

**O Carimbó como uma *performance* educativa no corpo a partir do espetáculo
“dançares Amazônicos”**

*Carimbó as an educational performance in the body from the show “dançares
Amazônicos”*

Carlos Cristiano Espedito Guzzo Júnior
Rosie Marie Nascimento de Medeiros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN
Natal- Rio Grande do Norte-Brasil

Resumo

No presente estudo procurou-se analisar a relação entre a performance e a educação do corpo no contexto de uma manifestação popular, no estado do Pará. O objetivo é refletir sobre o corpo em seus aspectos culturais e simbólicos fundamentado no desenvolvimento da dança do Carimbó. Para tanto, realizou-se uma investigação com base nos pressupostos metodológicos das ciências filosóficas e sociais, combinando-se a análise de um espetáculo com obras de pesquisadores servindo como fonte de informações. Concluindo-se que no contexto artístico e estético, é proporcionado diferentes olhares da realidade sociocultural que cerca os indivíduos; e das multiplicidades de símbolos que permeiam essas culturas.

Palavras-Chave: Dança; Corpo; Educação

Abstract

The present study sought to analyze the relationship between performance and body education in the context of a popular demonstration in the state of Pará. The objective is to analyze the development of the Carimbó dance in its cultural dissemination process from the perspective of reflect on the body in its cultural and symbolic aspects. To this end, an investigation was carried out based on the methodological assumptions of social and philosophical sciences, combining the analysis of a show with works by researchers serving as a source of information. In conclusion, in the artistic and aesthetic context, different views of the socio-cultural reality surrounding individuals are provided; and the multiplicity of symbols that permeate these cultures.

Keywords: Dance; Body; Education

Introdução

Em nossa sociedade, o corpo é uma forma de expressão ou representação do seu próprio eu, uma construção pessoal, suscetível de variadas metamorfoses, segundo as percepções e as sensações do indivíduo. Como encontra-se nas palavras do filósofo Merleau-Ponty (2011, p. 212), “A apreensão das significações se faz pelo corpo: aprender a ver as coisas é adquirir certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal”. No que lhe concerne, Ponty (2011) nos diz também que o corpo é condição existencial, afetiva, histórica. Pensar o corpo presente na educação ou como meio de educação é pensar o corpo para além de sustentar nosso aparelho locomotor ou como instrumento das práticas educativas.

Le Breton (2007) esclarece ainda que os sujeitos se adaptam ao mundo simbolicamente através de suas oportunas percepções de significados, destacando as representações, os imaginários, os desempenhos, os limites, que aparecem como infinitamente variáveis conforme a sociedade. Essas percepções são tidas como interpretações pessoais de um sentido de universo resultante da experiência social e de signos que se comunicam com o mundo e com os outros. Sendo assim, o corpo está presente na educação, assim como a educação se faz presente no corpo.

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

Portanto, Zumthor (2007) nos explica que o corpo é histórico e nasce ligado à cultura. Já a performance vai surgir como uma manifestação artística quando esse corpo for utilizado como um instrumento de comunicação restituindo os limites entre espetáculo, intérprete e público. Apropriando-se assim de situações para dar-nos outros significados e propor mudanças na percepção estabelecida pelos olhares de outrem.

Imergir no mundo da arte é experimentá-la através do pensamento. Isso nos mostra que existe uma afinidade entre o ser do homem e sua articulação no mundo que funda uma

concepção conduzida pelo sentimento que o ser humano proporciona diante das coisas, diante do seu entorno. Nessa perspectiva, o olhar sensível não deve ser tratado apenas como um simples ato mental, mas também deve ser relacionado à experiência vivida de quem o observa.

Dentre as práticas corporais, existe a dança e para cada tipo de dança, há uma devida forma representativa que se utiliza mais de uma expressão artística para dar o contexto de espetáculo performático. Assim, não só a fala, mas a gestualidade, a plasticidade dos movimentos que vem do corpo, os efeitos sonoros produzidos por instrumentos musicais. Tudo isso gera inúmeras sensações no público que observa o ato, em momentos que transitam entre passividade de apenas observar os movimentos ou se tornar mais ativo perante, na interação com o espetáculo.

Partindo desse contexto, o objetivo do artigo é refletir sobre o corpo em seus aspectos culturais e simbólicos fundamentados no desenvolvimento da dança do Carimbó a partir do espetáculo “dançares amazônicos” produzidos pelo Balé Folclórico da Amazônia (BFAM).

