tambor, pandeiro e can-
tava [...] as músicas eu mesmo que fazia [...] olha, não posso
nem dizer quantas músicas, que já perdi as contas assim de
cabeça [...] ninguém escrevia, eu mesmo tirava e guardava na
cabeça e depois ensaiava (Mestre Geni, entrevista em 09/10/
2023).

Muitas pessoas se conheceram, cresceram, namoraram, casaram-
se e construíram famílias participando da brincadeira do boi, porém, seus
filhos não foram motivados a dar continuidade à tradição, o que também
pode ter contribuído para o declínio do Caprichoso. A esse respeito, po-
demos compreender o seguinte:

A produção simbólica do povo e para o povo segue sua
tradição, saberes e poéticas são tecidos em meio às vivências
coletivas. No entanto, infelizmente, muitas manifestações
nascidas da cultura de raiz popular, ainda tem seu valor
menorizado, reconhecê-las é atentar-se para sua globalidade
e entender seus vieses de criação e produção (Lopes; Maciel;
Magalhães, 2021, p. 85)

Obviamente, quando uma tradição deixa de ser repassada para seus
possíveis sucessores, há uma grande possibilidade de extinção. Outra per-
sonalidade muito importante no boi Caprichoso é o senhor Domingos dos
Santos Lopes, mais conhecido como seu Doró, que chegou ao município de
Moju por volta de 1988, conheceu o boi Caprichoso e teve a oportunidade

de prestigiar a brincadeira durante três anos, antes de ser convidado pelo próprio mestre Geni para se juntar aos integrantes e fazer parte do grupo que tinha a missão de levar a manifestação cultural para os terreiros e as ruas, onde o povo está.

A princípio seu Doró ficou com receio, pois alegava que não sabia nem por onde começar: “Eu disse rapaz eu não sei nem como é que faz isso, como é que brinca, como é que faz a brincadeira. Aí ele disse bora, bora que eu vou te ensinar, e parti com ele” (Seu Doró, entrevista em 19/10/2023). No ano seguinte, lá estava seu Doró, ensaiando para sair no boi Caprichoso como bailante oficial da brincadeira.

Aí eu gostei. Gostei e comecei também a convidar o povo pra acompanhar a gente. Eu sei que eu trouxe um pessoal do Arauaí, do Maratininga que moravam aí na época, todos eles brincaram com a gente. Teve um ano que a gente saiu com 47 brincantes, só adulto quase, eu fiquei muitos anos dançando com eles até que um dia meu compadre ficou um pouco baqueado e me chamou, ‘compadre, o senhor tem que aprender a música, cantar comigo, porque só eu fica ruim pra puxar, pra cantar’, aí foi que eu já comecei a pegar as músicas, comecei a cantar com ele, brincando, cantando e a gente foi levando (Seu Doró, entrevista em 19/10/2023).

Contudo, seu Doró, além de bailante, aquele que dança na roda, também assumiria o papel de coreógrafo do grupo, missão que, apesar de não ter sido nada fácil, só consolidava ainda mais o compromisso com seu compadre Geni e sua paixão pelo boi Caprichoso.

Aí foi com tempo, já passei a ser o coreógrafo, já fazia os movimentos da dança. A gente tinha dificuldade porque não tinha ninguém mais pra ensinar. A gente começou a puxar minhas filhas, elas pesquisavam e ajudavam também. Com toda dificuldade nós continuamos, não abandonamos meu compadre Geni. Ele ia só tirando as músicas e jogando pra gente aprender (Seu Doró, entrevista em 19/10/2023).

Geralmente os ensaios começavam no mês de dezembro, às vezes em janeiro, e como não tinha um local exato para ensaiar, isso acabava dificultando e demandando mais tempo de preparação do grupo.

Vale citar uma das situações que também me chamou muita atenção durante a entrevista com seu Doró, a participação de uma pessoa com deficiência que tinha uma função primordial na brincadeira do boi, um homem conhecido como “Xibiu”.

A gente tinha dois chocalhos. Um era o Xibiu que tocava, ele era deficiente, ele tocava um chocalho muito antigo que era do tio dele, não lembro se era pai ou tio, era uma coisa assim. Quando ele morreu nós ficamos com esse chocalho feito de fiche, ele ficava sacudindo e acompanhava a gente (Seu Doró, entrevista em 19/10/2023).

Mesmo que não tenha sido de forma intencional, o grupo já praticava a inclusão social, valorizando o ser humano pelo que ele é. Mesmo depois de Xibiu ter falecido, seu Doró sempre fez questão de ressaltar sua importância para o grupo, assim como de todos que já partiram deixando grandes contribuições.

As crianças passaram a fazer parte como integrantes do boi Caprichoso a partir da percepção de seu Doró, quando notou que os adultos estavam encontrando dificuldades para continuar como brincante. Foi então que ele percebeu a necessidade de iniciar um processo de inserção dos jovens e das crianças na brincadeira, contribuindo também para o fortalecimento e continuidade da tradição. Com relação às crianças, havia toda uma atenção especial, uma vez que a brincadeira geralmente acontecia no período da noite.

A gente mandava bater uma declaração para que os pais pudessem assinar autorizando a criança a brincar com a gente. Nós pegávamos cópia da certidão de todos os brincantes, colocava numa pasta, aí, antes de sair pra brincar, o Geni ia lá no fórum, conversava com a juíza, e ela autorizava (Seu Doró, entrevista em 19/10/2023).

Durante o período de pandemia, o boi ficou impossibilitado de sair nas ruas. Mesmo sendo contemplado com a lei Aldir Blanc, o grupo decidiu ajudar seus brincantes que também naquela ocasião estavam passando por dificuldades financeiras. Então seu Geni, juntamente com seu Doró, resolveu investir o recurso em cestas básicas.

Foi então que comprei quase tudo em cestas básicas. Pra cada brincante dei uma cesta básica e o que sobrou fiz mais um boi, já prevenindo a brincadeira do próximo ano, pra quando a gente fosse brincar já está com um boi pronto, trabalhamos assim, mas passamos dois anos sem botar o boi na rua (Seu Doró, entrevista em 19/10/2023).

Seu Doró me contou que sempre sonhou com um grupo grande de tocadores que pudessem fazer o acompanhamento das canções cantadas durante a brincadeira, para animar ainda mais os brincantes e o povo que segue no cortejo. Por isso, tem o desejo de um dia poder realizar oficinas de percussão e confecção de instrumentos, como ele mesmo relata:

Depois que o Geni passou essa responsabilidade pra mim, de cantar, eu fiquei praticamente sozinho. Eu com Sidon, mas esse ano a gente quer mudar isso, quero colocar umas barri-cas, muito rec rec, aqueles chocalhos e chamar a garotada pra aprender também, tanto como tocar, como fazer esses instrumentos. Eu sei fazer também, já fiz uns chocalhos de coco, coloquei missanga dentro, mas ficou muito bonitinho (Seu Doró, entrevista em 19/10/2023).

Nesse contexto, refletindo sobre formas de inovar e manter viva a cultura do bumbá, nasceu o Boi Flor do Dia, uma criação surgida em 2023, no período pós-pandemia, no município de Moju-PA, como forma sensível e resistente de manter viva a tradição do boi-bumbá no contexto educativo. Idealizado a partir do desejo do Mestre Geni, criador do tradicional Boi Caprichoso, o Boi Flor do Dia nasceu quando o mestre, por motivos de saúde, já não tinha mais condições físicas de conduzir o gru-

po folclórico em sua forma original, mas também não aceitava se afastar completamente da brincadeira do boi.

Assim, o novo boi foi projetado para atuar em pequenos eventos, especialmente em creches e escolas de educação infantil e ensino fundamental, adaptando-se a espaços menores e a um público infantil, com caráter pedagógico, lúdico e cultural, garantindo a continuidade da tradição, a transmissão de saberes populares e a presença ativa do mestre na cultura local, mesmo diante das limitações impostas por sua saúde.

A partir de então, Mestre Geni passou a alegar que não teria mais a mesma disposição para estar presente em todos os momentos em que o Boi Caprichoso saía para brincar e cumprir com as demandas de solicitação para estar nos espaços culturais. Ainda que, naqueles em que ele poderia se fazer presente para realizar pequenas amostras da brincadeira, levaria o Flor do Dia, que, de acordo com ele, seria mais viável.

Figura 3 - Uma das últimas apresentações do Boi-bumbá Caprichoso na festa junina de Moju



Fonte: Arquivo da Secult Moju.

Em vista disso, o Boi Caprichoso vai resistindo e sua cultura vai se arrastando no município em uma luta diária para se manter viva. Consequentemente, essa manifestação cultural tão importante e necessária para a identidade cultural do município de Moju segue contribuindo para a história e memória do povo mojuense.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da pesquisa, propus aos responsáveis pelo Boi Caprichoso, Mestre Geni e seu Doró, a coleta de imagens, vídeos, músicas e documentos (estatuto, pesquisas e matérias), com o objetivo de criar um memorial digital no qual todo esse acervo fique disponível a pesquisadores e demais pessoas interessadas ou mesmo curiosas em conhecer mais sobre essa manifestação cultural do município de Moju.

Por se tratar de um grupo independente, o Boi Caprichoso conta com a dedicação e a boa vontade daqueles que ainda insistem em manter viva essa manifestação cultural. Sabe-se que existe grande zelo por parte de seu Doró e, sobretudo, do Mestre Geni, que vem lutando para reunir mais admiradores da cultura popular e fazer com que o Boi Caprichoso permaneça presente nos festejos, assim como na cultura local.

O boi-bumbá ainda figura entre as manifestações culturais predominantes nas regiões Norte e Nordeste do país. Para que esse importante símbolo da cultura brasileira não perca sua íntima ligação com o povo, é necessário que a população o conheça, se envolva e consagre o que lhe pertence.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ana Paula dos Reis. **Uma Estrela que Brilha na Pedreirinha: O boi malhadinho – Histórias e Memórias**. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2019.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembranças de Velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. O Indianismo revisitado pelo boi-bumbá. Notas de Pesquisa. **Revista Somanlu**, v. 2, número especial, 2002.

CRUZ, Silvana da Silva. **Bom Intento em Cena**: Memórias de um teatro ribeirinho e da festa em Bujaru-PA. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2021.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

LOPES, J. da C.; MACIEL, Z. dos R.; MAGALHÃES, P. D. A. Geni: trajetória como mestre de boi bumbá no município de Moju. **Revista Sentidos da Cultura**, v. 8 n. 14, p. 81-97, jan./jul./2021.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O teatro que o povo cria**: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo. Belém: SECULT, 1997.

SANTOS, Jucelaine Silva dos. **Cantar, dançar e brincar**: a espetacularidade do boi Brilha Noite no município de Bujaru-PA. Monografia (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Dança, 2018.

SILVA, Rosângela Gomes. A Festa do Boi-Bumbá e a reprodução da Cultura Popular. **Revista Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 21, n. 4/6, p. 229-

248, abr./jun. 2011. Disponível em: [file:///C:/Users/Afr%C3%A2nio/One-Drive/Documentos/Downloads/humbertoalves,+1884-5689-1-CE%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Afr%C3%A2nio/One-Drive/Documentos/Downloads/humbertoalves,+1884-5689-1-CE%20(1).pdf). Acesso em: 23 jun. 2025.

SILVA, Silvia Sueli dos Santos da. Brincadeiras de Boi: A mascarada como poética da rua. *In*: ANDRADE, Simeia Santos; SANTOS, Raquel Amorim dos (org.). **Infâncias e Culturas Populares da Amazônia**, Curitiba, p. 79-99. Ed CRV, 2020.

VALENTIM, A. **Contrários**: A celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins. Manaus: Editora Valer, 2005.

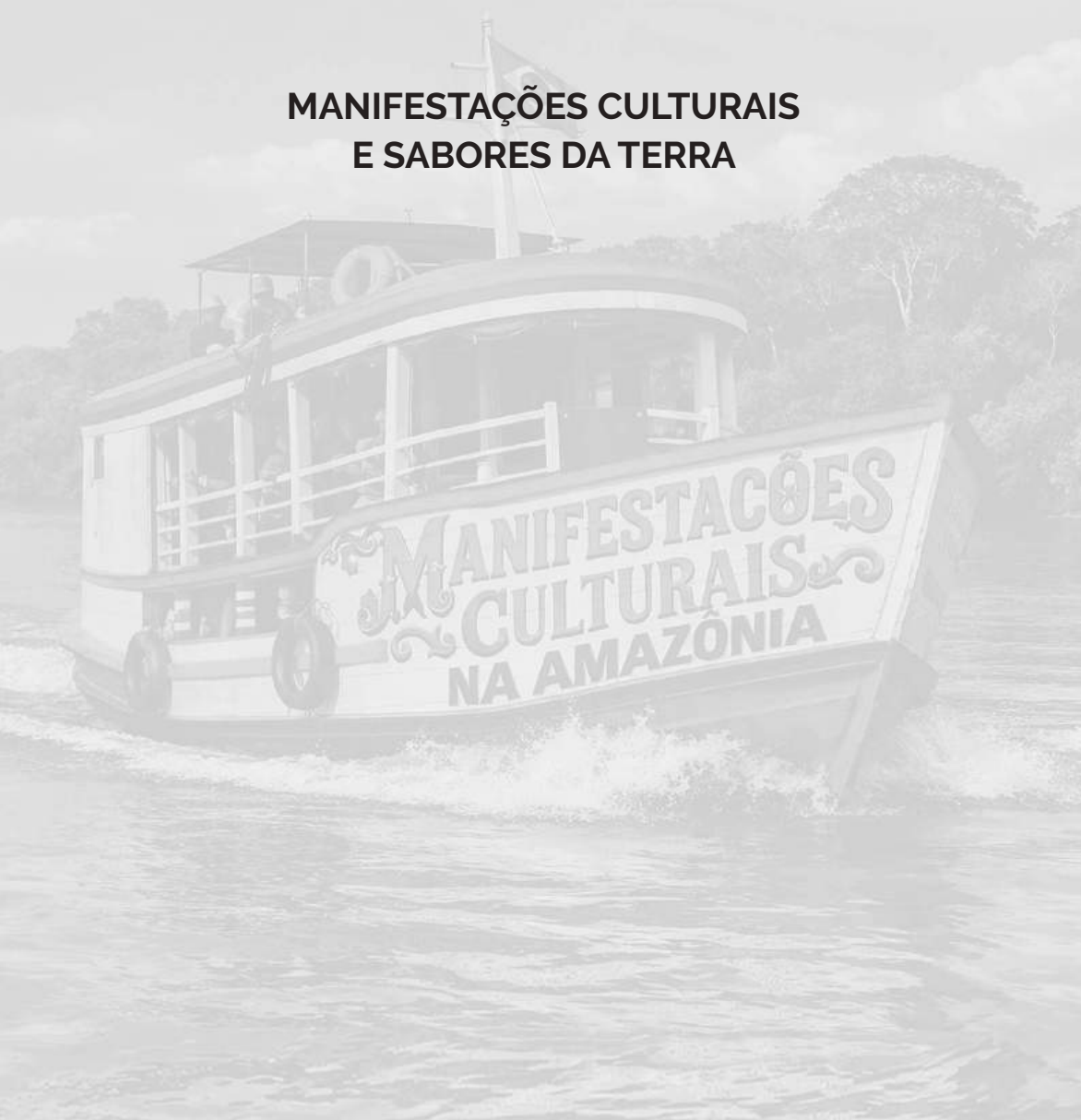
Entrevistas

LOPES, Domingos dos Santos. Entrevista. Realização e transcrição por Cleandro Silva. Moju, out. 2023.

SANTOS, Germano Costa. Entrevista. Realização e transcrição por Cleandro Silva. Moju, out. 2023.

CAPÍTULO II

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E SABORES DA TERRA





A ESPETACULARIDADE DO SABER-FAZER DO CARIBÉ EM PONTA DE PEDRAS, NO MUNICÍPIO DE SÃO SEBASTIÃO DA BOA VISTA-MARAJÓ

Elayza Karin Lobato Brito⁴¹
UFPA/ICA/FADAN
elaystudy@gmail.com

Resumo: Motivada pelos saberes-fazer de diferentes comunidades apresentados na exposição *Manifestações Culturais: a celebração viva dos povos*, no Museu de Arte Sacra, em Belém-PA, escrevi este artigo tendo como tema um alimento regional, que envolve no seu fazer cuidado, afetividade, espetacularidade e ancestralidade – o caribé. Apresenta como objetivo compreender o saber-fazer do caribé, na comunidade de Ponta de Pedras, no município de São Sebastião da Boa Vista, no arquipélago de Marajó, a partir de uma perspectiva etnocenológica. Para tanto, emprega como aporte teórico os autores Bião (2009) e Silva (2023), os quais abordam a espetacularidade das práticas e comportamentos cotidianos. A pesquisa de campo foi realizada especificamente no interior do rio Pracuúba Grande, na localidade de Ponta de Pedras. Na ocasião, foram entrevistados 13 moradores da região, caracterizados como adultos

⁴¹ Bailarina-artista-pesquisadora. Licenciada em Dança, pela Faculdade de Dança, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC-UFPA) e membro do Projeto de Pesquisa Dramaturgias da Dança e Estudos do Corpo.

com mais de 30 anos, idosos de 62 a 97 anos, uma criança de 10 anos, e adolescentes com idades entre 12 e 15 anos. Como resultado, apresento os elementos da espetacularidade do saber/fazer do caribé como alimento, cujo conhecimento é transmitido de geração a geração e faz parte da cultura da Amazônia paraense.

Palavras-chave: Saber-fazer. Espetacularidade. Caribé. Marajó.

1 INTRODUÇÃO

Fui criada na Ilha de Mosqueiro, localizada a 69 km de Belém, capital do Pará. O balneário possui diversas praias de água doce. Seu nome deriva da palavra “moquear”, que significa moquear o peixe, conservá-lo, prática realizada pelos indígenas Tupinambás (Andrade, 2004). Lá, eu cresci vendo minha mãe e minha avó prepararem o caribé. Escrevo esta introdução com lágrimas nos olhos, pois essa comida me remete ao cuidado, ao afeto, ao amor e à saudade da infância.

Assim, o presente artigo tem como objetivo compreender o saber-fazer do caribé em Ponta de Pedras, no município de São Sebastião da Boa Vista, no arquipélago de Marajó, à luz dos constructos da Etnocenologia. Acrescenta-se que o caribé tem como principal ingrediente a farinha de mandioca, produto de expressivo valor histórico-cultural no estado do Pará e, especialmente, nas comunidades interioranas.

Assim, não seria descabido asseverar que para os paraenses que habitam em Belém e região nordeste desse estado, continuar comendo a mandioca e seus derivados, diz respeito, antes de tudo, a um ato político, que assegura à mandioca a condição de patrimônio cultural alimentar, também a constitui em linguagem da identidade coletiva desses sujeitos que povoam essas terras do norte brasileiro e que, ainda que em diálogo com práticas globais, permanecem compartilhando e experimentando hábitos alimentares e modos de vida que lhes são

próprios. Continuam resistindo e teimando em comer farinha d'água, lavada ou não, farinha de tapioca, a tapioca mesma, farinha seca, beijus, macaxeira com café ou frita, etc. (Picanço, 2022, p. 48).

A farinha de mandioca é um alimento que possui nutrientes como carboidratos e fibras, necessários para o ser humano, além de possuir um valor cultural. Conta-se que o nome mandioca surgiu a partir de um acontecimento ocorrido em uma aldeia indígena. A lenda diz que a filha do cacique engravidou sem ter nenhum contato com homem. Dessa gravidez nasceu uma linda menina chamada Mani, que veio a falecer com pouco mais de um ano, sem explicação. Mani foi enterrada dentro de uma oca e, do túmulo dela, nasceu uma linda e grande árvore, cuja raiz era a mandioca (Andrade, 2003). A partir da junção desses dois fonemas (Mani + Oca), formou-se a palavra mandioca. A farinha é uma herança dos indígenas, e o seu modo de preparo também advém da cultura desses povos.

Cabe destacar que o caribé possui um significado alimentar que faz parte da cultura do povo paraense, resultado do conhecimento empírico das pessoas da comunidade. O conhecimento empírico refere-se ao tipo de saber advindo da observação, da tradição e da relação entre o homem e a natureza, fundamentado em experiências do cotidiano, sem precisar de um método científico para ser validado (Porfírio, 2023).

Para este estudo, elegi como lócus da pesquisa Ponta de Pedras, por ser o lugar em que minha avó materna viveu grande parte da vida. Situada a uma hora do município de São Sebastião da Boa Vista, que por sua vez está localizado a doze horas de viagem de barco da cidade de Belém. Na ocasião foram entrevistados 13 moradores da região, caracterizados como adultos com mais de 30 anos, idosos de 62 a 97 anos, uma criança de 10 anos e adolescentes com idades entre 12 e 15 anos.

Segundo dados cedidos pela Escola Emmanoel da Silva Lobato – escola polo da comunidade – atualmente existem cerca de 300 moradores

ao longo do rio Pracuúba Grande. Também apontam que cerca de 95% das pessoas são católicas e apenas 5% da população se denomina evangélica. Desta população, sabe-se que 14,6% são concluintes somente do Ensino Fundamental, 55% possuem o Ensino Médio completo, 30% têm formação de Ensino Superior e apenas 0,4% concluiu o mestrado. Não consta nenhum analfabeto na comunidade.

Para compor o referencial teórico-metodológico deste artigo, busquei suporte nos estudos da Etnocenologia, cujas principais noções foram apreendidas na disciplina Manifestações Espetaculares Brasileiras, no Curso de Licenciatura em Dança, ministrada pela professora Maria Ana Azevedo de Oliveira.

Vale enfatizar que a Etnocenologia se detém no estudo das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados (Pradier, 1998). Essas práticas estão agrupadas em três subconjuntos (Bião, 2009): o das artes do espetáculo, dos ritos espetaculares e das formas cotidianas. Destaca-se o conjunto das formas cotidianas, que, de acordo com Bião (2009, p. 94) são aquelas:

[...] repetidas rotineiramente num mesmo espaço, com pessoas caracterizadas em papéis sociais (educador/educando, vendedor/cliente, médico/paciente, sacerdote/fiel, transportador/transportado, esportista/transeunte/banhista, etc), reconhecíveis socialmente por seus figurinos, adereços e posturas corporais, por suas formas de expressão vocal e gestual, reveladoras de estados de consciência e de corpo, simultaneamente de teatralidade e espetacularidade [...].

Compreendo o fazer do caribé como prática cotidiana e de expressão da cultura amazônica e, sobretudo, com a contribuição da cultura indígena, que, de acordo com a Etnocenologia, insere-se na categoria dos fenômenos adverbialmente espetaculares, o que significa dizer que “[...] nos fenômenos tidos como adverbiais a percepção crítica e sensível do espectador/pesquisador é quem irá definir o quão espetacular é uma prática [...]” (Silva, 2023, p. 190).

Nessa perspectiva, o presente artigo justifica-se pela necessidade de compreender o saber-fazer do caribé, alimento feito da farinha da mandioca, cujo preparo apresenta conhecimento ancestral para compor as idiosincrasias da cultura paraense.

Para melhor compreensão do tema subdividi o artigo em três partes, intituladas: introdução; farinha: preparo e cultura e, por fim, a espetacularidade do saber-fazer do caribé, além de incluir fotos, a fim de visualizar cada etapa do modo de preparo do caribé.

2 FARINHA: PREPARO E CULTURA

Rala, rala a mandioca
Espreme no tipiti
(Pinduca, 2007)

Entendo a cultura como a expressão que revela a identidade de um povo específico, com características e linguagens particulares. Nesse contexto, também está inserida a cultura alimentar, em especial, a cultura alimentar paraense:

A cultura alimentar paraense surge da mistura de saberes ancestrais, com destaque para a cultura indígena e fortes influências portuguesas e africanas. É “autêntica” porque traz consigo características que a tornam local-global. O jeito de fazer comida do paraense é resultado de costumes alimentares, adaptações e experimentações ocorridas ao longo do tempo (Castro Neto, 2024, p. 27).

Nesse momento, abordarei o processo de preparo da farinha de mandioca, em específico, do que denominamos farinha d’água, que é feito por pequenas famílias de agricultores, com fortes influências indígenas no manejo. A produção da farinha de mandioca é utilizada como meio de subsistência, constituindo-se como fonte de renda para as famílias paraenses que encontram nela o seu sustento.

Primeiramente, a mandioca é colocada de molho em igarapés ou em pequenos rios, a fim de facilitar, posteriormente, o processo de punção (etapa em que se retira a casca da mandioca, ralando ou tirando com as mãos). Ela permanece de três a cinco dias de molho, passando por um processo de purificação que contribui para que qualquer impureza seja retirada. O foco nessa etapa é fazer com que a casca da mandioca amoleça.

Figura 1 - Agricultores familiares no primeiro processo após a colheita da mandioca



Fonte: Portal Amazônia - Miguel Picanço, 2021.

No segundo momento, é realizado o processo de ralar a mandioca. Em seguida, ocorre a trituração ou esmigalhamento, que pode ser feito tanto com as mãos, quanto com a mão de pilão. Logo após, ela é colocada dentro do tipiti (material de origem indígena, usado na agricultura familiar) para ser prensada com o intuito de que qualquer sobra de tucupi (líquido componente da mandioca que possui em sua composição ácido cianídrico) saia para torná-la boa para o consumo.

Figura 2 - Mandioca sendo colocada no tipiti



Fonte: Miguel Picanço, 2019.

Verifica-se, assim, o processo de “prensa”, pois a mandioca é colocada dentro do tipiti de forma compacta e, assim, é esticada, fazendo com que saia um suco, chamado tucupi, que também é utilizado no preparo de várias comidas paraenses, como o tacacá e o pato no tucupi.

Figura 3 - Tipiti sendo esticado



Fonte: Miguel Picanço, 2019.

O tipiti, como mostra a imagem acima, é uma espécie de espremedor feito de palha trançada, de forma cilíndrica. De acordo com Oliveira (2016), o tipiti pode ser encontrado na Feira do Ver-o-Peso, em Belém, no setor de artesanato regional. Após ser prensada no tipiti, a mandioca passa pelo processo de esfarelamento, pois encontra-se condensada e necessita ser esmigalhada. Segue-se, então, a etapa de peneiragem.

Figura 4 - A farinha sendo descompactada para ir para o processo de torração



Fonte: Miguel Picanço, 2019.

Depois do processo de esfarelamento/peneiragem, a mandioca será torrada para que o excesso de amido seja retirado. Após cerca de uma hora e meia a duas horas, a farinha estará pronta para o consumo; “base da alimentação de grande parte da população da capital e do interior do estado” (Andrade *et al.*, 2019, p. 21).

Figura 5 - Farinha sendo torrada em um fogão artesanal familiar



Fonte: Miguel Picanço, 2019.

No estado do Pará, há diversas formas de se consumir a farinha d'água, por exemplo, como acompanhamento das refeições no almoço ou no jantar, também com sopa, ovo frito, carne assada, maniçoba, pato no tucupi, feijão, vatapá, dentre outros alimentos, e frutas, como manga, com coco e o famoso açaí.

Segundo o site Tua Saúde⁴², a mandioca tem valor nutricional e pode trazer benefícios à saúde quando ingerida da forma correta, o que significa dizer, como acompanhamento de refeições e não como substituição de alguma refeição. Ainda, a farinha possui elevado poder energizante, pois é considerada uma ótima opção para quem precisa de energia para realizar alguma atividade. Isso porque que ela é constituída de carboidratos que, quando convertidos, geram glicose, o elemento essencial para todas as atividades do organismo.

Também possui elevada produção de serotonina. A farinha possui triptofano e vitamina B6 em sua composição, que são duas substâncias importantes para a produção do hormônio do bem-estar. A sero-

⁴² Disponível em: <https://share.google/jTBu5HU3ZB7Sg96Xw>. Acesso em: 20 nov. 2023.

tonina pode reduzir o estresse, a depressão e o desejo de comer doces. Ainda, possui um valor significativo de fibras em sua composição. A fibra tem um papel importante quando se trata de saciedade e estimulante do funcionamento intestinal. Além disso, possui um baixo valor de gordura.

Vale destacar que a mandioca é uma raiz versátil e que pode ter diversos subprodutos como resultado, dos quais cito a farinha d'água, a farinha de tapioca, o tucupi, o beiju, dentre outros. Sabe-se que cerca de 4 milhões de toneladas da raiz foram produzidas somente no Pará e a maior parte desta produção é para consumo local.

Conforme dados do IBGE de 2022, mais de 600 mil agricultores vivem do cultivo da mandioca, o que faz com que ela ocupe um espaço importante na agricultura e, especialmente, na agricultura familiar paraense. No Pará, cerca de 96% da mandioca produzida vem da agricultura de subsistência.

A farinha é vendida na Feira do Ver-o-Peso e provém de interiores como Moju e Acará, dentre outros municípios da região, o que revela a ancestralidade, a resistência e a tradição ainda presente em áreas rurais. Essa farinha chega a Belém nas terças e sextas-feiras, em quantidade suficiente para abastecer o mercado todo.

O complexo do Ver-o-Peso é um importante ponto turístico de Belém. Muitas pessoas visitam este espaço “caracterizado como um complexo, aquele que contém várias partes, por isso apresenta, em sua estrutura, um conjunto de edificações – algumas datam do século XIX, junto com uma extensa área de feira livre” (Oliveira, 2016, p. 70). No setor da farinha é oferecida desde a farinha amarela, a chamada “baguda”, até a farinha branca, que é fininha.

3 A ESPETACULARIDADE DO SABER-FAZER CARIBÉ

Nos estudos da Etnocenologia tem-se a espetacularidade como noção basilar, cujo entendimento vem do significado do que é especta-

cular, que, segundo Pradier (1999, p. 24), é “uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano”.

Partindo desse pressuposto, estudo a espetacularidade existente no caribé e nas práticas que o permeiam, considerando o olhar do pesquisador sobre o objeto como de suma importância na categoria das práticas e formas cotidianas.

Primeiramente, foi observada a espetacularidade no processo de preparo da farinha de mandioca, principal ingrediente do caribé, visto que só foi possível ter acesso à tecnologia da fabricação atual porque os povos originários deram início a ela com materiais caseiros, como a prensa feita de tipiti.

A espetacularidade apresenta-se também no saber-fazer do caribé, mesmo considerando que haja algumas adaptações ou incrementos na receita, a estrutura e os ingredientes básicos são os mesmos. O espetacular está no preparo, no afeto e na tradição.

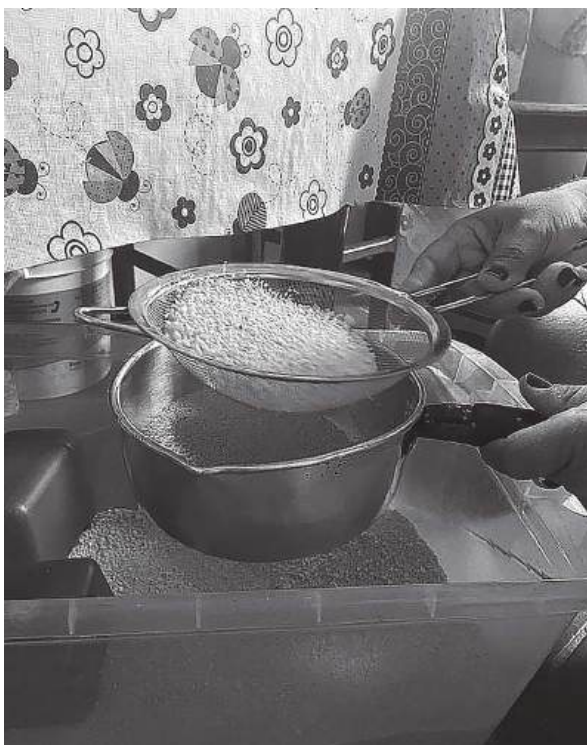
Verifico que o conhecimento popular e o científico se encontram, tendo em vista que a tradição oral possibilita que se transmita de geração a geração o entendimento de que o caribé traz benefícios para a saúde. Vale destacar que o caribé se diferencia do chibé – segundo os saberes tradicionais, o caribé serve para trazer energia às pessoas, curar e dar ânimo e força ao doente.

Durante a pesquisa de campo, foram perceptíveis distintas mudanças no preparo do caribé, mas também ficou evidente um padrão estabelecido. Abaixo listarei o modo de preparo do caribé, que contém os seguintes ingredientes: farinha de mandioca, água e sal a gosto, segundo relato de Tereza Maria Lobato e Eulália Rodrigues de Vasconcelos, que são, respectivamente, minha mãe e minha avó.

Como modo de preparo, primeiro é necessário separar a farinha que irá usar em uma panela do tipo “papeiro”, e depois coar, passar por um crivo, para que somente a farinha fina seja utilizada – o “cuí” da farinha,

como é conhecido popularmente. Em seguida, colocar água na panela com a farinha que passou pelo crivo, para que ela hidrate. Esse processo deve levar de 7 a 10 minutos. Depois, colocar mais água, de forma que cubra a quantidade de farinha, e levar ao fogo, para que a farinha seja cozida, o que levará cerca de 10 minutos, até que o caribé se torne grosso com a aparência de um mingau. Adicionar sal a gosto e tomar o caribé ainda quente. Na sequência das fotos abaixo, é possível visualizar o processo de preparo do caribé.

Figura 6 - Farinha sendo coada para que se separe a fina da grossa



Fonte: Arquivo Pessoal, 2023.

Figura 7 - Farinha de Mandioca com água sendo preparada para ser colocada de molho



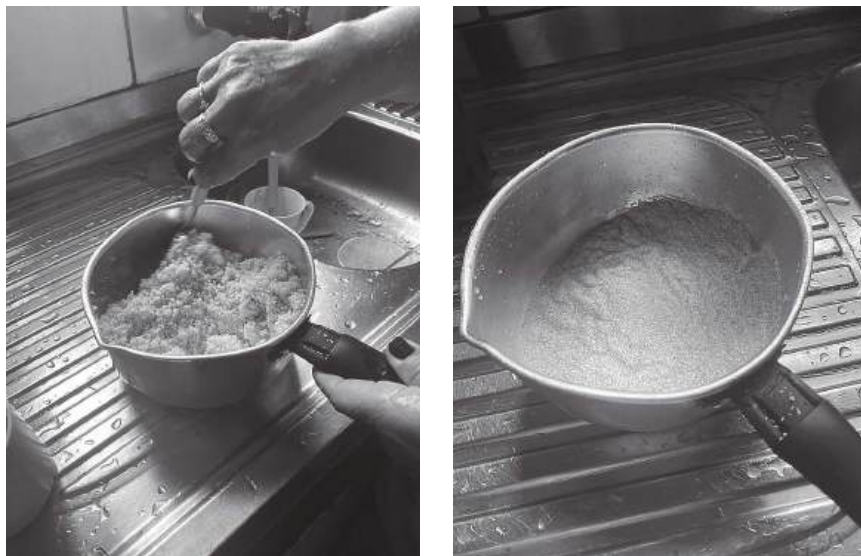
Fonte: Arquivo Pessoal, 2023.

Figura 8 - A água sendo colocada na farinha para levá-la ao fogo



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Figura 9 - Farinha de mandioca após o processo de “tufar”



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Figura 10 - Farinha logo após ser colocada no fogo



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Figura 11 - Caribé preste a finalizar o processo de fervura



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Figura 12 - Caribé pronto



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Verifiquei, ainda, que existem pessoas que adicionam leite ou alguns temperos, como alho e cheiro-verde ao caribé, que é geralmente servido em copos, xícaras e até em tigelas.

Sublinho que, para a coleta de dados, realizei entrevistas, cujas respostas foram devolvidas em forma de áudio, com crianças, adultos e idosos. As perguntas disparadoras foram: 1. Você conhece o caribé? 2. Você já tomou o caribé? 3. Quem lhe apresentou o caribé? 4. Você sabe fazer caribé? 5. Se sim, com quem você aprendeu? 6. O caribé serve para tratar alguma doença ou fraqueza? Se sim, qual? Como resultado, ilustrou-se o gráfico a seguir, partindo das perguntas 1 e 2.

Figura 13 - Gráfico da pesquisa



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Nota-se que, de um total de 13 pessoas entrevistadas, 13 delas, ou seja, 100%, conhecem ou pelo menos ouviram falar do caribé, das quais 4 são crianças/ adolescentes, 7 adultos e 2 idosos, um de 62 anos e outro de 97 anos.

Já no que se refere às perguntas 3, 4 e 5, foi possível perceber a presença da ancestralidade, visto que a maioria dos entrevistados relata-

ram ter conhecido e aprendido por meio de seus pais ou avós. É possível verificar esse fato na fala da minha mãe, Tereza Maria Lobato, quando diz: “Sim, eu conheço o caribé, já tomei e quem me apresentou foi minha mãe”. Segundo Rycellio Melo Lobato, também teve conhecimento do caribé por meio dos seus pais e avós.

Para Mauss (1974, p. 217), em sua teoria sobre técnicas corporais: “Não há técnica e tampouco transmissão, se não há tradição”. Logo, tem-se o conceito de tradição como algo ligado à oralidade, como a do caribé, que é passada de uma geração à outra.

Cerca de 80% dos entrevistados relataram que o caribé tem efeitos positivos sobre a fraqueza corporal, problemas pulmonares, febre e baixa imunidade. Sobre isso, Tereza Lobato relata que:

Segundo a minha mãe, nos seus 97 anos de idade, que tem experiência vasta nesse campo de preparo de mingau, caribé e de chá, ela diz que o caribé fortalece o pulmão, que é muito bom para quem tem doenças no pulmão (Tereza Lobato, entrevista concedida em 15/11/2023).

Já Jocivaldo Ferreira, em entrevista, afirma que:

O caribé serve, como um, digamos, um fortificante, né, porque, constantemente a gente recorre ao caribé quando está doente, e quem fazia muito para mim isso era a minha mãe. A partir do momento que dava febre na gente ou sentia alguma debilidade ou fraqueza ela fazia o caribé, então o caribé, além de ser um alimento, a gente pode tomar sem está doente, mas ele é muito utilizado quando a pessoa está com baixa resistência ou debilidade... mas ele é um alimento que auxilia no tratamento sim... toda vez que me dá febre eu peço para fazerem para mim... inclusive ele é um alimento que ajuda a “suar” a febre, quando a gente toma bem quente, ele vai esquentando e fazendo com que a gente comece a suar (Jocivaldo Ferreira, Entrevista concedida em 13/10/2023).

Com base nos relatos acima, foi possível avaliar a importância do caribé para essas pessoas e, principalmente, a afetividade e o cuidado ancestral no seu preparo. A resistência desse conhecimento traz em suas raízes a identidade de um povo, com marcas históricas e sociais que passam o tempo, em um saber-fazer que se encontra presente em diversas faixas etárias no interior de São Sebastião da Boa Vista.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa de campo realizada na localidade de Ponta de Pedras, no interior do Marajó, foi possível compreender, pelo viés da Etnocenologia, não apenas o valor cultural do principal ingrediente do caribé, a farinha de mandioca, mas também vivenciar a espetacularidade do saber-fazer desse alimento junto às pessoas da comunidade, possibilitando maior entendimento da relação entre a população local e o caribé.

Nesse contexto, fui envolvida em uma espiral crescente de conhecimento empírico, permeada de afeto e de lembranças da infância e da família. Destaco a relevância deste artigo e de outras produções acadêmicas na área que visem à expansão do saber-fazer como conhecimento da comunidade amazônica marajoara.

Diante do exposto, acredito que o tema é de grande importância para os estudos da Etnocenologia e para a cultura como forma de expressão popular da Amazônia paraense, por revelar uma prática cotidiana das comunidades interioranas marajoaras.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Paulo de Tarso. **Conhecendo o nosso Folclore**. Belém: Kanga Editora, 2003.

ANDRADE, Paulo de Tarso. **Belém e suas Histórias de Veneza Paraense a Bellé Epoque**. Belém: Kanga Editora, 2004.

ANDRADE, Simeu Santos; UCHÔA, Maria Lúcia da Silva; FERREIRA, Mayrla Andrade; NEVES, Ézia; PACHA, Anibal; OLIVEIRA, Marluce; AMARAL, Jaime Augusto Duarte (org.). **Brinquedo Cantado da Amazônia**: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia. Belém: PP-GARTES/ICA/UFPA, 2019.

CASTRO NETO, Advaldo de. Cultura Alimentar Paraense: ancestralidade, memória e resistência. **Farinha e Rapadura**, v. 3, n. 1, p. 27, 2024.

MAUSS, Marcel. **Noção de técnica corporal**: Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU, 1974.

OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de. **Ver-a Dança**: a transfiguração do cotidiano da Feira do Ver-o-Peso na criação coreográfica. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2016.

PICANÇO, Miguel de Nazaré. **O mundo-vida da mandioca**: a roça, o poção e a casa do forno. **Farinha e Rapadura**, v. 1, n. 1, p. 48, 2022.

PORFÍRIO, Francisco. **Senso Comum**. História do Mundo. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/senso-comum.htm>. Acesso em: 20 nov. 2023.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine. **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

SILVA, Felipe Dias dos Santos. **Etnocenologia no Brasil**: espetacularidades e encruzilhadas. São Paulo: Editora Dialética, 2023.



O RITO DE PREPARAÇÃO DA MANIÇOBA PARA O CÍRIO DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ, EM BELÉM DO PARÁ

Raphaely Fernanda Monteiro Pinheiro⁴³
UFPA/ICA/FADAN
raphaelymont@gmail.com

Maria do Rosário dos Santos Pereira⁴⁴
UFPA/ICA/FADAN
mariasantos1310@icloud.com

Resumo: A presente pesquisa, imersa na cultura paraense, registra o preparo de um prato típico da região: a maniçoba. Comida desejada e degustada pelos paraenses durante a quadra nazarena que acontece no mês de outubro, análoga à festividade religiosa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, na cidade de Belém do Pará. Entre aromas, ingredientes, diferentes formas de preparo para que a maniçoba possa ficar exatamente no ponto para degustação, este relato de experiência aborda o tema, a fim

⁴³ Pesquisadora, artista da Cena, bailarina e licenciada em Dança, pela Faculdade de Dança, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará. Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística – Pibipa, do Instituto de Ciências da Arte – ICA/UFPA, vinculado ao Projeto de Pesquisa Infâncias Amazônicas: Arte, Cultura e Educação de Crianças em Diferentes Contextos, e ao Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas – Nupeia.

⁴⁴ Licenciada em Dança, pela Faculdade de Dança/Fadan, do Instituto de Ciências da Arte/ICA, da Universidade Federal do Pará/UFPA.

de levar o leitor a sentir como tudo acontece nesse período tão esperado e festejado pelos paraenses, que fazem questão de exaltar sua cultura por meio da culinária regional em destaque no mês de outubro.

Palavras-chave: Maniçoba. Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Cultura paraense.

1 MANIÇOBA: INFLUÊNCIAS CULTURAIS

A maniçoba, de influência indígena, é um prato típico da culinária paraense, embora também seja consumida em outros estados da região Norte. Seu preparo tem como base a maniva, folha da mandioca, tubérculo cultivado nas aldeias indígenas do Norte do Brasil. A mandioca e seus derivados constituem, ainda hoje, parte essencial dos hábitos alimentares dos paraenses.