Esse espetáculo é uma reunião das danças tradicionais, em que se cria um conjunto de composições coreográficas movidas nos usos e costumes da região amazônica, nas festas religiosas e nas lendas amazônicas que são contadas por meio das danças.

Dessa forma, justifica-se a realização deste trabalho por identificarmos lacunas aprofundando os estudos na discussão do corpo, uma vez que na atualidade reside no fato de que o modo como esse corpo foi concebido tradicionalmente já não é suficiente para expressar as vivências atuais do homem com sua corporeidade e refletir sobre as simbologias presente na dança do Carimbó abrindo novas possibilidades e parâmetros para esta dança. Ademais, façamos em contribuir para ciência com o avanço do conhecimento teórico e prático presentes nessa área do conhecimento da Educação Física, Educação e das Artes.

Nessa trajetória metodológica, lançamos o nosso olhar investigativo para a Dança do Carimbó, do Balé Folclórico da Amazônia, do espetáculo *Dançares Amazônicos*, que foi apresentado no Teatro Margarida Schivasappa, localizado na Avenida Gentil Bittencourt, 650, situado na cidade de Belém, Estado do Pará, em 2018 a partir da metodologia fenomenológica, modalidade fenômeno situado consistindo em três momentos: que é a

descrição, a redução e a compreensão fenomenológica, sendo que, necessariamente, esta última envolve uma interpretação (MERLEAU PONTY, 2011).

Portanto, a fenomenologia pode ser entendida como finalidade para compreender o sentido do mundo a partir de suas essências e entende-se que esse conhecimento é constituído pela percepção, a qual essa é particular, imperfeita e incompleta, pois “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 03).

Vale ressaltar que, como todo empenho de interpretação, o que aqui é explorado reflete, inevitavelmente, o ponto de vista de quem realizou. Esse ponto de vista, por sua vez, é determinado por um conjunto de fatores, tais como o referencial teórico e metodológico adotado pelo sujeito que interpreta, assim como os condicionantes históricos e sociais que atuam sobre ele no momento da interpretação. Assim, o conhecimento produzido a partir dessa interpretação é provisório, o que, no entanto, de modo algum o invalida enquanto conhecimento científico, objetivo e verdadeiro. Convidando o leitor a imergir nesse estudo.

A partir de então, inicia-se o processo fazendo a descrição das cenas do espetáculo do Carimbó, apoiado nas ideias de Pavis (2015, p. 28), que ressalta: “toda a análise descritiva se efetua em função de um projeto de sentido que consideramos para um observador externo, como se precisássemos convencê-lo da pertinência de nossas observações”.

Após esta etapa, a rede de significados apresenta-se como técnica para a compreensão dos fenômenos, nesse caso, a relação entre corpo, expressividade e sensibilidade, por meio da dança, no intuito de possibilitar uma aproximação com os sentidos e os significados que emanam do fenômeno a partir de vários tipos de registros, como letras das músicas, figurinos, entrevistas, “uma vez que a rede de significados não pode mais ser vista como uma capa, ela possui profundidade e mostra possíveis engendramento das vivências” (BICUDO, 2000, p. 127). Desse modo, o corpo apresenta-se como sensível, um modo de conhecimento estético que também está presente na cultura do movimento.

Além disso, Pavis (2015) compreende que existem outras variantes que ajudam a entender o conjunto de símbolos descritos nesses espetáculos, as quais se adotam como

base neste trabalho, como: as fotografias, que suavizam a lembrança do comentador, fornecendo pontos de referência e de ancoragem para a descrição verbal, em que tais imagens passam a mediar à captura de momentos encenados ou escolhidos para serem mostrados futuramente, fixando o ponto de interesse daquela ocasião; e os lugares do espectador e do bailarino, que se tornam instrumentos de experiência no mundo vivido.

A rede de significados do carimbó a partir de uma performance

Acerca das práticas corporais dos indígenas, identificamos o Carimbó como uma de suas manifestações. Para discorrer sobre ele, elegemos algumas configurações dessa dança, relativas à performance, à espetacularização, à musicalidade e ao corpo. Analisamos que essa manifestação possui multiplicidade de formas de entendimento e, assim, não é possível apresentá-la em sua totalidade, e nem essa foi nossa pretensão.

De posse dessas informações, o grupo Balé Folclórico da Amazônia cria linguagens artísticas sobre o carimbó que provocam aqueles que estão observando, seja pelos dançarinos, seja por músicos ou espectadores, porém livres de pré-julgamentos e ideias preconcebidas.

Nesse contexto, há que se destacar que histórias são contadas por meio de um corpo que entra em estado germinativo para assim ativar suas sensações pelas matrizes corporais e ritualizar como um todo esse espetáculo, estabelecendo relações com aqueles que se interessa por essa cultura, unificando, dentro dos sujeitos envolvidos na cena, as sensações e as percepções provocadas, aspecto a respeito do qual se refere este estudo.

A trilha percorrida dessas construções plurais e fluída levou-nos ao encontro com sujeitos de diversas culturas do Estado do Pará. Foi se desvelando em estruturas complexas a partir das histórias contadas e lidas que nos ajudaram a construir mais significações sobre o povo amazônico.

Com isso, para discutir outros simbolismos culturais presentes no espetáculo, escolhemos algumas cenas para revelações significativas, oportunizando extrair novos elementos para criar experiências e buscar caminhos inspiradores, na esperança de abrir novas janelas para a educação, a começar pela cena representada pela foto a seguir:

Foto 01: Bailarinos Kamila e Victor representando a entrada do Pajé



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

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

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

Pontuando o que Mauss (2003) indaga sobre ritual, este liga a prática ritualística a algo que literalmente se faz e que por si só já serve para dar forma ao ato ritualístico e dar significado a toda e qualquer ação que ocorra neste.

Unir os símbolos, as palavras, a gestualidade e depositá-los em um espaço ritual tem por objetivo dar forma ao que é vivido e se faz por meio desses atos com danças, músicas,

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

Assim, essa arte permite uma gama de explicações e de valores que podemos conferir àquilo que estamos observando, podendo nos comover ou repelir, dependendo das nossas experiências e vivências, do conhecimento com essa cultura, além dos preconceitos que são conferidos à cultura indígena.

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

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

Outro aspecto importante em analisar são os figurinos que o espetáculo se permite a apresentar, ou seja, esses figurinos amplificam o caráter estético desse grupo, assim como o cenário, a música, as criações, colaborando para o gesto da *performance* do bailarino quando ele se expressa, dando movimentações aos corpos, levando ao palco símbolos estéticos.

Foto 02: Bailarinos com o figurino amazônida.



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

Pavis (2015) diz que a montagem do figurino depende da intenção do espetáculo. Nesse as mulheres dançam descalças e com saias rodadas, coloridas e longas, blusas brancas, pulseiras e colares de sementes grandes, e os seus cabelos são ornamentados com ramos de rosas ou camélias (foto acima). A saia é franzida e geralmente possui estampas florais grandes. Quanto aos homens, dançam utilizando calças curtas, normalmente brancas e simples, comumente com a bainha enrolada, costume herdado dos ancestrais negros que utilizavam a bainha da calça dessa forma devido às atividades exercidas.

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

Pavis (2015) destaca em suas considerações que esses símbolos são criados a partir da associação de utensílios, cores, tecidos justapostos que se tornam expressivos de acordo

com a criação artística, pois o figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino, e um ajuda o outro a encontrar sua identidade.

A partir disso, observamos que os figurinos remetem às lendas e aos ritos indígenas, expressando a diversidade de elementos que fazem parte do modo de vida do amazônida, relacionando-se diretamente com a natureza, com a matéria prima utilizada na fabricação dos seus instrumentos e o conhecimento dos trabalhadores de pesca e lavoura.

Representa ainda a vida das comunidades tradicionais amazônicas, como os mitos por trás dos encantos presentes tanto nas letras, quanto na relação com o mar, os ciclos da lua e as referências ao açaí, ao tacacá e ao tucupi. Percebemos, então, que essas vestes nos trazem diferentes interpretações.

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

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

Dando prosseguimento ao espetáculo do Balé Folclórico da Amazônia, encontramos uma cena intitulada “Te trago o melhor da minha terra”, onde sobem ao teatro, dançarinas, todas as mulheres com uma saia longa florida segurada por um braço, uma blusa branca com uma alça, e em outro braço um cesto, como é visto na fotografia 03. Têm início as ações que irão dar origem aos movimentos característicos de uma dança típica de nossa

O Carimbó como uma performance educativa no corpo a partir do espetáculo “dançares Amazônicos”

região a partir dos seus personagens atuantes. O figurino então permite identificar uma forte referência de mulheres que ainda compõem hoje o cenário de algumas cidades do interior do Pará que são as lavadeiras.

Foto 03: Bailarina Natália Morena representando a lavadeira.



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

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

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

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

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

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

Quadro 01: Cânticos utilizados no espetáculo

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

Fonte: Extraído do espetáculo Balé Folclórico da Amazônia (2018).