Andrade (2003, p. 138) afirma que: “a maniçoba era uma comida utilizada pelos indígenas que preparavam para consumir nas ocasiões especiais, quando iam festejar algum acontecimento importante”. Compreende-se que para eles o prato significava uma espécie de ritual para celebrações, já que é necessário um tempo considerável para sua elaboração.

Pode-se afirmar que há registros do uso da folha da maniva, principal ingrediente da maniçoba, pelos povos indígenas, para a conservação de proteínas. Esses povos utilizavam o processo de defumação e até mesmo a conserva das proteínas também no tucupi. É certo que o prato se consolidou como típico da região Norte, sobretudo do estado do Pará, embora também seja muito conhecido e consumido na Bahia.

Por outro lado, há relatos de que atribuem a comida tenha origem africana, em razão de semelhanças com alimentos consumidos no passado nas senzalas, geralmente preparados com carnes e embutidos rejeitados pelos senhores brancos da casa-grande, segundo o historiador

Antônio Comarú⁴⁵. Há também semelhanças com comidas à base da folha da mandioca em alguns países africanos e asiáticos. Pode-se afirmar, portanto, que a maniçoba é um prato que, assim como a feijoadada, reúne grande variedade de ingredientes, como carne de porco, toucinho, tripa e diversos embutidos.

Um dos principais locais onde se encontra a maniva, comercializada em diversos pontos de venda, é o Mercado do Ver-o-Peso, localizado em Belém, na avenida Boulevard Castilho França. “O mercado do Ver-o-Peso é um ícone da cidade de Belém. Sempre designado como o principal ponto turístico da cidade, eleito em 2007 como tal [...]” (Leitão, 2010, p. 21). Inaugurado em 1625, no antigo Porto do Piri, na época era conhecido como Casa do “Haver-o-Peso”, no início era apenas um posto de aferição de mercadorias e arrecadação de impostos.

O espaço integra um complexo arquitetônico que reúne também o Mercado da Carne, a Praça do Pescador, a Praça do Relógio, a Doca, a Feira do Açaí, a Ladeira do Castelo e o Solar da Beira. O Ver-o-Peso localiza-se às margens da Baía do Guajará, onde se encontram os rios Acará e Guamá.

Além de ser um dos principais cartões-postais de Belém, atrai cerca de 20 mil pessoas diariamente e foi reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como patrimônio histórico em 1977. No mercado, é possível experimentar uma diversidade de aromas e conhecer variados produtos típicos da região.

⁴⁵ Disponível em: <https://zilmar.com.br/manicoba/historia-e-curiosidades/origem-africana-ou-indigena/> Acesso em: 20 nov. 2023.

Figura 1 - Mercado do Ver-o-Peso



Fonte: Disponível em: <https://www.congressoemfoco.com.br/noticia/50891/lula-anuncia-belem-como-sede-da-cop30-em-2025>. Acesso em: 10 jan. 2024.

Ao longo do tempo, o Mercado do Ver-o-Peso passou por diversas modificações, adaptando-se às necessidades e aos gostos da *Belle Époque*, período que marcou a cultura cosmopolita. Segundo alguns autores, foi o marco do fim da 1ª Guerra Mundial. Durante esse período o mercado teve uma imensa reforma, com a construção do Mercado de Ferro (ou de Peixe) e do Mercado Francisco Bolonha (ou de Carne). Vale destacar que o Ver-o-Peso:

Não é uma feira de bairro, como tantas outras que existem em Belém e outras cidades. Ela está no centro da cidade, mas não se confunde com os “mercados centrais” [...]. Na realidade, por sua localização ribeirinha, mantém uma interface imperativa com o mundo rural da Amazônia [...] (Leitão, 2010, p. 24-25).

Desse modo, o mercado destaca-se como espaço de intensa vida social e de intercâmbio cultural, sendo de grande importância para a compra e venda dos produtos que compõem a maniçoba.

Salienta-se que a maniçoba é amplamente consumida por ocasião da festividade do Círio de Nazaré. Essa celebração religiosa homenageia Nossa Senhora de Nazaré, considerada Rainha da Amazônia e padroeira dos paraenses. A manifestação religiosa e cultural ocorre todos os anos, no segundo domingo do mês de outubro, na cidade de Belém. Oliveira (2016, p. 91) esclarece que:

Os devotos percorrem as principais avenidas da cidade, acompanhando a santa em sua berlinda, com saída da Igreja da Sé, localizada no bairro da Cidade Velha (centro histórico de Belém), até a Praça Santuário de Nazaré, onde a imagem da santa permanece durante alguns dias para visitação.

Realizado desde 1793, o Círio tem duração de quinze dias, com celebrações que incluem missas e romarias, permeadas por diversos símbolos e significados, como a Imagem Peregrina, o manto, a berlinda e a corda. Toda essa manifestação possui grande importância turística, cultural e religiosa para a região Norte e para os milhões de fiéis que participam das cerimônias todos os anos.

A história do Círio de Nazaré remonta ao século XVIII, com o achado da imagem de Nossa Senhora de Nazaré entre as pedras do Igarapé Murutucu. Quem encontrou a imagem foi Plácido José de Souza, também conhecido como Caboclo Plácido, em 1700. Uma das versões narra que ele levou a imagem para casa, mas ela desapareceu e foi reencontrada no mesmo local onde havia sido vista pela primeira vez. O igarapé situava-se próximo de onde hoje fica localizada a Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré. Andrade (2004, p. 70) sublinha que:

A igreja erguida no mesmo local das aparições da Santa era feita em pedra de cal e de bom tamanho, estilo de uma larga varanda a frente sustentada por colunas. No livro Viagem So-

bre o Amazonas e o Rio Negro, de Alfred Wallace, há gravura no aspecto do largo de Nazaré e da igreja no ano de 1848. O inglês, Henri Walter Bates depôs que o edifício era o mais importante da época, que a virgem era de grande devoção de todos os paraenses.

A cidade de Belém recebe mais de dois milhões de pessoas vindas de diversas partes do Brasil e de outros países para acompanhar as celebrações e prestar homenagens à padroeira do Pará. O Círio constitui parte fundamental da cultura paraense.

Para Santos (2006, p. 8), a cultura é uma expressão com características que unem e diferenciam as diversas formas de viver de cada povo.

Assim, a cultura diz respeito à humanidade como um todo e ao mesmo tempo a cada um dos povos, nações, sociedades e grupos humanos. Cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido às suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam.

Verificou-se a dimensão cultural da maniçoba ao observar toda a movimentação da família de uma das autoras durante o período da quadra nazarena, especialmente no rito de preparação dessa tradicional iguaria.

2 MANIÇOBA: O RITO DE PREPARAÇÃO

O mês de outubro é a época do ano em que a maniçoba se faz mais presente à mesa dos paraenses, não apenas no cardápio dos restaurantes tradicionais, mas também nos carrinhos de vendas de comidas típicas das ruas do comércio central da cidade de Belém e, de modo especial, no almoço do Círio de Nazaré. O prato exige certa habilidade e paciência no preparo, mas isso não diminui o desejo dos belenenses de consumi-lo no almoço do domingo do Círio; ao contrário, ele é indispensável.

As famílias se reúnem para que nada falte no momento do preparo e para que a maniçoba fique “adubada”, como se diz no vocabulário popular local. A maniçoba considerada “adubada” na linguagem dos paraenses é temperada com os seguintes ingredientes: paio, carne de porco (lombo, costela, orelha, rabo e pé), charque, toucinho, bacon, carne bovina (como costela ou carne de dentro). Esses itens são considerados carnes salgadas e defumadas. Além disso, são adicionados os temperos: cebola, alho, cheiro-verde, folhas de louro e pimenta-do-reino. Geralmente, não há uma receita padrão desses temperos, pois depende de quem prepara o prato e seu gosto individual.

Mais do que uma comida popular, a maniçoba tornou-se tradição transmitida de geração em geração. Cada família, entretanto, possui seu modo particular de preparar a iguaria, conhecida como “a comida típica de referência da quadra nazarena”. Seu consumo não se restringe a esse período, estando também presente em outras datas comemorativas: casamentos, aniversários, festas juninas, Natal e festas de final de ano, entre outras ocasiões.

Com a grande demanda por maniva na primeira semana de outubro nas feiras, principalmente no Ver-o-Peso, onde se concentra o maior número de barracas que comercializam a folha, os vendedores precisam manter suas tendas sempre abastecidas. Para isso, contam com o fornecimento da maniva vinda da Alça Viária, uma das principais vias de acesso do interior à capital do Pará, região onde se concentra a maior quantidade dos agricultores que trabalham com o cultivo da planta.

As folhas chegam em sacos de ráfia de 60 quilos e, ao chegarem à feira do Ver-o-Peso, passam por rigoroso processo de lavagem em tanques de concreto revestidos com lajotas e com acesso à água corrente. Em seguida, realiza-se a retirada das folhas dos talos e, por fim, elas são colocadas em máquinas semi-industriais específicas, chamadas C.A.F. 48. Essas máquinas têm a função de moer a folha que, logo após ser triturada, é embalada para ser exposta para a venda. A maniva moída pode ser vendida de duas formas: crua ou pré-cozida, ficando a critério do

consumidor escolher a opção de acordo com o rito de preparação de cada pessoa que degusta o prato.

Figura 2 - Folhas da maniva em sacos de 60 kg



Fonte: Maria do Rosário Pereira, 2023.

A maniva crua, moída no momento da venda, destina-se às pessoas que optam por preparar a maniçoba literalmente do zero. Já a maniva pré-cozida ainda exige fervura por mais três a quatro dias, para que esteja livre do veneno da planta e apta a receber os temperos e demais ingredientes. Tradicionalmente, a maniva costuma ser cozida durante sete dias, uma semana antes de ser consumida.

A quantidade de dias de cozimento é fundamental para a eliminação da substância venenosa. Isso porque as folhas da mandioca da espécie *Manihot esculenta* Crantz possuem uma quantidade elevada de ácido cianídrico (cianeto), uma substância altamente tóxica. A ingestão ou até mesmo a inalação significa um perigo sério à saúde, podendo ocorrer casos extremos de envenenamento pela planta.

Nessa continuidade, Costa (2021) destaca que, de acordo com pesquisa realizada pelo curso de Ciência e Tecnologia de Alimentos da Universidade Federal Rural da Amazônia:

A toxidade das folhas de mandioca, ocasionada pelo teor de cianeto, restringe o uso *in natura*. A melhor forma de manuseio visando a redução do teor de ácido cianídrico é a técnica de triturar as folhas antes de cozinhar. O mal cozimento da maniva pode acarretar fraqueza geral, dificuldade de respiração, dor de cabeça, náuseas e vômitos que podem ser seguidos, de acordo com a intensidade do envenenamento, por inconsciência e morte (Embrapa - 2010).

As imagens a seguir mostram a maniva sendo triturada, e, em seguida, embalada em sacos plásticos para a venda.

Figura 3 - Máquina C.A.F. 48



Figura 4 - Maniva pronta para a venda



Fonte: Raphaely Pinheiro, 2023.

Na imagem, observa-se o cotidiano do feirante triturando as folhas na máquina de moer e, posteriormente, o ingrediente embalado em sacos plásticos para a venda. Após a fervura da maniva, acrescentam-se as carnes refogadas e, já incorporadas à panela, a mistura continua cozinhando por mais alguns dias, para que absorva o sabor dos ingredientes. Depois de pronta, é servida com arroz e, conforme o gosto de cada pessoa, pode ser acompanhada de farinha d'água (farinha de mandioca) e pimenta.

O depoimento de Leiliane Monteiro, mãe da pesquisadora Raphaely Pinheiro, relata o rito de preparação da maniçoba da seguinte forma:

As primeiras movimentações começam pela organização da cozinha, no posicionamento do fogão industrial para colocar a panela que será utilizada na preparação da maniçoba. A próxima movimentação serão as idas ao mercado do Ver-o-Peso para comprar os 4 kg ou até 5 kg de maniva pré-cozida, após a compra da maniva o próximo passo é a compra das carnes defumadas e salgadas. Após, todos os ingredientes em casa juntamente com a maniva, se inicia o rito de preparação do prato. Toda a maniva é inserida em uma grande panela para que comporte totalmente a quantidade de maniva, as carnes defumadas e salgadas são fervidas para ficarem “dessalgadas” e serem colocadas na panela junto com a maniva para serem cozidas juntas. O período de cozimento é de 15 dias, para a maniçoba ficar no ponto exato de degustação, precisa ser cozida durante este tempo estipulado e o dia todo (depoimento concedido em dezembro de 2023).

A partir do relato, verificam-se, além do cuidado com o preparo da maniçoba - prato típico de referência da culinária paraense, a tradição no saber-fazer e a singularidade do ritual, que culmina no momento de sua degustação, exalando seu cheiro e sabor próprio.

3 OS SENTIDOS DESPERTADOS PELA MANIÇOBA: VISUAL, TEXTURAS, CHEIROS E SABORES

Para o paraense, a experiência de degustar a maniçoba é única, uma verdadeira explosão de sabores que somente quem experimenta pode explicar. No entanto, há quem julgue o prato sem ao menos provar, por sua aparência um tanto peculiar. A maniva, depois de cozida, fica com uma coloração diferente da de origem, o verde vivo da planta torna-se um verde-escuro fechado, o que causa certa estranheza em quem vê o prato pela primeira vez. Outra questão da iguaria que chama a atenção é a tex-

tura, pois ela não é líquida, apresentando certa consistência por causa dos pedaços da folha moída que podem ser identificados mesmo depois de passar por todo o processo de preparo.

Além da maniva, os demais ingredientes, as carnes salgadas, bovina e suína, também deixam a maniçoba mais encorpada ou, como dizem, “adubada”. Destaco o Ver-o-Peso como o local de compra desses produtos e, em especial, da maniva. Sobre isso, Leitão (2010, p. 46) afirma que:

O Ver-o-Peso une o velho ao novo; o tradicional ao moderno; a elite ao popular, na medida em que é nos seus interstícios que as famílias ali se cruzam em suas compras rotineiras ou ritualísticas, como no período do Círio de Nazaré; porque é nesse espaço, simbolicamente dizendo, que se encontra a “melhor”, maniva para a confecção da maniçoba [...].

O sabor é outro fator importantíssimo que chama a atenção de quem degusta o prato pela primeira vez e desperta a curiosidade de quem nunca experimentou a comida. A sua aparência não muito convidativa acaba causando certa resistência para provar a iguaria, apesar de ser a culinária mais desejada e saboreada pelos paraenses na quadra nazarena.

Figura 5 - Maniçoba servida no prato para ser degustada



Fonte: Disponível em: <https://portalamazonia.com/gastronomia/almoco-do-cirio>. Acesso em: 10 nov. 2024.

Na imagem, pode-se observar a maniçoba servida com arroz. Ela esconde um grande segredo, o seu sabor; claro, se for bem temperada, cozida e preparada, não há quem resista à degustação. E seu cheiro atrai o paladar de quem já a degusta, não somente no período do Círio, e mesmo daquele que nunca teve essa oportunidade.

Ressalta-se que o cheiro da maniçoba exala por toda a casa e permanece por todo o mês de outubro. Desse modo, ele fica como marca registrada de que vivenciaremos mais um Círio abençoado em nosso lar, além de ficarmos no aguardo, ansiosos para o Círio do ano seguinte.

A maniçoba, como já mencionado, é um prato típico da região Norte do Brasil, muito semelhante à popular feijoada, apenas com a substituição da folha da mandioca no lugar do tradicional feijão.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A maniçoba é muito mais do que um dos pratos mais degustados durante a quadra nazarena. Essa iguaria assume um papel de representatividade cultural da gastronomia do Pará. A diversidade nos seus modos de preparo pelas famílias paraenses encontra consonância em Santos (2006, p. 15), quando afirma: “A diversidade das culturas existentes acompanha a variedade da história humana, expressa possibilidades de vida social organizada e registra graus e formas diferentes de domínio humano sobre a natureza”.

Diante desse contexto de diversidade cultural, fortalece-se esta escrita, que compartilha com o leitor a importância da culinária paraense, em especial da maniçoba, presente em contextos históricos e afetivos, em registros regionais, manifestações culturais e vínculos familiares. Foi a partir dessas interconexões que se fundamentou nossa pesquisa, com o objetivo de registrar um dos elementos gastronômicos de grande relevância na mesa dos paraenses durante a quadra nazarena, revelando práticas culturais e saberes tradicionais.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Paulo de Tarso. **Conhecendo o nosso Folclore**. Belém: Editora Kanga, 2003.

ANDRADE, Paulo de Tarso. **Belém e suas Histórias de Veneza Paraense a Belle Époque**. Belém: Editora Kanga, 2004.

COSTA, William. **Mandioca ou macaxeira**: pesquisadora paraense explica as diferenças. Disponível em: <https://portalamazonia.com/noticias/mandioca-ou-macaxeira-pesquisadora-do-para-explica-as-diferencas/>. Acesso em: 22 jul. 2024.

LEITÃO, Wilma Marques. Mercado do Ver-o-Peso: Práticas sociais no mundo do trabalho. In: LEITÃO, Wilma Marques (org.). **Ver-o-Peso**: estudos antropológicos no Mercado de Belém. Belém: NAEA, 2010.

OLIVEIRA, Ana. **Patrimônio Histórico Imaterial**. Iphan, 2025. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em: 25 abr. 2025.

OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de. **Ver-a-Dança**: A transfiguração do cotidiano da Feira do Ver-o-Peso na criação coreográfica. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2016.

SANTOS, José Luiz. **O que é cultura**. 16. ed. Editora Brasiliense, 1996.

CAPÍTULO III

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS, DANÇA E HISTORICIDADE





FILHOS DA POROROCA: A ESPETACULARIDADE NO SEU FAZER ARTÍSTICO⁴⁶

Geane Leite Ferreira⁴⁷
UFPA/ICA/FADAN
geaneleite125@gmail.com

Iury Vitor Ferreira da Silva⁴⁸
UFPA/ICA/FADAN
menoiury@gmail.com

Maria Ana Azevedo de Oliveira⁴⁹
UFPA/ICA/FADAN
maa@ufpa.br

⁴⁶ Relato de Experiência publicado como Resumo Expandido em: FERREIRA, Geane Leite; SILVA, Iury Vitor Ferreira da; OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de. Filhos da Pororoca: A espetacularidade no seu fazer artístico. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 8, 2025, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos** [...]. Galoá, 2025. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/cnpd-2025/trabalhos/filhos-da-pororoca-a-espetacularidade-no-seu-fazer-artistico?lang=pt-br>>. Acesso em: 19 mar. 2026.

⁴⁷ Técnica em Química pelo Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Amapá (IFAP). Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará/ Instituto de Ciências da Arte/Faculdade de Dança (Fadan). Integrante do Grupo de Pesquisa Dança e Etnocenologia. Bolsista PIBIC (2022) /UFPA. Orientada pela profa. Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira.

⁴⁸ Licenciado em Dança pela Universidade Federal do Pará/Instituto de Ciências da Arte/Faculdade de Dança (Fadan).

⁴⁹ Pós-doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado Profissional em Rede, da Universidade Federal do Pará (PROF-ARTES/UFPA). Doutora em Artes Cênicas pela UFPA. Mestre em Artes Cênicas pela UFPA. Professora da Universidade Federal do Pará/Instituto de Ciências da Arte/Faculdade de Dança (Fadan). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Dança e Etnocenologia.

Resumo: Este ensaio surge como requisito de avaliação final do componente curricular de Manifestações Espetaculares Brasileiras II, do Curso de Licenciatura em Dança da UFPA, e tem como objetivo compreender a espetacularidade no fazer artístico e nas ações realizadas pela Cia de Dança Filhos da Pororoca, do município de São Domingos do Capim. Como aporte teórico-metodológico, utiliza-se a Etnocologia – ciência que estuda as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados, pautada nos estudos de Bião (2009) e Amoroso (2010), além de autores como Moreira (2018) e Silva (2022), que abordam sobre São Domingos do Capim de maneira poética e real. Efetuou-se uma pesquisa de campo e, como resultado, apresentam-se a produção textual e um vídeo documental sobre a espetacularidade no fazer artístico da Cia Filhos da Pororoca.

Palavras-chave: Espetacularidade. Etnocenologia. Filhos da Pororoca. Dança.

1 INTRODUÇÃO

Depois de crescidos quiseram conhecer a mãe, e sempre que sentem saudades dela, tomam a forma de três pretinhos e vêm pelo rio fazendo travessura e causando o maior rebuliço por onde passam, quebrando barrancos e fazendo alvoroço nas águas do rio.

(Pedro Sodré)

Histórias, lendas, mitos e encantos, simbologias presentes no imaginário amazônico que circundam a população local de maneira acalorada e pertencente, capazes de se perpetuar por meio dos costumes e crenças, desaguando em rios de tradição. O nosso caminho na pesquisa inicia-se de maneira saudosa e reminescente, considerando a ideia platônica como um pivô de indução, “a reminiscência é a recordação de algo que nossa

alma conheceu no mundo das ideias” (Platão, 2013, p. 89), encontrando na companhia de Dança Filhos da Pororoca uma maneira de transfigurar o imaginário amazônico espetacular em algo visível, vivo.

Assim, esta pesquisa se originou como resultado de conclusão do componente curricular denominado Manifestações Espetaculares Brasileiras II, do Curso de licenciatura em Dança da UFPA, a fim de promover estudos relacionados à área da Etnocenologia na região amazônica, e compreender as danças e trabalhos realizados pelos grupos parafolclóricos das regiões interioranas do Pará. Para isso, elegemos a companhia Filhos da Pororoca, de São Domingos do Capim, como fenômeno de pesquisa.

O estado do Pará é rico em manifestações culturais com potenciais espetaculares e, ao utilizar o termo espetacular, refere-se ao ato de prender “a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas” (Bião, 2009, p. 35), exaltando “atividades banais” do cotidiano de maneira a ressaltar suas formas de agir fisicamente, seus comportamentos e suas expressividades. Essa noção faz parte do grande entrelaçar que é a Etnocenologia – área de conhecimento criada e desenvolvida em meados de 1995 na França, a partir de um Manifesto (Amoroso, 2010).

A Etnocenologia caracteriza-se por ser “o estudo das diferentes práticas e dos comportamentos humanos espetacularmente organizados (PCHEO)” (Amoroso, 2010, p. 1), e tem como um de seus fundamentos “a não separação do corpo e do espírito, na qual o corpo é o lugar da manifestação do desejo do espírito ou da alma” (Amoroso, 2010, p. 2). Tais fundamentos tornam a Etnocenologia uma área científica sensível às ordens do subjetivo, tratando de fenômenos de pesquisa voltados às manifestações culturais.

Nesse caso, devido às nossas afetações individuais, nossas escolhas nos levaram a conhecer São Domingos do Capim. “O município localiza-se ao nordeste do estado, pertencendo à mesorregião do Nordeste Paraense e à microrregião do Guamá” (IBGE, 1990 *apud* Nascimento, 2017, p. 43). Por pertencer à região Norte, tem como clima predominante o equatorial superúmido; é banhado pelos rios Guamá e Capim, sendo este

“considerado pelos moradores locais um rio de águas lendárias por apresentar muitas histórias, como a de origem colonial e a história dos três pretinhos da pororoca, de origem Tembê” (Silva, 2022, p. 11). Por conter grande significação cultural e regional, o nome do rio constitui também o nome do município.

Além do Rio Capim, o município traz em seu nome um santo, o Santo São Domingos – padroeiro de Portugal. Isso se deve ao processo de colonização nesta região, onde os costumes dos colonizadores eram introduzidos\impostos, a fim de doutrinar as crenças dos povos colonizados, sendo, assim, violento e opressor:

Essas marcas da lusitanização da Amazônia não negam a presença de uma colonização que penetra um rio e rompe com a virgindade das matas, a inocência de um povo e impõe sobre eles a sua cultura e seu Deus, expatriando os povos que sempre viveram em profunda relação com a natureza (Silva, 2022, p. 24).

Cabe ressaltar que, apesar da possível quebra de conexão com a natureza, é inegável que novas formas de conexão e reconexão se desenvolveram com o tempo. Em virtude disso, para os capimenses⁵⁰, a religião passou a fazer parte dos seus modos de existência. “A religiosidade e o rio são elementos importantes não só na constituição do nome como na formação da população, nos aspectos financeiros, sociais e, principalmente, culturais” (Moreira, 2018, p. 26), de algum modo, impactando nos demais aspectos de vida da cidade:

É uma cidade cujas condições de vida são bastante precárias, já foi uma cidade maior do que é hoje, porém, teve o desmembramento de várias localidades que lutaram por sua independência política e territorial, e por serem setores com maior desenvolvimento econômico, agropecuário e mineral, logo se

⁵⁰ Quem mora em São Domingos do Capim, conforme a autointitulação realizada na dissertação de Silva (2022).

tornaram maiores que a própria cidade central, São Domingos, cidades essas: Bujaru, Paragominas, Ipixuna, Rondon do Pará, Aurora do Pará (Moreira, 2018, p. 26).

É importante destacar os aspectos econômicos, pois eles refletem diretamente no desenvolvimento social da cidade, contribuindo ou não com os avanços dela. Nesse caso, o principal produto de captação econômica é a mandioca, com a economia baseada em sua plantação, produção e comercialização. Ainda, tem como seu principal produto de venda a farinha (Nascimento, 2017); além, também, da atividade pesqueira e do Fenômeno da Pororoca, que movimentam a atividade local.

A cidade, por ser de pequeno porte, promove diversas festividades que dinamizam a economia local. Esses eventos não apenas conferem visibilidade ao município, mas também contribuem para o seu crescimento e desenvolvimento estrutural. As celebrações, que vão desde datas comemorativas a eventos religiosos, têm como destaque o Festival da Pororoca. Considerado o mais significativo para a economia local, atrai turistas de diversas partes do Brasil e do mundo. A pororoca é um fenômeno formado pelo encontro das águas do rio com as do oceano, resultando em imponentes ondas no rio Capim. Essa atração singular impulsiona não apenas o turismo, mas também a atividade econômica.

2 FILHOS DA POROROCA

Diante da necessidade de implementar um projeto cultural destinado a auxiliar os adolescentes de São Domingos do Capim a escaparem da vulnerabilidade social, Nelson Amaral⁵¹ idealizou, em 2017, a Cia de Dança Filhos da Pororoca. Ele compartilha que a inspiração para criar o grupo se originou de uma experiência anterior em um pequeno conjunto de dança folclórica, no qual já estava envolvido no município.

⁵¹ Nelson Amaral é pedagogo, com experiência em elaboração de projetos, é coreógrafo e ativista cultural voltado às danças folclóricas.

Desde o início de sua trajetória, a Cia tem percorrido um caminho que engloba ensaios e apresentações, marcando presença em renomados festivais de competição em dança no Norte, como o Festival Internacional de Dança da Amazônia (FIDA), o Dança Pará, entre outros. O grupo, formado por 30 dançarinos, 10 membros da coordenação e três coreógrafos, destaca-se sob a liderança de Nelson Amaral, o principal mentor.

A ênfase recai sobre danças que buscam inspiração nas lendas do folclore brasileiro. Além disso, Nelson Amaral, líder do grupo, ressalta o propósito central da companhia: “utilizar a dança como um meio de contribuição cultural, educacional e social”. Ele destaca a importância dessa expressão artística como forma de alcançar benefícios significativos, tanto para os indivíduos envolvidos, quanto para a comunidade local.

A encantaria proposta pelas danças folclóricas – sendo a palavra *Folclore* oriunda da palavra *Folk-Lore*, “a palavra foi criada pela aglutinação dos dois termos anglosaxônicos: Folk no sentido de povo e, lore no sentido de saber, ou seja, ‘saber tradicional do povo’” (Sborquia; Neira, 2008, p. 85) – evidenciada por meio de suas escolhas estéticas e artísticas, torna-se relevante questionar a origem do nome da companhia. Essa indagação nos conduz a explorar as raízes culturais que inspiraram a escolha do nome, agregando camadas de significado à identidade da Cia.

Em entrevista com os membros do grupo, Klaryane Pimentel, uma das bailarinas e coreógrafa da companhia, revela a origem do nome do grupo, destacando que ele surgiu a partir do fenômeno da pororoca em São Domingos do Capim, localidade onde todos os componentes do grupo estão inseridos. Ela enfatiza que a denominação carrega a identidade do município, reconhecido como a Capital da Pororoca.

Além disso, a escolha do nome enfatiza a lenda da Pororoca, que narra a história de uma indígena que se apaixona por um boto, engravidando e dando à luz três botinhos, conhecidos popularmente na cidade como os “três pretinhos”. Esses filhos são devolvidos ao rio Capim por sua mãe, e, de acordo com a lenda, os três pretinhos retornam a São Do-

mingos para visitar sua mãe todos os anos, causando grande agitação nas águas capimenses, formando a pororoca (Ester, 2011). Dessa forma, o nome do grupo não apenas reflete a geografia local, mas também incorpora elementos míticos, enriquecendo a identidade da companhia.

A partir dessas afirmativas, torna-se evidente na logo dos “Filhos da Pororoca” (Figura 1) a notável presença da identidade de São Domingos do Capim. Essa logo incorpora elementos gráficos provenientes das ilustrações nos anúncios do Festival da Pororoca (Figura 2), como as ondas da pororoca e os três pretinhos, promovendo, assim, a unificação e destaque das características distintivas da região.

Figura 1 – Logomarca Filhos da Pororoca



Figura 2 – Anúncio de divulgação do 18º Festival da Pororoca



Fontes: Acervo pessoal do grupo/saodomingosdocapim.pa.gov.br.

Ademais, destaca-se a escolha desses elementos não apenas por refletir a identidade visual do festival, mas também por serem símbolos da cultura de São Domingos do Capim. Esses elementos não são apenas esteticamente atraentes, mas carregam significados profundos, conectando a celebração do festival à história da comunidade. Além disso, essas simbologias são traduzidas pela dança, visto que a dança folclórica seria um caminho pelo qual “os saberes tradicionais do povo” podem ser co-

municados, pois “o saber popular que faz o folclore fluir através de relações interpessoais” (Sborquia; Neira, 2008, p. 86).

Nesse sentido, podemos destacar os seguintes trabalhos/apresentações realizados pelo grupo, bem como sucintas análises das obras:

Figura 3 – Matinta Perera



Fonte: Acervo da Companhia, 2019.

Em novembro de 2019, durante o Festival Dança Pará, a Cia obteve êxito ao ser consagrada na categoria de folclore popular conjunto. O evento aconteceu no Teatro Maria Sylvia Nunes, localizado na Estação das Docas, em Belém. Intitulada *Matinta Perera*, a apresentação não apenas refletiu a espetacularidade artística da Cia, mas também se destacou como uma das mais célebres e grandiosas em seu repertório. Essa conquista não só marcou a vitória no festival, mas também solidificou o reconhecimento da companhia como uma referência no cenário cultural de São Domingos do Capim.

A partir da análise da apresentação, é possível se deparar com um imponente assovio, e então, inicia-se a envolvente performance artística

inspirada na entidade Matinta Perera. A introdução transporta o público para o imaginário amazônico, narrando os aspectos misteriosos e fascinantes que essa entidade carrega consigo. O poderoso grito do pássaro, interpretado pelos filhos da Pororoca, acrescenta um elemento espetacular à apresentação, intensificando a metamorfose da Matinta e expressando não apenas o medo, mas também o mistério associado a essa entidade.

O figurino adotado pela companhia durante a performance não apenas destaca-se pela predominância da cor preta, mas também pela escolha de roupas largas e grandes tiras de tecido esvoaçantes, que não só evocam as penas da Matinta em sua forma de ave, mas contribuem para a espetacularidade visual. A maquiagem intensa, concentrada nos lábios e nos olhos dos dançarinos com batons pretos e sombras marcantes busca transmitir a estética sombria e adiciona um toque dramático à apresentação, acentuando a aura mágica e teatral do espetáculo.

Além disso, a escolha das meninas de manterem seus cabelos soltos e volumosos reflete um visual já conhecido associado à Matinta Perera em diversas versões da entidade e também contribui para a sensação de movimento e mistério durante a dança. A música central, conduzida pela toada, não é apenas um componente sonoro, mas uma trilha que conduz o público mais profundamente para a atmosfera do imaginário amazônico. Em sintonia com essa melodia, os movimentos marcantes, fortes e expressivos dos dançarinos são coreografados de forma a ressaltar não apenas o medo e o pavor, mas também a grandiosidade e majestade atribuídas à Matinta Perera.

Assim sendo, tanto a música, quanto a coreografia não apenas evocam emoções intensas, mas também celebram a Matinta como uma entidade lendária. A centralidade dada à Matinta destaca seu poder, enquanto os efeitos visuais, habilmente dispostos pelos corpos dos dançarinos em cena, acrescentam uma dimensão visual fantástica à performance, envolvendo o público em uma experiência que vai além da dança tradicional.

A performance baseada na lenda do Curupira tem início com a introdução de um personagem antagonista: um caçador ou forasteiro das

matas. Esse indivíduo traz consigo uma espingarda, simbolizando sua intenção de tomar posse do território dos povos originários. Ao disparar um tiro, anuncia sua chegada, iniciando o confronto visual e simbólico com os habitantes locais, que começam a cercá-lo. Durante a performance, os personagens narram suas histórias, proporcionando uma experiência que explora diversos elementos técnicos da dança. A coreografia é conduzida ao ritmo envolvente das toadas amazônicas, caracterizando-se por movimentações vigorosas dos pés e braços.

Figura 4 – A lenda do Curupira



Fonte: Acervo da Companhia, 2019.

No desenrolar da narrativa, um personagem marcante emerge: a Mãe D'água, retratada como uma mulher de grande beleza e destacada como protetora das águas, seres aquáticos e da natureza. No mesmo contexto, o Curupira surge entre os demais personagens, utilizando movimentações acrobáticas e dançantes. Ele representa a defesa da floresta e dos seres que a habitam, agindo para proteger contra a ameaça do caçador. Ao longo da composição coreográfica, destacam-se a união e

harmonia entre os seres da floresta, todos empenhados em um propósito comum: proteger a natureza contra os invasores que buscam destruir a história de um povo.

A performance atinge seu clímax com uma intensa batalha entre o Curupira e o caçador, culminando na derrota deste último. Os indígenas erguem o Curupira como um troféu, simbolizando a vitória na defesa do seu território e preservação da riqueza cultural e natural que compõem a história desse povo. Além dessas obras, há também *A Lenda da Iara* e *A lenda do Boto*, que fazem parte das apresentações relacionadas ao Folclore.

A lenda da Iara ganhou vida como uma performance artística durante o 1º Festival Folclórico de São Domingos do Capim, realizado em agosto de 2018. A performance é fundamentada na dança teatro, uma fusão que incorpora elementos tanto da dança, quanto do teatro para criar uma narrativa visual e emocional envolvente. Além disso, a coreografia incorpora nuances do Jazz e da dança contemporânea, conferindo-lhe uma fluidez única.

Figura 5 – Iara



Fonte: Acervo da Companhia, 2018.

O coreógrafo Manoel Leffilly descreve sua obra como algo original, destacando a importância de criar uma dança única. Para isso, uma cuidadosa pesquisa de movimentos foi conduzida, incluindo a seleção minuciosa dos personagens. A representação da Iara, em particular, emerge desse desejo de escapar da obviedade e da estética já padronizada associada à personagem.

O sucesso da obra foi notável, mesmo sendo uma peça pequena em meio a diversas apresentações da companhia no festival. A performance capturou a atenção do público e resultou em convites para os dançarinos apresentarem a obra em outros locais, destacando sua presença no cenário artístico. A seguir, um registro fotográfico da performance *Lenda do Boto*, no qual o figurino e elementos cênicos podem ser observados:

Figura 6 – A lenda do Boto



Fonte: Acervo da Companhia, 2018.

As poéticas acima são apenas algumas das várias composições realizadas pelo grupo, e por meio dos elementos cênicos, indumentária e maquiagem, é notável o potencial simbólico que é transmitido por meio dos trabalhos e das consequentes apresentações. Devido ao trabalho e

técnicas desenvolvidas, ganharam algumas premiações nos festivais dos quais participaram no ano de 2019. Com a poética inspirada na lenda do Curupira, a Cia Filhos da Pororoca ganhou o 2º lugar no FIDA, e no Dança Pará (Grupo Principal), e com a da Matinta Perera, ficou em 1º lugar no Fida e Dança Pará.

Em relação às técnicas desenvolvidas, cada grupo acaba por estabelecer seus métodos, o que não é diferente para a companhia, “para o aprendizado das danças, regras e convenções são adotadas pelo grupo, para que os dançarinos executem os movimentos no tempo e no espaço da apresentação” (Azevedo, 2009, p. 116).

[...] a possibilidade de um estudo das técnicas corporais do homem, por si só, se levamos em consideração os legados conceituais de Marcel Mauss, permite que saibamos que as peculiaridades tanto de forma quanto de conteúdo estão implicadas na e para a cultura de determinado sujeito (Souza, 2012, p. 4).

Em virtude de o corpo estar imerso na cultura e fazer cultura por meio dele, é indiscutível considerar as maneiras pelas quais o indivíduo se organiza para executar determinados movimentos, que seriam justamente as técnicas desenvolvidas por eles. Dessa maneira, é possível pensar na técnica como algo inerente ao corpo, e que também pode ser fomentada por questões e indutores externos a ele.

A partir das argumentações supracitadas, o ensaio busca demonstrar a atuação da companhia Filhos da Pororoca, como fazer artístico espetacular, pois ela pertence a essa cidade carregada de encantarias e, ao utilizar esse termo, refere-se à ideia de “rios encantados”. A esse respeito, Loureiro (2015, p. 108) discorre:

Aos encantados do mundo amazônico foi reservado um lócus próprio: as encantarias, espécie de limbo onde as entidades dessa diversificada teogonia estariam reunidas. [...] As encantarias, lugar onde moram os encantados – incluindo aí tam-

bém aqueles que não são objeto de culto religioso – estariam localizados acima das nuvens e abaixo do céu, como também nas florestas e fundos dos rios.

Nessa perspectiva, no decorrer do texto será possível conhecer esse fazer artístico que é espetacular, mas também se torna encantado por meio das apresentações que retratam as “histórias, entidades, mitos, lendas” de um rio, de um povo, de São Domingos do Capim. Além da produção textual, há também a produção audiovisual⁵², que contribui com a compreensão a respeito do fenômeno escolhido para esta pesquisa.

2.1 Caminhos metodológicos

Para o desenvolvimento deste artigo optou-se por trabalhar com os princípios da pesquisa exploratória imbricados ao estudo de campo, tendo como foco entrevistas com os partícipes do grupo analisado. O estudo de campo proporciona um adensamento nas questões propostas para a pesquisa, pois facilita a compreensão da dinâmica entre os integrantes, uma vez que:

Tipicamente, o estudo de campo focaliza uma comunidade, que não é necessariamente geográfica, já que pode ser uma comunidade de trabalho, de estudo, de lazer ou voltada para qualquer outra atividade humana. Basicamente, a pesquisa é desenvolvida por meio da observação direta das atividades do grupo estudado e de entrevistas com informantes para captar suas explicações e interpretações do que ocorre no grupo. Esses procedimentos são geralmente conjugados com muitos outros, tais como a análise de documentos, filmagem e fotografias (Gil, 2002, p. 53).

⁵² O vídeo documental pode ser acessado através do QR-Code disponível no tópico Caminhos Metodológicos.

Como bem ratifica a citação acima, a “análise de documentos, filmagem e fotografias” foram essenciais para a contextualização e visibilidade do que era e é realizado pela companhia, visto que auxiliam na percepção a respeito da poética do grupo. Entretanto, para essa percepção ser efetiva, o contato humano foi fundamental, não só pela experiência gerada, mas pela área sobre a qual estamos abordando, a Etnocenologia. Armindo Bião (2009) trata sobre a importância de se trabalhar com as noções de alteridade, identidade, identificação, diversidade, pluralidade e reflexividade.

Essas noções se referem a todos os sujeitos envolvidos, ou seja, tanto os partícipes do fenômeno de pesquisa, quanto os pesquisadores, uma vez que é estritamente importante ativar o “olhar sensível”, sensível aos modos de fazer daquele grupo, aos motivos de existência, às necessidades de manifestação de suas ideias, conceitos e filosofias. Para isso, foram seguidas as seguintes etapas para o levantamento de informações:

Figura 7 - Etapas da pesquisa



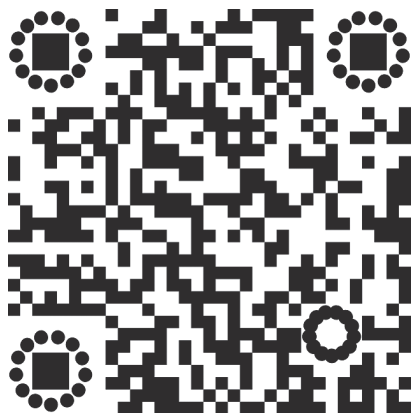
Fonte: Acervo dos Autores, 2023.

1. Pesquisa bibliográfica: é uma etapa primordial de qualquer pesquisa. É quando se consegue compreender os principais conceitos e ideias que existem sobre o fenômeno de pesquisa, a partir das delimitações traçadas pelo pesquisador. No caso deste ensaio, fez-se essencial a escolha dos principais autores.
2. Contactar os membros da Cia: entrou-se em contato com Nelson Amaral (idealizador), a fim de conseguir liberações e autorizações para a realização da pesquisa com sua companhia. Após o consentimento, contatamos os integrantes do grupo para sabermos as disponibilidades e interesses em contribuir com o trabalho.
3. Formulação de questionários – prévio e para entrevista presencial: o questionário prévio foi montado com o intuito de sanar as perguntas básicas a respeito da companhia e foi enviado para Nelson Amaral. Após sua devolutiva, foi desenvolvido um segundo questionário, focado em descobrir a importância da companhia para os intérpretes-criadores.
4. Entrevista presencial (com captação de imagens): a entrevista foi marcada para o dia 12/11/2023 (sábado). A princípio, fez-se uma dinâmica de integração em roda, em que foi pedido para cada integrante escrever seu nome em um papel e ao redor dele colocar palavras que representassem as suas características físicas e de personalidade. Depois, tiveram que escolher uma palavra e representá-la com um movimento. Em seguida, escolher dois outros movimentos a partir das suas afetações e, por fim, cada participante teve seu momento para executar as movimentações. Seguidamente, deu-se continuidade com as entrevistas em formato de roda de conversa. Nesse momento, quem se sentisse confortável tinha a liberdade de responder às sete perguntas.
5. Seleção de imagens/vídeos: durante o processo de pesquisa, foi criado um grupo via WhatsApp, no qual foram disponibili-

lizados vários vídeos e fotos de apresentações realizadas pela CIA, tanto dentro, como fora da cidade. Dentre os materiais ofertados, selecionamos os que mais nos afetaram em relação ao desenvolvimento da pesquisa.

6. Produção textual: após a coleta de todos os dados práticos das etapas anteriores, começou-se o processo de escrita, em que a narrativa foi sendo construída de forma fluida e conectiva.
7. Produção audiovisual: foi executada durante a viagem/entrevista de campo com a captação de imagens durante o processo. O tratamento e edição dessas capturas foram sendo realizados concomitantemente à produção textual, com a seleção das partes, junção e edição dos vídeos, criando assim o resultado do vídeo documental. A produção audiovisual foi disponibilizada no YouTube, pelo canal de Iury Silva e pode ser acessada a partir do seguinte QR-Code:

Figura 8 - QR-Code do vídeo documental



Fonte: Acervo dos autores, 2023.

As etapas listadas acima foram cruciais para o desenvolvimento da pesquisa como um todo, porém, em se tratando de uma abordagem etnocenológica, apesar de apresentar etapas delimitadas, são flexíveis, po-

dendo, assim, haver uma circularidade entre elas. Palheta (2016), em seu artigo *Etnocenologia, uma proposta método-gráfica-caleidoscópica*, aborda uma maneira metodológica de fazer pesquisa em Etnocenologia. Para a autora, “o pesquisador etnocenológico constrói suas proposições a partir de ações vivenciadas diretamente em seu particular experimento de pesquisa, o que dá o caráter único e particular de sua pesquisa” (Palheta, 2016, p. 107).

Ou seja, subentende-se que para ela os pesquisadores em Etnocenologia têm autonomia de criação e desenvolvimento de métodos conforme as necessidades de cada pesquisa, e que esses processos são passíveis de mudanças constantes, influenciadas pelas “entradas-movimentos-reverberâncias”⁵³. Desse modo, nos nossos caminhos objetivou-se criar um ambiente amistoso para que os integrantes da companhia se sentissem à vontade para compartilhar suas histórias e percepções conosco.

2.2 A espetacularidade no seu fazer artístico

Onde estão os homens?
Mas não se pode nunca saber onde se encontram.
O vento os leva. Eles não têm raízes. Eles não
gostam das raízes.

(Antoine de Saint-Exupéry)

Toda história com potencial cativante inicia-se firmando as raízes nos corações daqueles que estão aptos a ouvir. O mesmo equivale aos saberes e representações amazônidas, os quais por séculos foram colonizados e amordaçados, mas que, diferentemente dos “homens”, perderam pelo tempo, enraizando-se por intermédio de indivíduos e grupos que entendem a necessidade desse ato, como é o exemplo da Cia Filhos da Pororoca.

⁵³ Consultar Palheta (2016) para mais informações.

A entrevista possibilitou-nos conhecer os intérpretes-criadores de maneira diferente. Como já citado, o grupo era formado por trinta integrantes e, para a entrevista, doze pessoas se prontificaram a participar, bem como outras duas, por meio de videochamada. Os dançarinos entrevistados pertencem a uma faixa etária entre 16 e 30 anos; logo, possuem atuações e perspectivas de mundo distintas.

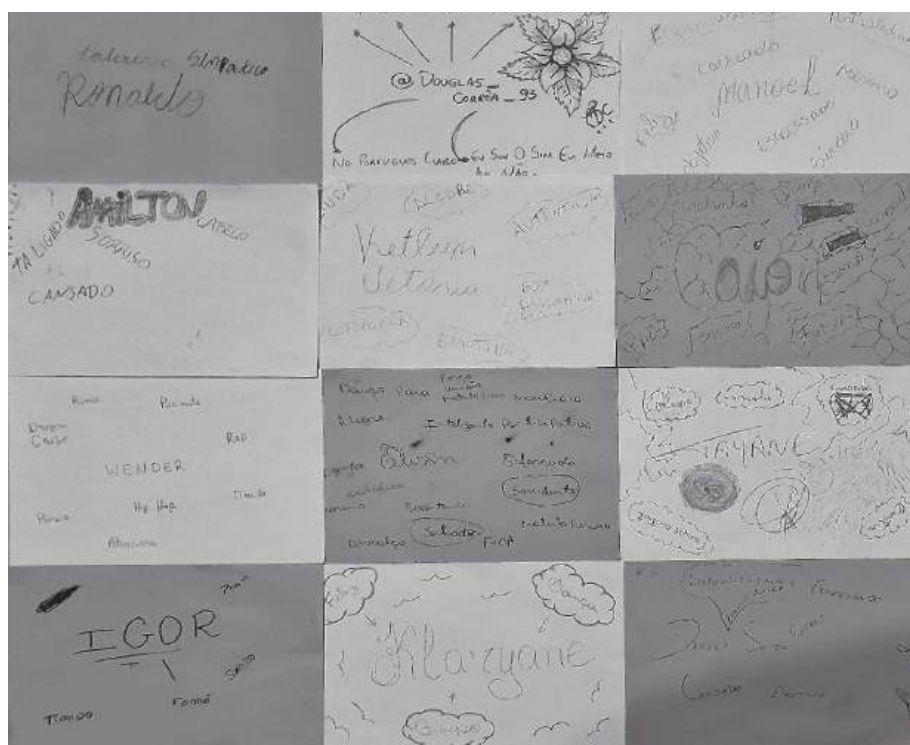
A entrevista foi dividida em duas partes. A primeira teve como enfoque uma dinâmica de interação, visto que era o primeiro contato deles com os pesquisadores; e a segunda destinou-se às rodadas de perguntas, sendo elas:

1. Como você soube da Cia?
2. Quando você pensa em Filhos da Pororoca, quais palavras vêm a sua mente?
3. Para você, qual a importância da Cia?
4. Levando em consideração essas problemáticas (em relação à falta de investimentos), o que faz vocês continuarem na companhia? Qual é o incentivo que vocês têm para continuar na companhia?
5. Quando vocês estão/estavam ensaiando para competições ou apresentações, como é/era o ensaio? Como eram as aulas? Por exemplo, em períodos diferentes, uma pessoa assumia o grupo. Nelson era o coreógrafo, mas também outras pessoas coreografaram. Então, como funcionavam as aulas?

Vale ressaltar que os participantes da pesquisa se dispuseram a partir do questionário respondido por Nelson Amaral, e que as perguntas foram feitas com o intuito de conhecer o grupo a partir das concepções daqueles que o integram ou já o integraram, visto que muitos já contribuíram direta ou indiretamente com a companhia, participando como dançarino, coreógrafo, auxiliar ou colaborador (em especial, as famílias dos dançarinos).

A seguir, na imagem, o resultado da dinâmica realizada com os dançarinos. Ela foi pensada com o intuito de tornar o momento mais descontraído, e como maneira de visualizar a estética corporal de cada integrante, a fim de perceber o dinamismo e o funcionamento do trabalho em grupo. É possível observar os resultados dos nomes e as características de cada um, que serviram como base para a movimentação (que poderá ser verificada no vídeo documental).

Figura 9 - Resultado escrito da dinâmica



Fonte: Acervo dos autores, 2023.

Vale citar algumas palavras em comum encontradas nas produções acima: criativo (a), emotivo (a), cacheado (a), cansado (a), estressado (a), feliz e dança. Cada uma delas agrega um significado individual, mas também identitário ao coletivo. Ao abordar a identidade, ressaltamos o

conceito de Silva (2000, p. 73), para quem “a identidade é simplesmente aquilo que se é”: “sou brasileiro”, “sou negro”, “sou heterossexual”, “sou jovem”, “sou homem”. É uma afirmação positiva do ser, e a partir dela – nós – indivíduos múltiplos em nossas singularidades, nos expressamos.

Destacamos uma frase de um dos intérpretes-criadores, que diz: “Eu sou o Sim em Meio ao Não”, que expressa uma série de questões implícitas e nos sugere a resistência em meio à negatividade. E é levando em conta essas noções de resistência, afetividade, individualidade, coletividade, adensadas às noções propostas por Bião (2009), que consideramos a existência e permanência da Cia uma espetacularidade. Ao serem questionados a respeito da importância da companhia, as falas se entrecruzam em diversos aspectos, principalmente no que tange ao individual. Assim, evidenciamos as seguintes respostas:

A companhia me ajudou em vários pontos pessoais meus, tanto com a timidez, quanto dar mais **afeto** para as pessoas, a lidar com as pessoas. A companhia foi muito importante pra mim porque era onde eu podia descansar a mente, mas eu cansava meu corpo.

– Darlei Farias.

A companhia tem essa importância de me moldar para outros estilos, experimentar coisas novas. Preparar meu corpo dançante para qualquer coisa, que para onde eu for, eu consiga desenvolver um projeto de dança, uma dança ou uma aula de dança. Acredito que para a comunidade ela é importante pra abrir um leque de novos talentos.

– Douglas Corrêa.

Com base nesses relatos, verificamos que a importância transcende de um ponto fechado (grupo) à comunidade, e ao abordarmos sobre esse tópico, entramos em outro igualmente relevante, a questão da valorização do trabalho desempenhado pelo grupo. Para tanto, salientamos mais duas respostas:

A Cia, através do Nelson, ela pôde mostrar que aqui na nossa cidade têm pessoas talentosas, que aqui temos uma cultura muito boa, muito bonita. Só que ela não é muito valorizada, ela não é mostrada, ela não é muito vista aí fora. Mas através do Nelson e da Cia, podemos mostrar que as pessoas são talentosas, podemos conhecer novos talentos e podemos levar o nome de São Domingos do Capim pra fora, aonde nós fomos campeões duas vezes, e no momento estamos sendo conhecidos, bastante.

– Darlei Farias.

Nós que somos a cultura, nós que nos matamos dois, três, quatro meses dançando, vai lá e ganha um concurso lá fora e volta. Felicidade pra nós, reconhecimento pra nós, mas pro governo que não tem muito retorno pra eles, não os interessa. [...] A cultura se mpre foi assim aqui na cidade, excepcionalmente a dança, porque a dança, pra eles, não traz benefício. O governo tem de enxergar mais a dança aqui em São Domingos do Capim, temos muitos talentos, realmente, o povo que cresceu na dança aqui.

– Ronaldo Pereira.

Resta evidente que trabalhar com arte, especialmente com dança, é um desafio, por esses motivos argumentados acima. “O governo não se interessa” por algo que “não traz lucro”, afinal, vivemos em um mundo capitalista. Porém, como artistas-pesquisadores, sabemos da necessidade e da magnitude que a dança traz à comunidade. A Cia Filhos da Pororoca, como o próprio Nelson expõe em seu relato, realiza trabalhos e poéticas voltados às ações culturais e sociais, como oficinas em datas comemorativas – Outubro Rosa, Círio, Festival da Pororoca, dentre outros.

A partir disso, aos poucos a Companhia de Dança foi ganhando visibilidade pelos trabalhos desenvolvidos e, com isso, recebendo propostas e convites para a participação em mostras e festivais de dança (dentro e fora do município). Além, também, de realizar parcerias com as escolas da cidade, levando para dentro das salas de aula abordagens diferentes do contexto histórico-social do município, sobretudo, a respeito do folclore. Em relação à entrada e ao conhecimento da companhia pelos dançarinos, realçamos as seguintes respostas:

E eu conheci a companhia (Filhos da Pororoca) através do amigo Nelson , que me convidou para participar. Não só ele, mas o Fábio Lameira também, que é um dos coreógrafos bem conhecidos do município. E eu conheci através deles que me chamaram para participar e, daí em diante, me tornei dançarina, coreógrafa, coordenadora e muitas coisas.

– Klaryane Pimentel.

Eu, o Amilton, o Edson, a gente conheceu através do Nelson. Ele nos viu se apresentando no grupo da escola onde “fazíamos índios” com uma companhia que tinha na escola, uma companhia da escola. Aí ele viu a gente dançando, e acabou que depois da apresentação ele chamou a gente pra participar da companhia.

– Caio Santos.

Não somente esses, como todos os relatos obtidos, carregam em suas narrativas uma noção de identificação do sujeito com o grupo, seja pela vontade de dançar, pela necessidade de algo diferente, ou pela oportunidade de demonstração de habilidades. Isso nos leva ao seguinte questionamento: Qual é o incentivo que vocês têm para continuar na companhia?

Aí eu entrei nela através do Nelson, na qual eu pude participar não só como dançarino porque aquilo ali pra mim era novidade, também pude trabalhar na área que sempre atuei, com figurinos, dando ideia pra fazer... no geral ali. Eu somei não só como dançarino, mas também como figurinista em boas partes das roupas no geral, do que foi feito. Eu me sinto muito grato pelas amizades que eu conquistei, por tudo e... pra resumir bastante, é isto. A companhia foi um marco muito grande na minha vida e pôde me trazer muitos aprendizados.

– Alexander Teixeira.

Depois do processo de identificação, vem o de pertencimento, em que o indivíduo se sente parte daquilo, compõe o grupo como uma unidade essencial, e não apenas esporádica, atribuindo a ele valores morais e éticos. Essas noções e sentimentos gerados no sujeito acabam sendo refletidos por meio da dança e das ações propostas à comunidade. “Na dança popular, o corpo do dançarino executa gestos e movimentos que elucidam

significados do seu contexto histórico-sócio-cultural, em uma linguagem expressiva e dinâmica” (Azevedo, 2009, p. 116).

Essa afirmativa adequa-se ao contexto da Companhia Filhos da Pororoca – como já elucidado – iniciaram como um grupo de dança folclórica, com a gestualidade sendo formada pela movimentação da toada e do carimbó, ambas manifestações culturais da região Norte. Contudo, com o tempo, devido a fatores ocasionados pela pandemia da Covid-19, a saída de alguns integrantes, e a chegada de novos coreógrafos, o grupo expandiu as linguagens de dança a serem trabalhadas. Com isso, abriu-se espaço para se desenvolverem processos criativos com a dança contemporânea, o jazz e o hip-hop.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio, adentrar nesta jornada foi difícil, pois sair da zona de conforto é um desafio, mas se tornou uma caminhada aprazível, porquanto a Etnocenologia é uma área profundamente afetuosa e permite desenvolver trabalhos que respeitam as particularidades de cada fragmento do fenômeno de pesquisa, incentivando o pesquisador a criar e propor novos métodos investigativos ou caminhos diferentes do habitual.

A espetacularidade vai além das artes do espetáculo. Partindo desse pressuposto, consideramos o fazer artístico da companhia uma ação espetacular, dado que atuam para além da dança, transformando as suas atuações em serviços para a comunidade. Além disso, a companhia se torna uma oportunidade de os jovens desenvolverem suas habilidades físicas e mentais, como ficou perceptível pelos relatos e pelo contato com eles.

No momento presente, as atividades dos Filhos da Pororoca estão pausadas, com planejamento de retorno assim que Nelson Amaral voltar para a cidade, pois ele encontra-se afastado por questões de trabalho. Em contrapartida, os integrantes continuam se engajando em atividades semelhantes, como o projeto Carimbolando, coordenado por Klaryane Pimentel, integrante da companhia.

Portanto, tornam-se primordiais pesquisas na região Norte que abordem a Etnocenologia Amazônica, visto que, na Amazônia, há uma infinidade de histórias, lendas, mitos e encantos que se revelam, se transfiguram e se expressam de maneira única, afetuosa e inesquecível àqueles que estão aptos a ouvir, sentir e perceber.

REFERÊNCIAS

AMOROSO, Daniela. Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo baiano. *In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS*, 6., 2010, v. 11, n. 1. **Anais [...]**. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3233>. Acesso em: 24 nov. 2023.

AZEVEDO, Maria Ana Oliveira de. O jogo da sedução: no giro das saias do Lundu Marajoara. **Ensaio Geral**, Belém, v. 1, n. 2, 2009.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

ESTER, Maria. Lenda da Pororoca do Capim. **Memórias do Capim**, 2011. Disponível em: <http://capimcasos.blogspot.com/2011/09/ha-muitos-e-muitos-anos-antes-da.html?m=1>. Acesso em: 20 nov. 2023.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 4. ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

MOREIRA, Wender de Jesus dos Anjos. **A lei dos irmãos: afeto e espetacularidade do grupo de Breaking Dragon Crazy de São Domingos do Capim-PA**. 2018. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Dança. Belém, 2018.

NASCIMENTO, Diocélia Antônia Soares do. **Trabalho e autonomia em campo de domínio masculino: mulheres que têm contratos de produ-**

ção com agroindústrias de dendê em São Domingos do Capim-PA. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Núcleo de Ciências Agrárias e Desenvolvimento Rural, Programa de Pós-Graduação em Agriculturas Amazônicas. Belém, 2017.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. Etnocenologia, uma proposta método-gráfica caleidoscópica. **Revista Repertório**, Salvador, n. 26, p. 102-109, 2016.

PLATÃO, 427-347 a. C. **Apologia de Sócrates e Crítonn**. Tradução: Alexandre Romero. São Paulo: Hunter Books, 2013.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, 1900-1944. **O pequeno príncipe**. Tradução: Dom Marcos Barbosa. 48. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SBORQUIA, Silvia Pavesi; NEIRA, Marcos Garcia. As Danças Folclóricas e Populares no Currículo da Educação Física: possibilidades e desafios. **Motrivivência**, n. 31, p. 79-98, dez. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8042.2008n31p79>. Acesso em: 24 nov. 2023.

SILVA, José Maria Soares. **Nas Águas Lendárias do Rio Capim**: Narrativas autóctones do fenômeno da pororoca em São Domingos do Capim-Pará. 2021. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Antrópicos na Amazônia – Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Castanhal. Castanhal, 2022.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais - Stuart Hall, Kathryn Woodward. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **A produção social da identidade da diferença**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOUZA, Luiza Monteiro e. A encantaria do corpo nos processos de criação em dança imanente. **IAÇÁ: Artes da cena**, v. 3, n. 2, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.18468/iaca.2020v3n2.p97-110>. Acesso em: 22 nov. 2023.

SOUZA, Luiza. Considerações acerca da noção de técnica em dança. In: **Anais do VII Congresso ABRACE** - Tempos de Memória: Vestígios, Resonâncias e Mutações. Porto Alegre, 2012.



DANÇA E HISTÓRIA DO THEATRO DA PAZ: FRAGMENTOS DA *BELLE ÉPOQUE* À CONTEMPORANEIDADE

Arlinda Vitória Silva Santos⁵⁴
UFPA/ICA/FADAN
arlinda.santos@ica.ufpa.br

Resumo: O Theatro da Paz, de arquitetura neoclássica, foi construído durante a transição do Brasil Império para a República, período de comercialização da borracha, na província do Grão-Pará. Nessa casa de espetáculo, muitos artistas da dança se apresentaram, constituindo-se como um marco na história da dança, como a bailarina Anna Pavlova. O presente artigo objetiva compreender a história do Theatro da Paz entrelaçada à dança no período da *Belle Époque* até a contemporaneidade. Para isso, traz-se como referencial teórico a historiadora Moreira (2004, 2014), para tratar sobre a historiografia da dança em Belém do Pará. Tem-se, então, um edifício da Arte/Dança, cujos artistas estrangeiros e da Amazônia paraense se apresentaram em distintas linguagens da dança.

Palavras-chave: Dança. História. Theatro da Paz. *Belle Époque*.

⁵⁴ Licenciada em Dança pela Faculdade de Dança (Fadan), do Instituto de Ciências da Arte (ICA), da Universidade Federal do Pará (UFPA). Bailarina profissional formada pelo Método Vaganova.

1 THEATRO DA PAZ: CONTEXTO HISTÓRICO

Bem ou mal, tanto faz, no Theatro da Paz
Onde a arte se encontra com a vida
(Música: Belém do Pará, de João Alexandre)

A cidade de Belém foi fundada em 12 de janeiro de 1616. Possui muitos prédios históricos, casas adornadas com azulejo português, praças e, especialmente, na Praça da República, no final do século XIX, foi erigido o Theatro da Paz, local em que a arte se encontra com a vida, parafraseando a letra da música de João Alexandre⁵⁵.

Na época do Brasil Império, o terreno no qual o Theatro da Paz foi construído era um cemitério das vítimas do surto de varíola que aconteceu em Belém no século XVIII. Posteriormente, tornou-se um armazém de pólvora, recebendo o nome de *Largo da Pólvora* e, por último, o que hoje conhecemos como Praça da República, no bairro da Campina.

Em 1869, o Theatro da Paz foi edificado, e sua inspiração arquitetônica veio dos teatros europeus. O local passou a reunir a elite da época; o edifício pomposo era a demonstração da opulência vivida em Belém naquele período, devida à alta comercialização do látex extraído da seringueira. Havia o desejo de reproduzir a cultura francesa, modelo de refinamento cultural em efervescência na Europa, inclusive com o slogan de Belém tornar-se a “Paris n’América”, tudo financiado pelos barões da borracha, que acumulavam fortuna com a venda do látex.

No comando da construção do Theatro da Paz estava o engenheiro militar pernambucano José Tibúrcio Pereira Magalhães, o qual planejou sua estrutura a partir do Teatro alla Scala (Milão-Itália), atualmente considerado uma das casas de ópera mais famosas do mundo. “No teatro

⁵⁵ João Alexandre Silveira, cujo nome artístico é João Alexandre, é cantor e compositor da música popular brasileira cristã, além de arranjador e produtor. É ex-integrante do grupo MILAD (Ministério de Louvor e Adoração) e atualmente é membro da Igreja Presbiteriana do Brasil.

à italiana há a separação entre: palco (lugar cênico) e plateia (lugar do espectador). A representação na caixa ótica – o palco - fica distante do público como se fosse uma janela aberta para “um outro mundo” (Mantovani, 2009, p.10). Em sua estrutura, especialmente no que se refere ao tipo de palco, o Theatro da Paz possui como característica o palco italiano, aquele com uma única frente.

Cabe ressaltar que, inicialmente, o teatro foi nomeado de “Theatro Nossa Senhora da Paz”, atrelando-se ao fim da Guerra do Paraguai (1864-1870), pelo arcebispo Antônio de Macedo Costa. No entanto, a mudança de seu nome para “Theatro da Paz” ocorreu para atender aos interesses da elite da época, pois “seu palco e sua plateia foram transformados, no mês seguinte à sua inauguração, em vasto salão de bailes carnavalescos” (Moreira, 2014, p. 227). Portanto, a mudança do seu nome foi realizada para evitar constrangimentos da igreja em relação à classe que frequentava o teatro.

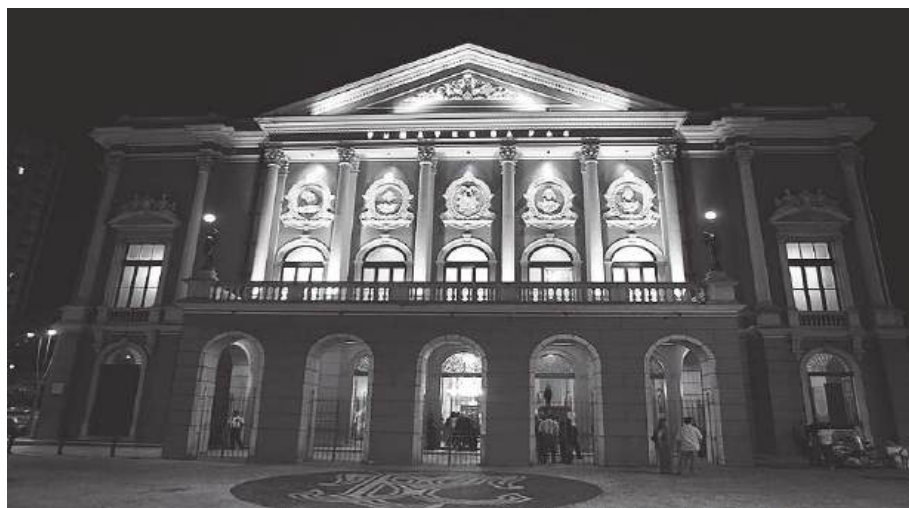
Naquela época, ainda do Brasil Império, com sede no Rio de Janeiro, as outras cidades estavam começando a se consolidar. Era o período do final da Guerra do Paraguai, a qual deixara graves consequências para o Brasil, como o enfraquecimento do Império em relação ao Exército, levando posteriormente à deposição do imperador Dom Pedro II e à Proclamação da República, em 1889. Segundo José Murilo de Carvalho (2017, p. 18), o conceito de República “podia significar tanto governo livre como governo da lei e governo popular”. No caso do Brasil, foi mais voltado para o governo popular, mas era aquele popular que possuía dinheiro nas mãos, como os senhores da borracha.

Foram aproximadamente nove anos de construção e várias dificuldades foram enfrentadas. Dentre elas, destacaram-se: a ausência de acompanhamento do engenheiro José Magalhães, pois ele teve de retornar a Recife por causa de um incêndio no Teatro Santa Isabel, em 1869, e precisou cooperar para a restauração do referido teatro; os atrasos no pagamento da construção; além das discussões entre a construtora e a repartição pública do Estado. No final, após analisar os últimos ajustes

necessários, como o desalinhamento das escadas, o Theatro da Paz foi oficialmente aberto ao público no dia 15 de fevereiro de 1878.

A frente do prédio do Theatro da Paz é composta em estilo neo-clássico, remetendo ao teatro de Milão, com seis colunas e cinco entradas — algo que foi feito em sua primeira reforma, após a inauguração, em 1905 —, sendo uma característica principal do teatro o estilo italiano.

Figura 1 - Frente do Theatro da Paz



Fonte: Holofote Virtual, acesso em 05/10/2023.

Na imagem acima, verificam-se a fachada e os símbolos que representam as Artes: comédia, poesia, música e tragédia. A dança não foi negligenciada, pois também se encontra representada nas laterais do Theatro. Sublinha-se que, ao centro das figuras, está o brasão do Estado do Pará. Andrade (2004, p. 162-163) complementa, afirmando que:

Sua entrada principal, ao fundo da estrutura dos arcos, possui seis colunas coríntias que sustentam um frontal triangular, em cima a fachada com relevos alusivos às artes cênicas. Em seu interior vamos encontrar um grande salão com capacidade para 1.100 lugares, distribuídos em camarotes, plateia, paraíso e frisas.

Na parte interna do Theatro é possível notar os detalhes feitos de ouro e mármore no *hall* de entrada, o piso em mosaico, as escadarias, o piso com madeira nobre, além da elegância e imponência da plateia, dos camarotes e do lustre central. Destaca-se o piso da entrada, um estilo em mosaico português, feito com o grude de peixe da região do Pará, chamado gurijuba, o qual se tornou símbolo da cidade de Vigia de Nazaré.

Figura 2 - Hall de entrada do Theatro da Paz



Fonte: Wikipédia, acesso em 07/10/2023.

É possível observar, na imagem acima, as esculturas gregas e os bustos dos escritores Gonçalves Dias (1823-1864) – que nasceu no Maranhão e ficou famoso pelas poesias românticas na fase indianista, como *I-Juca Pirama*, e na fase lírico-amorosa, com o poema *Canção do Exílio*, e José de Alencar (1829-1877), que nasceu no Ceará, e ficou conhecido pelas obras *O Guarani*, *Iracema*, *Senhora*, *O Sertanejo*, dentre outras, que marcaram a literatura brasileira.

Vale destacar a imponência das colunas gregas na lateral do Theatro, além da pintura do teto representando as artes gregas feitas a *têmpera* (mistura da tinta com água e ovo), não a *óleo* como era realiza-

do no Renascimento, período que perdurou do século XIV até o século XVI.

Nesse sentido, no período em que foi construído o Theatro da Paz, a cidade de Belém cresceu em tamanho populacional e em edificações, dando prioridade para que a alta sociedade vivesse no atual bairro da Cidade Velha, enquanto a classe baixa morasse em bairros periféricos, assim nascendo o bairro do Jurunas. Tudo na cidade era movido pela comercialização da borracha – período da *Belle Époque*, assunto sobre o qual irei discorrer a seguir.

2 A BELLE ÉPOQUE EM BELÉM

A *Belle Époque* foi um período que eclodiu no final do século XIX e se estendeu até 1914, ano que iniciou a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Naquela época, o desenvolvimento da tecnologia por intermédio da Revolução Industrial, o início do automobilismo, o advento da eletricidade, do cinema, do telefone e os pensamentos modernistas, exaltavam a prosperidade e o avanço ao futuro.

Dentre as características da *Belle Époque* estão o otimismo e a paz nos continentes, devido aos períodos turbulentos das guerras ocorridas no século XIX, destacando a última, a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), um combate entre a França e o Reino da Prússia, resultando na derrota da França e na unificação da Prússia, transformando-se na atual Alemanha.

Além disso, houve o desenvolvimento da cultura europeia, principalmente, na arquitetura e na customização das roupas com espartilhos, sombrinhas, luvas para as mulheres e *smokings* para os homens, tornando-se assim um estilo de vida boêmio e revolucionário. Esses costumes da Europa não demoraram a chegar ao Brasil, influenciando as pessoas em grande escala, especialmente, no período do fim do Império de Dom Pedro II e no início da República. No entanto, esse estilo ficou mais visível nas cidades de Manaus, Fortaleza, na antiga capital Rio de Janeiro e, também, em Belém.

A *Belle Époque* chegou a Belém juntamente com a comercialização da borracha, o faustoso período gomífero fez da cidade a capital da Amazônia. Assim, a borracha foi o principal fundo de investimento para a urbanização da cidade, com a finalidade de transformar Belém numa versão europeizada na região Norte do país.

Para agradar aos senhores da borracha, foi necessário “reconstruir” a cidade de Belém, simplesmente pelo fato de que, naquela época, o modo de vida do belenense estava se modificando aos poucos. Segundo Costa (2018, p. 1), na capital, “os habitantes vestiam-se nos moldes da Europa, esses modelos que foram incorporados no cotidiano dos belenenses introduzido na época, visavam à integração da Amazônia com o resto do mundo”. Dessa maneira, a alta sociedade de Belém já nomeava a cidade como a versão tropicalizada de Paris.

Sabe-se que, para a inauguração do Theatro da Paz, foram convidados somente a elite da borracha e os representantes do estado. Destaque para o governador, antes nomeado como presidente da província do Grão-Pará, João Capistrano Bandeira de Mello Filho, primeira pessoa a visitar o Theatro da Paz, dois dias antes da sua inauguração oficial na companhia do empresário pernambucano Vicente Pontes de Oliveira. Explicarei adiante sobre a sua contribuição para o Theatro.

Vale destacar que a busca incessante pelo poder e investimento foi tão intensa durante a *Belle Époque* que Manaus não foi deixada de lado, e, após quase vinte anos da inauguração do Theatro da Paz, foi inaugurado o Teatro Amazonas, no dia 31 de dezembro de 1896, com as mesmas características do primeiro. No entanto, o Teatro do Amazonas possui uma cúpula que o diferencia, ressaltando ainda mais sua distinção de um teatro típico italiano, com as cores da bandeira do Brasil, além de um estilo renascentista.

Manaus também estava crescendo com o comércio da borracha. Os artistas Chrispim do Amaral e Domenico de Angelis trabalharam na pintura do teto dos dois teatros. Em ambos, além dos espetáculos de dança, há apresentações de música e peças teatrais, como também os Festivais de Ópera.

A necessidade de entretenimento cultural para os habitantes da capital paraense era algo premente desde o tempo dos jesuítas, com os seus teatros religiosos. Em Belém, o Teatro Providência⁵⁶ havia sofrido um incêndio em 1872, que destruiu quase toda sua estrutura; quando o Theatro da Paz foi inaugurado, o Providência foi esquecido pelo povo. Na inauguração do Theatro da Paz, enquanto a elite apreciava o espetáculo, as pessoas da periferia acompanhavam a movimentação dos carros e charretes dos convidados. Souza (2010, p. 100) assevera que o projeto de urbanização da cidade iniciou em 1848.

[...] com a intensificação do dessecamento de pântanos e seu consequente aterramento, além do arruamento do sítio e de outros nos arredores, a área conhecida como “Campina” tornou-se o novo centro da cidade. Na década de 1860, já batizada de praça Dom Pedro II, essa área se transformou num espaço de diversões, congregando hotéis, bares, cafés, circos, prostíbulos e teatros de rendez-vous. Um terreno fértil, portanto, para a construção de um teatro provincial, selando o destino, dessa praça, de ser um espaço de convergência dos símbolos da modernidade em Belém.

Especificamente, sobre a construção do Theatro da Paz, Souza (2010, p. 98) compreende como “um teatro para ser contemplado sob a perspectiva republicana da cultura de imagens”. Um fato curioso é que fizeram um camarote reservado para o imperador Dom Pedro II, que fica no centro, contudo, ele não chegou a conhecer o teatro por motivos desconhecidos. Atualmente, este espaço é reservado somente para chefes de Estado.

⁵⁶ Para suprir a ausência de um teatro oficial, a administração da Província arrendava teatrinhos particulares. Esse era o caso do Providência, improvisado em um casarão no largo das Mercês. Para o deleite da plateia, empresários recebiam subvenções do governo e promoviam temporadas de companhias nacionais e portuguesas. Esse panorama sucinto mostra a importância da atividade artística no Grão-Pará, uma tradição surgida com o teatro jesuítico do século XVII (Belém Antiga, 2025).

Figura 3 - Camarote do Imperador no Theatro da Paz



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

O primeiro espetáculo a ser apresentado no Theatro da Paz foi a ópera *As Duas Órfãs*, do dramaturgo francês Adolphe D'Ennery, produzida pela companhia do empresário pernambucano Vicente Pontes de Oliveira, no dia da inauguração (15 de fevereiro de 1878).

No final daquele ano, foram encenados 47 espetáculos, voltados para o teatro, a ópera, assim como para apresentações da orquestra sinfônica. No entanto, merecem destaque no cenário da dança os espetáculos da companhia de Anna Pavlova, em 1918, cuja passagem por Belém será relatada a seguir.

3 A DANÇA NO THEATRO DA PAZ: DE ANNA PAVLOVA A CONTEMPORANEIDADE

O ano era 1918, final da Primeira Guerra Mundial, e Belém estava agitada com a chegada da bailarina Anna Matveyevna Pavlova (1881-1931), considerada uma das melhores bailarinas do século XX.

Nascida em São Petersburgo em 1881, Anna Pavlova passou a demonstrar interesse pela dança após sua mãe levá-la para assistir ao balé *A Bela Adormecida*, no seu aniversário de oito anos. Aos dez anos, foi aprovada na Escola Imperial de Balé de São Petersburgo e aos dezoito já estava na Companhia do Balé Imperial Russo. Em 1906, conquistou o lugar de *Primeira Bailarina* da Companhia, mas, em 1913 deixou a Cia e criou a sua própria, com o empresário Victor D'Andre. Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), ela se mudou para Londres e fez uma turnê pelo mundo passando pelos EUA, América do Sul, Ásia, Oriente Médio e África do Sul. O Teatro da Paz foi o primeiro teatro brasileiro a receber o espetáculo de Anna Pavlova.

Figura 4 - Anna Pavlova no seu Camarim



Fonte: Wikipédia, acesso em 14/10/2023.

Anna Pavlova e sua Companhia deixaram Porto Rico e partiram para Belém no ex-navio alemão *Curvello*. A chegada estava prevista para o dia 9, mas ela só chegou no dia 13 entre onze e doze horas. No cais do porto, no Guajará, estavam “um grupo de pessoas da sociedade paraense e representantes da empresa Teixeira Martins & Cia, que foi a grande patrocinadora de Pavlova em Belém” (Moreira, 2004, p. 46). De acordo com Cardoso (2009, p. 1), na sua companhia composta por cem integrantes estavam:

Stepa Plazkovieska, primeira bailarina genérica; Wlasta Maslova, bailarina absoluta; Hilda Butsova, primeira bailarina clássica; Alexandre Volinini, primeiro bailarino dos teatros de Moscou e Petrogrado. O corpo de baile, composto por cinquenta bailarinos, entre homens e mulheres. Além de: Ivan Clustine, maestro; doze professores de orquestra; solistas; mais a participação dos músicos locais, para a formação de uma grande orquestra.

A expectativa era que a temporada tivesse apenas seis espetáculos, mas no final foram nove, sete no Theatro da Paz e dois no Palace Theatre, localizado dentro do Grande Hotel, onde a Companhia de Pavlova se hospedou. Esse teatro ficava na frente do Theatro da Paz, e era considerado o melhor, dentre os de porte médio da cidade. Foi fundado em 1915, pela empresa paraense Teixeira Martins e Cia.

Figura 5 - Antigo Palace Theatre de Belém



Fonte: Cinemateca Paraense, acesso em 13/10/2023.

A empresa Teixeira Martins e Cia administrou o Palace Theatre até o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), sob a supervisão da Pan-American, e se tornou parte do conjunto de hotéis intercontinentais, mas, com o tempo, a empresa perdeu o interesse de administrar o hotel. Ele foi colocado à venda em 1972 e depois foi demolido. No local, foi construído o Belém Hilton Hotel, porém, em 2014, trocaram seu nome por “Hotel Princesa Louçã”, gerenciado até hoje pela Brasil Tour Belém.

As apresentações da Companhia de Balé de Anna Pavlova deram-se da seguinte maneira, com ênfase nos espetáculos, destacaram-se: *A Boneca Encantada* e *A Noite de Valpurgis* (16/03), *Amarília*, *Chopinianas* (17/03); no dia 18 houve uma pausa para descanso; *O Despertar de Flora* e *Invitation a la danse* (19/03), o repertório *Coppelia* (20/03), *A Flauta Mágica* (21/03); no dia 22, outra pausa; *Giselle* (23/03), *A Morte do Cisne* (24/03), sendo este denominado pelo jornal *A Folha do Norte* de o “Canto do Cysne”(Companhia, 1918, p. 1 *apud* Moreira, 2004, p. 62).

Sublinha-se que essa coreografia foi realizada especialmente para Pavlova por Michel Fokine (1880-1942) e apresentada durante sua temporada em Belém. A coreografia retratava a morte agonizante de um cisne evidenciando mais o lado dramático da bailarina, com movimentos ondulantes dos braços e muita expressividade. Anos depois, a movimentação corporal passou a ser incluída no balé de repertório *Lago dos Cisnes*, e passou a ser considerada uma das melhores coreografias de balé clássico registradas desde o início do século XX.

Seus espetáculos foram tão bem recebidos pelo público, que eles queriam os experienciar novamente. Ao longo dessas apresentações, tiveram *divertissements* (divertimento em inglês), que eram apresentações em conjunto e solo com músicas não vinculadas com os de repertório clássico. No dia 24, rerepresentaram a obra *Amarília* e bailado Egípcio da Ópera *Aída*. No dia 25, a primeira classe da sociedade organizou um evento em homenagem à Pavlova, com direito a uma pedra gravada com seu nome.

Figura 6 - Homenagem para Anna Pavlova no Theatro da Paz



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

A placa foi inaugurada no dia 30 e estiveram presentes a imprensa do estado e os admiradores da bailarina. Para finalizar a turnê, Pavlova e Cia rerepresentaram, nos dias 26 e 27 de março, o espetáculo *A Flauta Encantada* no Palace Theatre, com preços mais acessíveis. Atualmente, a placa em sua homenagem está afixada no Café do Theatro da Paz.

Outra bailarina que merece ser mencionada é Tamára Toumanova. Ela e o primeiro bailarino do Ballet Russo, Roman Jasinski, apresentaram-se no 74º Sarau da Sociedade Artística Internacional (S.A.I.) no Theatro da Paz, em abril de 1954.

Tamára Toumanova nasceu na Rússia em 1919. Aos sete anos começou a dar seus primeiros passos nas aulas de balé com Olga Preobajenska. Aos nove anos, teve sua estreia na Ópera de Paris, recebendo reconhecimento e popularidade como Pavlova. Ingressou no Balé Russo de Monte Carlo a convite de George Balanchine. Faleceu em 1996, em Santa Mônica, na Califórnia, nos EUA. Roman Jasinski nasceu na Polônia em 1907, era conhecido como Yasha, apresentou-se no Balé Russo de Monte Carlo de 1933 a 1950. Depois, tornou-se gerente e mestre do balé de Monte Carlo e fundou sua própria escola, chamada Tulsa Ballet. Faleceu em 1991 em Tulsa, Oklahoma.

Dentre as coreografias apresentadas pelos bailarinos, destacam-se: *Silfides*, de Michel Fokine, com música de Chopin, *Cançoneta*, de Rossini, *El Tamborillero* (solo de Jasinski), e *A Morte do Cisne* (versão Toumanova). Esta última possibilitou que Toumanova ganhasse sua homenagem da mesma forma que Pavlova: uma pedra gravada com seu nome devido à sua participação no sarau daquele ano e à sua performance em dança.

Figura 7 - Homenagem para Tamára Toumanova pelo S.A.I.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Posteriormente a esse episódio, ela retornou ao teatro em 1956, acompanhada do bailarino russo Wladimir Oukhtomsky (1926-2009), com várias apresentações, como *Romeu e Julieta*, de Tchaikowsky, *Suíte Italiana*, de Punny, e mais uma vez ela dançou *A Morte do Cisne*, relembrando sua homenagem merecida do S.A.I, com patrocínio do Automóvel Club do Brasil.

Apesar de a passagem de Pavlova e de Toumanova ter marcado a dança de Belém, principalmente, com destaque para o balé clássico, já havia pequenos grupos de dança na cidade, voltados ao aspecto religioso devido à presença do catolicismo. Eram encenações baseadas em passagens da Bíblia, como os *Anjos da Guarda* e a *Rosa de Judá*. Esses grupos fizeram parte de um movimento intitulado “Movimento das Pastorinhas” (Moreira, 2004, p. 81), o qual teve seu declínio em 1931, por causa da falta de interesse do público pelas performances.

As pastorinhas compunham grupos populares infantis e juvenis que eram chamados para se apresentarem no Theatro da Paz em feriados religiosos, como as *Belemitas* e *Filhas de Flora*. Também havia grupos menos conhecidos que se apresentavam no Palace Theatre, como *As Jovens Moreninhas*, *Grupo Esperança* e *Filhas de Maria*, que contavam com investimento das famílias mais ricas de Belém.

Outro exemplo de grupo de pastorinhas eram as *Briosas*, também chamadas de *Briosinhas de Belém*, um “grupo mantido pela família Teixeira, no Umarizal, e célebre no bairro desde o final da monarquia, no séc. XIX. As músicas eram compostas pelo velho Antônio Teixeira do Nascimento, também responsável pela direção da orquestra” (Salles, 1994, p. 327 *apud* Moreira, 2004, p. 82-83). Infelizmente, o grupo parou de se apresentar devido ao falecimento de Antônio Teixeira em 1930.

Para dar oportunidade de reconhecimento aos grupos pastoris, um jornal da época, *Folha do Norte*, organizou um concurso voltado a esse gênero de dança nos Teatros Variedades, Teatro da Recreativa e Teatro Moderno, localizados no bairro de Nazaré, próximo à Basílica.

Vale ressaltar que o balé clássico estava começando a surgir em Belém, porém, após a passagem de Pavlova, essa dança ganhou mais destaque, tanto que, em 1922, a alta sociedade decidiu organizar uma homenagem para a primeira bailarina clássica que estava saindo de Belém para aprimorar seus estudos. Seu nome era Patrícia Iara, também chamada de “Bella Yara” (Moreira, 2004, p. 87). Dessa forma, no mesmo ano, a bailarina se apresentou no Palace Theatre nos dias 1 de julho e 15 de agosto.