As canções expostas são elementos que, através do som produzido, seduzem a atenção dos expectadores, pois, de certa forma, a música possui o poder de mexer com os

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

Pavis (2015) ainda fala que a voz e a música são difíceis de analisar, explicar ou decifrar, pois são tramadas no tempo, porém com os outros elementos da representação como o espaço e a atuação das personagens eles formam uma estrutura que gera atenção e integra uma atmosfera sentimental ao espetáculo.

Deste modo, é construtivo pensar as palavras e as letras evidenciadas nas músicas como uma forma expressiva que produz significados de uma maneira específica, na qual todos os seus elementos constitutivos guardam uma relação dinâmica. Remeto-me às reflexões de Zumthor (1993, p. 63), que diz: “Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença”. Além disso, quando escutamos as músicas, o nosso corpo nos fornece ferramentas de percepção e interação com o ambiente e com outros indivíduos, fazendo com que os nossos corpos captem estímulos externos, permitindo que elaboremos sensações num ciclo comunicativo.

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

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

No momento em que a música aparece no espetáculo, a sensação do ritmo se

espalha pela plateia, sendo invadido por batidas que atraem, envolvem, encantam pela alegria de um gestual diferenciado. A partir desses gestos ressignificados, o espectador pode ampliar os conhecimentos e os seus conceitos através da apreciação estética e não apenas a percepção dos movimentos analisados (MEDEIROS, 2016). Nesse sentido, acredita-se, que o corpo também anda junto com a música, tendo em vista que em determinados momentos a música passa a ser um elemento cúmplice na inspiração das propostas coreográficas para o espetáculo que será visto.

Essas canções são exemplos de símbolos culturais que encontramos no povo paraense. Onde suas raízes e construções históricas são caracterizadas pela simplicidade dos temas, assim como sua repetitividade que nos transporta aos mais diferentes estados de sentimentos. Essas músicas seduzem nossos ouvidos, e nos faz ampliar o significado dessa dança. Ao fim observam-se novas linguagens corporais, conceitos e abordagens que oferece ao espectador uma possibilidade de nova significação em relação ao objeto.

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

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

Nessa construção, a polissemia acerca da noção de corpo que varia em função da sociedade e das perspectivas que cada espetáculo carrega em sua apresentação torna praticamente impossível uma definição unívoca desse conceito, sendo este produto da interação entre espectador e bailarinos, estimulando sempre a reflexão em torno de experiências alheias quanto de experiências vividas pelo próprio sujeito. São a possibilidade de novas aberturas e olhares de conhecimento sobre o corpo através da arte, de um olhar sensível e intercorpóreo. Esses “fragmentos denotam a possibilidade de novos olhares sobre o corpo, configurando uma nova possibilidade delineada a partir da perspectiva da corporeidade como estesia ou comunicação sensível” (NÓBREGA, 2010, p. 31).

Entendem-se como fundamentais os saberes imersos nas relações simbólicas que

emergem das expressões culturais. Com essa perspectiva, foram trilhados os caminhos de um movimento rumo ao um processo vivo na interação entre os diversos olhares de quem assiste e de quem dança se apresentando como gerador de novas sensações.

Dialogo corpo e dança no campo da educação

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

Em âmbito geral, o mundo sempre esteve constituído em grupos sociais, que vieram a dar vida a segmentos maiores, podendo ser percebidos como cultura. Na medida em que o homem se admite formar um pensamento e se impõe perante algo, esse passa a ter voz política, por sua vez, na medida em que se instaura um determinado padrão, o qual, por vezes, determina a formação de sociedades.

E é na sociedade que são compostos os mais diferentes tipos de pessoas que podem gerar novas ideias e ideais que são os principais pilares formadores nela. Essas novas práticas culturais se configuram como fenômenos e trazem à tona reivindicações que pareciam estar superadas, como etnocentrismo, regionalismos, racismos, essencialismo e não essencialismo.

Nessas cenas apresentadas pelo carimbó, perceber-se construções de uma determinada cultura que se insere no espetáculo em formas de como o corpo indígena dialoga e se expressa no contexto da região paraense, servindo de material para composição artística a partir de vários elementos utilizados por meio de uma abordagem cênica contemporânea, como discorre Pavis (2015):

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

Essas ações partem da importância de se discutir as manifestações culturais indígenas presentes na cultura brasileira e amparadas pela Lei 11.645/2008ⁱ, afinal “Os povos indígenas, desde o período da colonização, vêm lutando de múltiplas formas em defesa de

suas identidades” (BACKES, 2013, p. 14). Dessa forma, percebe-se a importância de trabalhar as diferentes manifestações culturais brasileiras, uma vez que a educação ainda se encontra enraizada em um currículo eurocêntrico. No entanto, vale ressaltar que essas práticas não devem ser desenvolvidas apenas em datas comemorativa, elas devem contribuir para a valorização de manifestações culturais que constituem o povo brasileiro.