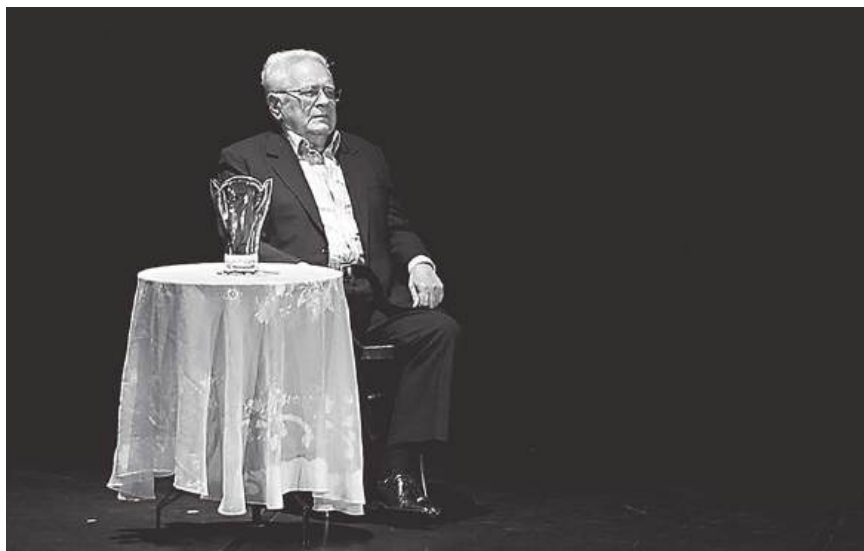
No dia 30 de dezembro de 1922, ela se apresentou no Theatro da Paz com seu corpo de baile composto por vinte crianças, além do grupo *Belemitas*, com o espetáculo *Rosa de Judá*. Naquela época, as pastorinhas estavam conquistando cada vez mais reconhecimento, o que possibilitou terem maestro, coro, orquestra, bailarinos e atores, tornando-se, do ponto de vista histórico, a versão paraense dos Teatros de Vaudeville. Depois de sua despedida, Yara partiu para o Rio de Janeiro para aprimorar sua técnica de dança. Mais tarde, voltou para Belém, onde permaneceu como ícone da dança na cidade.

Em geral, as pastorinhas contribuíram para que outros tipos de arte chegassem tanto ao Theatro da Paz, como ao Palace Theatre, mesmo que suas temáticas tenham sido mais voltadas aos episódios da Bíblia Sagrada. Entre as apresentações, destacaram-se: *Rosa de Judá*, do grupo *Belemitas*, que contava a história do nascimento do menino Jesus e foi reapresentado entre o final de 1922 e início de 1923; e *Rabi da Galileia*, do grupo *Filhas de Flora*, com grande recepção da sociedade paraense.

A popularidade do balé clássico estava crescendo cada vez mais desde a passagem de Pavlova por Belém, o que levou os grupos das pastorinhas a serem deixados de lado, até serem extintos completamente. O que restou foram poucos registros sobre suas trajetórias, que podem ser encontrados no livro de Giselle Moreira (2004), intitulado *O Episódio Pavlova*, que trata sobre a passagem da bailarina na cidade, das pastorinhas e de outros artistas que fizeram parte do legado da dança e suas apresentações no Theatro da Paz.

A primeira escola oficial de dança clássica foi fundada por Augusto Rodrigues (1928-2016), considerado o pai da dança em Belém e fundador do “Movimento Classicista”, segundo Moreira (2014). Além disso, ele foi o professor de grandes nomes da dança paraense, como Clara Pinto, que ainda permanece ativa como diretora de sua escola, Teka Sallé, Eni Corrêa e Marilene Melo.

Figura 8 - Augusto Rodrigues



Fonte: Colegiado de Dança do Pará, acesso em 21/10/2023.

De Augusto Rodrigues permaneceu o legado do ensino e aprendizagem da técnica do balé clássico em sua escola, por meio da metodologia oficial do balé de Elisabeth Stross, da Royal British Ballet.

Sublinha-se que o Theatro da Paz foi o primeiro a ter uma sala exclusiva de dança na região Norte; além dela, há a sala para a orquestra. Vale destacar que a primeira tentativa de criar uma companhia de dança própria do Theatro da Paz foi de Frances Beery, que se chamava *Ballet de Belém*, voltado para mulheres da alta sociedade, mas que durou apenas cinco anos.

Frances Beery nasceu em Washington, começou a fazer aulas de balé aos seis anos e teve como professoras Lisa Gardiner, ex-bailarina de Pavlova, e Ella Daganova. Viajou pelo mundo em companhias famosas, como a de Nova Iorque. Casou-se com Lawrence Beery Jr., que era chefe do programa cooperativo da Borracha entre os EUA e o Instituto Agrônomo do Norte do Brasil. Mudaram-se para Belém, onde residiram por cinco anos.

Atualmente, a sala de dança é utilizada para oficinas e ensaios de companhias de dentro e de fora do estado, como a companhia de Deborah Colker, Grupo Corpo e Cia Dalal Achcar. Esta última, no ano de 2023, apresentou-se no Theatro da Paz com uma companhia de bailarinos selecionados no estado, para compor a nova versão do primeiro balé de repertório brasileiro, intitulado *Floresta Amazônica*, baseada na sinfonia do compositor Heitor Villa-Lobos, que conta a história do descobrimento do Brasil, mais precisamente, da região da Amazônia, como também as suas essências e os costumes dos povos amazônicos.

Figura 9 - Cena do espetáculo *Floresta Amazônica*, da Companhia Dalal Achcar



Fonte: Mosaico do Pará, 2023.

Na década de 80, muitos grupos de dança se apresentaram no Theatro da Paz, tais como: Grupo Coreográfico da UFPA, de Marbo Giananccinni e Eni Corrêa, e Grupo Encarte, de Marilene Melo, destacando-se os espetáculos *Misa Criolla* (1987), do Grupo da UFPA, e *A Floresta Encantada* (1989), do Grupo Encarte.

Na contemporaneidade, destaco o espetáculo *Lírica Morada* (2012), da Companhia Moderno de Dança, realizado em homenagem aos 10 anos da escola, com a temática voltada ao poema *Para ler como quem anda nas ruas*, de João de Jesus Paes Loureiro, revelando por meio dos movimentos corporais as encantarias da cidade de Belém do Pará. Além deste, muitos outros grupos e companhias se apresentaram no Theatro da Paz, no entanto, compreendo que um único artigo não dá conta de registrar e mencionar o trabalho de todas as escolas, grupos e companhias da cidade de Belém que pisaram no palco do teatro centenário.

Além dos espetáculos de dança, o Theatro da Paz é palco de competições de dança, presentes em festivais, como: o Festival Internacional de Dança da Amazônia (FIDA), organizado pela Escola de Danças Clara Pinto; o Encontro Internacional de Dança do Pará (EIDAP), produzido pela professora de dança Ana Unger, e o Circuito Norte em Dança, idealizado pelo professor de dança Igor Marques. Durante as competições, é possível observar, quando as escolas de dança se encontram, que a arte está viva no palco do teatro, pois compreendo que a dança não é um prêmio para ser disputado, mas o resultado do árduo trabalho de cada artista.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tem-se, então, o Theatro da Paz como o mais antigo da cidade. Edifício que agrega riqueza de detalhes, cuja história está entrelaçada ao ciclo da borracha, que elevou Belém ao *status* de cidade nobre, ou melhor, retratou uma versão brasileira da Europa com espetáculos de ópera, orquestra sinfônica, teatro e dança, de grupos nacionais, internacionais e regionais.

Ao entrar no Theatro da Paz pela primeira vez, como bailarina, a sensação que tive foi de que realizei um sonho, ao dançar em um espaço que se encontra com o passado e o presente. Como pesquisadora, percebi detalhes que até então haviam passado despercebidos, como as homenagens para as bailarinas Anna Pavlova e Tamára Toumanova. Também não havia observado a entrada do Theatro, composta por lustres de cristais, piso em mosaico português e o teto feito com tinta misturada com água e ovo, retratando a mitologia greco-romana, como o Deus Apolo, deus da música e das artes, levando Afrodite, deusa da beleza e do amor, e as musas das artes, para a Amazônia.

Nessa perspectiva, como artista-pesquisadora, pude notar que a sensação do encontro que tive quando pequena permanece forte, porque, sempre que danço no Theatro da Paz, sinto como se fosse minha primeira vez, pois entendi que, quando um artista do Pará se apresenta nesse teatro, ele não será mais o mesmo. “Lembrando o célebre aforismo de Heráclito, pode-se dizer: ninguém dança duas vezes a mesma dança” (Oliveira, 2016, p. 42) e, em especial, esse teatro deve ser lembrado como um legado importante da história do Pará.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Paulo de Tarso. **Belém e suas Histórias de Veneza Paraense a Belle Époque**. Belém: Editora Kanga, 2004.

BELÉM ANTIGA. **Patrimônio perdido. Nos tempos em que o Teatro Providência dominava a cena cultural**. Disponível em: <https://belemantiga.blogspot.com/2014/10/patrimonio-perdido-nos-tempos-em-teatro.html#:~:text=Recomposto%20superficial%20e%20sumariamente%2C%20o,Sociedades%20Musicais%2C%20enquanto%20a%20lenta>. Acesso em: 30 jun. 2025.

CARDOSO, Ana Cristina. Anna Pavlova no Theatro da Paz, o ballet e o teatro popular. **Revista Ensaio Geral**, v. 1, n. 1, 2009.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. 2. Ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2017. 174 p.

COSTA, Antônia Eriane Silva. **Alguns Aspectos na Belém de Belle Époque**. Látex e Belle Époque: um casamento perfeito. UFMT/CUR, CAPES, 2018.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Editora Ática, 2009.

MOREIRA, Giselle. **Classicistas e transgressores**: a história da dança em Belém do Pará. IAP, Instituto de Artes do Pará, 2014.

MOREIRA, Giselle. **O Episódio Pavlova**. Coleção Dança, Tempo e Movimento. Belém: UNAMA, 2004, v. 1, 160 p.

OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de. **Ver-a-Dança**: a transfiguração do cotidiano da Feira do Ver-o-Peso na criação coreográfica. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2016.

SOUZA, Roseane Silveira de. Theatro da paz: histórias invisíveis em Belém do Grão-Pará. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, v. 18, p. 93-121, 2010.



DANÇAS E LENDAS AMAZÔNICAS: A TRAJETÓRIA DO GRUPO MAPINGUARI

Keyla Barros da Costa⁵⁷
FADAN/ICA/UFPA
key.barros1@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta a trajetória e a relevância cultural do Grupo de Tradições Amazônicas Mapinguari, sediado em Belém do Pará, destacando o seu papel essencial na preservação, difusão e reinvenção da cultura popular paraense. Fundado em 2002, o grupo distingue-se por aliar pesquisa e prática artística, articulando elementos tradicionais e contemporâneos para construir danças que dialogam com o imaginário amazônico, nomeadamente, as lendas do Boto, da Iara e da Cobra Grande, e a figura mítica do Mapinguari, que inspira o nome e identidade visual do grupo. Ao incorporar danças tradicionais, como o carimbó, o maçariquinho e a marujada, o Mapinguari demonstra um percurso de resistência e criatividade, honrando a ancestralidade resultante da miscigenação indígena, europeia e africana. Assim sendo, o grupo não só fortalece o sentido de pertença e o orgulho regional, como também evidencia a cultura popular como um organismo vivo, dinâmico e potente, em constante adaptação e reconstrução. A pesquisadora autora deste relato de experiência se apresenta neste contexto enquanto participante,

⁵⁷ Licenciada em Dança, pela Faculdade de Dança, da Universidade Federal do Pará. Bailarina do Grupo de Tradições Amazônicas Mapinguari.

dançarina do Grupo de Tradições Amazônicas Mapinguari, logo, a ótica narrada segue sua trajetória e vivências com o grupo.

Palavras-chave: Danças. Lendas amazônicas. Grupo de Tradições Amazônicas Mapinguari.

1 INICIANDO OS PASSOS

A cultura popular paraense constitui um dos patrimônios simbólicos da região Norte, marcada pela força das tradições, pluralidade de saberes e permanência de práticas que atravessam gerações. Entre essas expressões, os grupos folclóricos se destacam por desempenhar um papel essencial na preservação, divulgação e recriação dos elementos culturais amazônicos. São eles que mantêm vivas as danças, lendas, ritmos, narrativas e rituais que compõem a identidade do povo paraense, atuando como guardiões de uma memória coletiva que se renova constantemente. Em suas trajetórias, esses grupos revelam um percurso de resistência, adaptação e criatividade, respondendo aos desafios impostos pelo tempo sem perder o compromisso com a ancestralidade.

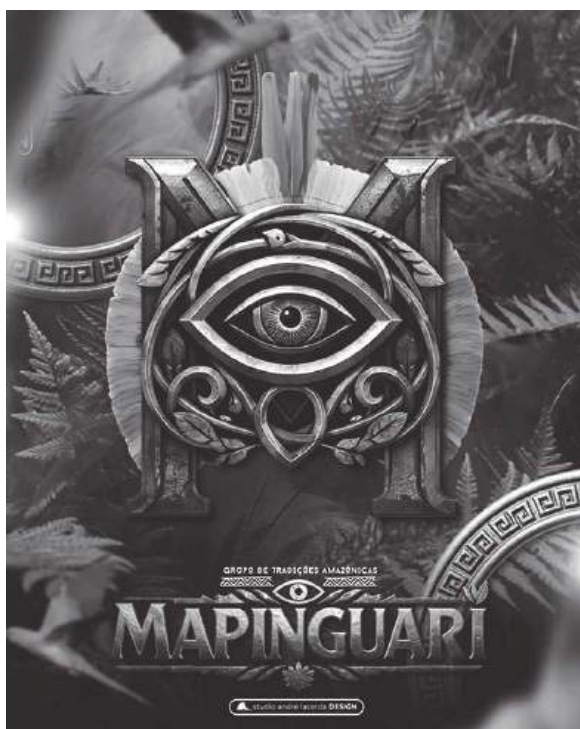
Nesse contexto, o Grupo de Tradições Amazônicas Mapinguari, sediado em Belém do Pará, representa um importante exemplo de continuidade e reinvenção cultural. Desde sua fundação, o grupo desenvolve um trabalho que alia pesquisa, prática artística e valorização das expressões amazônicas, articulando elementos tradicionais e contemporâneos para construir performances que dialogam com as lendas, ritmos e imaginários da região. A escolha do nome inspirado na criatura mítica que habita as florestas reforça a dimensão simbólica e identitária que orienta sua atuação, aproximando a arte da memória ancestral e da espiritualidade amazônica.

O presente texto tem como objetivo apresentar a relevância cultural e apresentar o trabalho do Grupo Mapinguari a partir de suas danças, processos criativos e representações míticas, como as lendas do Boto, da

Iara e da Cobra Grande. Além de contextualizar as origens e significados dessas narrativas, discute-se como o grupo constrói suas coreografias, figurinos e composições cênicas, contribuindo para a difusão da cultura amazônica e para o fortalecimento da identidade regional.

Ao refletir sobre essas práticas, busca-se evidenciar como a cultura popular permanece viva, dinâmica e potente, reafirmando sua importância não apenas para a memória do Pará, mas também para a formação artística e sensível de quem a vivencia, como no caso da minha própria trajetória enquanto intérprete dentro do grupo, especialmente, na representação da lenda de Iara. Assim, este trabalho convida o leitor a conhecer a riqueza estética, simbólica e histórica que compõe o universo do Grupo Mapinguari, iniciando por sua identidade visual e trajetória.

Figura 1 - Identidade visual do Grupo de Tradições Amazônicas Mapinguari



Fonte: Acervo do Grupo de Tradições Amazônicas Mapinguari.

A identidade visual do Grupo de Tradições Amazônicas Mapinguari evidencia a integração entre tradição e contemporaneidade que orienta o seu trabalho. O design apresenta elementos gráficos inspirados na estética amazônica, como o uso de cores terrosas, ornamentos orgânicos e referências simbólicas à figura mítica do Mapinguari, personagem do folclore regional. O olho central estilizado sugere vigilância, ancestralidade e conexão espiritual com a floresta, enquanto os detalhes geométricos remetem às iconografias indígenas presentes na cultura paraense. Ao adotar essa representação visual, o grupo reafirma seu compromisso com a valorização da cultura amazônica, consolidando uma imagem que traduz sua missão de preservar, difundir e ressignificar as expressões artísticas da região.

O Grupo de Tradições Amazônicas Mapinguari surgiu no dia 21 de setembro de 2002, objetivando um trabalho voltado para o folclore paraense e amazônico com uma visão contemporânea, porém, procurando preservar a tradição cultural da região do estado do Pará, que resultou da miscigenação indígena, europeia e africana. Estudos etnográficos afirmam que a história dos grupos folclóricos paraenses remonta às antigas tradições indígenas e africanas. Essa mistura de culturas resultou em uma variedade de danças, músicas e rituais singulares.

No século XIX, a presença europeia exerceu influência significativa sobre as manifestações culturais do Pará, especialmente, no campo das danças populares. Nesse período, práticas como o carimbó e o bumba meu boi passaram a incorporar elementos externos que, somados às expressões tradicionais amazônicas, contribuíram para transformações importantes em seus repertórios estéticos e performáticos. Essa dinâmica evidencia, como aponta Canclini (2008), que as culturas populares não são estáticas, mas constroem-se pela interação entre heranças, contatos e reinvenções.

Esse processo de influências e ressignificações não se encerrou naquele período histórico; pelo contrário, permanece vivo nas expressões folclóricas contemporâneas. Estudos de Stuart Hall (2003) reforçam

que toda identidade cultural é constituída de forma processual, sendo continuamente reconstruída a partir de novos encontros e experiências. Assim, percebe-se que diversos grupos culturais amazônicos seguem recriando suas práticas pela combinação entre tradição, pesquisa e vivências sociais.

Um exemplo desse movimento contínuo é o Grupo de Tradições Amazônicas Mapinguari que, por meio de sua presidente, Wilnelly do Socorro de Oliveira Pinheiro⁵⁸, afirma ter “baseado suas pesquisas, estudos, troca de informações e reflexão do cotidiano, contextualizando com o meio; objetivo este infinito, pois fazemos parte desse mundo que é dinâmico”. Essa compreensão dialoga com Cascudo (2012), para quem a cultura popular é um organismo vivo, em constante adaptação às mudanças do meio e às necessidades de seus praticantes.

O grupo Mapinguari, em seu processo de criação, busca compor as coreografias, também, tendo como indução as músicas de artistas paraenses, como Nilson Chaves⁵⁹, Paulo André Barata⁶⁰, Waldemar

⁵⁸ Coordenadora responsável por toda a logística do grupo, atuando na organização interna, planejamento e suporte operacional das atividades. Professora de Educação Física aposentada, é natural de Belém do Pará e possui mais de 30 anos de atuação dedicada à cultura popular, contribuindo de forma significativa para o fortalecimento e a continuidade das tradições amazônicas.

⁵⁹ Carlos Nilson Batista Chaves, mais conhecido como Nilson Chaves, nasceu em Belém do Pará, em 8 de novembro de 1951, é um instrumentista, cantor e compositor brasileiro; começou sua carreira participando de festivais de música e compondo para grupos de teatro locais, eternizando em sua terra natal pela canção “Sabor Açaí” e “Olho de Boto” Sendo um dos cantores paraenses mais conceituados no mercado internacional. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Nilson_Chaves. Acesso em: 10 dez. 2023.

⁶⁰ Paulo André Barata que nasceu em 25 de setembro de 1946 em Belém do Pará, foi um cantor, compositor e instrumentista brasileiro, faleceu em 25 de setembro de 2023, no dia em que completou 77 anos. As canções escritas por Paulo André Barata foram eternizadas na voz de Fafá de Belém; construiu obras que o imortalizou como um dos mais importantes compositores do Pará pela exposição lírica e engajada da cultura do norte do Brasil. Disponível em: <https://www.google.com/amp/s/g1.globo.com/google/amp/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2023/09/25/paulo-andre-barata-importante-compositor-do-para-deixa-obra-calcada-no-universo-amazonico.ghtml>. Acesso em: 10 dez. 2023.

Henrique ⁶¹, sendo este último uma referência utilizada pelo grupo para criar coreografias contemporâneas, além de outros, mas sempre dentro do princípio das danças folclóricas.

Os grupos folclóricos valorizam o saber dos mestres e mestras da cultura popular, e sua forma de transmissão do conhecimento pelo viés da oralidade que garante que a tradição seja passada de geração em geração. E é exatamente por isso que os grupos folclóricos paraenses desempenham um papel fundamental na preservação do patrimônio cultural da região. Eles mantêm vivas as tradições, os rituais e as histórias que fazem parte da identidade paraense.

Assim, os grupos folclóricos paraenses têm um impacto profundo na identidade regional do Pará. Eles representam a vasta diversidade cultural da região e ajudam a fortalecer o senso de pertencimento e orgulho paraense. As manifestações folclóricas se tornaram símbolos da cultura local e são reconhecidas nacional e internacionalmente. Nessa perspectiva, o grupo Mapinguari desenvolve um trabalho buscando preservar a cultura paraense.

Mas, afinal, o que significa a palavra Mapinguari? Trata-se de uma lenda de uma criatura misteriosa que habita as florestas densas da Amazônia. Sua descrição varia entre uma espécie de macaco gigante, um primata completamente desconhecido ou até mesmo um ser sobrenatural. Pouco se sabe sobre ele, mas a lenda tem circulado por gerações, fascinando as pessoas e causando medo ao mesmo tempo.

O Mapinguari é descrito como uma criatura enorme, com altura superando os três metros e um peso impressionante, seu corpo é coberto por uma pelagem densa, como se fosse um “gorila” e “com um olho só e uma bocarra enorme, quando aberta vai até ao umbigo” (Andrade,

⁶¹ Waldemar Henrique da Costa Pereira nasceu na Cidade de Belém, Estado do Pará, no dia 15 de fevereiro de 1905, era maestro, pianista, escritor e compositor brasileiro. Artista símbolo do Pará, a cidade de Belém possui uma praça e um teatro que levam seu nome. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Waldemar_Henrique Acesso em: 10 dez. 2023.

2003, p. 32). Seu olho hipnotizante e penetrante é frequentemente descrito como amarelo ou vermelho, adicionando um toque de mistério à sua aparência.

Figura 2 - Mapinguari



Fonte: Disponível em: <https://tse1.mm.bing.net/th/id/OIP.mAneYS0Oew2CRghE-jcs-gAAAA?rs=1&pid=ImgDetMain&o=7&rm=3>. Acesso em: 10 dez. 2023.

O Mapinguari é um personagem mitológico central em muitas narrativas da Amazônia. Ele é frequentemente retratado como um ser poderoso e temido, capaz de proteger a floresta e punir aqueles que a prejudicam. Sua figura está enraizada na cultura amazônica, transmitida de geração em geração como um símbolo de respeito e reverência à natureza. As histórias e lendas sobre essa criatura misteriosa destacam a importância de proteger as florestas. Assim, o nome Mapinguari retrata o que busca o grupo folclórico, fomentar a cultura paraense. O Grupo Mapinguari tem como coordenadora a profa. Wilnelly do Socorro de Oliveira Pinheiro, responsável pela logística necessária para que o grupo se mantenha ativo, trabalhando suas apresentações, que retratam coreografias tradicionais, como a dança do carimbó.

O carimbó constitui-se como uma dança e ritmo musical tradicional do Pará, originado a partir das influências indígena, africana e europeia. É conhecido por sua energia contagiante e instrumentos musicais únicos, como o tambor – denominado curimbó, “curi = significa pau oco e mbó = furado, ou seja, significa o pau que produz o som” (Andrade, 2003, p. 67), que é a base rítmica, responsável por criar o ritmo pulsante; a maraca, instrumento de percussão que faz parte dos conjuntos de carimbó, adicionando um som marcante ao ritmo, e o banjo, um instrumento de cordas amplamente utilizado, proporcionando harmonia e melodia às músicas.

Além da música, o carimbó também é marcado por seus passos de dança animados e pelas roupas com cores variadas, vibrantes e estampas florais, consolidando-se como uma expressão artística e social do povo paraense. A seguir, a imagem de um casal dançando carimbó.

Figura 3 - Dança do carimbó na Estação das Docas em Belém do Pará



Fonte: Disponível em: <https://estacaodasdocas.com/wp-content/uploads/2020/07/Carimb%C3%B3-Rog%C3%A9rio-Uchoa-scaled.jpg> Acesso em: 15 dez. 2023.

O carimbó desempenha um papel fundamental na preservação da cultura e da identidade paraense, transmitindo tradições e valores, além de atrair turistas e visitantes interessados em conhecer a cultura local, im-

pulsionando a economia e valorizando a diversidade cultural do Brasil. É possível encontrar na cidade de Belém apresentações da dança do carimbó em pontos turísticos, como na Estação das Docas, no Ver-o-Peso⁶², em festivais de Carimbó, como nos municípios de Capanema e Marapanim, em eventos realizados na cidade que visam celebrar a cultura e a música do carimbó. Os festivais de carimbó costumam atrair artistas locais e visitantes de todo o Brasil, proporcionando um ambiente festivo e animado.

Outra dança que o Grupo Mapinguari realiza em suas apresentações é a tradicional dança do maçariquinho, que consiste em uma manifestação cultural popular, originária da região Norte, transmitida ao longo dos anos, preservando suas raízes e significados originais, sendo uma manifestação originária da criatividade artística do povo cametaense.

Figura 4 - Dança do maçariquinho



Fonte: Acervo do Grupo Mapinguari, 2015.

⁶² Ver-o-Peso: é um dos mais importantes complexos de feiras da América Latina, localizado às margens da Baía do Guajará, em Belém do Pará. Fundado no século XVII, tornou-se um patrimônio histórico, paisagístico e cultural, reconhecido pela diversidade de produtos regionais, especialmente ervas medicinais, peixes, frutas amazônicas e elementos da cultura popular paraense. É considerado um dos cartões-postais mais significativos da cidade e simboliza a identidade e o cotidiano amazônico.

A dança do maçariquinho surgiu tendo como inspiração uma ave “pernaltá, um pássaro arisco” (Andrade, 2003, p. 72), que habita as margens dos rios do Pará e do Amazonas e foi criada no momento em que os negros procuravam os alimentos para sua sobrevivência. Na busca desses alimentos, observaram uma ave, o maçarico, pegaram os movimentos que a referida ave fazia para apanhar os peixes e, baseados neles, elaboraram versos, nos quais as mulheres sempre ficam em evidência e os homens realizam movimentos que relembram a ave.

A dança da marujada também compõe o repertório do Grupo Mappinguari. Tendo como referência o município de Bragança, é uma expressão cultural tradicional do estado do Pará. A marujada “[...] tem seu início com a chegada de 14 negros escravizados trazidos de outros locais, os quais se estabeleceram do outro lado do rio Caeté [...]” (Farias; Oliveira, 2022, p. 297).

Com mais de 220 anos de tradição, a marujada, no município de Bragança, é uma manifestação cultural e religiosa, é história, ancestralidade e espiritualidade, vinculada ao culto de São Benedito. Os dançarinos da marujada se vestem com roupas vibrantes e elegantes, que são elementos marcantes da festa. As marujas usam blusa branca, saia rodada e chapéu confeccionado com penas brancas, aba dourada, flores e fitas coloridas. Já os marujos vestem calça e camisa brancas e chapéu com uma flor na aba.

Nos rituais que antecedem a marujada, a saia e as fitas que vão amarradas ao braço ou transpassadas ao tronco são da cor azul, bem como a camisa azul do marujo, em homenagem ao nascimento do menino Jesus. No dia 26 de dezembro, a cor oficial é o vermelho, conforme podemos notar a seguir:

Figura 5 - Dança da marujada de Bragança



Fonte: Disponível em: https://1.bp.blogspot.com/-Z-LjYJ3L300/WGMEtnPGeMI/AAAAAAAAA3U/0rCT2-awTysRuLTiibvsHVJGh57yof_dQCLcB/s1600/IMG-20161226-WA0018.jpg Acesso em: 17 dez. 2023.

A marujada surgiu juntamente com a festividade de São Benedito, constituindo um conjunto complexo de práticas culturais. Farias e Oliveira (2022, p. 298) destacam que “a transmissão oral na Marujada fez com que ela se mantivesse mais próximo do sentido de quando foi criada”, permanecendo sobretudo na maneira de dançar e nos rituais preservados ao longo do tempo, configurando uma forma de resistência cultural dentro da celebração. Abaixo, a imagem do Grupo Mapinguari realizando uma apresentação artística da dança da marujada de Bragança.

Figura 6 - Grupo Mapinguari – Dança da marujada



Fonte: Arquivo pessoal do Grupo Mapinguari, 2015.

O Grupo Mapinguari, além das danças tradicionalmente presentes em seu repertório, incorpora outras manifestações culturais da região Norte, como o Lundu Marajoara, o Xote Bragantino, o Siriá, o Vaqueiro do Marajó, a Pretinha de Angola, danças afro-brasileiras e diversas composições cênicas inspiradas em lendas, contos e mitos amazônicos. Entre esses elementos narrativos, a lenda do boto ocupa lugar de destaque por sua profundidade simbólica e por sua forte presença no imaginário popular.

A lenda do boto é uma das histórias mais emblemáticas da Amazônia, marcada por seu caráter místico e sedutor. Conta-se que o boto, criatura fluvial associada à magia e ao encantamento, assume a forma humana durante as festas ribeirinhas para conquistar jovens mulheres. Após a meia-noite, no auge da música e da celebração, ele escolhe sua pretendida e a conduz para o fundo das águas (Andrade, 2003). No contexto cultural amazônico, o boto é visto como um ser sobrenatural ligado às forças da natureza, associado à fertilidade, à proteção dos rios e à potência vital que habita o território. Sua narrativa expressa a relação profunda entre o povo amazônico, o ambiente e os seres que compõem esse ecossistema simbólico.

Ao incorporar essa temática, o Grupo Mapinguari desenvolve coreografias que traduzem, por meio do movimento, a atmosfera poética e

sensível que permeia histórias como a do boto. A música *Olho de Boto*, de Nilson Chaves, torna-se um elemento inspirador para a construção cênica, pois sua melodia evoca a fluidez das águas e a delicadeza característica das expressões amazônicas. A performance baseada nessa canção utiliza deslocamentos suaves, giros amplos, interações entre os intérpretes e movimentos de braços que sugerem a ondulação dos rios, criando uma narrativa corporal que dialoga com o imaginário amazônico.

A gestualidade dos intérpretes transmite tanto o mistério que envolve a figura do boto, quanto a beleza das paisagens ribeirinhas evocadas pela canção. A sutileza dos passos e a expressividade dos corpos em cena reforçam a dimensão lírica da música, permitindo que a dança traduza simbolicamente elementos como sedução, encantamento, memória e ancestralidade. Nesse sentido, a coreografia não busca apenas ilustrar a lenda, mas ampliar seus sentidos, transformando-a em experiência estética e narrativa que fortalece a identidade cultural amazônica.

Figura 7 - Dança do boto



Fonte: Acervo do Grupo Mapinguari, 2014.

Assim, ao unir música, mito e movimento, na dança do boto, o Grupo Mapinguari reafirma seu compromisso com a preservação e a difusão das tradições regionais, mantendo vivas as histórias, os símbolos e as sensibilidades que constituem a riqueza cultural da Amazônia.

A lenda da Iara é outro mito amazônico que o Grupo Mapinguari apresenta em forma de dança. É uma história popular do folclore brasileiro que tem suas origens nas culturas indígenas. Acredita-se que a lenda tenha sido criada para explicar as misteriosas mortes que ocorriam nos rios.

Iara é uma princesa da água que vive nas profundezas dos rios amazônicos. Descrita como uma bela mulher de longos cabelos negros, a lenda diz que ela atrai homens com seu canto sedutor e os leva para o fundo do rio. Segundo Daniel Neves Silva, a lenda indígena narra que Iara era:

[...] filha de um pajé e possuía grandes habilidades como guerreira. Essas habilidades eram motivo de inveja para os irmãos dela, que decidiram se reunir para matá-la em certa ocasião, mas ela resistiu, lutou e matou todos eles. Temerosa da reação do seu pai, ela fugiu, mas foi encontrada, e seu pai decidiu lançá-la entre os rios Negro e Solimões. Ela teria sido salva pelos peixes e se transformado em Iara durante uma noite de lua cheia. O termo “Iara” tem origem no idioma tupi, sendo a mistura de duas palavras: *ig*, que significa “água”, e *iara*, que significa “senhor”. Iara, portanto, seria a senhora das águas⁶³.

Apesar dos elementos indígenas na lenda da Iara, sua origem seria europeia. É o que aponta o folclorista e antropólogo Luís da Câmara Cascudo. Segundo ele, a lenda da Iara teria sua origem na Europa, estando presente, por exemplo, na tradição cultural dos gregos e dos portugueses. Então, teria sido trazida possivelmente durante o perío-

⁶³ Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/folclore/iara.htm>. Acesso em: 12 dez. 2023.

do da colonização e assumido elementos da cultura indígena. Segundo esse antropólogo, ela não estava presente na cultura indígena até o século XVII, pois, até então, não havia nenhuma lenda indígena que apresentava os elementos que caracterizam a Iara.

O Grupo Mapinguari incorpora em seu repertório a lenda de Iara, transformando esse mito amazônico em dança cênica. Na criação apresentada pelo grupo, são utilizados elementos que evocam o universo aquático, como figurinos em tons de azul que remetem aos rios, o uso de redes de pesca, espelhos e gestos que traduzem a atmosfera de encantamento associada à “senhora das águas”. A coreografia busca representar tanto a beleza sedutora da personagem, quanto sua força mística, articulando simbolismos que dialogam diretamente com as narrativas da região amazônica.

Na representação dessa dança, participei interpretando a própria Iara — experiência que marcou profundamente meu percurso artístico dentro do grupo Mapinguari. Minha inserção na obra ocorreu de forma envolvente e estimulante, especialmente, por se tratar de uma coreografia que articula fundamentos do ballet, da dança contemporânea e de uma construção cênica singular. Desde o primeiro contato, a força estética dessa obra foi um dos principais motivos que despertaram meu desejo de integrar o grupo, cuja proposta se destaca por sua organização coreográfica precisa e pela pesquisa constante de elementos da cultura amazônica.

Figura 8 - A lenda da Iara



Fonte: Acervo do Grupo Mapinguari, 2012.

Cabe ressaltar que o processo de aprendizagem foi tranquilo e naturalmente fluído, embora, no início, alguns imprevistos tenham surgido sempre que eu interpretava a Iara, a saia que rasgava, o adorno que caía ou algum detalhe que insistia em não funcionar. Em determinado momento, alguém sugeriu que eu pedisse licença antes de dançar, por se tratar de um ser ligado ao universo místico das águas. Não sei se foi coincidência ou não, mas, após adotar esse gesto ritual, tudo começou a se harmonizar no

palco. A partir daí cada apresentação fluía com mais leveza, e minhas performances passaram a ser sempre muito aplaudidas, reforçando minha conexão com a personagem e com o próprio grupo.

Assim, interpretar Lara no Grupo Mapinguari tornou-se uma vivência significativa na minha trajetória artística, unindo técnica, encantaria e pertencimento cultural em uma experiência marcante.

As imagens acima representam parte da minha trajetória como intérprete da Lara, traduzindo o envolvimento emocional e artístico que esse papel exige. Nelas, é possível perceber a expressividade dos movimentos, a ambientação da cena e a energia coletiva que caracteriza as apresentações do Mapinguari. Os registros, portanto, não apenas ilustram a performance, mas reafirmam a relevância cultural e simbólica da lenda, bem como, o compromisso do grupo em valorizar e difundir as tradições amazônicas por meio da dança.

A lenda da cobra grande também é apresentada artisticamente pelo grupo. Ela narra a história de uma serpente gigante que vive nas profundezas dos rios amazônicos e possui poderes sobrenaturais. Acredita-se que a cobra grande tenha influência sobre o destino das pessoas e que possa tanto trazer benefícios, quanto causar desastres naturais.

A origem da lenda da cobra grande remonta aos povos indígenas da região. Ela faz parte da cultura e mitologia amazônica. Acredita-se que a história tenha surgido para explicar fenômenos naturais e transmitir valores culturais importantes para as comunidades locais. Os personagens centrais da lenda são a própria cobra, que representa o poder e a majestade, e as pessoas que se envolvem com ela. Os protagonistas são humanos que podem ser heróis corajosos que buscam desafiar a cobra ou personagens que enfrentam os desafios e provas impostas por ela.

O enredo principal da lenda geralmente envolve um confronto entre os humanos e a cobra grande. Essa batalha é muitas vezes uma metáfora para os desafios enfrentados pela comunidade amazônica, como os perigos da floresta, a sobrevivência nas águas e a importância de viver em harmonia com a natureza. A história também destaca a força e a

resiliência do povo amazônico. Ela representa a conexão entre o homem e a natureza, reforçando valores como respeito, harmonia e preservação ambiental.

A lenda da cobra grande é uma forma de ensinar aos mais jovens as tradições e conhecimentos transmitidos pelos mais velhos, perpetuando a identidade cultural da região. Diz a lenda que, na cidade de Belém do Pará, existe uma cobra grande que está dormindo, que fica embaixo da Igreja da Sé⁶⁴ e da Basílica de Nazaré⁶⁵. Segundo Andrade (2003, p. 25), nesta versão da lenda da cobra grande, ela foi esmagada e “tem a sua cabeça debaixo do altar mor da Catedral da Sé e a sua cauda sob o altar da Basílica [...]”.

A dança da cobra grande combina música, movimento e visual deslumbrante, trajes inspirados na cobra. A dança é executada em ritmos empolgantes e os dançarinos usam movimentos graciosos para retratar a majestade e o poder dessa criatura lendária, é marcada por movimentos sinuosos e fluídos, que imitam os movimentos da serpente. Os dançarinos executam giros, saltos e flexões do corpo, transmitindo a agilidade e a elegância da cobra. Os trajes são coloridos e ornamentados, repletos de detalhes que evocam a forma e a pele do réptil.

⁶⁴ Igreja da Sé: Também denominada Catedral Metropolitana de Belém, constitui um dos principais marcos históricos da capital paraense. Sua construção, iniciada no século XVIII, integra o conjunto arquitetônico colonial da cidade e simboliza o local de fundação de Belém em 1616, destacando-se pelo estilo barroco e por sua relevância religiosa e patrimonial.

⁶⁵ Basílica de Nazaré: A Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, inaugurada em 1909, configura-se como o mais importante templo mariano da Amazônia e eixo central do Círio de Nazaré. Sua arquitetura em estilo neoclássico com influências bizantinas e sua elevação à categoria de Basílica Menor em 1923 reafirmam sua importância histórica, cultural e religiosa no contexto de Belém.

Figura 9 - A lenda da Cobra Grande



Fonte: Acervo do Grupo Mapinguari.

A dança é uma experiência visualmente deslumbrante e emocionante para os espectadores, retratando uma celebração da cultura local e da ligação entre o povo amazônico e a natureza. A dança simboliza a força, a sabedoria e a fertilidade associadas à cobra, além disso, também é uma forma de manter viva a tradição da lenda da cobra grande, transmitindo-a para as gerações futuras e fortalecendo a identidade cultural do estado do Pará.

A apresentação da dança da lenda da cobra grande no Pará é uma representação visual e artística dos elementos e significados presentes na

lenda, visto que a dança é uma forma de revivê-la e compartilhá-la com o público, oferecendo uma experiência sensorial e promovendo a apreciação da cultura amazônica e de sua mitologia.

O Grupo Mapinguari retrata, da melhor forma possível, as características citadas acima por meio da música, dos movimentos e dos acessórios utilizados em sua coreografia. No figurino, traz referências dos povos indígenas, como as lanças; na coreografia, apresenta movimentos sinuosos que caracterizam a Cobra Grande, entre outras representações.

A coreografia sobre a lenda da cobra grande do Grupo Mapinguari foi uma das apresentadas no 51º Festival Folclórico de Olímpia (FEFOL) em 2015, um festival renomado e tradicional que ocorre todos os anos no estado de São Paulo, na cidade de Olímpia, no mês do folclore, agosto. O grupo representou o estado do Pará no festival pela primeira vez em 2008 e retornou pela segunda vez sete anos depois. A imagem a seguir mostra o grupo se apresentando em 2015.

Figura 10 - Apresentação no FEFOL



Fonte: Acervo do Grupo Mapinguari, 2015.

É importante mencionar que os festivais fazem parte da trajetória do grupo, pois, além do FEFOL, já participou do Festival Folguedos, do

estado do Piauí, nos anos de 2007, 2008 e 2009, além do Arraial da Capital, Arraial de Todos os Santos, Por do Som, Belém Cidade Luz da Amazônia, Dança Pará, entre outros, todos na cidade de Belém do Pará.

A lenda do tamba-tajá tem suas raízes na ancestralidade indígena amazônica. Conta que há séculos, quando a floresta ainda era intocada, na tribo Macuxi havia um indígena forte e muito inteligente. Um dia, ele se apaixonou por uma bela indígena de sua aldeia. Casaram-se logo depois e viviam muito felizes, até que sua amada ficou gravemente doente e parálitica. Logo, o indígena Macuxi, para não se separar de sua amada, teceu uma tipóia e a amarrou às suas costas, levando-a para todos os lugares em que andava (Andrade, 2003). Até que um dia a sentiu mais pesada que o normal e quando desamarrou a tipóia constatou que a sua esposa tão querida estava morta.

O indígena foi à floresta e cavou um buraco à beira de um igarapé. Enterrou-se junto com sua esposa, pois para ele não havia mais razão para continuar vivendo. Algumas luas se passaram. Chegou a lua cheia e naquele mesmo local começou a brotar na terra uma graciosa planta, espécie totalmente diferente e desconhecida de todos os indígenas Macuxis: a planta tamba-tajá.

A planta apresenta folhas triangulares, de cor verde-escura, trazendo em seu verso uma outra folha de tamanho reduzido, cujo formato se assemelha ao órgão genital feminino. A união das duas folhas simboliza o grande amor existente entre o casal da tribo Macuxi.