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

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

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

Essa manifestação cultural conhecida como carimbó é bem mais que isso, envolve pessoas, seus saberes e fazeres, o domínio da técnica (arte) da fabricação de instrumentos rústicos (curimbós, flautas de madeiras, banjo, reco-reco, dentro outros), o cotidiano, o seu modo de vestir, cantar, falar, o relacionamento social. Enfim, uma infinidade de

possibilidades que seria impossível criar um conceito singular para essa prática cultural e ainda afirmar que é somente uma particularidade regional.

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

Considerações finais

Destacamos nesse estudo mediante todo contexto cultural, educacional e social e a partir dos achados, dos símbolos, da cultura e das danças de origem indígena, suas singularidades e igualdades, sua originalidade e paradoxos, que sendo fruto da própria vivência, lança-se novamente a ela, continuamente, resignificando-a.

Esclarecemos também que numerosos são os acontecimentos de assimilações do público por essas cenas descritas no Carimbó, as quais podem ocorrer de diversas maneiras, como a partir do conhecimento da diversidade sociocultural; do respeito e da valorização entre os grupos que ocorrem no momento em que as pessoas se relacionam em um contexto artístico e estético; da expressão das experiências vividas e vivenciadas pelo espectador e pelo bailarino; de um campo rico em experimentações, ao propiciar diferentes olhares da realidade sociocultural que cerca os indivíduos; e também das multiplicidades de símbolos que permeiam essas culturas.

Esse trânsito frequente do público, de agente participativo a simples observador entre as cenas, é movido por fatores admiráveis de nossa cultura artística que necessita ser comungada, consagrando o corpo e suas relações com o mundo e visando conscientizar o público desse contexto uma relação significativa, oferecendo-lhe a consciência de seu papel cultural e educacional sobre essa dança.

O espetáculo analisado consegue ampliar, a percepção estética, a performance e o desenvolvimento artístico caracterizam um modo próprio de expressar a experiência humana e um modo próprio de ordenar essa experiência. Com isso, os espectadores criam uma maneira peculiar de desenvolver a sensibilidade, a percepção e a imaginação, tanto na prática artística como as práticas corporais, quanto na aquisição do conhecimento e/ou nas

formas produzidas pelas diversas culturas existentes, favorecendo a amplitude da produção humana.

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

Referências

BACKES, José Licínio. A escola indígena intercultural: espaço/tempo de afirmação da identidade étnica e de desconstrução da matriz colonial. **Revista Interações**, Campo Grande, v. 15, n. 1, p. 13-19, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://www.interacoes.ucdb.br/interacoes/article/view/121>. Acesso em: 17/11/2019.

BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. **Fenomenologia confrontos e avanços**. São Paulo: Cortez, 2000.

BURKE, Peter. **A história cultural das Imagens**. Bauru: EDUSC, 2003.

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

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

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

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LE BRETON, David. **Sociologia do Corpo**. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDEIROS, Rosie Marie Nascimento. **Uma educação tecida no corpo**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia de. **Uma fenomenologia do corpo**. São Paulo: Livraria da Física, 2010.

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

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

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

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

O artigo é oriundo de dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e teve o financiamento da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Notas

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

Agradecimento

Agradecemos ao Grupo Balé Folclórico da Amazônia (BFAM) por ceder imagens e vídeos.

Sobre os autores

Carlos Cristiano Espedito Guzzo Júnior

Possui graduação em Educação Física pela Universidade Federal do Pará (2013), especialista em musculação terapêutica para grupos especiais (CESUPA), mestrado em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2020). Atualmente, é professor no Centro Universitário Metropolitano da Amazônia (UNIFAMAZ). Tem experiência na área da Educação Física, atuando principalmente com os seguintes temas: dança, ginástica, consciência corporal. E-mail: guzzojuniorpp@hotmail.com Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0457-9956>

Rosie Marie Nascimento de Medeiros

Possui graduação em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2002); Mestrado e Doutorado em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2005; 2008). Atualmente é Professora do Curso de Educação Física e do Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. É diretora artística do Grupo Parafolclórico da UFRN. E-mail: marie.medeiros@gmail.com Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3984-0720>

Recebido em: 02/02/2021

Aceito para publicação em: 31/03/2021