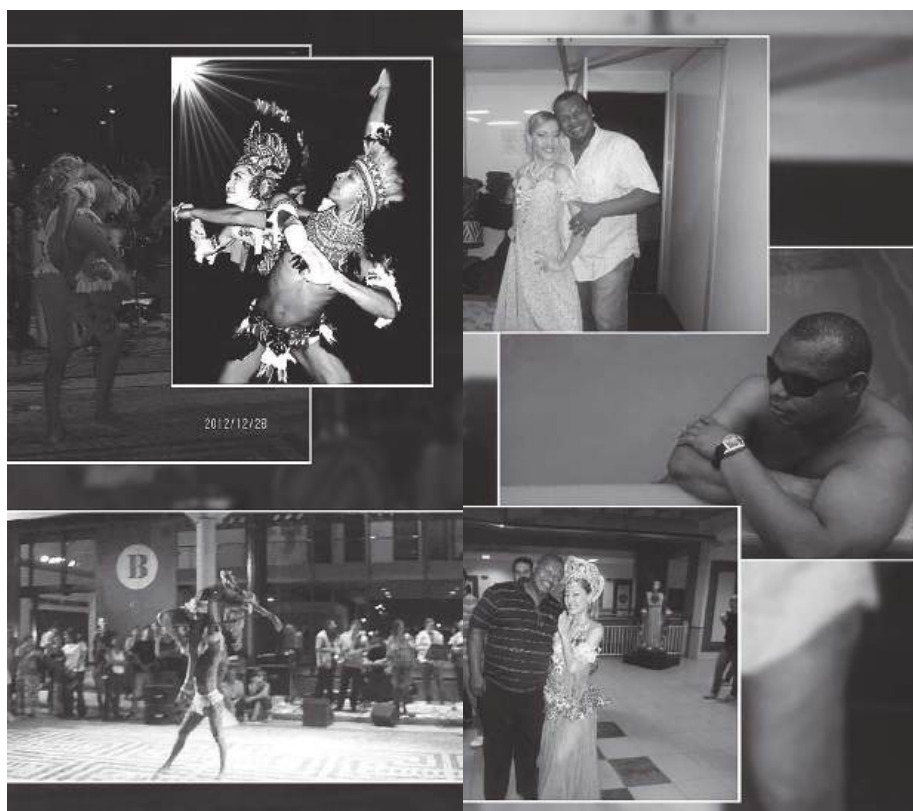
Alguns grupos de danças tradicionais do Pará realizam a dança inspirada na lenda indígena tamba-tajá, caracterizada por movimentos que remetem à história dos indígenas. Os dançarinos utilizam trajes que retratam a planta, com cores verde, vermelha e rosa, representando os elementos da natureza presentes na lenda.

Na dança, comumente se verifica uma série de passos e movimentos coordenados. Os dançarinos executam saltos, giros, batidas de pés e movimentos acrobáticos, criando uma atmosfera envolvente e cheia de energia. Cada um representa uma parte da lenda, recriando visualmente

a história. Ela representa a conexão entre o ser humano e a natureza, celebrando a beleza e a importância da floresta amazônica.

Messias Pinheiro foi o responsável pela criação da coreografia da lenda do tamba-tajá do Grupo Mapinguari, constituindo-se como um dos grandes coreógrafos do cenário cultural e artístico do estado do Pará. Sua trajetória foi marcada por muito sucesso por onde passou, principalmente, no meio junino, do folclore e da dança, sendo professor do grupo de dança da prefeitura de Belém na sua primeira versão.

Figura 12 - A coreografia tamba-tajá e o saudoso coreógrafo Messias Pinheiro



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora, 2012.

Messias Pinheiro gostava de desafios e de inovações, exatamente por isso ficou reconhecido como quem revolucionou o São João de

Belém do Pará, com coreografias dinâmicas que tinham como referência os movimentos do ballet clássico, o que se tornou sua assinatura artística. O termo “quadrilha balerizada” se deve a ele.

Com o seu talento, depois de anos, ele voltou ao ramo da dança entregando ao Grupo Mapinguari três coreografias, sendo uma delas a tamba-tajá, da qual ele não pôde presenciar o resultado final, pois logo após veio a falecer devido a um AVC hemorrágico. Sua obra foi apresentada dois meses depois do seu falecimento na Estação das Docas, no projeto Por do Som, interpretada por mim e Luan Branche⁶⁶.

O grupo dedicou essa coreografia à memória de Messias Pinheiro, em uma bela homenagem, na qual todos puderam assistir a uma linda história de amor contada em movimentos, além de presenciarem a última composição coreográfica criada em vida pelo eterno e saudoso professor e coreógrafo.

2 CONSIDERAÇÕES FINAIS - PASSOS FINAIS

É importante ressaltar que o papel dos grupos folclóricos paraenses se revela essencial não apenas para a preservação das tradições culturais, mas também para a valorização dos segmentos artísticos do estado do Pará. Essas manifestações cumprem uma função social significativa, pois fortalecem identidades, promovem encontros comunitários e mantêm viva a memória coletiva. Do ponto de vista artístico, os grupos criam um espaço fértil para que diferentes profissionais, músicos, dançarinos, estilistas, compositores, artesãos e coreógrafos desenvolvam seus talentos e tenham oportunidades reais de atuação e reconhecimento.

A arte possui a capacidade de transformar vidas, sensibilizar e ampliar percepções. A dança, em particular, expressa a cultura de um povo,

⁶⁶ Luan Branche: Artista, coreógrafo, paraense, amplamente reconhecido no cenário cultural do Pará. Residente em Belém, destaca-se pela atuação em festivais, produções cênicas e projetos formativos ligados à dança e à cultura popular, consolidando-se como um dos nomes de referência na criação coreográfica no estado.

suas características e singularidades. Tem-se nessas danças um diálogo direto com a relevância dos grupos folclóricos paraenses, que transformam saberes tradicionais em experiências estéticas potentes, acessíveis, criativas e profundamente significativas.

Assim, reafirma-se a importância de se reconhecer, apoiar e divulgar a arte produzida na Amazônia, especialmente, a cultura popular paraense, que carrega trajetórias de resistência, criatividade e compromisso com a ancestralidade. O Grupo de Tradições Amazônicas Mapinguari, apresentado ao longo deste artigo, exemplifica essa força cultural, contribuindo para a continuidade das tradições e para a formação de novos artistas e público.

Valorizar a nossa cultura é também valorizar quem somos. Que possamos seguir fortalecendo nossos grupos, nossas histórias e a dança paraense. Viva a arte! Viva a cultura!

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Paulo de Tarso. **Conhecendo o nosso Folclore**. Belém: Editora Kanga, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Editora da USP, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

FARIAS, Gabriela Pereira; OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de. Espectacularidade e Circularidade: A dança do Retumbão na Festividade da Marujada de São Benedito em Bragança, no estado do Pará. In: SANTA BRÍGIDA JUNIOR, Miguel; ANDRADE, Simeí Santos. **Etnocenologia Amazônica: corpo encostado**. Belém, PA: Paka-Tatu, 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SILVA, Daniel Neves. Lenda da Iara. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/folclore/iara.htm>. Acesso em: 21 jan. 2026.

CAPÍTULO IV

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM MÚSICA





LADRÕES DE MARABAIXO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO MUSICAL NA AMAZÔNIA AMAPAENSE⁶⁷

Romeu do Carmo Amorim da Silva Junior⁶⁸
IFMA/Campus Açailândia
romeu.amorim@ifap.edu.br

Simeide Amorim Santos Andrade⁶⁹
UFPA/ICA/FADAN
simeideandrade@ufpa.br

Resumo: Esta pesquisa descreve o processo de ensino-aprendizagem de criação musical de Ladrões de Marabaixo no Curso Técnico em Publicidade do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá/IFAP – Campus Santana. Desenvolvida numa perspectiva qualitativa com foco na pesquisa-ação embasada em Thiollent (1986), foi rea-

⁶⁷ Pesquisa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado Profissional em Artes da UFPA, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, tendo como orientadora a Profa. Dra. Simeide Amorim Santos Andrade.

⁶⁸ Mestre em Artes (ICA/UFPA, 2023). Pesquisador do Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas - NUPEIA (UFPA/CNPq). Licenciado em Música (UEPA, 2009) e bacharel em Música com Habilitação em Canto (2015). Licenciado em Letras (Uninter, 2023). Professor de Música do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão - IFMA/Campus Açailândia.

⁶⁹ Pós-doutora em Artes (PPGARTES/UFPA). Doutora em Educação (PUC Minas). Mestre em Educação pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (atual Unasp). Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (Profartes/UFPA) e da Faculdade de Dança (Fadan). Líder Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas (NUPEIA/CNPq). É membro da Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS).

lizada com alunos de nível médio como participantes da investigação. Os instrumentos de pesquisa foram: observação, entrevista e questionário. O referencial teórico está centrado nos constructos de Videira (2020), Salles (1971), Pereira (1989), Loureiro (2007), Bastian (2009), Souza (2008), Penna (2015), Fleury (2009), Geertz (2017) e Hall (2005, 2016). Como produto da pesquisa elaborou-se um e-book contendo os procedimentos metodológicos e a produção dos estudantes em sala de aula sobre os Ladrões de Marabaixo, consistindo em partitura das composições e desenhos utilizando a técnica artística computacional e técnica de desenho e pintura a mão livre que ilustram o livro digital. O estudo demonstrou que os estudantes se veem contextualizados nas questões histórico-sociológicas na perspectiva cultural, apresentando competência para reconhecer e abarcar o Marabaixo como parte de sua cultura, compreendendo os princípios de construção sonora do fazer marabaixeiro e fortalecendo a difusão cultural de seus territórios.

Palavras-chave: Ladrões de Marabaixo. Cultura Amapaense. Identidade cultural. Composição musical. Educação profissional.

1 INTRODUÇÃO

Como professor de Música do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá – IFAP/Campus Santana (2016-2024), tive a prerrogativa de construir o ementário de minha disciplina Arte, habilitação em Música, destacando neste documento o estudo das relações étnico-raciais e interculturais. Compreender a diversidade musical no Brasil entrelaçando as culturas indígena, europeia e africana, foi um desafio, assim como suas contribuições no processo de miscigenação no país e na formação de sua identidade musical.

Ao iniciar a discussão acerca dessa temática nas turmas dos cursos técnicos do IFAP/Campus Santana, passei a observar que os estudantes demonstravam pouco ou nenhum interesse quando se tratava de assuntos

concernentes à cultura popular amapaense. Percebi a resistência por parte deles de discutir e realizar as atividades propostas, sobretudo, quando se tratava da manifestação cultural do Marabaixo.

Esta pesquisa foi estruturada tendo os Ladrões de Marabaixo como objeto de estudo, especificamente seu processo de ensino-aprendizagem de criação musical no Curso Técnico em Publicidade do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá/IFAP – Campus Santana, atendendo, assim, à Lei 11.645/2008, que trata da obrigatoriedade do estudo da história e da cultura afro-brasileira e indígena.

O problema da pesquisa situa-se a partir da seguinte indagação: como se dá o processo de ensino-aprendizagem da música no IFAP/Campus Santana na perspectiva da cultura popular do Marabaixo, na criação de Ladrões? O estudo teve por objetivo geral desenvolver a proposta de criação de Ladrões de Marabaixo no processo pedagógico musical na turma de nível médio na forma integrada do Curso Técnico em Publicidade do IFAP/Campus Santana e como objetivos específicos: fomentar o diálogo étnico-cultural amapaense no processo de ensino e aprendizagem musical subsidiando os estudantes no percurso do fazer artístico por meio de palestras, oficinas e apreciação da manifestação cultural do Marabaixo; trabalhar laboratórios de composição musical conduzindo os estudantes a trazer vivências do cotidiano na criação dos Ladrões e produzir um e-book⁷⁰ acompanhando este artigo como resultado da pesquisa contendo os procedimentos metodológicos, os ladrões, desenho dos discentes e link para escuta.

Em 2018 houve o reconhecimento do Marabaixo como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), porém, apesar dessa conquista, o Marabaixo ainda é pouco discutido no contexto educacional. A esse respeito, Lima (2011) ressalta a necessidade de pesquisas que envolvam a compreensão

⁷⁰ E-book disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/collections/4e04409b-9fe1-4a3a-a256-d3f8f5869ca9>

da realidade atual amapaense, assim como dos elementos de musicalidade que compõem as culturas populares, principalmente a cultura do Marabaixo, em razão da relevância de se construir e afirmar a identidade cultural preta do Amapá.

É importante salientar que o Marabaixo se constitui como uma temática carente de discussão na sociedade, por se tratar de uma manifestação cultural representativa e de referência importante para o estado do Amapá. Os alunos necessitam de vivências e imersão na poética que reflete a autenticidade amapaense por meio da dança, canto, instrumental percussivo e versos, chamados de ladrões.

Azevedo (2018, p. 390) observa que o Marabaixo “[...] expõe a alma de uma nação negra com sua leitura de mundo e de existência”, ao passo que Videira (2020, p. 75), ao falar sobre a reconstituição do tecido da história afro-amapaense, por meio das cantigas de Marabaixo, afirma que “a constituição das lembranças dos afro-amapaenses expressas pelos ladrões das cantigas de Marabaixo evidencia o modo subjetivo de elaborá-las, sempre aproximando o sujeito histórico do espaço social memorado”.

Esta pesquisa pode contribuir como estratégia de ensino pautada na valorização do Marabaixo no âmbito da Educação Básica do estado do Amapá e de outras regiões do Brasil, conectando-se com os processos histórico-sociológicos e com a estética, estabelecendo entre elas uma relação crítica, de interação e de dinamicidade aos alunos comumente com pouco acesso à sua própria cultura.

Por essa razão, é conveniente realçar a contribuição do ensino da música na escola por ser uma ferramenta facilitadora de aproximação de culturas, e no que se refere à cultura afro-brasileira, “o que deve ser cada dia mais colocado no cenário da história nacional são as diferentes contribuições da população negra para a construção do país” (Maciel, 2001, p. 65). O Marabaixo é “o mais significativo e representativo bem cultural da identidade amapaense”, conforme o Parecer Técnico nº 31/2018/COREG/CGIR/DPI da coordenação de registro do Instituto do Patrimônio His-

tórico e Artístico Nacional (Iphan), que solicita o registro do Marabaixo como Patrimônio Cultural do Brasil.

Durante a pesquisa de campo, no IFAP/Campus Santana, observou-se que há uma mistificação de que o Marabaixo é uma cultura de feitiçaria. Como exemplo, registrei a fala de um estudante que declarou ser tocador de caixa em um grupo de Marabaixo. Logo em seguida, outro aluno se voltou ao professor estigmatizando a prática do colega de participar da cultura amapaense do Marabaixo, referindo-se a ele como aquele “que toca em ponto de macumba. Ele é macumbeiro” (Pesquisa de campo, 2022)⁷¹.

Tal atitude pode ser explicada a partir do ponto de vista histórico, observado nos estudos de Videira (2020), quando destaca que, na década de 1940, com a chegada dos padres italianos ao Amapá, a cultura negra amapaense foi sendo sufocada, à medida que os padres impediam os integrantes dos festejos do Marabaixo de cantar, dançar ou prestar culto aos seus santos na igreja sob o argumento de que era “macumba” no sentido depreciativo.

Na tentativa de aproximar os alunos de suas culturas e seus territórios, esta pesquisa possibilitou a eles, por meio de oficinas, compor versos e melodias; dançar; conhecer o contexto histórico do seu povo e experimentar tocar a caixa de Marabaixo. Desse modo, esta pesquisa não tem a pretensão de formar músicos, no entanto, o estudante teve conhecimentos básicos para reconhecer musicalmente o Marabaixo, além de construir significações e compreender os princípios de construção sonora, sendo também o socializador de suas próprias culturas, tanto em sua comunidade, como fora dela.

⁷¹ Os nomes reais dos personagens foram omitidos propositadamente, para não causar constrangimentos aos envolvidos.

2 APORTE TEÓRICO

2.1 Ladrões de Marabaixo

O termo “ladrão” é ouvido com estranheza quando se está na fase dos primeiros contatos com a cultura do Marabaixo, inclusive, alguns participantes não conseguem explicar o motivo de denominarem as cantigas dessa forma. Entretanto, à medida que há envolvimento, é possível construir significações entendendo que são cantigas marcadas pela oralidade remetendo a acontecimentos vividos pela comunidade ou por quem as está compondo.

Esse envolvimento também consiste em encantamento, como ocorreu com Nunes (1989, p. 103), em viagem em agosto de 1949 acompanhado pelo cônsul dos Estados Unidos no Pará, George Colman, quando investigou sobre o Marabaixo no então Território do Amapá, como era chamado. Na sua descrição sobre os versos improvisados, discorre que “as melodias eram tristes, neste ou naquele verso e muitas eram satíricas, mas logo de outras viçava uma alegria de campo e de águas sem limites definidos”. Sob esse aspecto, Videira (2020, p. 74) define as cantigas de Marabaixo como:

Versos que recebem a denominação de ladrão. São versos tirados de improviso com o objetivo de criticar, exaltar, agradecer, lamentar ou satirizar todos os fatos ocorridos no cotidiano da comunidade e nas relações sociais, no conjunto maior da sociedade.

Videira (2020) também explica o motivo do termo “ladrão” e faz menção aos primeiros ladronistas afrodescendentes; afirma a autora:

Os ladrões são versos roubados da memória por pessoas que têm habilidades com a rima. Na letra das cantigas do Marabaixo podemos perceber a presença de uma literatura afrodescendente. No passado, os ladrões eram tirados e cantados

por afrodescendentes ilustres e pioneiros da cultura afroamapaense: Velho Ponciano, João Barca, Antônia Barca, Velho Bruno, Dona Izabel Cardoso, Dona Raimunda Tacacá, Velho Eufrázio, Seu Congó, Manuel Paciência, Velha Felicinha, Tia Zefa, Dona Venina, e o mais conhecido de todos os pioneiros dessa manifestação cultural, sr. Raimundo Ladislau, até hoje é lembrado e exaltado pelos participantes do Marabaixo, os quais reivindicam o reconhecimento pela sua grandiosa contribuição à cultura amapaense (Videira, 2020, p. 74).

Cabe salientar que o termo “ladrão” passou a representar ao povo preto amapaense um meio de comunicação e de expressão de sua cultura. É importante frisar que o acontecido (as cenas roubadas) era transformado em versos cantados por pessoas que comumente não sabiam ler e escrever, mas que usufruíam de boa memória. Por esse motivo as canções eram passadas de geração em geração contando suas histórias e trazendo reflexões de suas experiências como afrodescendentes no estado do Amapá.

Oliveira (2006, p. 44), visando definir o termo, conclui que ladrão “tem relação com a natureza da música que, em geral, é uma sátira a alguma situação real ocorrida com alguém que é transformada em música, de circulação pública, sem autorização ou aquiescência do ‘dono da cena’ ou situação”. A autora esmiúça que os versos são compostos pelos tiradores e cantados pelos puxadores, que também podem ser tiradores, desde que cantem com projeção vocal, tenham boa memória e sejam extrovertidos para a apresentação em público. A autora prossegue relatando que os cantadores são os que “respondem aos ladrões após cada estrofe”, podendo acumular a função de dançadores, que são geralmente mulheres.

O acompanhamento é feito pelos tocadores que tocam tambor, no entanto, os marabaixeiros dão preferência à “caixa de Marabaixo” como nome do instrumento, comumente confeccionado por artesãos detentores da manifestação cultural que tiveram seus saberes transmitidos de geração a geração. No que se refere à produção do instrumento, o Dossiê de Registro aponta que:

A caixa de Marabaixo é produzida no geral de madeira nobre, mas também de metal e madeira de reciclagem. Seu corpo possui formato cilíndrico com duas peles afixadas nas extremidades e tensionadas por meio de aros feitos de madeira flexível. O Som é produzido pelo ato de percutir com duas baquetas o couro afixado em uma das extremidades fazendo com que as ondas formadas no interior da caixa atinjam a extremidade oposta desta onde está afixada a segunda peça de couro. Rente a esta segunda extremidade recoberta com couro há uma fita em nylon preenchida por miçangas denominada “esteira da caixa” que é responsável pelo efeito sonoro peculiar ao instrumento, identificado pelos detentores como “resposta” da caixa (Ministério da Cultura, 2018, p. 24).

Como as composições são cenas do cotidiano, os temas das músicas são diversos, podendo fazer referência à religiosidade, natureza, cuidados com a saúde, fatos inusitados, gozação com alguém, entre outros, não havendo limitações de quanto à sua duração. Não pretendendo inserir nesta pesquisa informações sobre a forma literária das composições, sinteticamente pode-se afirmar que no texto da cantiga geralmente o ladrão é repetido após alguma estrofe (podendo ter várias) de extensão irregular.

2. 2 Marabaixo, educação e cultura

Pensar a escola como ambiente essencial à socialização da cultura remete a entendê-la como espaço que permite a aproximação de culturas e o entendimento sobre como elas são construídas na sociedade. Antes de o aluno adentrar no mundo da escola, o acompanham em sua bagagem de vida valores de sua comunidade, sobretudo, de sua família, refletindo também em sua prática sociolinguística cultural no âmbito escolar.

Fleury (2009, p. 79-80), ao explicar as desigualdades pela socialização cultural, destaca que a “instituição escolar aparece como fundamental para explicar e compreender a relação com a cultura”. Contraditoriamente a essa afirmação, o autor também aponta que:

A escola ocupa, enfim, um lugar cada vez mais paradoxal nessa socialização cultural que reserva um lugar marginal às aprendizagens artísticas”, inquietante para quem tem a arte como “um agente dinamizador nas relações socioculturais, por via da essencial dimensão simbólica do homem e sua vocação simbolizadora (Loureiro, 2007, p. 78).

Essa discussão não está muito distante do que se experiencia em relação ao Marabaixo, pois, apesar de o Dossiê de Registro⁷² indicar não sofrer risco de desaparecimento em razão da sua intensa produção nas diversas comunidades urbanas e localidades rurais de Macapá, Mazagão e seu entorno, o parecer técnico da Coordenação de Registro do Iphan apresenta uma problemática no tópico correspondente às diretrizes para medidas de salvaguarda:

Outra questão mencionada pelos detentores, relaciona-se ao desconhecimento da população amapaense sobre o Marabaixo, situação em que propicia atos de preconceito sobre a manifestação cultural e seus praticantes, como nos ambientes escolares, apontado pelo Dossiê, em que acontecem atos de intolerância, desrespeito e total desconhecimento acerca da diversidade cultural amapaense, notadamente o Marabaixo (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2018, p. 8).

É evidente que ainda se presencia nas escolas a intolerância no que se refere à manifestação cultural do Marabaixo como registrado no parecer técnico do Iphan. Trata-se de um processo histórico vinculado ao racismo estrutural decorrente da escravização de pessoas. Como lembra Salles (1974, p. 43), concordando que na “Amazônia, contudo, a contribuição cultural do negro é sistematicamente diminuída, e até negada, no conjunto

⁷² Documento do IPHAN que contém informações sobre a manifestação cultural do Marabaixo contextualizando e orientando sua identificação como bem cultural. O dossiê também apresenta as origens, continuidades e transformações do Marabaixo, define como objeto de registro e dá recomendações de salvaguarda ao longo do tempo (Ministério da Cultura, 2018).

dos seus valores constitutivos”, bem análogo à minoração que acometeu a cultura popular dos inícios da Europa moderna, denominada por Burke (2010) como “uma presa esquiwa”. Segue o autor analisando que:

A cultura popular dos inícios da Europa moderna é esquiwa. Ela escapa do historiador porque ele é um homem moderno letrado e autoconsciente, que pode achar difícil entender pessoas diferentes dele próprio, e também porque os indícios a respeito de suas atitudes e valores, esperanças e temores são muito fragmentários. No período, grande parte da cultura popular era oral, e “as palavras passam”. Grande parte dela assumia a forma de festas, que eram igualmente transitórias. Queremos saber sobre apresentações artísticas, mas o que sobrevive são textos; queremos ver essas apresentações através dos olhos dos artesãos e camponeses, mas somos obrigados a enxergá-las com os olhos de forasteiros letrados. Não admira que alguns historiadores tenham julgado impossível descobrir como era a cultura popular naquele período (Burke, 2010, p. 101).

A cultura popular foi alvo de extermínio na Europa moderna tal como a cultura do negro na Amazônia, e o que se distanciava da cultura erudita e do sacro era considerado não digno de aprovação ou profano. Candau (2012, p. 90), quando discorre a respeito das diferenças culturais e processos educativos, esclarece que deve ser combatida a predisposição de transformar as marcas dinâmicas de identidade em desigualdade, ou mesmo em objeto de preconceito e discriminação.

Partindo desse princípio, compreende-se que a escola possui um ambiente propício para se discutir a diversidade, construindo identidades positivas, e como bem afirma Videira (2020, p. 64), ao evocar momentos vivenciados: “ver e vivenciar uma experiência de racismo, discriminação e preconceito étnico, agressiva e estigmatizante no ambiente escolar, causa vários traumas psicológicos e morais”.

Expectativas positivas nunca deixaram de ser depositadas no efeito socializador da educação musical e da prática da música, até por ser cientificamente comprovado que a educação pela e para a música contri-

bui para o fortalecimento de laços sociais e ao desenvolvimento da capacidade de empatia, em razão de a prática musical ser predominantemente em conjunto. A esse respeito Bastian (2009, p. 82) destaca:

[...] A prática da música exige o juntar-se com frequência, e isso, de acordo com o conhecimento da psicologia social, aumenta a probabilidade de simpatia mútua, quando os membros dos grupos experimentam suas necessidades e interesses comuns. O desenvolvimento sócio emocional também acontece lá onde, em grupos, pode-se aprender juntos a respeito de problemas complexos. Onde isso poderia acontecer melhor senão na prática conjunta da música e na orquestra?

Propor uma atividade em conjunto de compor versos e apresentar técnicas de composição subsidiando musicalmente o estudante no seu processo de criação é viabilizar a descoberta de suas habilidades ou simplesmente reafirmar que ele possui o potencial musical. Nesse desenvolvimento, é indispensável que o professor esteja na sala de aula não como quem dá ordens, mas como alguém que compõe junto com os alunos, sendo também participante do processo, considerando que ele é a presença da própria música na escola.

Os processos de ensaios na perspectiva de uma apresentação em público, além de facilitarem a interação social, valorizam a ideia dos estudantes, oportunizando vivências a quem nunca entendeu como se dá a construção sonora do Marabaixo ao possibilitar o encantamento com a cultura pelo próprio fazer musical, desconstruindo preconceitos e contribuindo para a formação de seres humanos tolerantes.

Os alunos sentem dificuldades para se identificar com o Marabaixo, por isso, a escola carece de atividades que contextualizem o indivíduo à sua própria história e que invistam na valorização de suas culturas, envolvendo-os em emoções e afetos que traduzam sua própria identidade ofuscada atualmente pela indústria cultural, à qual eles têm mais acesso. Hall (2016, p. 20-21) enfatiza que as práticas culturais são importantes, pois são os participantes de determinada cultura que “dão sentido a in-

divíduos, objetos e acontecimentos”, até pelo motivo de “em parte, damos sentido às coisas pelo modo como as utilizamos ou as integramos em nossas práticas cotidianas”.

Partindo do ponto de vista da empatia, é compreensível que a relação do indivíduo em um universo não familiar de ação simbólica estranhe o que não faz parte do seu cotidiano, pois ele considera familiar a cultura que pertence à sua vivência, e, em se tratando de música, sua vivência permite que esta lhe seja significativa. É conveniente citar Geertz (2017, p. 10), que descreve uma teoria interpretativa da cultura:

A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível, isto é, descritos com densidade.

Penna (2015, p. 24), ao provocar questionamentos acerca das definições de música, define “uma linguagem artística, culturalmente construída, que tem como material básico o som”. Partindo desse entendimento, o professor de música pode trabalhar o Marabaixo em suas aulas, fomentando a conscientização da diversidade étnico-cultural na perspectiva de se criar um diálogo musical que reflita na formação do aluno como ser integral, contextualizando-o a partir de como sua cultura foi construída e contribuindo para uma sociedade tolerante às diferenças. Isso porque “a cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica”, como lembra Hall (2005, p. 59). Por isso, em Educação Musical, do ponto de vista epistemológico, aponta que são necessárias práticas a partir da perspectiva que reconheça que “a produção de conhecimento pedagógico-musical deve considerar múltiplos contextos da realidade social, dissolvendo categorias hierárquicas de valores culturais” (Souza, 2008, p. 234).

Nesse contexto, busca-se que a escola forme não apenas um profissional para o mercado de trabalho, mas um ser humano que compreende

sua história, sua cultura, o contexto social no qual está inserido, e, ainda, com habilidade de interagir com a sociedade em ideias, no meio ambiente e de forma política, reinventando sua história e de sua comunidade na perspectiva de pertencimento de sua cultura.

3 PERCURSO METODOLÓGICO

3.1 Lócus e participantes da pesquisa

O Campus Santana foi o terceiro polo de ensino criado no IFAP a partir da política de ampliação da educação profissional, científica e tecnológica aos interiores do país, sobretudo nos locais que tinham uma demanda social reprimida. Para a implantação dos primeiros cursos, foi realizada uma sequência de pré-audiências em escolas e Centro de Atendimento a Jovens e, ainda, uma audiência pública na Câmara de Vereadores do município de Santana-AP.

Esse momento histórico da implantação do campus na cidade santanense causou muitas expectativas da comunidade em geral, fazendo lembrar das considerações de Frigotto (2018, p. 60) sobre a Educação Profissional e Tecnológica: “Trata-se, em suma, de construir uma expectativa de educação básica de nível médio e de formação profissional que avance no sentido da construção de um projeto societário efetivamente democrático”.

Nesse sentido, o IFAP - Campus Santana nasceu da ideia de promover uma educação pautada na justiça social e de oportunizar aos jovens do Norte do Brasil outras possibilidades de profissionalização.

A instituição possui área total equivalente a 121.169,45 m², sendo 6.246,65 m² de área construída, composta por: auditório, bloco de acesso e biblioteca; bloco pedagógico/administrativo; 12 salas de aula confortáveis; área de convivência; quadra poliesportiva coberta e um amplo estacionamento. O bloco pedagógico/administrativo tem dois pavimentos, sendo o térreo para diretoria, secretaria, coordenação pedagógica, coor-

denação de estágio, sala de professores/reunião, seis laboratórios básicos, biblioteca e uma sala para a guarda de instrumentos musicais. No ano em que corre esta pesquisa está em construção um novo bloco com cinco salas de aula e criação de uma sala/estúdio para os estudantes do Curso Técnico em Publicidade.

A estrutura técnico-pedagógica é composta por 50 docentes, quatro pedagogas, um assistente social, uma psicóloga, uma médica, um dentista, duas enfermeiras, quatro técnicos em laboratório, três servidores na seção de gerenciamento de Tecnologia da Informação (SETI), um secretário de gabinete, um jornalista no Setor de Comunicação Social (SETCOM), três profissionais no Núcleo de Atendimento às Pessoas com Necessidades Específicas (NAPNE), dois servidores na área de administração no Departamento de Administração e Planejamento (DEAP), Seção de Gerenciamento Orçamentária e Financeira (SEFIN) com duas contadoras, Seção de Gerenciamento de Licitações e Contratos (SELIC) com dois técnicos administrativos, Seção de Gerenciamento de Administração, e, ainda, Setor de Logística e Infraestrutura com dois técnicos administrativos.

Sobre os cursos ofertados, são oferecidos quatro cursos para a forma integrada, três subsequentes, três EAD, dois Proeja, dois cursos superiores, dois cursos de pós-graduação (um *lato sensu* e um *stricto sensu*) e cursos de formação inicial e continuada.

No que se refere à disciplina Arte, o Campus Santana oferta as linguagens Artes Visuais e Música para cursos na forma integrada⁷³ e Proeja⁷⁴ no entendimento de que “a arte na educação profissional contribui para a formação de modo global onde a criatividade, a sensibilidade,

⁷³ Ensino Médio e formação técnica destinados aos estudantes que concluíram o Ensino Fundamental. A modalidade é presencial em tempo integral: duração de três anos para aulas em dois turnos, e de quatro anos para aulas em um turno somente.

⁷⁴ Programa nacional de integração da Educação Profissional com a Educação Básica na modalidade de Educação de Jovens e Adultos.

a percepção são importantes em todas as dimensões da vida” (Bortolin; Brancher; Paniz, 2020, p. 100). O curso técnico integrado abrange disciplinas técnicas e do núcleo comum: o componente curricular “Arte” faz parte das disciplinas do núcleo comum, sendo a carga horária dividida entre os dois docentes do campus.

O professor de Música também ministra aulas de Metodologia do Trabalho Científico para os cursos do integrado e superior e, ainda, Fonética e Fonologia da Língua Portuguesa aos acadêmicos do curso de Letras do Campus Macapá. Em relação à formação integrada, compõe a visão institucional possibilitar o acesso a conhecimentos científicos, assim como:

A reflexão crítica sobre os padrões culturais que se constituem normas de conduta de um grupo social, assim como a apropriação de referências e tendências estéticas que se manifestam em tempos e espaços históricos, os quais expressam concepções, problemas, crises e potenciais de uma sociedade, que se vê traduzida e/ou questionada nas manifestações e obras artísticas (Ramos, 2014, p. 90).

Os participantes desta pesquisa são os estudantes do Ensino Médio integrado da turma do Curso Técnico em Publicidade (2º ano) que residem no estado do Amapá, nos municípios de Santana, Mazagão e Macapá. Por se tratar de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico, e como a comunidade do entorno reconhece o IFAP como instituição pública e de qualidade, o instituto atende estudantes de diversos níveis socioeconômicos. O IFAP ainda garante bolsas de iniciação científica, ensino, inovação e pesquisa; bolsas de assistência aos alunos que necessitam de auxílio moradia, alimentação, material escolar e uniformes. Convém ressaltar que no período da pandemia (2020-2022) ocorreu o lançamento de editais de auxílio internet, chips e de compra de dispositivos eletrônicos.

3.2 Etapas da pesquisa

Este projeto foi desenvolvido com a turma de nível médio na forma integrada do Curso Técnico em Publicidade do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá/IFAP – Campus Santana. O trabalho seguiu os princípios da abordagem qualitativa, com informações coletadas e detalhadas desde a concepção da proposta, passando pelas etapas planejadas, armazenamento e classificação dos dados da pesquisa, até os resultados.

Em consonância com esta pesquisa, Silva e Silveira (2014, p. 152) caracterizam a abordagem qualitativa como “compreensiva, holística, ecológica, humanista, bem adaptada para a análise minuciosa da complexidade, próxima das lógicas reais, sensíveis ao contexto no qual ocorrem os eventos estudados, atenta aos fenômenos de exclusão e de marginalização”.

O método adotado foi o de pesquisa-ação, considerando que o pesquisador buscou mediar o processo de criação de Ladrões de Marabai-xo no âmbito da instituição onde atua como professor de música no município de Santana-AP. Na tentativa de definir o método, Thiollent (1986, p. 14) elabora a seguinte condensação considerando que:

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo.

Com base na fundamentação teórica, apreciação de documentários institucionais, participação de mesas-redondas e de apresentação oral de trabalhos acadêmicos, a pesquisa de campo foi desenvolvida a partir dos seguintes instrumentos: levantamento documental, observação, entrevista e questionário, entendendo-os como compatíveis com o método

da pesquisa-ação, sendo procedimentos operacionais de mediação prática à realização da pesquisa (Severino, 2016). O projeto seguiu seis etapas, de acordo com a descrição abaixo:

Primeira etapa: apropriação da fundamentação teórica do professor de música, que esteve também na condição de pesquisador, buscando embasamento de autores estudiosos nas questões do Marabaixo, Educação Musical, sociologia da cultura, identidade cultural e composição musical.

Segunda etapa: embasamento prático a partir do envolvimento com grupos tradicionais de Marabaixo na região ribeirinha do município de Santana-AP, especificamente, na Comunidade Quilombola São Raimundo do Pirativa, fundada em 1986 às margens do Rio Matapi e do Rio Pirativa, a 17 km da sede do município de Santana, tendo como única forma de acesso as embarcações pelos rios. A Comunidade Quilombola São Raimundo do Pirativa tem atualmente 36 famílias, sendo 33 delas participantes da cultura do Marabaixo e três não participantes por serem evangélicas.

A cultura do Marabaixo é passada de pais para filhos perpetuando o legado deixado pela matriarca Maria Luíza Siqueira (Dona Jitoca), da aprendizagem de composição de ladrões, produção de indumentária e de caixas de Marabaixo com matéria-prima local. É importante ressaltar que a comunidade foi organizada tendo em vista a presença da família da matriarca e que a noção de pertencimento social está intrinsecamente ligada ao parentesco, extensas famílias descendentes da Dona Jitoca.

Acompanhado pelo servidor Michell Santos da Fonseca, Técnico-Administrativo em Educação (TAE), o primeiro contato com a comunidade não teve a participação dos estudantes em razão do distanciamento social, ainda no mês de fevereiro de 2022, ocasionado pela pandemia do novo coronavírus (Covid-19). Como o servidor TAE já era identificado culturalmente com a comunidade, conduziu o professor de música a conhecer as territorialidades que dizem respeito à cultura do Marabaixo na Comunidade Quilombola São Raimundo do Pirativa.

O objetivo da escuta foi a ampliação do conhecimento do objeto, buscando entender suas práticas, entre elas, as performances, a composição dos ladrões, indumentárias e confecção das caixas de Marabaixo. Apesar de os estudantes não estarem participando da viagem, o discurso da comunidade se fez presente nas aulas de música durante o primeiro semestre de 2022, por meio do compartilhamento das histórias contadas pelas pessoas da comunidade.

Essa fase da pesquisa foi o momento de imersão do pesquisador na Manifestação Cultural do Marabaixo, o que possibilitou que ele conhecesse de maneira mais ampla e profunda sobre a manifestação cultural amapaense, facilitando as discussões de forma profícua com os discentes.

Terceira etapa: consistiu em parcerias com três artistas locais na intenção de aproximar os estudantes da prática musical e do entendimento sobre como foi construída a cultura do Marabaixo. A articulação do pesquisador com os artistas se deu de forma remota, entretanto, a atuação deles com a turma do curso Técnico em Publicidade foi de forma presencial nas dimensões do IFAP/Campus Santana.

O estudo contou com a parceria dos seguintes artistas:

Carlos Piru, nascido no bairro do Laguinho em 1966, é historiadador, sambista, ativista cultural e social, e membro da Academia Amapaense de Batuque e Marabaixo. Idealizador do Projeto Marabaixo nas Escolas, luta pelas medidas de salvaguarda da cultura amapaense; Tom Quadros, músico percussionista, atua profissionalmente desde 2009 acompanhando bandas e artistas de diversos gêneros musicais; Cleane Ramos, compositora, autodeclara-se quilombola da Comunidade Quilombola do Curiaú, cantadeira e percussionista de Marabaixo e batuque, pertence a uma família tradicional do berço da cultura do Marabaixo e desde menina vem perpetuando a tradição.

É relevante citar os autores Vieira, Robatto e Tourinho (2013, p. 21), quando lembram que a escola “deveria fazer parcerias com as práticas culturais já existentes ao seu redor”, uma vez que, para os autores, essa

construção de conhecimento que a escola pode trazer ainda necessita de ampliação. Inspirada nessa afirmação, esta pesquisa teve a participação dos artistas como um dos momentos mais esperados e que de fato trouxe notável contribuição aos seus resultados.

Quarta etapa: aulas em formato de palestras, trabalhando com os alunos questões do cotidiano. O professor de música discutiu com os estudantes sobre a diversidade étnico-cultural no Brasil, refletiu a respeito do que é música, poéticas musicais e suas distintas práticas sociais, função social da música e sua diversidade embasado em Penna (2015). Além disso, trabalhou a apreciação de vídeos que traziam informações pormenorizando a cultura do Marabaixo e vídeos com produções musicais de artistas amapaenses.

Essa etapa da pesquisa foi marcada pela roda de conversa com o artista Carlos Piru percorrendo sobre as seguintes temáticas: As portas de entrada dos negros e o Marabaixo no Amapá; a tradição e as leis que a sustentam; preconceito e demonização da cultura do preto; onde se dança o Marabaixo e os projetos de salvaguarda; e dicas de como compor uma cantiga ou ladrão. Carlos Piru apresentou suas composições à turma e era notável a emoção dos estudantes em apreciar os versos cantados.

Quinta etapa: aulas no formato de oficinas envolvendo composição de ladrões; dança; e técnica percussiva aplicada à caixa de Marabaixo. A oficina de composição foi realizada pelo professor de música por meio de laboratórios de composição musical conduzindo os estudantes a evocar vivências do cotidiano na criação dos ladrões, o que motivou os estudantes a “roubar histórias” do dia a dia deles no âmbito do IFAP/Campus Santana. O professor de música utilizou cinco horas-aulas divididas em três encontros para a efetivação da atividade.

Ministrada pelo músico percussionista Tom Quadros, a oficina de técnica percussiva aplicada às caixas de Marabaixo teve duração corrida de três horas-aula. Os instrumentos eram do artista e ele orientou os alunos a iniciar de forma experimental; logo após mostrou como executar as células rítmicas do Marabaixo começando lentamente, aumentando a

velocidade até que ficasse no andamento preciso buscando já acompanhar os ladrões compostos pela turma. Em todo o processo, Tom Quadros trabalhou a técnica na intenção de os alunos conseguirem manter o ritmo durante a execução no andamento da música.

A oficina de dança esteve sob a direção da cantadeira e percussionista de Marabaixo e Batuque Cleane Ramos, com duração corrida de duas horas-aulas orientando os alunos acerca dos movimentos característicos da dança do Marabaixo. A artista disponibilizou saias para as estudantes, possibilitando aproximação com a cultura e o sentimento de se estar preparando para uma possível performance em público. A maioria dos discentes participou, inclusive os meninos, que no início estavam tímidos para dançar, no entanto, depois que o professor de música entrou na dança, muitos passaram a participar, alguns pelo menos experimentando a movimentação na busca de se integrar à dança.

Durante essa etapa, a turma foi se estruturando em funções de acordo com o que se identificavam em produzir, assim, o professor separou a turma em equipes: compositores, cantores, percussionistas, dançarinos e desenhistas. A partir dessa etapa, cada grupo era responsável por suas produções, resultando em seis ladrões; quatro desenhos; e processo de ensaios aos cantores e percussionistas. Também ocorriam intercessão nos grupos: desenhistas que dançaram e cantores que auxiliavam no processo de composição.

Sexta etapa: culminância do projeto com a apresentação em público dos ladrões de Marabaixo compostos pela turma. Os ladrões foram executados pelos alunos com o acompanhamento de caixas de Marabaixo, participação de Tom Quadros e do grupo de dança que se formou na turma. Houve também a exposição de desenhos criados pelos estudantes e inspirados na cultura marabaixeira, tendo a arte gráfica do evento como uma de suas produções. A culminância foi realizada na programação do Projeto Quinta Aumentada realizado todo fim de semestre no IFAP - Campus Santana, tendo o professor de música como proponente. O Pro-

jeto Quinta Aumentada é uma mostra de todas as produções musicais do semestre, tanto das atividades de ensino, como de extensão. O evento foi realizado no auditório do IFAP - Campus Santana. O registro em vídeo mostra a interação da plateia com a performance dos alunos por meio de palmas e risos.

Sétima etapa: aplicação dos instrumentos de pesquisa que dizem respeito à observação ocorrida desde o início do projeto, mas que nessa etapa possibilita novas análises a partir da performance dos estudantes no auditório do IFAP - Campus Santana; entrevista com quatro interlocutores buscando entender o reflexo da pesquisa em suas vidas; e dois questionários discursivos para os 31 alunos da turma. Também como técnica de pesquisa, as fotos e vídeos em registro pelo Setor de Comunicação do Campus estiveram em processo de análise, configurando-se, portanto, como parte da análise documental.

O primeiro questionário discursivo foi aplicado no início do desenvolvimento do projeto, no qual os alunos responderam à pergunta: o que o Marabaixo representa hoje para você? Esse questionário contou com a resposta de 22 estudantes. O segundo questionário discursivo foi aplicado no fim da pesquisa, solicitando discorrer como foi a experiência do discente quanto às composições de ladrões de Marabaixo, desde a concepção da ideia até a performance em público, comentando, ainda, se houve mudança ou não na forma de pensar sobre a manifestação cultural após as experiências com as oficinas de dança, composição e percussão, além da palestra e da apresentação em público. O segundo questionário contou também com 22 respostas.

Oitava etapa: como produto o estudo contempla um e-book contendo os procedimentos metodológicos e a produção dos estudantes em sala de aula sobre os ladrões de Marabaixo, consistindo em partitura das seis composições e quatro desenhos: um utilizando a técnica artística computacional e três com técnica de desenho e pintura à mão livre que ilustra o livro digital.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

Essa fase da pesquisa apresenta as falas dos estudantes registradas nas entrevistas e na resposta aos questionários dialogando com o professor pesquisador por meio de suas observações e base teórica do estudo. Destacam-se, assim, percepções sobre o Ensino de Música na Educação Básica e o papel dos educadores na construção do conhecimento.

Cabe salientar que a primeira análise constatou a observação inicial realizada quanto ao desconhecimento dos estudantes sobre a cultura do Marabaixo; a segunda remete a como o estudo contribuiu para o sentimento de pertencimento da cultura local e à formação da identidade cultural; a terceira parte da investigação de como ocorreu o fomento do diálogo étnico-cultural amapaense no percurso das aulas; e a quarta análise refere-se ao processo de composição dos ladrões de Marabaixo, buscando compreender como os estudantes apreenderam os princípios de construção.

É importante ressaltar que antes do desenvolvimento da pesquisa o professor de música lançou um questionário discursivo buscando conhecer os saberes dos estudantes sobre a cultura do Marabaixo, obtendo respostas superficiais a partir do que os alunos conheciam somente por meio de reportagens, em suma, sem aporte teórico, técnico, cultural ou social.

Constatou-se que o gosto musical dos estudantes tinha muita relação com a cultura midiática, tendo como exemplo a aluna Letícia Carvalho em entrevista a esta pesquisa:

Minha experiência com o projeto teve altas e baixas, na hora de escrever e conhecer sobre as músicas do Marabaixo foi muito legal, criar o ritmo com a turma e as palestras que assistimos de pessoas do próprio movimento foi minha parte favorita. Mas não posso dizer que amo o Marabaixo, o estilo das canções me cativa muito, mas não o ritmo e a dança, o som dos instrumentos em composição é muito bom, mas quando se trata de só ser a caixa dá um pouco de dor de cabeça. Fora essas ressalvas, a experiência foi bem marcante (Letícia Carvalho, entrevista, 30/06/2022).

Pensar o gosto musical compreendendo que sua construção se dá durante a vida do indivíduo, remete a ter intenções metodológicas de permitir o contato cultural sem pretender moldar o comportamento do estudante a ter preferência por determinado gênero ou manifestação musical, pois “o homem cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas ideias, por meio do que vai dando sentido à sua existência” (Loureiro, 2007, p. 11).

A experiência da aluna de cooperar com a turma escrevendo os ladrões e de assistir às palestras foi o que lhe deu motivação para entender como o Marabaixo é construído musicalmente. Embora não tenha relação efetiva com a manifestação cultural, o que pode nos remeter a Fleury (2009, p. 79), ao destacar que “os gostos são produtos da socialização”. Tal como a aluna Iasmim Gatinho terá argumentos suficientes para discutir sobre o Marabaixo em circunstância em que o acesso de seus conhecimentos seja necessário. Em resposta ao questionário, ela afirma:

Nasci e fui criada em Macapá, mas nunca tive uma experiência tão intensa e incrível referente a nossa cultura local, pude aprender e ter conhecido de diversas coisas relacionadas ao Marabaixo, não sabia nem o que era um “ladrão de Marabaixo”, não sabia como a dança era executada, não sabia como tocava os instrumentos, não sabia muito da história. Mas, com todas as palestras, oficinas e composições pude abranger todos os meus conhecimentos referentes a essa arte tão maravilhosa e tocante, que tem a história repleta de lutas e conquistas, e hoje tenho mais autonomia para falar da nossa cultura independente do estado/cidade que eu estiver (Iasmim Gatinho, questionário, 29/05/2022).

Durante o percurso metodológico, foram se confirmando as observações do pesquisador no que se refere ao desconhecimento dos estudantes sobre a manifestação cultural do Marabaixo. A afirmação da aluna Iasmim Gatinho de que nasceu em Macapá, no entanto, pouco conhecia em relação à cultura marabaixeira, tampouco a significância do termo “ladrões”, converge com a declaração dos demais participantes da pesquisa, como se pode constatar nos relatos a seguir:

“Minha experiência foi muito divertida, sinceramente, nunca tive contato com o Marabaixo até o processo das aulas. Eu só sabia o que era na teoria, não sabia o que era na prática” (Bárbara Santiago, que atuou como cantora).

“Eu já tinha ouvido falar de Marabaixo, só que nunca tive o contato diretamente, o primeiro contato que eu tive foi no seu projeto” (Madalena Marques, que atuou na dança).

“O Projeto revelou todo o lado artístico e religioso do Marabaixo, que até então eram desconhecidos por mim” (Isabele Meireles).

“Achei uma excelente ideia estudar o Marabaixo, foi algo totalmente novo, algo que nunca é aprofundado pelas pessoas” (Daniel Henrique Santana).

“Eu gostei muito da experiência que eu tive em aprender sobre o Marabaixo. Na minha vida toda, eu nunca tinha parado para saber um pouco sobre essa cultura tão presente na vida dos amapaenses” (Letícia Ferreira).

No que se refere ao sentimento de pertencimento à cultura amapaense, é possível notar que o contato com o Marabaixo no IFAP - Campus Santana motivou os estudantes a conhecer a história de seus ancestrais, relacionando-a com suas histórias de vida na construção de significações e socializando suas aprendizagens entre seus pares, sendo “a escola uma instância crucial da socialização cultural” (Fleury, 2009, p. 79).

Em resposta ao questionário, o uso do pronome possessivo “meu” na fala de Luciane Souza remete à assimilação de ser membra do segmento cultural amapaense e de ser dela esse lugar, a aluna diz: “A experiência com os ensinamentos sobre o Marabaixo dentro do campus foi muito especial, já que se trata de história e cultura do meu estado”.

Em contraponto ao relato de Luciane, percebe-se um ligeiro afastamento discursivo na expressão “sobre essa cultura que é do Amapá” na fala do aluno Dhonatan, que atuou tocando caixa de Marabaixo. Isso se

explica devido ao corrente “desconhecimento de boa parte da população amapaense sobre o Marabaixo” como é exposto no Dossiê de Registro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2018, p. 86). Dhonatan diz: “Aprendemos a dançar e a tocar caixa de Marabaixo e aprender mais um pouco sobre essa cultura que é do Amapá”.

No entanto, a experiência do fazer musical juntamente com os artistas locais foi prazeroso ao aluno, o que pode ser observado em sua fala, quando conclui: “Foi muito gratificante participar desse projeto ministrado pelo professor Romeu e junto com os seus convidados: Tom Quadros, Cleane Ramos e o Carlos Pirú. Eu achei muito importante ter participado na escola e adoraria participar de novo” (Dhonatan Oliveira, entrevista, 30/06/2022).

Ainda analisando sobre a identificação com a cultura marabaixeira, outros discursos de alunos foram observados remetendo ao sentimento de pertencimento à cultura amapaense, como ocorre na voz do Filipe Adriel Soares, quando afirma: “Há pouca exploração de nossa cultura no município de Santana e a iniciativa do Instituto é, de fato, necessária para valorizarmos o que é nosso”. Maria Clara Aguiar ainda pontua que o projeto foi para além de questões pedagógicas ou de cumprimento de ementa do componente curricular Arte/Música:

As aulas foram importantes e construtivas, não só em questões pedagógicas, já que aprendemos sobre a história, a música e a dança do Marabaixo, mas também porque pudemos relacionar a manifestação cultural a nossas identidades enquanto amapaenses, sendo o Marabaixo parte da nossa história (Maria Clara Aguiar, questionário, 29/05/2022).

Convergindo com a fala de Maria Clara Aguiar, Arthur Cutrim argumenta que o projeto contribuiu para sua formação cultural, reconhecendo: “Muitas vezes damos mais valor e mais visibilidade para culturas de fora do estado e do país, esquecendo da nossa cultura regional”. A voz de Isabele Meireles entra no diálogo em complemento: “Um dos pontos

mais importantes do projeto foi falar sobre a nossa identidade amapaense e a relação dela com o Marabaixo, uma cultura que devemos ter orgulho de ter”.

Um ambiente propício para o compartilhamento da cultura do Marabaixo foi oportunizado durante o desenvolvimento da pesquisa, sendo importante ressaltar que demais turmas e servidores do Campus, conduzidos pelo som das caixas, constantemente compareciam nos processos de ensaios para apreciar o que a turma do 2º ano do Curso Técnico em Publicidade estava produzindo.

Hall (2016, p. 20), enquanto discute o circuito da cultura permeado pelo entendimento da construção de significados pela linguagem, observa que, “basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos, o ‘compartilhamento de significados’, entre os membros de um grupo ou sociedade”.

O movimento do Marabaixo passou a dar sentido à comunidade interna do IFAP - Campus Santana, tanto que o público, em sua maioria, mesmo não conhecendo o processo de criação de ladrões, respondia intensamente às composições por meio de palmas, gargalhadas, gritos e assovios, justamente por se identificar com o cotidiano apresentado nas performances. “Significados compartilhados” que, interpretados, deram sentido ao público do Campus, pois “a ênfase nas práticas culturais é importante. São os participantes de uma cultura que dão sentido a indivíduos, objetos e acontecimentos (Hall, 2016, p. 20).

Outro aspecto analisado na pesquisa diz respeito ao fomento do diálogo étnico-cultural amapaense ao longo das aulas vinculado ao entendimento do processo histórico e da prática artístico-cultural, podendo ser reconhecidos na fala dos estudantes sinais de desconstrução de preconceitos enquanto imergiam na cultura marabaixeira compondo, dançando, tocando e cantando Marabaixo. A seguir, vozes dos alunos confirmando essa percepção:

A partir das oficinas realizadas no campus, foi possível desconstruir preconceitos em relação ao Marabaixo e enxergar a manifestação cultural como um pedaço vivo da história amapaense, além de termos a oportunidade de aprender, na prática, aspectos como o canto, a dança e a percussão do Marabaixo (Maria Clara Aguiar, questionário, 29/05/2022).

Bárbara Santiago, após discorrer sobre sua compreensão da cultura do Marabaixo, concluiu: “O projeto nos fez perceber que devemos conhecer mais sobre a cultura do nosso estado que é bastante rica em aspectos culturais”. Isabelle Meireles frisou: “As oficinas de dança, percussão, composição e a palestra ajudaram a todos a entender melhor sobre a manifestação cultural do Marabaixo e a importância dela pro estado, além de desmistificar os preconceitos que muitas vezes são referidos a ela”. Bruna Bueno destacou: “Foi incrível conhecer a manifestação cultural que é muito subjugada pelas pessoas que não têm uma única noção do assunto. Ouvir histórias de pessoas que vivem a cultura do Marabaixo mudou minha forma de pensar”. Letícia Ferreira afirma: “Acredito que o Marabaixo deveria ser mais comentado e respeitado, as pessoas precisam saber mais sobre ele”. Arthur Cutrim mencionou sobre a relevância do projeto para compreensão étnico-cultural e por conectá-los à cultura local. O aluno afirma:

Podemos conhecer mais da cultura amapaense e quebrar alguns estereótipos que com o passar dos anos foram se estabelecendo sobre a cultura do Marabaixo. As oficinas de batuque, dança e a composição dos “ladrões” foram ótimas experiências para descobrirmos novos talentos e nos conectarmos com a cultura do Marabaixo, a palestra também foi uma ótima oportunidade para aprendermos mais sobre a história do nosso estado e como ela está diretamente ligada ao Marabaixo e à comunidade negra do Amapá (Arthur Cutrim, questionário, 29/05/2022).

O Marabaixo passa a ser evidenciado na formação cultural de Adam Souza a partir do projeto. O aluno discorre:

Eu enxergava o movimento apenas como qualquer um, entretanto, após ter essa experiência de poder dançar, tocar e cantar Marabaixo, eu comecei a enxergar a importância de valorizar a cultura amapaense, não só do Marabaixo, e sim, no geral. Saber o peso cultural que o Marabaixo exerce sobre nossas vidas foi realmente muito importante, afinal, é um movimento que conta não só a história de um povo, mas sim das raízes do Amapá, e por isso acho que toda a população deveria conhecer (Adam Souza, questionário, 29/05/2022).

Pode ser observado na fala de Maria Madalena Marques um relato de mudança de pensamento e como o projeto foi útil aos seus conhecimentos do ponto de vista sociocultural. Ela destaca:

Foi uma experiência única, eu particularmente amei e mudei meu pensamento sobre o Marabaixo. Com meu pensamento antigo ignorante, pensava ser algo chato, mas vi que o Marabaixo tem relevância sobre nosso estado e nossa cultura. A apresentação em público foi algo diferente e encantador. Também aprendi o motivo deles utilizarem o pé arrastado na dança que eu não entendia, e era porque significava a corrente nos pés dos escravizados, inclusive, caiu uma questão no concurso e eu acertei por causa do projeto (Maria Madalena Marques, entrevista, 30/06/2022).

Como constatado no relato do discente, o estudo sobre a manifestação cultural do Marabaixo, permeado pelas memórias históricas que enriquecem o legado afro-amapaense, propicia um fazer artístico consciente de suas ancestralidades, potencializando as performances no palco, além de ser um convite ao encantamento e ao sentimento de valorização da identidade cultural, desmistificando conceitos errôneos sobre a cultura marabaixeira.

Videira (2020, p. 133) lembra que “o ser humano se constitui dentro de um contexto plural de histórias, culturas e modos de vida ao longo de sua existência e de seus antepassados, ou seja, com suas vivências e memória histórico-ancestral”. Projetos como esse devem ser fomentados nas

escolas entendendo ser o ambiente propício para a construção de conhecimento e à formação de plateia consciente. Por essa razão, Videira (2020, p. 152) defende que “a adoção de iniciativas educacionais que contemplem a diversidade étnica é relevante para garantir o direito aos negros de se reconhecerem na cultura nacional”.

No que diz respeito à análise do processo de composição dos ladrões, observou-se na turma um desempenho colaborativo desde a proposição do tema, o qual foi eleito a partir do cotidiano dos estudantes no IFAP - Campus Santana, até a concepção dos textos e criação das melodias. Os experimentos de composição realizados em sala de aula possibilitaram melhor compreensão, na prática, de como os ladrões de Marabai-xo são criados resultando em momentos de divertimento e desenvoltura das habilidades de escrever versos e compor melodias. A seguir, vozes dos participantes da pesquisa discorrendo a respeito de suas experiências compondo e cantando ladrões:

“Tive a oportunidade de aprender: eu aprendi a dançar, aprendi a compor os ladrões, a tocar a caixa. Foi muito bom! Eu can-tei no dia e a apresentação deu tudo certo” (Bárbara Santiago).

“Pudemos entender melhor como funcionam as composições através das histórias por trás de suas músicas” (Filipe Adriel Soares).

“O nosso processo de produção para a nossa apresentação foi superdivertida, desde os desenhos” (Letícia Ferreira).

Uma das composições trata sobre o momento do almoço no Cam-pus relatando situações inusitadas e a aluna Natália Carvalho comenta: “Foi uma ótima combinação de cultura e conscientização quanto ao as-sunto do almoço”.

Débora do Vale, que também colaborou como desenhista, afir-mou que se identificou com as letras compostas pela turma e discorreu seguramente: “Os Ladrões relatam a vivência das pessoas, nós relatamos

nossa rotina no IFAP, e através do desenho pude expressar um pouco de como é realizada a dança do Marabaixo”. O aluno João Vitor Campos não conhecia como os ladrões eram criados antes de participar da pesquisa. De acordo com o estudante, seu conhecimento se expandiu à medida que exercitava a composição dos versos que posteriormente foram musicalizados. O estudante continua:

As composições feitas e todo o trabalho da oficina foi muito importante para mim no sentido de me instruir sobre o Marabaixo. Antes, minha visão era bastante limitada, principalmente por falta de convivência com o assunto. Depois das oficinas, especialmente da parte de compor, senti que meu conhecimento sobre a manifestação foi expandido de muitas formas. As letras dos ladrões e os contextos que trazem são sempre muito fascinantes (João Vitor Campos, questionário, 29/05/2022).

A fala de João Vitor Campos retoma a discussão da importância de os educadores contextualizarem a cultura do Marabaixo nos seus projetos de ensino, entendendo que os ladrões são representações daquilo que se vivia no cotidiano da sociedade amapaense. Assim, para se construir significações, a imersão na cultura poderá ser a ponte de acesso à Manifestação Cultural do Marabaixo, propiciando aos estudantes dominar os princípios de construção sonora. Nessa perspectiva, Penna (2015, p. 86) em seus estudos sobre poética musical enfatiza:

As diferentes poéticas musicais são social e culturalmente contextualizadas, articulando-se as diversas práticas sociais: distintas poéticas implicam modos diversos de usufruir/consumir determinadas manifestações musicais, de construir significações, de socializar e aprender a dominar os princípios de construção sonora daquela poética etc. Assim, diferentes grupos sociais podem produzir e trabalhar com poéticas musicais distintas, que cumprem funções diferenciadas.

Com a promulgação da Lei 13.278/2016, segundo a qual a linguagem da música é integrada ao Ensino de Arte na Educação Básica, é

essencial refletir sobre como proporcionar aos estudantes um ensino de música que lhes faça sentido, vislumbrando contribuições para cultura local e permitindo vivências com as práticas culturais de seu grupo social. Nessa perspectiva, o professor necessita de um olhar sensível ao contexto em que a escola está inserida e de suas necessidades como instituição formadora da cultura.

5 E-BOOK COMO PRODUTO

Resultante dos questionários, da interação dos estudantes nas oficinas e das discussões em sala de aula, o produto desta pesquisa é o e-book⁷⁵ que traz as principais reflexões em forma de composição musical. O conteúdo evidencia a imersão fluída do processo das aulas ao propiciar aos estudantes o apoderamento de suas culturas, o que facilitou a criação dos ladrões de Marabaixo a partir de suas vivências descrevendo a rotina exaustiva de estudos, preocupação com as atividades avaliativas de forma humorada e ao mesmo tempo conscientizando temáticas como o desperdício da alimentação. A exaltação da turma e suas relações interpessoais também são citadas no discurso dos ladrões ao remeter a uma relação afetiva e colaborativa, manifestando a satisfação de cantar e dançar Marabaixo no rufar das caixas no âmbito do IFAP - Campus Santana.

Inspirado na cultura do Marabaixo e contribuindo com o fomento de novos processos de ensino e aprendizagem, o e-book divulga seis ladrões de Marabaixo compostos pela turma, oferecendo ao leitor a apreciação dos desenhos e das partituras, permitindo também a escuta das composições no site do *YouTube*. No que se refere à produção visual dos estudantes, as artes representam a resistência do povo negro e perpetuação de suas culturas, homenageando a indumentária da cultura marabaixeira e os principais símbolos do Amapá, entre eles, o mapa do estado, o

⁷⁵ E-book disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/collections/4e04409b-9fe1-4a3a-a256-d3f8f5869ca9>

monumento Marco Zero do Equador, caixas de Marabaixo e a gengibirra (bebida tradicional oferecida aos participantes das festas de Marabaixo).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em torno do objetivo geral de desenvolver a proposta de criação de ladrões de Marabaixo no processo pedagógico musical, os desdobramentos desta pesquisa mostraram a necessidade de atentar para uma Educação Musical que faça sentido na Educação Básica. Diante das atividades previstas no ensino da música, o processo de composição é um instrumento facilitador para desenvolver a criatividade dos alunos. Isso sem mencionar que, na prática escolar, é visível a preferência deles por atividades que estimulem a interação e exposição de suas ideias.

O diálogo e vivência com os artistas possibilitou o encantamento com a Arte e, consequentemente, com a cultura do Marabaixo. Isso é percebido no discurso dos alunos sobre o privilégio de estarem perto dos profissionais vivenciando o fazer artístico de igual para igual. Embora os artistas estivessem na condição de palestrantes, eles ministravam as oficinas sem fazer distinção, tratavam a turma como se também fosse um grupo de artistas, possibilitando uma conversa homogênea entre todos os envolvidos.

Também era perceptível a satisfação de pertencer a um Instituto Federal de Educação que valoriza a cultura amapaense, sobretudo, com uma ação no próprio município de Santana. As discussões em sala de aula geraram curiosidade e a experiência com o Marabaixo possibilitou o que se tinha levantado como primeiras hipóteses: a noção de aproximação e pertencimento da cultura; ao professor de música também se tornou um momento de formação e capacitação, estimulando-o à prática docente dinâmica e sensível às necessidades dos estudantes, da instituição e da sociedade em geral.

O estudo evidenciou que os estudantes se veem contextualizados nas questões histórico-sociológicas na perspectiva cultural, apresentando competência para reconhecer e abarcar o Marabaixo como parte de sua

cultura, compreendendo os princípios de construção sonora do fazer marabaixeiro desde o processo de cantar o “acontecido” até o rufar das caixas com danças, sem a percepção de estranheza quanto ao termo “ladrões”.

Vale ressaltar que as composições estiveram no mesmo nível dos compositores contemporâneos, e só por motivo de transferência do professor de música para outra Instituição Federal de Ensino que a turma não participou do Festival “Cantando Marabaixo nas Escolas”, evento idealizado pelo artista Carlos Piru, uma possibilidade de amostra dos ladrões compostos em sala fora do ambiente do IFAP.

Da análise do e-book como o resultado de todo o processo desta pesquisa-ação, é possível reconhecer que desde a arte visual até a estrutura das composições, bem como a forma como desenvolveram as temáticas dos ladrões, o estudo refletiu como um período de construção cidadã aos alunos, observado ainda no discurso dos questionários, das entrevistas e da própria interação com eles durante esta jornada. Eles passaram a não silenciar mais quando o assunto fazia referência às territorialidades de suas culturas, suas vozes passaram a ter projeções seguras do poder simbólico que o Marabaixo tem em suas vidas, socializando com empoderamento os valores de suas ancestralidades.

Convém mencionar que em nenhum momento do desenvolvimento da pesquisa foram presenciados atos de intolerância ou preconceito: a razão seria a forma como a proposta foi elaborada? Como os estudos de sociologia da cultura podem continuar contribuindo para processos pedagógicos musicais? O ensino da música pela própria música pode ser uma realidade nas escolas de Educação Básica? Que mais pesquisas sejam cultivadas com a intenção de aflorar a soberania das culturas da Amazônia.

O estudo do estado da arte confirmou que esta pesquisa tem um cunho inédito em razão de não haver estudos no âmbito da Educação Profissional e Tecnológica na área da Arte/Música concentrados nas composições dos ladrões de Marabaixo passando por toda a imersão que os alunos de Publicidade do IFAP/Campus Santana tiveram contato. Não

houve investigações em conformidade com a metodologia desta pesquisa, sendo esta o ponto de partida para novos estudos e para a inovação de processos de ensino-aprendizagem em música evidenciando a cultura do Marabaixo.

O IFAP é uma instituição com reconhecimento nacional e internacional comprometida com a educação pública e de qualidade no estado do Amapá, tendo em vista a indissociabilidade entre o ensino, a pesquisa e a extensão. O desenvolvimento desta pesquisa no Campus Santana esteve em consonância com o Plano de Desenvolvimento Institucional (2019-2023), contribuindo com a divulgação de seus valores fundamentados na responsabilidade social e na sustentabilidade consciente de suas culturas. Para os estudantes participantes da pesquisa, este foi o momento de vivências educativas em que a prática criativa possibilitou a correlação com aplicações cotidianas fortalecendo a difusão cultural de seus territórios.

Por fim, agora escrevendo na 1ª pessoa do singular, tal como iniciei o primeiro parágrafo desta pesquisa, considero que a representatividade deste estudo para o meu fazer docente e para o meu desenvolvimento acadêmico é a minha constante reflexão de que, seja qual for minha aspiração educativa, posso ressignificar a jornada de aprendizagem dos meus alunos de forma prazerosa a partir de estratégias de ensino que lhes proporcionem sentido para além dos objetivos teóricos, contextualizando-os ao desenvolvimento prático. Além de ressaltar o notório comprometimento com a formação integral dos seres que também nos ensinam diariamente.

Rememoro esta experiência como um tempo de capacitação profissional que me subsidiou a realização de novos processos de ensino-aprendizagem musical. Assim, passo a refletir sobre minha função de professor de música no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá – IFAP - Campus Santana, e, se me for permitido ousar no discurso neste momento, declaro que sou a presença da própria música no meu âmbito de trabalho.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Maria de Nazaré da Silva. Marabaixo: processo ensino/aprendizagem na música de tradição oral. **Anais do V Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música**. UNIRIO, 2018.

BASTIAN, Hans Günther. **Música na escola**: a contribuição do ensino da música no aprendizado e no convívio social da criança. Trad. Paulo F. Valério. 1. ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

BORTOLIN, Luana Cassol; Brancher, Vantoir Roberto; Paniz, Catiane Mazocco. **Práticas educativas e o ensino de arte na educação profissional e tecnológica**. Revista Labor. Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, CE, 2020.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução de Denise Boottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANDAU, Vera Maria. **Didática crítica intercultural**: aproximações. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FLEURY, Laurent. **Sociologia da Cultura e das práticas culturais**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

FRIGOTTO, Gaudêncio (org.). **Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia**: relação com ensino médio integrado e o projeto societário de desenvolvimento. Rio de Janeiro: UERJ, LPP, 2018.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio: Apicuri, 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Parecer técnico nº 31/2018/COREG/CGIR/DPI**. Solicitação de

Registro do Marabaixo como Patrimônio Cultural do Brasil. Brasília, 2018. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer%20T%C3%A9cnico%20DPI\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer%20T%C3%A9cnico%20DPI(1).pdf). Acesso em: 10 ago. 2019.

LIMA, Wanda Maria da Silva Ferreira. **Ciclo do Marabaixo**: permanências e inovações de uma festa cultural. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em História da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2011.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica na Arte e na Cultura**. Edição trilingue. Belém: EDUFPA, 2007.

MACIEL, Alexara de Souza. **“Conversa amarra preto”**: a trajetória histórica da união dos Negros do Amapá (1986-2000). Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2001.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Dossiê de Registro**: Marabaixo. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, DF: 2018.

PENNA, Maura. **Música (s) e seu ensino**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEREIRA, Nunes. **O sahiré e o marabaixo**: tradições da Amazônia. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1989.

PREFEITURA DE MACAPÁ. **Artistas cadastrados**: Segmento Música. Disponível em: <https://fumcult.macapa.ap.gov.br/perfil/carlospiru/#:~:text=Tamb%C3%A9m%20participou%20como%20Diretor%20Executivo,sua%20fun%C3%A7%C3%A3o%20em%2003%2F2018..> Acesso em: 26 ago. 2022.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Casa Civil. **Diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”**. Brasília, 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm. Acesso em: 10 ago. 2022.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Secretaria Geral. **Altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte**. Brasília,

2016. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm. Acesso em: 26 ago. 2022.

PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. **Revista Música**, v. 20, n. 2, dez. 2020. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo.

RAMOS, Marise Nogueira. **História e política da educação profissional**. Curitiba: Instituto Federal do Paraná, 2014.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará, sob regime da escravidão**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas. Serviço de Publicação. Universidade Federal do Pará, 1971.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 24. ed. revista e atualizada. São Paulo: Cortez, 2016.

SILVA, José Maria da; SILVEIRA, Emerson Sena da. **Apresentação de trabalhos acadêmicos: normas e técnicas**. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SOUZA, Jusamara. **Aprender o ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre, RS: Editora Sulina, 2008.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-ação**. 2. ed. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1986.

VIDEIRA, Piedade Lino. **Marabaixo, dança afrodescendente: significando a identidade étnica do negro amapaense**. 2. ed. Curitiba: Brazil Publishing, 2020.

VIEIRA, Lia Braga; ROBATTO, Lucas; TOURINHO, Cristina. **Trânsito entre fronteiras na Música**. Belém, PA: PPGARTES/ICA/UFGA, 2013.



A ESPETACULARIDADE DO CARIMBÓ EM UM BRINQUEDO CANTADO

Thais Karina Souza do Nascimento⁷⁶

FADAN/ICA/UFPA

thaisksn@yahoo.com.br

Resumo: No âmbito do Curso de Licenciatura em Dança, da Faculdade de Dança, da Universidade Federal do Pará, a disciplina Manifestações Espetaculares Brasileiras I, ministrada pela Profa. Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira, tem um papel fundamental na formação de professores de dança por implementar o estudo das danças regionais brasileiras e suas matrizes culturais. Nesse sentido, o presente artigo é resultado de duas atividades desenvolvidas na referida disciplina, a saber: a criação de um brinquedo cantado em maio de 2023 e a visita à exposição Manifestações Culturais do Brasil, realizada no Museu de Santo Alexandre, em junho de 2023. O carimbó se tornou Patrimônio Cultural Brasileiro em 2014 e, sendo uma das manifestações espetaculares que representa o estado do Pará, foi utilizado enquanto letra e música na composição de um brinquedo cantado, como um recurso didático para o ensino da dança, na Educação Infantil e séries iniciais do Ensino Fundamental.

Palavras-chave: Carimbó. Brinquedo cantado. Espetacularidade.

⁷⁶ Mestra em Artes (PPGArtes UFPA 2016-2018). É pedagoga (UFPA 2004-2008) e intérprete-criadora em Dança (ETDUFPA 2012-2014). Licenciada em Dança, Turma 2022 (Fadan/ICA/UFPA) e discente do Curso técnico em Dança Clássica, Turma 2022 (ETDUFPA).

1 PASSOS INICIAIS

Vou ensinar a Sinhá Pureza
A dançar o meu sirimbó
Sirimbó que remexe, mexe
Sirimbó da minha vovó.
(Hercilio de Figueiredo Cardoso)

A importância da disciplina Manifestações Espetaculares Brasileiras I, do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará, para a formação de professores de dança, se revela pelo estudo das danças regionais e das manifestações populares brasileiras, que carregam nas suas formas e conteúdos as matrizes estéticas e culturais e expressam o modo de ser/estar de uma determinada região do país, como o carimbó, expressão cultural do estado do Pará.

Este artigo objetiva apresentar a criação de um brinquedo cantado, a partir do ritmo do carimbó, em uma perspectiva espetacular e como prática pedagógica, inspirada no livro *Brinquedo Cantado da Amazônia: Lendas, Música, Teatro, Dança, Figurino e Cenografia*, organizado por docentes⁷⁷ da Universidade Federal do Pará (UFPA), Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA) e Faculdade de Dança (FADAN), do Instituto de Ciências da Arte (ICA).

Como manifestação que envolve música, canto, danças e jogos, os brinquedos cantados “[...] surgem na espontaneidade da cultura popular. Geralmente são cantigas anônimas acompanhadas de movimentos expressivos saltitantes e ou dramatizados” (Santos, 2003, p. 10). Entre os brinquedos cantados mais conhecidos estão: *Mando Tiro, Tiro Lá, Senhora Dona Sancha, Sapatinho Branco, Ciranda Cirandinha, O Cravo e a Rosa*, dentre outros, cujo potencial educativo está no ato de se movimentar como forma de percepção do corpo e suas dimensões emocionais, mentais e sociais (Marinho *et al.*, 2007).

⁷⁷ Simei Santos Andrade, Maria Lúcia Uchoa, Mayrla Ferreira Andrade, Ézia Neves, Anibal Pacha, Marluce Oliveira e Jaime Augusto Duarte Amaral.

Nesse contexto, no dia 5 de maio de 2023, em uma aula da disciplina Manifestações Espetaculares Brasileiras I, os alunos foram divididos em grupos e estimulados a apresentar um brinquedo cantado, acompanhado de uma coreografia e/ou movimentação corporal. Para essa atividade criei o brinquedo cantado, em ritmo de carimbó, intitulado *O quê que o Pará tem*, cuja coreografia foi composta por mim, Camille Lorena Sousa Chaves, Iris Syanne Nunes Pinheiro, Manuela Leão Rodrigues, Taynara Ferreira Baeta e Silva, Estéfani Camilly Souza Rodrigues e Regiane Rodrigues Farias – todas discentes do Curso de Licenciatura em Dança.

Destaco outra atividade da referida disciplina, na qual tive a possibilidade de ver/contemplar o carimbó: a exposição no Museu de Arte Sacra, denominada *Manifestações Culturais do Brasil: a celebração viva da cultura dos povos*, realizada pelo Ministério da Cultura e Instituto Cultural Vale, no dia 16 de junho de 2023, visando apresentar o universo do patrimônio cultural brasileiro.

Em parceria com o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), de catalogação dos patrimônios culturais imateriais do Brasil, a exposição revelou os patrimônios culturais, divididos em quatro categorias: Saberes (os conhecimentos e modos de fazer), Celebrações (rituais e festas associadas à vida social, religiosa, à diversão ou ao trabalho), Formas de Expressão (manifestações lúdicas, literárias, musicais, plásticas ou cênicas) e Lugares (espaços que concentram manifestações coletivas como praças, feiras, mercado ou santuário).

O Pará se destacou na exposição com quatro manifestações espetaculares registradas: o Círio de Nazaré e a Festividade do Glorioso São Sebastião de Marajó, ambas na categoria Celebrações; o modo de fazer das cuias no Baixo Amazonas, na categoria Saberes, e o Carimbó, na categoria Formas de Expressão (Prado; Figueiredo, 2023).

Dada a oportunidade de escrever um artigo sobre uma dança regional ou manifestação popular paraense, elegi o carimbó, por ser uma

expressão que revela no seu ritmo, nos instrumentos musicais, nas letras, no modo de dançar e na alegria, as matrizes estéticas, que permeiam a cultura do povo paraense.

2 A ESPETACULARIDADE DO CARIMBÓ

É lá, é lá, a maior ilha do nosso Pará
É lá, é lá, a maior ilha do nosso Pará
A Ilha do Marajó tem grande população
Aonde nasceu o Carimbó no tempo da escravidão
(Mestre Verequete e Waldo Squash)

Carimbó da saia rodada, das flores no cabelo e da gestualidade graciosa dos braços. Das matrizes culturais indígenas, afro-brasileiras e europeias, surgiu a espetacularidade cabocla do carimbó.

Para Bião (2009), a espetacularidade, noção-chave dos estudos da Etnocenologia, envolve a organização de ações no espaço-tempo, com a finalidade de atrair o olhar do outro. Tem na sua natureza a potencialidade de chamar a atenção, de atrair olhares. Além da espetacularidade, Bião (2009) se reporta à teatralidade, a qual se encontra em todas as interações humanas no cotidiano. Sobre isso, Jastes (2023, p. 89) compreende que:

A teatralidade e a espetacularidade são conceitos que a Etnocenologia traz em discussão para aguçar o olhar acadêmico na vida cotidiana e extracotidiana, por meio das Práticas e dos Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados, como denominam os estudiosos da Etnocenologia. Respectivamente, a teatralidade corresponde às ações humanas do cotidiano sem o objetivo específico de ser visto e a espetacularidade corresponderia às ações humanas ampliadas com o objetivo de ser vista no espaço organizado para tais ações nos jogos sociais extracotidianos.

Carimbó, do tupi *korimbó*⁷⁸, de influência indígena, tem no curimbó, instrumento de percussão feito em madeira escavada, a sonoridade do batuque, também presente nas danças de matrizes afro-brasileiras.

Na dança podemos perceber as matrizes culturais indígenas no arrastar dos pés, e a malemolência dos quadris, das matrizes afro-brasileiras. Como elementos da matriz lusitana vão surgir “[...] giros, sapateados, castanholas e palmas [...]” (Jastes, 2023, p. 127) e a gestualidade dos braços possivelmente tem origem nas danças nobres dos bailes de corte, que por sua vez se origina nas danças camponesas europeias.

Conforme Lima e Chagas Jr (2019, p. 8), “historicamente, o carimbó remete às celebrações do entrudo e as festividades em homenagem aos santos padroeiros, notadamente aqueles cultuados por antigas irmandades negras, como as de São Benedito”. O termo “entrudo”, segundo esses autores, refere-se ao fim de um dia de trabalho na roça e/ou as comemorações pelo término de uma colheita. Nesse sentido, o dançar/tocar carimbó no entrudo estaria em uma dimensão espetacular como parte da teatralidade cotidiana, bem como, uma roda de carimbó que surge espontaneamente numa festa familiar.

Diferentemente, em uma apresentação de carimbó, por parte de um grupo folclórico, que tem a intenção de atrair o olhar do público, que se prepara e dança em um espaço organizado, consubstancia uma ação espetacular substancial.

⁷⁸ *Korimbó*: *curi* (pau oco) e *m'bo* (furado, escavado), ou seja, “pau que produz som” (Lima; Chagas Jr, 2019).

Figura 1 - Casal de dançarinos em uma apresentação de Carimbó, no projeto *Uma Noite no Museu*, no Forte do Presépio, em 13/10/23



Fonte: Thais Nascimento, 2023.

Cabe destacar que a cultura do carimbó se consolidou na região litorânea do Pará, especialmente, em Marapanim, Vigia e Curuçá. Na Ilha de Marajó ganha destaque no município de Soure, além da capital do Pará. Assim, o carimbó é praticado em agrovilas, colônias de pescadores, ilhas, dentre outras comunidades locais da Amazônia paraense, sendo visível o espelhamento do cotidiano local nas letras das músicas.

A seguir, apresento trechos das letras das músicas de carimbó, que abordam a fauna, a flora, a pesca, a agricultura, a cultura da mandioca e seus derivados (farinha d'água, farinha de tapioca, goma, tucupi), lendas, religiosidade e temas românticos.

*Pescador, pescador por que é
Que no mar não tem jacaré.
(Mestre Lucindo)*

*Rala, rala a mandioca
Espreme no tipiti
Separa a tapioca
Apara o tucupí.
(Pinduca)*

*Adeus morena, meu amor, vou te deixar,
Eu vou me embora, vou brincá noutro lugar.
(Mestre Lucindo e Canarinhos)*

A teatralidade/espetacularidade do carimbó é uma expressão cultural musical e dançante que evoca/transborda o hibridismo do caboclo amazônico, que se reveste de:

[...] temporalidades e espacialidades que não se limitam a determinados momentos e lugares, constituindo-se como expressão social no próprio cotidiano das pessoas, considerando as funções, relações e práticas durante as festividades ao longo do ano todo (Lima; Chagas Jr, 2019, p. 14).

As ações do cotidiano também são expressas na dança, como no movimento das saias, por parte das dançarinas, as quais simulam o jogar de uma rede de pesca, ou nos movimentos dos braços, que simbolizam a ação de peneirar.

3 NO RITMO DO CARIMBÓ: O BRINQUEDO CANTADO

*Quem vai ao Pará, parou.
Tomou açaí, ficou.
(Pinduca)*

Refletir sobre o brinquedo cantado é pensar em memória e afetividade das brincadeiras de infância, em um tempo sem *internet* e redes sociais, em que brincar na rua era a maneira de ser criança, de aprendizados e de vivências.

Como manifestação da cultura brasileira, os brinquedos cantados fazem parte do universo lúdico, potencializando o processo educativo de crianças em relação ao desenvolvimento da psicomotricidade e seus aspectos, além de estimular a percepção da consciência corporal, da sociabilidade e da apreensão da realidade. Os brinquedos cantados vividos e experienciados na escola possibilitam à criança brincar/dançar/cantar, é “um passo em direção a uma melhor qualidade do processo educacional infantil” (Almeida, 2018, p. 19).

Diante do potencial educativo do ato de brincar, da origem dos brinquedos cantados na tradição popular e pela natureza do conteúdo da disciplina Manifestações Espetaculares Brasileiras I, em um curso de formação de professores, surgiu a ideia de criar um brinquedo cantado.

Figura 2 - Apresentação do brinquedo cantado, no Parque da Residência, na aula do dia 05/05/23



Fonte: Júlia Nascimento, 2023.

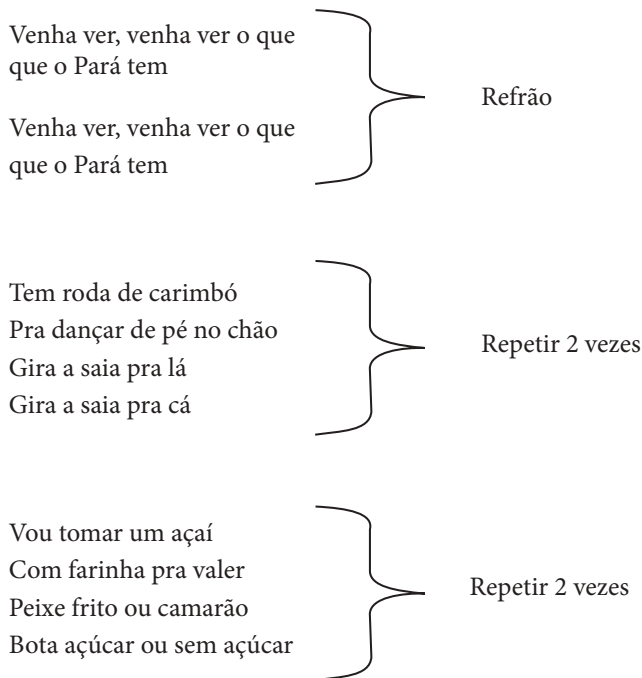
Convém citar que a escolha de compor um carimbó se deu por ser um ritmo do estado do Pará que, pelas características das letras, relatam nossa identidade e cultura cabocla. Nesse sentido, Lima e Chagas Jr (2019, p. 9) afirmam que:

Os temas (letras) das canções, em geral, são alusivos a elementos da fauna e da flora da região, bem como ao dia a dia do trabalho e demais sociabilidades cotidianas. Geralmente, os compositores, cantadores e tocadores de carimbó são agricultores e/ou pescadores habitantes do interior paraense. Assim é frequente a classificação de suas músicas como cantos ecológicos, porém, também é comum deparar-se com letras que tratam de outros temas, como política, religião, relações amorosas, crítica social, nostalgias, ufanismos, lendas, sátiras, ciência, etc.

Para a composição da letra do carimbó para o brinquedo cantado foram retratados dois aspectos da cultura paraense – a própria tradição da dança do carimbó e a culinária representada pela forma de se tomar o açaí. Ressalto que o referido brinquedo teve como objetivo a criação de um recurso didático para a educação infantil e séries iniciais do ensino fundamental, a fim de estimular a aprendizagem acerca da cultura do nosso estado, bem como, promover, por meio da movimentação corporal, o desenvolvimento psicomotor:

[...] quando os alunos estão cantando cantigas de roda, é preciso observar quais conceitos da psicomotricidade estão envolvidos nesta prática: cantar pressupõe o desenvolvimento da linguagem, do ritmo; estar em roda trabalha as noções de espaço e equilíbrio, a coordenação motora global e a interação entre os participantes. Outros pontos significantes que podem ser analisados, são os pilares da educação “aprender a viver juntos” e “aprender a ser”, pois quanto mais o aluno tiver sua auto-estima elevada, mais irá expor-se cantando uma música e fazendo os gestos que esta solicita (Marinho *et al.*, 2007, p. 72).

Com base nas possibilidades educativas de um brinquedo cantado, aliado à gestualidade e à musicalidade do carimbó, apresento a seguir a letra do brinquedo cantado *O que é que o Pará tem?*, de minha autoria:



4 BRINQUEDO CANTADO: O QUE É QUE O PARÁ TEM?

O brinquedo cantado *O que é que o Pará tem?* inicia-se na formação circular ou em roda, o que significa dizer que os brincantes devem se posicionar em círculo. Sinaliza-se que a composição coreográfica "é um exercício criativo que utiliza os movimentos cotidianos do corpo para expressar aspectos emocionais, cognitivos, sensoriais e do imaginar, onde habitam nossas memórias, fazeres e práticas" (Andrade *et al.*, 2019, p. 17).

O movimento dos pés segue os passos da base do carimbó: perna esquerda como perna de trabalho, marcando o compasso, e a perna direita vai para frente e para atrás em um movimento arrastado. Cada

frase musical é marcada por uma movimentação que faz referência aos elementos culturais do Pará presentes na letra. A seguir, as ilustrações⁷⁹ da coreografia e a descrição de cada passo demonstram a gestualidade corporal dos brincantes.

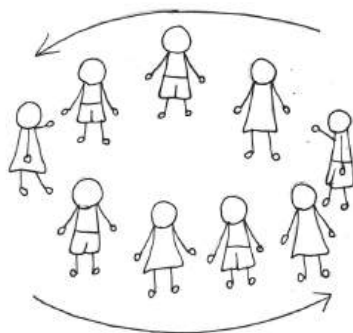
FRASE 1

Venha ver, venha ver o que que o Pará tem

Venha ver, venha ver o que que o Pará tem

Todos em roda, deverão realizar a movimentação dos pés para a direita, com o braço direito abrindo para o lado direito, quase na altura dos olhos.

Figura 3 – Movimentação do refrão do brinquedo cantado

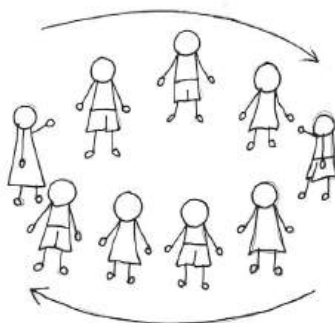


Fonte: Jean Abreu, 2023.

Em seguida, realizar a mesma movimentação, só que, agora, para o lado esquerdo.

⁷⁹ Ilustrações de Jean Abreu.

Figura 4 – Movimentação do refrão, para o lado esquerdo



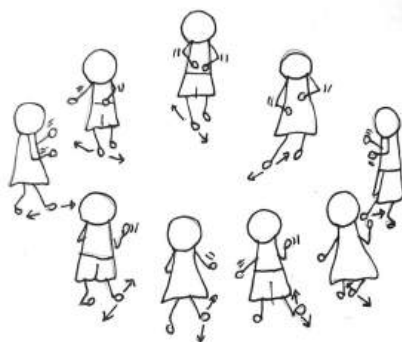
Fonte: Jean Abreu, 2023.

FRASE 2

Tem roda de carimbó Pra dançar de pé no chão

Nesse momento, o brincante deverá realizar o passo de base do carimbó, pé esquerdo marcando o compasso e pé direito arrastando para trás e para frente.

Figura 5 – Movimentação da frase 2



Fonte: Jean Abreu, 2023.

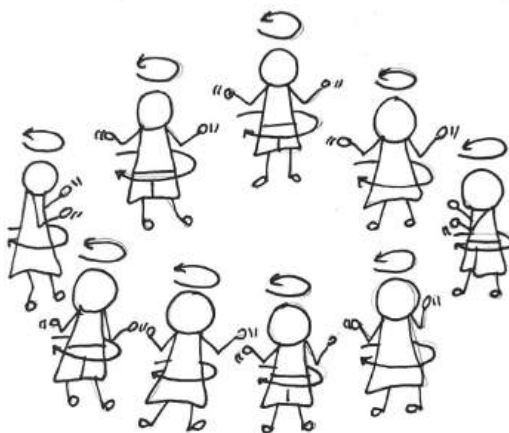
FRASE 3

Gira a saia pra lá

Gira a saia pra cá

Como diz o verso acima, os brincantes deverão girar para o lado direito, em seguida, para a esquerda. Logo após, repete-se a movimentação da frase 1 - refrão.

Figura 6 – Movimentação da frase 3



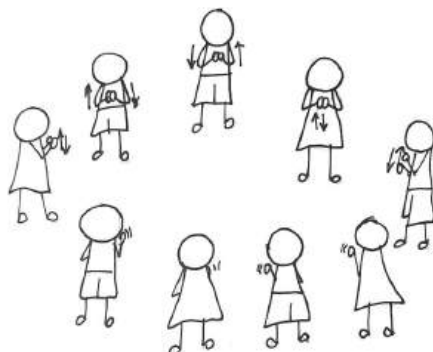
Fonte: Jean Abreu, 2023.

FRASE 4

Vou tomar um açaí

Após o refrão, o movimento segue levando as mãos para perto da boca, fazendo referência ao ato de tomar açaí.

Figura 7 – Movimentação da frase 4



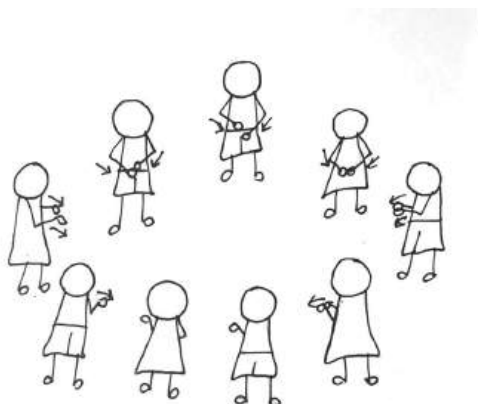
Fonte: Jean Abreu, 2023.

FRASE 5

Com farinha pra valer

Nesse momento, todos devem movimentar as mãos para baixo, como se estivessem colocando farinha na tigela de açai.

Figura 8 – Movimentação da frase 5



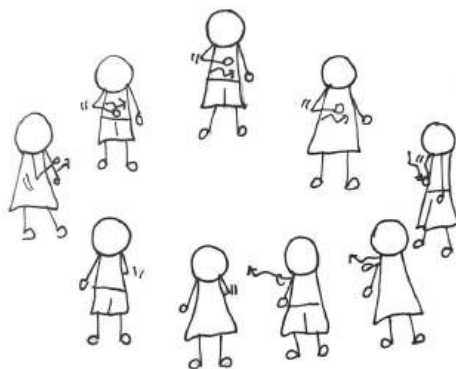
Fonte: Jean Abreu, 2023.

FRASE 6

Peixe frito ou camarão

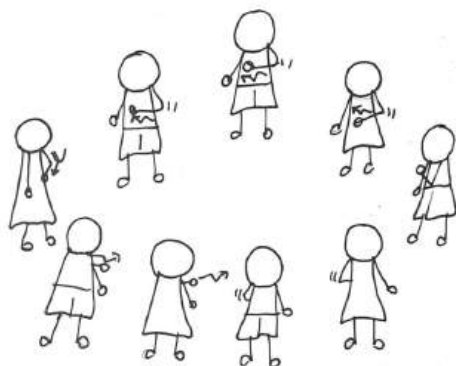
Nessa frase, o brincante deverá movimentar o braço direito, como os movimentos das ondas para o lado esquerdo e depois para o lado direito.

Figura 9 – Movimentação da frase 6



Fonte: Jean Abreu, 2023.

Figura 10 – Movimentação, também, da frase 6



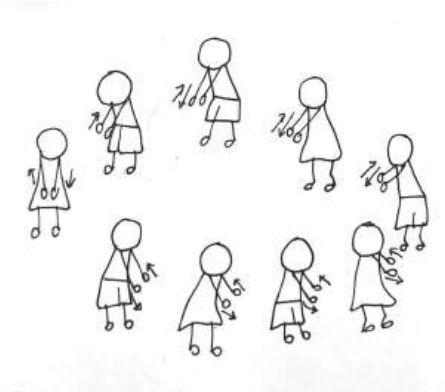
Fonte: Jean Abreu, 2023.

FRASE 7

Bota açúcar ou tira açúcar

Com o tronco inclinado para o lado direito, executar movimentos com as mãos como quem bota açúcar.

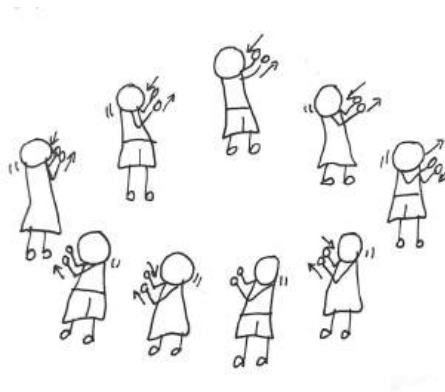
Figura 11 – Movimentação da frase 7



Fonte: Jean Abreu, 2023.

Em seguida, movimentar as mãos por cima dos ombros, como se jogasse fora o açúcar.

Figura 12 – Movimentação da frase 7



Fonte: Jean Abreu, 2023.

Destaco que o brinquedo cantado *O que é que o Pará tem?* deve estimular a espontaneidade dos movimentos, além de possibilitar o prazer em brincar/dançar/cantar, pois “nos aproxima da nossa realidade sensível e vivenciar estas composições coreográficas é revisitar a dança que já existe em nós e que diariamente executamos nos gestuais cotidianos” (Andrade *et al.*, 2019, p. 17).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adeus morena.
Meu amor, vou te deixar.
Eu vou embora,
vou cantar noutro lugar.
(Mestre Lucindo)

Vivemos em uma atualidade hiperconectada, na qual as crianças trocaram o movimento espontâneo e prazeroso das brincadeiras de rua pelo celular. Segundo uma reportagem veiculada em 2022, em um telejornal⁸⁰, no período pós-pandemia de Covid-19, os professores constataram que alunos da educação infantil estão apresentando dificuldades de aprendizagem no retorno às aulas presenciais, principalmente, no que tange à coordenação motora fina.

Nesse sentido, o ensino da dança nas escolas proporciona benefícios para o desenvolvimento psicomotor-emocional-social-cultural e o brinquedo cantado é um recurso pedagógico que pode ser utilizado nas aulas de dança infantil.

Destaco como outro ponto importante deste estudo que ele se volta para as danças regionais, agregando suas matrizes culturais, suas histórias e características que definem a identidade de um lugar, de um

⁸⁰ JORNAL NACIONAL. **Alunos enfrentam dificuldade de aprendizagem na retomada das aulas presenciais.** Postada em: 08/03/2022. Disponível em: Alunos enfrentam dificuldades de aprendizagem na retomada das aulas presenciais | Jornal Nacional | G1 (globo.com). Acesso em: 19 out. 2023.

povo. Aqui, evidenciou-se o carimbó, manifestação espetacular cabocla, paraense e amazônica.

[...] trata-se de uma expressão que é num só tempo, devoção e festividade, alegria e religiosidade, dança e musicalidade; portanto, uma miríade de sensações que está presente na cultura de comunidades paraenses, seja em festivais (Lima; Chagas Jr, 2019, p. 15).

Por fim, esclareço que a experiência de vivenciar o carimbó, na disciplina do curso de dança, e a visita à exposição, possibilitaram-me escrever sobre a criação de um brinquedo cantado, na perspectiva espetacular e como prática pedagógica, sobre a realidade do contexto cultural da Amazônia paraense.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fernanda de Souza. **Dança e Educação: 30 experiências lúdicas com crianças**. São Paulo: Summus, 2018.

ANDRADE, Simeir Santos; UCHÔA, Maria Lúcia da Silva; FERREIRA, Mayrla Andrade; NEVES, Ézia; PACHA, Anibal; OLIVEIRA, Marluce; AMARAL, Jaime Augusto Duarte (org.). **Brinquedo Cantado da Amazônia: lendas, música, teatro, dança, figurino e cenografia**. Belém: PP-GARTES/ICA/UFPA, 2019.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Um léxico para a etnocenologia: proposta preliminar. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

JASTES, Éder Robson Mendes. **Zimba: A espetacularidade gestual dos dançarinos de Carimbó na Amazônia**. Belém: Programa de Pós-graduação em Artes/UFPA, 2023.

LIMA, Andrey F. de; CHAGAS JR, Edgar M. (Textos). In: LINS, Cyro H. de Almeida; SARQUIS, Giovanni Blanco (org.). **Carimbó**. Série Minha História, Nossa Cultura. Belém: IPHAN-PA, 2019.

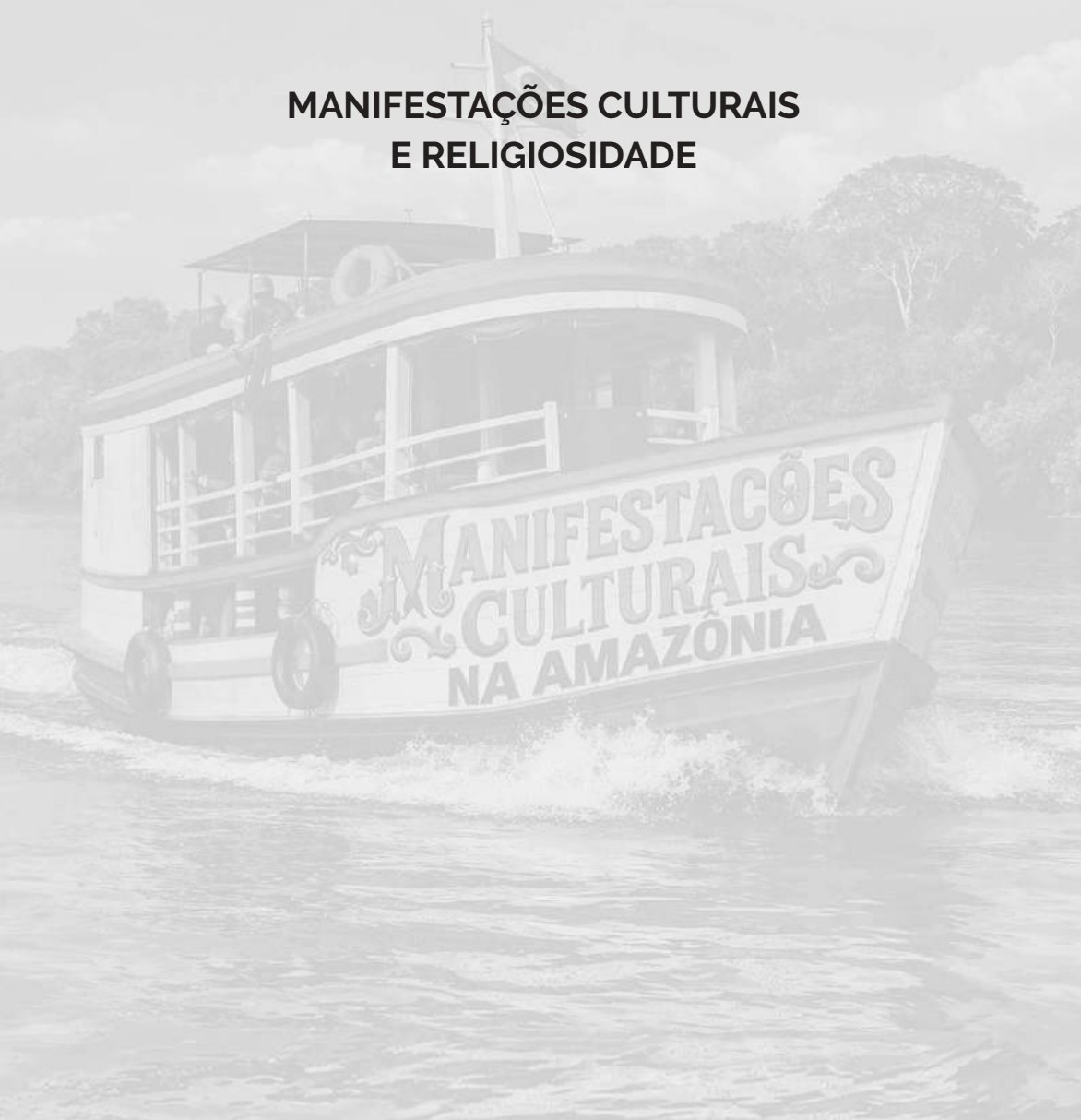
MARINHO, Hermínia Regina Bugeste; MATOS JUNIOR, Moacir Ávila de; SALLES FILHO, Nei Alberto; FINCK, Silvia Christina Madrid. **Pedagogia do Movimento:** universo lúdico e psicomotricidade. 2. ed. Curitiba: Ibplex, 2007.

PRADO, Luiz; FIGUEIREDO Luciano (org.). **Manifestações Culturais do Brasil:** a celebração viva da cultura dos povos. 1. ed. São Paulo: Quererres Edições: LP Arte Soluções Culturais, 2023.

SANTOS, Denise Guerra dos. **Brinquedos cantados na psicomotricidade.** Monografia de Pós-Graduação “Lato Sensu” em Psicomotricidade. Orientador Prof. Ms. Nilson Guedes de Freitas. Universidade Cândido Mendes. Rio de Janeiro, 2003.

CAPÍTULO V

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E RELIGIOSIDADE





UM OLHAR ESPETACULAR PARA O CORPO PROMESSEIRO DO CÍRIO DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ

Evelin Cecilia Viana de Oliveira⁸¹
UFPA/ICA/FADAN
evelin.oliveira@ica.ufpa.br

Maria Jackeline de Sousa Viana Oliveira⁸²
UFPA/ICA/FADAN
mjackoliveira1965@gmail.com

Resumo: A finalidade deste artigo é compreender os corpos dos promesseiros movidos pela fé no Círio de Nossa Senhora de Nazaré, sob o olhar espetacular, imersos na procissão. O evento é realizado em Belém do Pará há 231 anos, sempre no segundo domingo de outubro. Em 2004, a manifestação religiosa foi considerada Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pelo Iphan e, em 2013, Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco. Segundo registros históricos, o primeiro Círio ocorreu em 1793, após a imagem de Nossa Senhora ser encontrada por um homem de origem humilde, chamado Plácido, às margens de um igarapé que corria por trás de onde hoje fica localizada a Basílica de Nossa Senhora de Nazaré. Para discorrer sobre este tema, utilizou-se como base

⁸¹ Discente do Curso de Licenciatura em Dança, da Faculdade de Dança (Fadan), da Universidade Federal do Pará.

⁸² Discente do Curso de Licenciatura em Dança, da Faculdade de Dança (Fadan), da Universidade Federal do Pará.

teórica os estudos da Etnocenologia, por meio de um dos subconjuntos da espetacularidade – os ritos espetaculares, segundo Bião (2009), com o objetivo de compreender os modos pelos quais os corpos dos promesseiros que participam da romaria pagam suas promessas, sob o olhar espetacular. No que se refere à questão do corpo do promesseiro, valeu-se dos estudos de Mauss (1974), que trata sobre técnicas corporais como aquelas que são aprendidas pela cultura. Os aspectos conclusivos apontam que o Círio não é importante somente para o turismo na região, ele é parte fundamental para a cultura paraense e, sob o olhar espetacular dos corpos dos promesseiros, percebe-se a sensibilidade na diversidade da fé que os move ao pagarem suas promessas, por graças alcançadas, em uma demonstração de fé e devoção entrelaçadas à vida e à Arte/Dança.

Palavras-chave: Corpo. Círio. Nossa Senhora de Nazaré. Promesseiros.

1 INTRODUÇÃO

A história do Círio de Nossa Senhora de Nazaré começou com o achado da imagem em meio às pedras cobertas por trepadeiras às margens do Igarapé Murutucu. Em 1700 a santa foi encontrada por Plácido José de Souza⁸³, chamado também de caboclo Plácido. Uma das versões históricas conta que Plácido levou a imagem para casa, mas ela desapareceu e foi reencontrada por ele no mesmo lugar em que ela havia aparecido pela primeira vez, nas proximidades do igarapé que passava atrás de onde hoje está localizada a igreja Matriz Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré⁸⁴.

⁸³ Plácido José de Souza, um caboclo descendente de portugueses e de indígenas.

⁸⁴ A Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré do Desterro ou simplesmente Basílica de Nazaré, é um templo religioso católico localizado em Belém, na capital do estado de Pará, começou a ser erguida em 1909, no lugar onde foi encontrada a imagem de Nossa Senhora de Nazaré.

[...] a devoção de Plácido atraiu novos fies, histórias de milagres sucederam-se, [...] espalhando pelo Bairro da Campina, Cidade Velha e todas as pessoas corriam para a mata do Utinga desejando ver o milagre e pedir graças a virgem e sem que ninguém percebesse a imagem desaparecia do oratório, voltando assim para o seu altar preferido [...] (Andrade, 2004, p. 69-70).

O processo de ir e vir se repetiu por diversas vezes, segundo reza a tradição popular, até que o governador da então capitania, Francisco Xavier de Mendonça (1700-1769)⁸⁵, ordenou que a imagem fosse levada para a capela do palácio do governo, onde ficou guardada pelos soldados e, no dia seguinte, foi de novo encontrada às margens do igarapé com gotas de orvalho e carrapichos presos ao seu manto, “prova” de sua longa caminhada.

A notícia do milagre espalhou-se rapidamente, atraindo habitantes da cidade e curiosos para a ermida⁸⁶ criada pelo caboclo Plácido, passando a engrossar as fileiras dos devotos da santa milagrosa, que transcorreram a levar doações e ofertar objetos a ela. Com o passar dos anos, foi necessária a construção de novos edifícios para os ritos devocionais a Nossa Senhora de Nazaré, até que se chegasse à edificação do atual santuário. A partir de então, começaram a aparecer vendedores em volta da igreja, mais precisamente onde hoje se encontra o espaço da festividade, e pessoas que se alojavam após pagarem suas promessas, até mesmo aquelas que levavam suas doações e/ou prestavam suas orações.

Com o passar do tempo, nas peregrinações sobressaíram-se os círios ou velas de cera que, tal como em Portugal, depois passaram a denominar a própria procissão feita em homenagem à santa. O primeiro bispo do Pará, Dom Bartolomeu do Pilar⁸⁷ (que esteve à frente do bispado do

⁸⁵ Nascido em Lisboa, o irmão do marquês de Pombal ingressou na Marinha em 1735 e concluiu os serviços em 1751, como capitão de mar e guerra. Nesse mesmo ano, fora indicado para ocupar o governo do Estado do Grão-Pará e Maranhão.

⁸⁶ Pequena igreja ou capela em lugar ermo ou fora de uma povoação.

⁸⁷ D. Frei Bartolomeu do Pilar de Bittencourt foi um religioso carmelita, doutor em Teologia, primeiro bispo de Belém do Pará.

Pará entre 1721 e 1723), visitou a modesta ermida da santa e incentivou a devoção iniciada pelo caboclo Plácido. Para o antropólogo Raymundo Heraldo Maués⁸⁸, a aproximação das autoridades religiosas da devoção à Virgem de Nazaré em Belém e, também, em Vigia, marcaria:

O início do controle eclesiástico sobre essa devoção popular, que se acentuou em 1793, quando o quinto bispo do Pará, Dom João Evangelista⁸⁹, que também visitou a imagem de Plácido, oficializou a devoção, colocando Belém sob a proteção de Nossa Senhora de Nazaré (Maués, 2005, p. 241).

Em 8 de setembro de 1793, iniciava-se o que hoje é a maior manifestação de devoção católica do mundo – até 1881, a romaria partia do palácio do governo. No início de 1794, a imagem foi enviada a Portugal para ser restaurada, retornando a Belém no mês de outubro desse mesmo ano. Ao chegar ao porto da capital paraense, a imagem foi transportada por fiéis até o Santuário. A romaria foi acompanhada pelo governador, bispo e por outras autoridades civis e eclesiásticas, marcando o início do primeiro Círio de Nazaré, que desde então é realizado anualmente.

Em 1805 foi instaurado o primeiro Carro do Círio, o dos Milagres, que lembra o milagre acontecido em 1182 a Dom Fuás Roupinho⁹⁰, fidalgo português, que esteve prestes a despencar num abismo com seu cavalo e recorreu à Nossa Senhora de Nazaré e foi salvo. A ordem de inserção

⁸⁸ Raymundo Heraldo graduou-se em História pela Universidade Federal do Pará em 1962. Concluiu mestrado em Antropologia pela Universidade de Brasília em 1977 e obteve título de doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1987.

⁸⁹ Dom João Evangelista Martins Terra, SJ foi um jesuíta, bispo católico e bispo auxiliar emérito de Brasília. Sua ordenação presbiteral deu-se a 22 de dezembro de 1956, no Rio de Janeiro. É membro da Companhia de Jesus, onde professou no dia 2 de fevereiro de 1964.

⁹⁰ Foi um guerreiro nobre português do século XII, um dos mais conhecidos companheiros de D. Afonso I de Portugal, primeiro almirante da esquadra portuguesa, cujos feitos andam envolvidos em lenda, sendo hoje mais conhecido pelo seu papel de pedido alcançado por Nossa Senhora de Nazaré.

desse carro partiu da rainha de Portugal, Dona Maria I⁹¹, visto que o Círio tem uma forte influência portuguesa.

Partindo disso, em 1901 a procissão que conhecemos como a principal do Círio passou a ser realizada no segundo domingo de outubro. Os devotos de Nossa Senhora de Nazaré se deslocavam até a capital paraense para levar suas doações e para agradecer as graças alcançadas à santa.

Constitui-se em um momento em que as pessoas podem orar em conjunto e compartilhar sua fé, tornando o Círio de Nazaré uma experiência e/ou vivência espetacular. Neste artigo, compreende-se o espetacular como aquele que está na base dos estudos da Etnocenologia, ciência que trata das práticas e dos comportamentos espetaculares. Sendo assim, as práticas espetaculares estão agrupadas em três subconjuntos, dentre eles: o das artes do espetáculo, dos ritos espetaculares e das formas cotidianas, conforme Bião (2009). Sublinha-se o conjunto dos ritos espetaculares, o qual se refere aos “rituais religiosos, festas, cerimônias periódicas, cíclicas e sazonais [...]” (Bião, 2009, p. 94), do qual faz parte o Círio de Nazaré.

Compreende-se que a vivência do corpo no Círio, do mesmo modo que é coletiva, é muito particular de cada devoto, romeiro ou promesseiro que dela participa. A devoção dos corpos é demonstrada por meio de votos em agradecimento, objetos carregados nas procissões e pela disputa por um lugar para segurar a corda. Esta, por sua vez, teve sua aparição após a berlinda ficar atolada em uma parte do trajeto, utilizada para a berlinda, pois, de início, a procissão do círio era realizada no período da tarde, entretanto, devido a uma forte chuva em 1853, passou a ser feita pela manhã.

Desde essa época, a população revive esse trajeto feito pela santa, o movimento de ir e vir, do palácio para o igarapé, repete-se nas procissões: primeiro na Trasladação (no sábado à noite) e depois no Círio (no domingo pela manhã).

⁹¹ Rainha de Portugal de 1777 até 1815, tradicionalmente reconhecida como a primeira rainha reinante em Portugal.

[...] os devotos percorrem as principais avenidas da cidade, acompanhando a santa em sua berlinda, com saída da Igreja da Sé, localizada no bairro da Cidade Velha (centro histórico de Belém), até a Praça Santuário de Nazaré, onde a imagem da santa permanece alguns dias para visitação (Oliveira, 2016, p. 91)

Especificamente por um período de 15 dias de festividade.

2 CORPOS PROMESSEIROS DO CÍRIO DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ

A corda puxada pelos promesseiros, as barcas, os carros, os fiéis e as autoridades laicas e religiosas, toda a estrutura organizacional do Círio foi pela primeira vez descrita e analisada, do ponto de vista antropológico, por Isidoro Alves em 1980 (Saré, 2007), distinguindo-a, naquela época, de um núcleo estruturado, no interior da corda, que circundava a berlinda e no qual desfilavam as autoridades e convidados especiais.

Sabe-se que em 1855 a corda foi inserida na procissão, para que o povo pudesse ajudar na remoção da berlinda de um atoleiro, o que hoje perdeu completamente seu significado prático original, embora o seu aspecto simbólico de sacrifício e aproximação ao sagrado tenha permanecido ao longo dos anos. Desse modo, os estudos da antropologia esclarecem que:

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

A corda puxada pelos devotos é, atualmente, um dos elementos mais característicos e simbólicos do Círio de Nazaré. Ao vivenciarmos o Círio, a corda passa a ser uma das suas teias, conforme o autor acima,

que nos remete aos corpos que se unem, se conectam, tecendo muitos significados, dentre eles: fé, amor, devoção, e que nesse enlace de significados e vivências apresentam uma técnica corporal. Mauss (2003) definiu as técnicas do corpo como o conjunto de usos corporais aprendidos culturalmente por uma dada sociedade. “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo” (Mauss, 2003, p. 407).

Com base no que argumenta Mauss (2003), pode-se inferir que a técnica corporal dos promesseiros da corda possui uma configuração particular de postura e de encaixe perfeito de toda a estrutura física do corpo, para que todos os corpos possam puxar a corda em um só ritmo.

O corpo do promesseiro da corda é um corpo imerso em líquidos corporais, um corpo que roça com outros corpos, desliza sobre eles, força-os com seu peso e é forçado por eles. Suor, lágrima, sêmen, secreções vaginais, menstruo, saliva, fezes, urina misturam-se à água da chuva ou das garrafinhas plásticas (Saré, 2007, p. 420).

Todavia, há muitos relatos de pessoas que por diversos motivos foram “cuspidas” da corda (em meio à multidão não conseguem se manter unidos a ela) e, geralmente, não conseguem voltar, entretanto, quando voltam, sentem dificuldade para conectar-se ao movimento corpóreo coletivo. A cada ano aumenta o número de promesseiros ao longo da corda compondo um só corpo, rumo ao destino final, a Basílica de Nazaré. Os motivos de cumprir o sacrifício de ir na corda do Círio de Nazaré são diversos. Entre as graças alcançadas, estão, por exemplo: passar no vestibular, doenças curadas, famílias que não se falavam e voltaram a se falar, agradecimento pela saúde ou somente pela fé à santa.

Em 1982 a corda media 50 metros de extensão; em 1988, passou para 350 metros e, em 1990, para 420 metros. Feita de fibra de juta e grossa o suficiente para suportar a tensão a que é submetida durante a procissão.

Para a Transladação, procissão que inicia no colégio Gentil Bittencourt, a corda é estendida no chão da avenida Nazaré pela guarda de Nossa Senhora de Nazaré. Assim que é iniciada a procissão, os fiéis pagantes de promessas na corda rapidamente disputam um lugar para agarrá-la, a fim de puxar a berlinda, homenageando assim a Virgem de Nazaré.

Na procissão do Círio que se inicia na Igreja da Sé, e, em seguida percorre a rua da Feira do Ver-o-Peso, a Avenida Boulevard Castilho França, tem-se uma multidão de pessoas que:

Para ver a santa em sua passagem pela feira, as pessoas aglomeram-se na Praça do Relógio, além de reunirem-se nas calçadas, no meio-fio, em cima das árvores da Praça Dom Pedro II, nos barcos aportados no cais e nas marquises das casas comerciais. Na ocasião, os fiéis aplaudem rezam, ouvem-se gritos, além do choro emocionado em seus rostos (Oliveira, 2016, p. 92).

Considerando a observação de Paul Ricoeur (1978, p. 27), segundo a qual “toda tradição vive graças a interpretação; é por este preço que ela dura, isto é, permanece viva”, seriam as diversas manifestações de fé dos promesseiros a mover seus corpos em distintas direções e sentidos devocionais que tornariam o Círio de Nazaré uma manifestação viva a atualizar-se a cada novo ciclo da festividade.

No final da procissão do Círio, a corda é cortada. Dividida entre os promesseiros, como forma de recordação, eles levam para casa um pedaço dela, com os pés cansados e doloridos completamente cheios de bolhas, mas com a satisfação da promessa cumprida, seja por mais um ano, pela primeira ou pela única vez a vivenciar tal momento e/ou experiência corporal e espiritual.

Conforme depoimento, Daniel Aragão, que há 27 anos é promesseiro da corda, pega desde 1996 um pedaço dela que consegue e distribui para seus familiares. A cada ano agradece a conquista pelo trabalho de comunicação e marketing esportivo, como também pela sua família, por estar sempre com muita saúde. Segundo ele, desde a primeira vez que foi

na corda do Círio, experienciou algo muito forte, se sentiu agradecido, e por esse motivo não parou de ir, tornando-se algo recorrente em sua vida espiritual.

Na historiografia do Círio, tem-se que, em 1999, em função da lentidão da procissão, promesseiros na frente da corda e diretores encarregados da segurança da romaria decidiram baixar a corda para que a berlinda pudesse sair e continuar o seu trajeto. Na avenida Presidente Vargas, a berlinda foi desatrelada, a notícia espalhou-se rapidamente entre os devotos, que decidiram não abandonar a corda e, segurando nela, foram atrás da berlinda, em uma manifestação espetacular, quando, juntos – os corpos dos promesseiros seguiram para alcançar um único objetivo, em um só propósito, do corpo movido pela fé.

No testemunho de Lana Sousa, que paga sua promessa em uma das estações⁹² da corda, ela declarou que passou a acompanhar o Círio na corda quando recebeu um diagnóstico de surdez de seu sobrinho, pois ele não reagia a nenhum tipo de som. Ela recorreu à intercessão da “Nazinha” (denominação carinhosa dada à santa) e recebeu a graça. Em 2015, seu sobrinho começou a reagir aos sons e atualmente usa implante coclear⁹³, aparelho que oferece qualidade de vida ao paciente/usuário e, desde então, ela agradece a conquista do sobrinho.

A corda é considerada um dos símbolos mais significativos do Círio, o corpo espetacular na corda apresenta-se imerso na devoção, em corpos que se conectam e se amalgamam, formando um único elemento, um único escopo, tornando-se corpos espetaculares guiados pela fé.

⁹² Armações de ferro utilizadas para conectar uma à outra; no total são cinco estações que compõem a corda.

⁹³ O implante coclear é um dispositivo implantável de alta complexidade tecnológica, que é utilizado para restaurar a função da audição nos pacientes portadores de deficiência auditiva profunda, que não se beneficiam do uso de aparelhos auditivos convencionais.

2.1 Dos joelhos no chão à dança nas pontas dos pés

Pelo olhar espetacular deste estudo/pesquisa sobre o corpo dos promesseiros no Círio, têm-se aqueles que desafiam a capacidade de locomoção anatômica do ser humano, o que significa dizer que perfazem o trajeto de joelhos, percorrendo em média três quilômetros.

Historicamente, não se sabe quando exatamente se deu início a essa forma de pagar promessa no Círio, mas, nos últimos anos, ela tem ganhado muita visibilidade, por graças alcançadas, desde a saúde de um ente querido até a aprovação no vestibular, evidenciando um ato de amor, de crença e esperança, em um novo caminho a ser traçado em sua vida.

Em 2020, a pandemia da Covid-19⁹⁴ desafiou a ciência e fez milhares de vítimas, dentre elas, a mãe de Andressa Figueiredo, a Dona Lenir, que aos 69 anos ficou internada com um quadro grave de saúde. Apesar de não ter tido procissão nos anos 2020 e 2021, por causa da pandemia, uma porcentagem significativa de pessoas foi às ruas realizar o mesmo percurso da procissão de domingo. A bacharel em direito Andressa Figueiredo recorreu à padroeira com a sua fé, pedindo pela intercessão da santa na vida da mãe, e o milagre da cura aconteceu. Dessa maneira, a filha pagou a promessa fazendo o percurso do Círio de joelhos, iniciando na frente da igreja da Sé e finalizando na Basílica de Nazaré.

⁹⁴ Doença causada pelo novo tipo de coronavírus identificado no ano de 2019, denominado de SARS-CoV-2, obrigando a população mundial a ficar em casa nos anos de 2020 e 2021.

Fotografia 1 - Promesseira Andressa Figueiredo



Fonte: Arquivo pessoal Andressa Figueiredo, 2023, Oliberal.com

Em agradecimento pela vida da sua mãe, Andressa esclarece que: “De joelhos, na porta da Basílica, entreguei minha mãe à Maria. Naquele dia conversei intimamente com a Virgem de Nazaré, senti meu corpo arrepiar. Tenho certeza que era Nossa Senhora me dando o milagre que precisava” (depoimento, 7 de outubro de 2023).

Já o estudante Leonardo Souza atraiu olhares por acompanhar a procissão com os olhos vendados e de joelhos, quando cansava, caía no chão, sendo amparado pela Cruz Vermelha. Em depoimento disse: “A minha mãe estava com câncer, vim pedir por ela, para a recuperação ser mais rápida. Além disso, sou fisioterapeuta e vim pedir pelos meus pacientes” (depoimento, 13 de outubro).



Fonte: Reprodução/TV Liberal. Leonardo Souza, 13 de outubro. G1 Pará.

Ao ser questionado sobre os seus olhos estarem vendados, ele comentou: “Deus diz na Bíblia: ‘feche os olhos e segura na minha mão, que eu te acompanharei pelo caminho da paz’” (depoimento, 13 de outubro). Assim, Leonardo seguiu convicto na sua fé em Deus e na intercessão em nossa senhora, para alcançar seus pedidos.

Os promesseiros que acompanham o trajeto do Círio de joelhos precisam de preparo físico e cuidados de outras pessoas, entretanto, há aqueles que não dão atenção, levam em consideração o sacrifício, ultrapassando os limites do corpo.

No meio da multidão, a promessa Cláudia Renata, de 29 anos, chamava atenção arrastando o próprio corpo com as mãos e os joelhos no chão sem proteção alguma. A devota explicou o comportamento com uma palavra: “Fé”. “Agradeço pela saúde dos meus filhos, passamos por um período de muitas doenças e graças à intercessão de Nossa Senhora agora estamos bem” (depoimento, 14 de outubro de 2012), afirmou a promessa.

Fotografia 3 - Promesseira Cláudia Renata



Fonte: Foto de Ingrid Bico/G1 PA.

Para que Cláudia conseguisse pagar a sua promessa, outras pessoas a ajudaram, colocando papelão no caminho, durante todo o trajeto, para aliviar a sua dor, além de dar apoio emocional e afetivo. Percebe-se também ao longo do trajeto do Círio pessoas de outras religiões, que ficam comovidas e passam a ajudar os promesseiros, seja distribuindo água, leques, dentre outros objetos, como terços, mas, principalmente, todos estão conectados à existência de uma força espiritual maior. É o *ethos* da cultura paraense.

Na discussão antropológica recente, os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo “ethos”, enquanto os aspectos cognitivos, existenciais foram designados pelo termo “visão de mundo”. O ethos de um povo é o tom, o caráter e qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete [...] (Geertz, 1989, p. 93).

Promesseira desde 2018, Evelin Cecília, uma das autoras deste artigo, pediu a intercessão da santa padroeira da família em sua gestação e na vida de seu filho, após ter a notícia de que sua gravidez era de risco. A promessa, que em seu primeiro ano saiu apenas com duas camisas amarradas a seus joelhos e três papelões no chão, partindo do início da Av. Nazaré, foi movida e levada com a fé em Nossa Senhora de Nazaré, com o coração repleto de gratidão pela vida do filho, que nasceu saudável e forte; a criança, que na época tinha apenas um ano e meio, seguiu ao lado da mãe, no colo de sua avó.

Fotografias 4 e 5 - Promesseira Evelin Cecília



Fonte: Arquivo pessoal Evelin Cecília, 2018.

No ano seguinte, em 2019, por estar doente, não pagou sua promessa. Já em 2020, seguiu a procissão junto a sua família. Em 2021, acompanhou novamente o Círio grávida de seu segundo filho. Naquele ano, sua irmã mais nova também pagou sua promessa, tornando-se promesseira, inspirada na promessa da irmã mais velha; seguiu firme e forte, mostrando a todos a devoção da família à Virgem de Nazaré. Verifica-se um comportamento que é passado de geração a geração, pela tradição.

[...] 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 que o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral (Mauss, 2003, p. 407).

Na família da promesseira Evelin Cecília, os ensinamentos sobre fé e religiosidade foram passados e ensinados desde os antepassados até a progenitura atual, fazendo com que a fé jamais adormeça nesses corpos, nem se perca sua história.

Em 2022, Evelin Cecília passou por um preparo físico para cumprir o trajeto de sua promessa durante o Círio, que iniciou na frente do Banco do Brasil, na Av. Presidente Vargas. Com a mudança para um percurso maior, sua promessa sofreu alterações, agradecendo não somente pela vida do filho, pela saúde de sua família, e as conquistas alcançadas nos últimos anos que perpassaram depois de sua primeira vez como promesseira, incluindo o agradecimento pelo parto de sua filha Aurora, pois correu tudo bem em sua cirurgia. Agradeceu de joelhos ao lado de sua família, que sempre a apoiou, dando forças e energias positivas em todos os momentos do percurso.

Fotografias 6, 7 e 8 - Promesseira Evelin Cecília



Fonte: Arquivo pessoal Evelin Cecília, 2022.

Vale destacar que, durante o trajeto, o apoio de amigos e familiares é fundamental. São imprescindíveis o carinho, o afeto e o cuidado com o corpo do promesseiro, seja abanando-o ou passando atadura nas mãos e nos joelhos, a fim de que ele finalize o percurso e pague sua promessa.

Em depoimento, Evelin relatou que:

O ano de 2023 foi muito especial, pois estive ao lado de quem precisava, obtive ajuda de pessoas que não imaginava, fui inspiração para uma amiga! E este ano novamente fui ao lado da Mikaelly Rocha⁹⁵, amiga que a ‘Nazinha’ me deu. Foi o nosso segundo Círio juntas. É muito gratificante viver toda essa experiência mais um ano de muitos, esse ano em especial vim pedir pela saúde e a cura de pessoa muito querida para mim, eu creio na intercessão dela e em Jesus, que minha graça será alcançada (depoimento, 12 de dezembro de 2023).

Mikaelly Rocha, promesseira do Círio, por dois anos consecutivos, foi criada com um amigo, que se tornou um irmão para ela. A mãe de seu amigo-irmão descobriu um câncer e o filho, por sua vez, pediu a intercessão da santa na vida de sua mãe. No entanto, ele não suportou ver a mãe naquele estado e acabou tirando sua própria vida, deixando somente uma carta para a amiga-irmã, pedindo a ela que pagasse a promessa por ele. Mikaelly então pagou a promessa pelo amigo, mostrando devoção e fé.

Dor e sofrimento acalantados pelo crer em algo maior. O colo de mãe que acalmaria o irremediável sofrer. Movimentar-se para que a vida alimentada pela fé traga novos sentidos.

“Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida, traduzindo-a para outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade” (Le Breton, 2012, p. 7), o corpo mostra a capacidade de socialização e o modo espetacular que possui, ao vivenciar e compartilhar com o meio e a comunidade em que ele habita.

O corpo que dança também se fez presente no Círio, que, por meio da Arte/dança, encontrou uma maneira singular de agradecer, homenagear ou pedir algo à Virgem de Nazaré.

⁹⁵ Mikaelly e Evelin conheceram-se no domingo do Círio e pagaram promessa juntas em 2022 e o mesmo se repetiu em 2023. Atualmente são “amigas unidas pela fé”.

Os usos físicos do homem dependem de um conjunto de sistemas simbólicos. Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator (Le Breton, 2012, p. 7).

Ao pensamento acima entrelaço a história da bailarina-promesseira Family Cecilia, que no primeiro ano de sua promessa (2021) pediu para ser aprovada no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA), pois queria possuir mais conhecimento sobre essa área.

Fotografias 9 e 10 - Bailarina-promesseira Family Cecilia

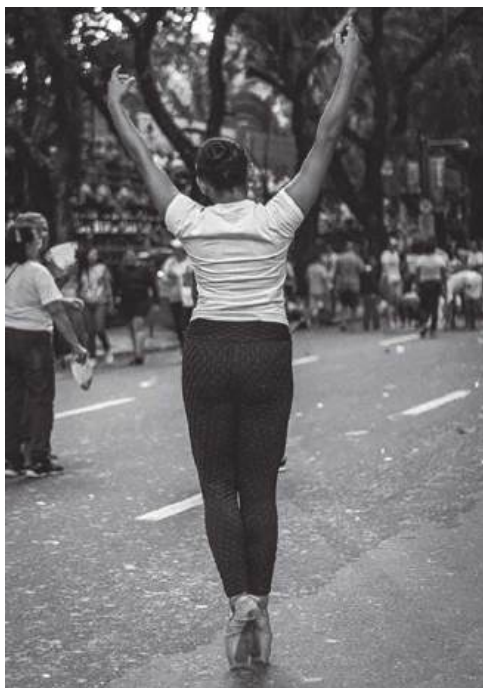


Fonte: Arquivo pessoal de Cecília, 2021.

Com o caderno de exercícios do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) nos braços, a bailarina-promesseira percorreu o caminho da procissão, com passos leves e delicados, da técnica do balé clássico, com

sapatilha de ponta, como se estivesse flutuando entre os romeiros, mostrando, por meio da dança, sua devoção à santa, o que lhe confere sentido e significado.

Fotografias 11 e 12 - Bailarina-promesseira Jamily Cecília



Fonte: Arquivo pessoal de Jamily Cecília, 2022.

Na imagem acima, observam-se os passos do balé clássico realizados na ponta dos pés, em um espetáculo que entrelaça arte e religiosidade. Em seu segundo ano (2022), atuando como professora no “Studio de Danças por Lucinha Azeredo”, agradeceu por todas as graças alcançadas, pela sua saúde e seu trabalho, renovando sua fé, por meio daquilo que o seu corpo vive intensamente, a dança. O corpo que dança, o corpo em movimento, é a forma de expressar a sua devoção à santa.

“O corpo ouvido, visto, cheirado, tocado é o elemento estético mais importante no Círio de Nazaré. Corpo ritual espetacularizado, tra-

zido para ser visto na rua, desfilado em uma festa que é cortejo, ritual que é travessia no espaço urbano tomado pelo corpo” (Saré, 2007, p. 416). O corpo da bailarina-promesseira transcendeu o espaço da cena e da rua, em uma espetacularidade que envolveu fé, arte, cultura e tradição. Jamily comentou o seguinte: “Aprendi que é muito mais do que a gente pedir, e sim agradecer, pois estou tendo a oportunidade de fazer o Enem; agradecer por todas as conquistas!” (depoimento, 22 de outubro de 2022).

Fotografias 13 e 14 - Bailarina-promesseira Jamily Cecília



Fonte: Arquivo pessoal de Jamily Cecília, 2023.

Vestida com uma blusa com a estampa da imagem da santa, a bailarina-promesseira agradeceu à “Nazinha”, do seu jeito, com a arte do seu corpo, expressando-se dançando na ponta dos pés, em uma coreografia caminhante, vivenciando o seu verdadeiro significado da fé.

A promessa Isabelle Garcia pediu à santa para passar no processo seletivo do curso técnico em Dança Clássica da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA. Com sua graça alcançada, pagou a sua promessa dançando na ponta dos pés.

Fotografia 15, 16 e 17 - Bailarina-Promesseira Isabelle Garcia



Fonte: Arquivo pessoal de Isabelle Garcia, 2022.

Na imagem pode-se ver a bailarina-promesseira executando passos de balé clássico, com sapatilha de ponta, por meio de movimentos

suaves e de expressão devocional. “Percebe-se que a dança, em um contexto religioso não é só rememorar vivências do passado, mas aguça o olhar, o afeto fortalece laços familiares e religiosos, possibilita encontros e transforma sentimentos” (Farias; Oliveira, 2019, p. 313).

A imagem da santa estampada na blusa é usada por promesseiros, romeiros e por devotos durante a procissão. Vale destacar a calça leggings utilizada pela bailarina, o que lhe permite melhor mobilidade e amplitude de movimento. A espetacularidade gestual chama atenção e atrai os olhares das pessoas. Para além do desgaste físico, em uma coreografia caminhante nas pontas dos pés, o corpo da bailarina-promesseira vivencia o espetáculo devocional, movida pela sua arte, sua dança e sua fé.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Círio de Nazaré é uma manifestação religiosa que envolve, direta ou indiretamente, a população paraense. Apesar da existência de Círios em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré em outros municípios do Pará e em outros estados do Brasil, nenhum deles possui a dimensão que o Círio de Nazaré alcança em Belém. Sendo assim, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém do Pará, é muito mais do que um fenômeno religioso, por isso é estudado por diversas áreas, como: sociologia, antropologia e, neste artigo, etnocenologia.

Sublinha-se que a devoção pela santa é parte do cotidiano dos paraenses e está presente nos pequenos altares domésticos, no movimentado mercado do Ver-o-Peso, nos supermercados, em bancos, instituições governamentais e nos meios de comunicação. Nossa Senhora de Nazaré é carinhosamente denominada pelos devotos de “Tia Naza”, “Nazica”, ou mesmo “Nazinha”, o que evidencia o afeto estabelecido entre o devoto e a Virgem.

O Círio, como destaca a letra da música *Eu sou de lá*, do Padre Fábio de Melo: “Pois há de ser mistério agora e sempre. Nenhuma explicação sabe explicar. É muito mais que ver um mar de gente. Nas ruas de

Belém a festejar”. O Círio precisa ser vivido. O corpo do promesseiro imerso na manifestação, movido pela fé, no meio da multidão, é espetacular aos olhos do pesquisador etnocienológico.

Cabe salientar que os corpos dos promesseiros, além de memórias, carregam histórias, que são compartilhadas no encontro com aqueles que não perderam a esperança, pessoas de almas sensíveis e, como as águas de um rio, às vezes correm devagar, desacelerando a mente inquieta e aflita, numa caminhada na qual todos se colocam no lugar de igualdade. Com os pés e os joelhos na mesma direção, com as mãos cheias de força e coragem, levam e desenham mais um capítulo da história do Círio, em Belém do Pará.

A fé dos promesseiros é traduzida no canto, na dança e nas diversas formas espetaculares de expressão do corpo. Na vivência divina do Círio, os olhos dos promesseiros parecem ver o invisível, os corações parecem tocar o intocável, pois “nenhuma explicação sabe explicar”. Talvez, seja na prece que carrega os desejos mais significativos da alma, estes deságuam em gratidão. Instante eternizado na memória de quem chora e é consolado, levando ventos que sopram alívio, força que invade a alma e alegria que preenche e une as pessoas.

No corpo das bailarinas-promesseiras o Círio é entrega, pertencimento, espetacularidade e vivência. Bem como, é expressão de amor, de afeto, na forma de compreender e ser compreendido, pois a devoção nasce do amor ao próximo. É por esse motivo que a vida trasborda em outubro, em uma das formas mais espetacular que existem, o sentir.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Paulo de Tarso. **Belém e suas Histórias de Veneza Paraense a Belle Époque**. Belém: Editora Kanga, 2004.

BIÃO, Armindo. **Etnocienologia e a cena baiana**: textos reunidos. Prefácio de Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

FARIAS, Gabriela Pereira; OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de. Espectacularidade e Circularidade: A Dança do Retumbão na Festividade da Marujada de São Benedito em Bragança, no estado do Pará. *In: SANTA BRÍGIDA JUNIOR, Miguel de; ANDRADE, Simeir Santos. Etnocenologia amazônica: corpo encostado*. Belém, PA: Paka-Tatu, 2022.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia Fuhrmann. 6. ed. Rio de Janeiro/Petrópolis: Vozes, 2012.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Um aspecto da diversidade do catolicismo: o Círio de Nazaré em Belém. *In: TEIXEIRA, Faustino (org.). No rastro de Deus: variações sobre o fenômeno religioso no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2005.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Precedido de uma Introdução à obra de Marcel Mauss por Claude Lévi-Strauss. Textos Georges Gurvitch e Henri Lévy-Bruhl. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosacnaify, 2003. PDF.

OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de. **Ver-a-Dança**: a transfiguração do cotidiano da Feira do Ver-o-Peso na criação coreográfica. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2016.

RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações**: ensaios de hermenêutica. Tradução de M. F. de Sá Correia. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

SARÉ, Larissa Latif Plácido. Na corda dos promesseiros do Círio de Nazaré. *In: BIAO, Armindo Jorge de Carvalho (org.). Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P&A Editora, 2007.



INFÂNCIA RIBEIRINHA: CULTURA E RELIGIOSIDADE DAS CRIANÇAS NA VILA DO PIRIÁ – CURRALINHO/PA

Simeide Amorim Santos Andrade⁹⁶
UFPA/ICA/FADAN
simeideandrade@ufpa.br

Resumo: O estudo que ora apresentamos constitui parte de uma pesquisa mais abrangente das infâncias amazônicas, com destaque para a infância e a criança ribeirinha da Amazônia Marajoara. O objetivo da investigação foi analisar as relações que as crianças estabelecem com a religiosidade a partir das ações cotidianas vivenciadas em um espaço geográfico de água e floresta, como brincar, dançar ou mesmo ser curado das doenças, por meio das manifestações religiosas. A pesquisa foi realizada a partir de uma abordagem qualitativa baseada numa etnografia com crianças, em virtude de esta metodologia responder com maior efeito às

⁹⁶ Pós-doutora em Artes pelo PPGARTES (2020). Doutora em Educação pela PUC Minas (2018). Mestre em Educação pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (atual Unasp-2005). Especialista em Arte-Educação pela PUC Minas (2013) e em Currículo e Avaliação na Educação Básica pela UEPA (1999). Licenciada em Pedagogia (1997) e bacharel em Serviço Social (1988), ambos pela UFPA. É professora adjunta da Universidade Federal do Pará, atuando nos cursos de graduação e pós-graduação nas áreas das Artes Cênicas. Coordenadora do Nupeia - Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas: Arte, Cultura e Educação de crianças em diferentes contextos (UFPA/Fadan/CNPq-2019). Pesquisadora do Nupes - Núcleo de Pesquisa Social: Teoria Crítica da Sociedade, Cultura e Infância (PUC Minas/CNPq-2014). É membro da ALAS (Asociación Latinoamericana de Sociología).

nossas expectativas no sentido de ouvir a voz das crianças e trazê-las a outro patamar – o de atores sociais que (re)constroem suas histórias, inseridos numa dada cultura que influenciam e pela qual são influenciados. O estudo se deu no distrito Vila do Piriá – Curralinho/PA, na Amazônia Marajoara, com 25 crianças na faixa etária de cinco a onze anos, no período de 2015 a 2017. Ancorou-se, como referência basilar, nos estudos de Chalhoub *et al.* (2003), Mauss (2017), Pantoja (2011), Pantoja e Costa (2013), Pires (2007), Reis (2007), Silva e Pacheco (2011), Wosien (2004), entre outros. As conclusões obtidas a partir deste estudo revelam que, desde que nascem, as crianças seguem o ritmo dos pais, são levadas à igreja e se acostumam a ficarem por lá sem muitos questionamentos sobre o porquê de estarem naquela denominação. Todas as igrejas cristãs da Vila do Piriá desenvolvem algum tipo de trabalho com as crianças, geralmente, reuniões aos finais de semana, pela manhã. São momentos denominados de reunião de crianças, culto das crianças ou trabalho com crianças, em que o ritual segue os padrões de cada denominação. Embora elas cantem, brinquem, escrevam, pintem e façam as orações nas igrejas, a dinâmica aplicada é semelhante à de uma escola, de uma sala de aula. As crianças têm pouca participação nas tomadas de decisões, nada passa por elas; todas as questões que envolvem a missão com as crianças são decididas pelos líderes e coordenadores das diversas igrejas ali existentes.

Palavras-chave: Crianças ribeirinhas. Vivências culturais. Religiosidade.

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é parte constituinte de uma investigação mais abrangente sobre as infâncias amazônicas do Norte do Brasil, especificamente, do estado do Pará, da região da Amazônia Marajoara. Aqui destacamos a cultura e a religiosidade das crianças da comunidade ribeirinha da Vila do Piriá, localizada no município de Curralinho/PA. Os interlocutores foram 25 crianças entre cinco e onze anos, moradoras da localidade. O estudo

foi realizado por meio de uma abordagem qualitativa, baseada numa etnografia com crianças ribeirinhas e teve como instrumentos de pesquisa a observação participante, as conversas informais e o diário de campo, buscando analisar as relações que elas estabelecem com a religião a partir das ações cotidianas vivenciadas num espaço geográfico de água e floresta.

Cabe salientar que a religiosidade é uma prática muito presente na vida dos ribeirinhos. As religiões mais comuns são o catolicismo e o protestantismo (evangélicos), embora os cultos de natureza indígena, as pajelanças (Pantoja, 2011ab) e a religiosidade afro-brasileira, também marquem presença nesse lugar (Coelho; Santos; Silva, 2015). Ao tratar sobre a questão da religiosidade infantil, Pires (2007) considera que as crianças a vivenciam indo à igreja, mantendo laços com a família e outros membros da comunidade, não fazendo distinção entre o profano e o sagrado, e ainda se deixam afetar profundamente por ela.

A partir da análise da ficha de perfis das crianças, realizada em 2015/2016, observou-se que 92% frequentavam as igrejas protestantes, também chamadas de evangélicas, e as demais frequentavam a igreja católica.

2 A RELIGIOSIDADE NA AMAZÔNIA MARAJOARA, VILA DO PIRIÁ – CURRALINHO/PA

Na vila do Piriá, a religião predominante é o cristianismo⁹⁷, que conta com sete diferentes denominações, distribuídas em nove templos: Igreja Adventista do Sétimo Dia, Igreja Cristã Evangélica, Igreja Pentecostal Deus é Amor (sede e congregação Pentecostal Fonte de Fé El-Shaday), Igreja Evangélica Assembleia de Deus, Igreja do Evangelho Quadrangular, Igreja Evangélica Assembleia de Deus - Ministério Madureira (sede e congregação) e Igreja Católica Nossa Senhora de Nazaré.

⁹⁷ Religião baseada nos ensinamentos de Jesus de Nazaré, que o considera como o Messias, o Cristo.

Os dados do IBGE (2017) chamam atenção para a pluralidade dos grupos religiosos que se intensifica pela presença significativa dos evangélicos, especialmente os pentecostais. Essa constatação se assemelha aos dados de nossa pesquisa de campo, em que 92% das crianças colaboradoras se autodeclararam crentes (protestantes/evangélicos).

O Censo Demográfico de 2010⁹⁸ mostra o crescimento da diversidade de grupos religiosos no Brasil, com a diminuição da proporção de católicos, apesar de continuar sendo maioria no país.

No Piriá, as religiões de matriz africana, como candomblé e umbanda, foram observadas durante a pesquisa de campo, porém pouco se falava delas, mencionadas como *“aqueles macumbeiros”* ou *“esse povo que gosta de batê tambô”*, demonstrando a dificuldade da comunidade em se relacionar com as pessoas que cultuavam aquelas religiões. Pantoja e Costa (2013, p. 264) asseveram que a intolerância das religiões predominantes em relação a outras crenças, sejam cristãs ou não, gera uma “[...] demonização e tentativa de expurgo do universo de crenças [...], o que não deixa de ser um processo de incorporação da religião do outro, no entanto, com sentido negativo”.

Os cultos de procedência indígena, como pajelança(s), também foram identificados, embora com muito menos frequência que a de matriz africana. É a partir dessa linha cultural que emerge a figura do(a) “feiticeiro(a)” ou “pajé” como representativa na Vila (Pantoja, 2011). No entanto, parte da população, especialmente as crianças, consideram essas pessoas ora do bem, ora do mal, como sintetizado na fala de uma menina de nove anos⁹⁹: “A mamãe disse que tem muita feiticeira aqui, que num é pra comê nada do que ela dê, nem bombom, nem comida, nadinha. As vez a mamãe pega remédio lá com a dona..., mas a gente fala cum ela, eu acho ela boa” (registro de campo, 20/09/2015).

⁹⁸ Ver: **Censo Demográfico 2010**: características gerais da população, religião e pessoas com deficiência (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2010b).

⁹⁹ Os nomes foram omitidos, para que a criança e sua família não sofram qualquer tipo de represália.

2.1 Religiosidade infantil: a prática nossa de cada dia

Compreendemos como religiosidade infantil aquilo que é vivido de maneira concreta ou prática, relacional, difusa e intensa (Pires, 2007), naturalmente fazendo parte da vida social desse grupo geracional, ou seja, a religiosidade infantil se constitui numa prática vivida cotidianamente pelas crianças, por meio de ações como tomar a bênção, beijando a mão de toda a parentela; ir aos cultos, à missa ou a outras expressões religiosas presentes na comunidade; rezar/benzer ou orar quando o barco está saindo, ou mesmo quando vão dormir ou se alimentar; a crença que dão às assombrações.

Em virtude de quase a totalidade das crianças colaboradoras serem crentes (92%), ouvimos mais sobre a realidade delas, ou seja, as observações e as atividades, embora tivessem como foco as crianças da comunidade, direcionaram um olhar mais apurado para as crentes, pois eram elas que chamavam nossa atenção para as questões que envolviam as denominações por elas frequentadas.

Os eventos sociais na Vila são poucos, por isso ir à igreja (missa ou culto) é o acontecimento mais importante para as crianças, independentemente do que se faça lá; o fato de encontrarem os amigos, parentes, verem pessoas, faz daquele local um ambiente aprazível para elas.

As igrejas de matrizes mais conservadoras, como as pentecostais, exigem de seus membros uma postura diferente das outras pessoas. Pantoja e Costa (2013) asseveram que isso se percebe em seus modos de vestir, seus cabelos longos, não fazendo uso de maquiagem e joias; sua conduta deve ser ilibada. Do mesmo modo, as crianças, especialmente as meninas, seguem esse modelo de comportamento. Mesmo as meninas de pouca idade já usavam roupas compridas de cortes simples e cabelos sempre longos. Menos cobrados eram os meninos quanto aos trajes, podendo andar sem camisa, apenas de short, e praticarem qualquer atividade, com exceção do jogo de bola. A esse respeito Pantoja e Costa (2013, p. 268) esclarecem que:

A Assembleia de Deus se destaca na região e goza de bastante prestígio. Não apenas por ser a denominação pioneira do pentecostalismo na região, mas, sobretudo, por sustentar a identidade de uma denominação “tradicional” que não sucumbe aos apelos do neopentecostalismo em sua luta por “prosperidade” aqui e agora, e por manter muito zelo e discrição no modelo dos cultos e um rígido padrão de comportamento para com seus adeptos, sobretudo com as mulheres, além de um *ethos* que despreza as coisas do “mundo” e preza pela salvação da alma (Pantoja; Costa, 2013, p. 268).

O pecado, representado pelo “diabo”, estava presente em muitas ações das crianças, visto pelos olhares dos pastores, pais e lideranças da igreja, segundo nos informaram as crianças crentes. No depoimento a seguir é possível captarmos a insatisfação de não poderem brincar de um jogo tão comum no Piriá e no cotidiano dos brasileiros de modo geral; afinal, futebol, pelada, jogo de bola, é brincado até nos lugares mais remotos deste país. Como são proibidas de brincar de bola, as crianças têm dificuldade de aceitar esse modelo social e até mesmo de entender como uma brincadeira torna-se nociva a ponto de passar a pertencer à esfera do mal.

Registro de campo (23/01/2016).

Quando [...] diz que não pode, nós brinca do mermo jeito.

[...]

Pesquisadora: agora, nas férias, o que vocês vão fazer? Brincar, passear, viajar...

Menin@¹⁰⁰ 1: Já tamo brincando na quadra de bicicleta.

Menin@ 2: A gente brinca sempre.

Pesquisadora: Vocês brincam no rio? Jogam bola?

Menin@ 1, Menin@ 2 e Menin@ 3: Toma banho, brinca no rio. De bola, não.

Pesquisadora: Por quê?

¹⁰⁰ Os nomes das crianças foram omitidos propositadamente para que não sofressem nenhum tipo de retaliação quanto aos posicionamentos assumidos neste fragmento de texto.

Menin@ 3: O pastô não deixa, minha vó não deixa. Eu não sei por quê! Mas lá em Currálinho o pastô joga bola. Os filho dele joga tombém lá, mas minha vó não deixa.

Pesquisadora: O que vocês acham dessa proibição, de não poder jogar bola?

Menin@ 2: Acho que é errado.

Menin@ 1: Tem brincadeira que nós não enjoa. Quando o pastô diz que não pode, nós brinca do mermo jeito.

[...].

Nesses relatos verificamos que a prática da brincadeira com bola sofre um abalo, algo que não foi bem explicado, simplesmente foi proibido por determinadas pessoas, permitido para uns e para outros não. Apesar das proibições, as crianças, em alguns momentos, burlam essas decisões.

A expressão corporal, a fala tensa meio engasgada, a seriedade com que narravam cada frase desta história nos levam a afirmar que, quando dizem que brincam, mesmo sem autorização dos adultos, não há nenhum desrespeito nisso, muito menos pecado ou coisa do mal, mas um processo de enfrentamento e de resistência aos padrões preestabelecidos, possibilitando inventar coisas, como nos diz o poeta Manoel de Barros (2010), ou mesmo reinventar novas maneiras de jogar, de brincar, de se transformar, significando dizer que:

[...] mesmo na presença de uma variável cultural forte, religião, o poder do grupo e a capacidade criativa das crianças, enquanto sujeito ativo do processo, agem como uma força intensa e contrária a esta norma cultural, o que leva a identificar a criança como sujeito ativo do seu desenvolvimento e a criar estratégias para brincar (Reis, 2007, p. 171).

As crianças, de certa maneira, “desacatam” as regras estabelecidas socialmente, ao que Arenhart (2007) chama de transgressão. Em seus estudos, a autora levanta o seguinte questionamento: por que as crianças transgridem? Ela nos responde, afirmando que as crianças buscam satisfação no tempo hoje, imediato, sem levar tanto em consideração os

motivos de causa e efeito que estão centrados na lógica do adulto. Desse modo, a *transgressão* é a saída encontrada por elas para vivenciar essa satisfação do tempo presente. Ao *desobedecerem* às regras impostas pelos adultos, as crianças estabelecem com outros atores sociais a possibilidade de fazer diferente daquilo que o sistema lhes impõe, além de construírem a cultura infantil.

A questão da proibição de jogar determinados brinquedos constitui uma prática das igrejas pentecostais, como nos mostram os estudos de Reis (2007, p. 76) sobre a cultura da brincadeira nos Marajós:

Um fato marcante quanto à religião evangélica, como praticada no local, é a proibição de seus membros em participar de jogo de futebol ou qualquer jogo que envolva bola. Tal aspecto nunca foi explicado com total clareza, alguns argumentam que é por causa do uso do “short curto”, outros por ser uma atividade que leva ao álcool, que envolve competição, gerando discórdia ou até pela participação da atividade junto com os “ímpios”. Mesmo nas brincadeiras das crianças ribeirinhas, esse estigma é repassado, o que impede que algumas brincadeiras sejam praticadas, como o jogo de bola.

A observação realizada por Reis (2007) constata o enraizamento de costume dos pentecostais, sobretudo da Assembleia de Deus, que nos Marajós foi incutida sem uma explicação coerente que justificasse a proibição, levando a autora à conclusão de que:

Geralmente, as crianças têm a mesma religião dos pais e o mesmo discurso quando a brincadeira envolve bola. Pode-se dizer, portanto, que a religião é um importante fator que interfere diretamente nas brincadeiras das crianças, sobretudo nas evangélicas (Reis, 2007, p. 77).

Benjamin (1984) defende que brincar significa sempre libertação, por isso, as crianças, por não aceitarem as normas estabelecidas e que contrariam os preceitos de uma vida com liberdade, tendem a subverter a ordem, e de alguma maneira, mesmo sendo impedidas, brincam de bola.

A religiosidade também está no meandro do livramento das crianças das doenças, dos males que afetam o seu bem-estar. No protestantismo, o poder da oração pode curar as enfermidades das crianças, geralmente, por meio da imposição de mãos na cabeça e unção com óleo ungido¹⁰¹.

No catolicismo, a reza pode ser realizada pelo padre, diácono ou por qualquer adulto praticante; pode também estar ligada às práticas xamânicas das benzedeiras e pajelanças. No Piriá, os adultos informaram que crianças com quebranto ou com quadro de dor de cabeça, vômitos, febre e diarreia – *“doenças que apareceram misteriosamente da noite para o dia”* (registro de campo, 22/01/2016) – precisam de rezas, caso contrário, morrem. São mais frequentes no período de chuvas, no inverno amazônico, quando os rios enchem fazendo com que a mãe-d’água saia de seu escondedouro e fleche as crianças, ou seja, jogue o encanto nelas; nesse caso, só uma boa reza para resolver a questão (Silva; Pacheco, 2011). Sobre esse aspecto Chalhoub *et al.* (2003, p. 167-177) asseveram que:

A reza em criança é considerada mais simples e “comum”. O Credo, Ave-Maria, Pai Nosso, oração de São Francisco, Santa Luzia e São Benedito são citadas veementemente. As rezas mais difíceis são para as doenças graves, essas (rezas) não podem ser ditas para ninguém, pois teriam o segredo da cura.

A reza é um costume que advém de épocas remotas, conforme preceitua a historiadora Priore (2010), esclarecendo que há relatos confirmando que no período colonial a saúde das crianças era confiada à proteção de Deus ou a intermediários celestiais, os Santos.

Nas religiões de matriz africana acredita-se que a cura das crianças esteja atrelada a manifestações de entidades que incorporam nas pessoas. A doença é considerada uma manifestação espiritual, havendo necessi-

¹⁰¹ De base bíblica, é um óleo comum que foi consagrado a Deus na igreja, geralmente pelo Pastor, e se transforma simbolicamente em um instrumento espiritual ligado à fé das pessoas, podendo ser usado em várias situações, inclusive em casos de doenças.

dade de uma intervenção de caráter também espiritual, pois quem traz a cura são os espíritos que atuam libertando a alma da criança das amarras do mal. Desse modo, na Vila do Piriá, cada religião tem um ritual de cura das crianças e, de alguma forma, todas possuem adeptos.

Outra questão observada no contexto das igrejas evangélicas tradicionais na Vila do Piriá diz respeito à dança enquanto técnicas corporais. Desde muito cedo as crianças são ensinadas que “dançar é pecado”, “dançar não é de Deus”, quem “dança é do mundo” ou que “dançar é adorar a Satanás”. Nesse contexto, o corpo se molda aos padrões impostos pelo sistema, e mais uma vez as proibições enrijecem corpos ávidos por movimentos – os das crianças – numa região em que as técnicas de corpo inteiro (Mauss, 2017) são vivenciadas em quase todas as ações cotidianas.

Quanto à proibição da dança, que ocorre nas igrejas mais tradicionais da Vila do Piriá, Wosien (2004) nos esclarece que, desde muito cedo, a dança foi suprimida das liturgias da igreja, a partir de um processo que se iniciou ainda no século III com o enrijecimento e a definição da liturgia, em que novos textos foram escolhidos. Foi imposta ainda uma limitação dos instrumentos musicais, e, em seguida, a retirada total dos instrumentos que acompanhavam as músicas na igreja. Desse modo, o ritmo dos cantos, relacionados à dança, se modificaram drasticamente, desaparecendo a partir do novo formato em que a música se apresentava na Idade Média, e como consequência desapareceram os elementos da dança sagrada que eram anunciados por esses cultos. No final do século VI, a dança foi proibida com veemência no Concílio de Toledo, e na segunda metade do século XIII passou a ser considerada um pecado grave.

No Piriá, movimentar o corpo por meio da dança é uma atividade muito explorada nos eventos sociais da comunidade, no entanto, essa não é uma realidade para a população crente, principalmente, para as crianças. Elas não participam das atividades escolares em que a dança se faz presente, destacando as festas de carnaval, juninas e outras atividades cul-

turais que fazem parte do calendário escolar. Também nos movimentos culturais da Vila as crianças crentes foram vistas separadas do grupo que participava das atividades, como meras espectadoras.

As divergências culturais, os choques religiosos, os preconceitos sem fundamentos, despreparos associados a uma concepção de que dançar é *pecado*, no julgamento dos evangélicos, geram dificuldades para o entendimento das crianças sobre essas questões (Aleixo, 2018). Para ilustrar nossas informações, um recorte de nosso registro de campo demonstra a inconstância de elaboração daquilo que pode e o que não pode ou o que é permitido, ou não, fazer com o corpo integral diante dos dogmas religiosos. Falam as meninas:

Registro de campo (23/01/2016).

Eu não gosto de dança, porque eu sou crente!

[...]

Pesquisadora: Vocês gostam de dançar?

Rayka, Kaline e Isis: Gosto!

Rayka e Kaline: Gosto de dança quadrilha, a gente dança lá na nossa escola.

Isis: Eu não gosto de dança porque eu sou crente!

Pesquisadora: Crente não dança?

Rayka: Dança sim, as coisa de dança lá da igreja.

Isis: Dança, mas não ansim valsa não, nem quadrilha.

Pesquisador: Não pode brincar quadrilha quem é crente?

Isis: É.

Rayka: Porque o que eu vejo, pode sim, porque tem gente que dança lá numa igreja e vem pra cá e vem dança pra cá.

Isis: Tem gente ali que quando vão pra aquela igreja, eles fica assim dançando, quando chego lá vem tudo cheio de batom.

Kaline: Se maqueia, né?

Isis: Aí o pastor já avisou que não é, que gente que é crente não tem que se maquiá.

Rayka: Porque ele disse que criança não tem idade pra se maquiá.

[...].

No discurso das meninas fica evidente não só a proibição, mas a absorção de preceitos que, apesar dos questionamentos, ainda significam uma reprodução de um modelo repressor estabelecido socialmente. Aleixo (2018) considera que há uma crescente adesão de igrejas que desenvolvem ações com a dança, prioritariamente, com crianças e jovens, o que pode ser notado nas igrejas dos centros urbanos. Nas cidades interioranas da Amazônia, porém, essa realidade ainda está distante, persistindo um distanciamento da Arte da dança com a religiosidade das populações evangélicas, como pudemos observar no Piriá. Associa-se a dança a um processo de erotização ou sensualização do movimento corporal, atribuindo-lhe uma concepção demoníaca, de pecado.

Conforme nos diz Wosien (2004), uma religiosidade que abarca o homem em todas as suas dimensões também irá abarcar o seu corpo e o que está a sua volta, por meio da força integrada do movimento.

Como quase todas as igrejas se localizam na ponte principal, no domingo ou em dias comemorativos, o cortejo aumenta em um determinado local, sempre no início e no final das celebrações, mas, à medida que os membros vão adentrando em seus templos, o fluxo diminui consideravelmente. Para as crianças, as ações de se arrumarem em casa para irem à igreja e o movimento na rua, ao encontrarem vizinhos e amigos no caminho, parecia ser mais importante do que “[...] encontrar com Deus ou aprender sobre a bíblia [...]” (Pires, 2007, p. 146). Toda essa preparação e a maneira como era realizada se tornaram mais relevantes do que qualquer outra coisa que fosse dita ou pregada no templo.

É interessante como as crianças não questionavam a dinâmica da igreja, elas sempre estavam por lá, levadas, geralmente, pelos pais, embora muitas vezes fossem vistas caminhando sozinhas ou apenas com seus pares. Não se perguntavam por que tinham que ir à igreja, orar, ouvir o sermão do pastor ou do padre/diácono, como se as atividades desenvolvidas na igreja não tivessem tanta importância, e sim o processo de sair de casa para chegar até lá. O que importava eram as relações sociais (família, amigos e vizinhos) que se estabeleciam quando imersas naquele contexto.

Desde que nascem, as crianças seguem o ritmo dos pais, são levadas à igreja e se acostumam a ficarem por lá sem muitos questionamentos sobre o porquê de estarem naquela denominação. “[...] Ela faz porque é assim que deve ser. É a ordem natural das coisas” (Pires, 2007, p. 147). Embora tenham afirmado que gostam da igreja e sempre foram dessa denominação, as crianças nem sempre sabem por que os pais estão indo à igreja.

Todas as igrejas cristãs da Vila desenvolvem algum tipo de trabalho com as crianças, geralmente são reuniões aos finais de semana, pela manhã. São momentos denominados de reunião de crianças, culto das crianças ou trabalho com crianças, em que o ritual segue os padrões das igrejas¹⁰².

As atividades com as crianças, desenvolvidas pelas igrejas, baseiam-se nos fundamentos doutrinários destas. Com duração aproximada de três horas, a reunião fica sempre sob a responsabilidade de jovens da comunidade, preferencialmente do sexo feminino. Embora as crianças cantem, brinquem, escrevam, pintem e façam as orações, a dinâmica aplicada é semelhante à de uma escola, de uma sala de aula. As crianças têm pouca participação nas tomadas de decisões, nada passa por elas; todas as questões que envolvem o ministério de crianças são decididas pelos pastores e coordenadores. Nesse sentido, mesmo que reclamem por mais autonomia, as crianças terão um longo caminho a percorrer até serem ouvidas.

Na Vila do Piriá, as manifestações culturais locais das comunidades evangélicas estão direcionadas às festas alusivas ao aniversário das igrejas e datas comemorativas – Dia das Mães, Dia dos Pais e os festejos do Natal – e mais recentemente, os festivais evangélicos. Entre os católi-

¹⁰² Oração inicial, cânticos, estudo bíblico – geralmente baseado na história de uma personagem da bíblia. As crianças podem cantar, ler versículos e testemunhar, e fazem também algum trabalho manual. O lanche é servido e encerra-se a reunião. Quando há programações especiais previstas, aquelas que vão participar permanecem no local para o ensaio.

cos, a festa religiosa mais importante na comunidade é a de Nossa Senhora de Nazaré, padroeira da Vila; os festejos duram cerca de duas semanas e acontecem nos penúltimo e último finais de semana do mês de novembro, com dez noites de novenas na igreja. No encerramento, é realizado o Círio, no último domingo de novembro, na ponte principal da Vila. Nos eventos das igrejas, as crianças se fazem presentes como participantes, seja em apresentações teatrais ou vestidas de anjos no Círio.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo objetivou analisar as relações que as crianças estabelecem com a religiosidade a partir das ações cotidianas vivenciadas em um espaço geográfico de água e floresta. As conclusões obtidas a partir deste estudo revelam que, desde que nascem, as crianças seguem o ritmo dos pais, são levadas à igreja e se acostumam a ficarem por lá sem muitos questionamentos sobre o porquê de estarem naquela denominação.

Todas as igrejas cristãs da Vila do Piriá desenvolvem algum tipo de trabalho com as crianças, geralmente são reuniões aos finais de semana, pela manhã. São momentos denominados de reunião de crianças, culto das crianças ou trabalho com crianças, em que o ritual segue os padrões de cada denominação. Embora elas cantem, brinquem, escrevam, pintem e façam as orações nas igrejas, a dinâmica aplicada é semelhante à de uma escola, de uma sala de aula. As crianças têm pouca participação nas tomadas de decisões, nada passa por elas; todas as questões que envolvem a missão com as crianças são decididas pelos líderes e coordenadores das diversas igrejas ali existentes.

As análises também confirmaram que a religiosidade interfere nos modos de brincar das crianças. As igrejas evangélicas tradicionais não permitem que elas participem de jogo de futebol, declarando tal prática como algo do mal, pecaminoso. Da mesma forma, elas também não podem se expressar corporalmente por meio da dança, considerada uma ação das trevas.

Por fim, restou claro que, embora a pressão sobre as crianças seja grande, a investigação mostrou que elas sempre conseguem um meio de burlar algumas proibições, e acabam participando dessas brincadeiras, em um processo de enfrentamento e resistência aos mandos do sistema que lhes tira o direito de serem crianças, de brincarem, de serem felizes.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Débora Cristina Vieira. **A dança em uma comunidade evangélica: a visão dos fiéis**. Goiás: PUC Goiás, 2018. Disponível em: <http://www.cpgls.pucgoias.edu.br/7mostra/Artigos/SAUDE%20E%20BIOLOGICAS/A%20DAN%C3%87A%20EM%20UMA%20COMUNIDADE%20EVANG%C3%89LICA%20A%20VIS%C3%83O%20DOS%20FIEIS.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2018.

ARENHART, Deise. **Infância, educação e MST: quando as crianças ocupam a cena**. Chapecó: Argos, 2007.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.

CHALHOUB, Sidney et al. (org.). **Artes e ofícios de curar no Brasil**. Capítulos de História social. Campinas: Unicamp, 2003.

COELHO, Wilma de Nazaré Baía; SANTOS, Raquel Amorim dos; SILVA, Rosângela Maria de Nazaré Barbosa e. **Educação e diversidade na Amazônia**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2015.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PANTOJA, Vanda. **Santos e Espírito Santo, ou católicos e evangélicos na Amazônia Marajoara**. 2011. 223 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2011a. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/4935>. Acesso em: 28 ago. 2017.

PANTOJA, Vanda; COSTA, Moab Cesar Carvalho. Faces do pentecostalismo brasileiro: a Assembleia de Deus no norte e nordeste. **Revista Debates do NER**, Porto Alegre, ano 14, n. 24, p. 245-271, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/43577>. Acesso em: 31 jan. 2018.

PIRES, Flávia Ferreira. **Quem tem medo de mal-assombro?** religião e infância no semi-árido nordestino. 2007. 235 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp036961.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2017.

PRIORE, Mary Del. O cotidiano da criança livre no Brasil entre a Colônia e o Império. In: PRIORE, Mary Del (org.). **Histórias das crianças no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

REIS, Daniela Castro dos. **Cultura da brincadeira em uma comunidade ribeirinha na ilha do Marajó**. 2007. 221 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará. Belém, 2007. Disponível em: <http://ppgtpc.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/Dani%20Reis%202007.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2018.

SILVA, Jerônimo da Silva e; PACHECO, Agenor Sarraf. Energias das águas no corpo de rezadeiras: trânsitos, curas e identidades na Amazônia bragantina (Capanema-PA). **Revista Cocar**, Belém, v. 5, n. 10, p. 39–51, jul./dez., 2011. Disponível em: <https://páginas.uepa.br/seer/index.php/cocar/article/view/195>. Acesso em: 31 jan. 2018.

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Dança: símbolos em movimento**. Tradução de Bettina Aring Mauro. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

SOBRE AS AUTORAS



MARIA ANA AZEVEDO DE OLIVEIRA

Pós-doutora em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado Profissional em Rede, da Universidade Federal do Pará (PROF-ARTES/UFPA). Doutora em Artes Cênicas, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Artes Cênicas (PPGAC – UFBA). Especialista em Treinamento Desportivo na Infância e Adolescência pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Graduada em Educação Física pela Fundação Educacional do Estado do Pará (ESEFPa). Docente da Faculdade de Dança (Fadan), do Instituto de Ciências da Arte (ICA), da Universidade Federal do Pará (UFPA). Coordenou o Curso de Licenciatura em Dança da UFPA nos seguintes anos: 2007/2008, 2012/2014 e 2017/2018. Foi diretora da Faculdade de Dança nos anos de 2022/2024. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Dança e Etnocnologia. Integrante do Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas: Arte, Cultura e Educação de Crianças em Diferentes Contextos (NUPEIA/UFPA/CNPq). Autora do livro *Ver-a-Dança: A transfiguração do cotidiano da feira do Ver-o-Peso na criação coreográfica*.



SIMEI DE AMORIM SANTOS ANDRADE

Pós-doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA – PPGARTES (2020). Doutora em Educação pela PUC Minas (2018). Mestre em Educação pela Universidade Adventista de São Paulo – Unasp (2005). Especialista em Arte-Educação pela PUC Minas (2012) e em Currículo e Avaliação na Educação Básica pela Universidade do Estado do Pará – UEPA (2009). Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES/UFPA) e da Faculdade de Dança da UFPA (Fadan), onde coordena o Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas: Arte, Cultura e Educação de Crianças em Diferentes Contextos (Nupeia/UFPA/CNPq). Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa Social: Teoria Crítica, Cultura e Educação (Nupes/PUC Minas). Integrante da Rede Emíli@ - Rede Interdisciplinar Ibero-americana de Estudos e Pesquisas sobre Direitos Fundamentais e Políticas para o Bem-estar de Crianças e Jovens, e da Samaúma – Rede de Pesquisa sobre Infâncias e Crianças da Amazônia. É membro da Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS).



ARIANNE ROBERTA PIMENTEL GONÇALVES

Eartista-professora-pesquisadora. Servidora pública efetiva da Secretaria de Educação do Estado do Pará (Seduc), no cargo de professora de Arte. Doutora e mestra em Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PP-GARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Graduada em Letras Licenciatura pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia (Fibra) e em Licenciatura Plena em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui experiências na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando como pesquisadora dos principais temas: cultura popular, carnaval, matrizes afro-brasileiras, Etnocnologia, processos de criação e investigação corporal. Atua na pesquisa, processos criativos e produção de espetáculos cênicos. Atuou como jurada em concursos de quadrilha junina e carnaval promovidos pela Fundação Cultural de Belém (Fumbel) e formadora dos jurados para o carnaval no ano de 2017 e 2026. Foi professora substituta do curso de Licenciatura em Dança da UFPA e instrutora da Academia Paraense de mestre-sala, porta-bandeira e porta-estandarte da UFPA.



Este livro foi impresso para a Editora Paka-Tatu, Belém, Pará, Brasil.
Formato: 16 x 23cm. Papel do miolo: Pólen 80g. Capa: Triplex 250g.



Manifestações Culturais na Amazônia é um convite a reflexões acerca da diversidade das culturas do Norte do Brasil. Teve por objetivo visibilizar e compartilhar experiências nas áreas das Artes Cênicas, da ludicidade e das culturas populares, sobremaneira. Ainda, possibilita a abertura de caminhos que levem a considerações acerca das culturas dos povos na Amazônia, bem como à promoção de novas políticas públicas, permitindo discussões e debates sobre as diversas manifestações dos povos das águas, das florestas e das terras na Amazônia brasileira.

