



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
FACULDADE DE DANÇA
LICENCIATURA EM DANÇA

THAIANA CAROLINE FALCÃO PACHECO

**DESÁGUA UMA POROROCA NO CORDÃO DE PÁSSARO:
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM CORPO-POROROCA NO PÁSSARO JUNINO
TANGARÁ**

BELÉM-PA

2019

THAIANA CAROLINE FALCÃO PACHECO

**DESÁGUA UMA POROROCA NO CORDÃO DE PÁSSARO:
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM CORPO-POROROCA NO PÁSSARO JUNINO
TANGARÁ**

Monografia apresentada à Faculdade de Dança da Universidade Federal do
Pará, para obtenção do Título de Licenciada em Dança.

Orientador: Prof. Me. Juanielson Alves Silva

**BELÉM - PA
2019**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

P116d Pacheco, Thaiana Caroline Falcão

Deságua uma pororoca no cordão de pássaro: o processo de criação de um corpo-pororoca no Pássaro Junino Tangará / Thaiana Caroline Falcão Pacheco.

Orientador: Prof. Me. Juanielson Alves Silva.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Dança, Curso de Licenciatura em Dança, Belém, 2021.

1. Dança – Processo criativo. 2. Teatro Folclórico Brasileiro. 3. Festas Juninas – Belém (PA). 4. Cultura popular – Belém (PA). 5. Folclore da ave – Belém (PA). I. Título.

CDD - 23. ed.792.098115

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos **02 (dois)** dias do mês de **fevereiro** do ano de **dois mil e vinte e um (2021)**, às **nove horas e trinta minutos (9:30)**, na sala virtual: <https://meet.google.com/wks-hndu-gbq> (Google Meet), sob a responsabilidade do **Prof. M.e Juanielson Alves Silva**, reuniu-se a Banca Examinadora constituída pelos docentes: **Prof M.e Juanielson Alves Silva** (Orientador e Presidente da Seção) e **Profª Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira** (Membro), para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado: **Deságua uma Pororoca no cordão de pássaro: o processo de criação de um corpo-pororoca no pássaro junino Tangará**, de autoria da aluna: **Thaiana Caroline Falcão Pacheco**, matrícula: **201406040008** da turma: **2014**, do **Curso de Licenciatura em Dança Belém**. Iniciado os trabalhos, o Presidente da Seção apresentou as normas de Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso e em seguida convidou a aluna para fazer a apresentação do trabalho. Após a exposição oral, a estudante foi arguida pelos membros da banca, que atribuíram conceito **EXCELENTE** ao seu Trabalho de Conclusão de Curso, tendo sido assim **aprovada** conforme normas regulamentares. A aluna terá o prazo de **trinta dias (30)** para fazer os ajustes recomendados pela banca. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof M.e. Juanielson Alves Silva** (presidente da banca), lavrei a presente ata que segue assinada por mim, pelos demais membros da banca examinadora do trabalho avaliado e pela aluna.

Presidente da Banca

Membro da Banca

Aluna

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura:

A handwritten signature in black ink that reads "Thailana Caroline Falcão Pacheco". The signature is written in a cursive style and is positioned above a light blue horizontal line.

THAILANA CAROLINE FALCÃO PACHECO

Local e Data: Belém do Pará, 19 de fevereiro de 2021.

Dedico essa obra a meu pai Flávio Falcão (in memoriam), que nunca me deixou sozinha, às minhas mães Flávia Falcão e Simone Falcão, meus dois irmãos Flávio e Samantha e a meus coelhos Floco de neve (in memoriam) , Arabella e Alex.

O corpo que dança, não é apenas do bailarino, mas do ator também.

Fabião (2010)

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a mim mesma por não ter surtado e desistido disso. Manda ver a garota: GIRL POWER!

Ao meu orientador Juanielson A. Silva (Juan A. Silva) que me aturou e não me largou, obrigada Juan pela tua vivência .

As minhas mães Flávia e Simone por terem feito o possível para me amparar mesmo quando não podiam, eu amo vocês. A meus pais de coração Clauber e Pedro pela ajuda mesmo que com poucas palavras. Meus dois irmãos Flávio e Samantha pelo apoio, meus maiores fãs, principalmente Flávio que ficava me esperando na porta de casa enquanto eu não voltava para casa.

A Sávio e Anna por não me deixarem largar a faculdade e por serem meus amigos/ irmãos de infância para a vida toda. Indira e Eillen por serem meu suporte de reta final sempre com choros e vinhos. Rebeca e Tayná por serem minha segunda família, não tenho como medir o que vocês fizeram “pocs”.

Meu Floco de Neve que partiu tão jovem, mas foi minha maior motivação para dar tudo que ele merecia, que foi meu consolo todo dia e toda hora, meu companheiro das boas e más horas. Mamãe sente saudades da bolinha de pelos. Arabella, minha filhotinha mais nova, por sempre estar comigo nas horas que escrevi esse tcc. Por alegrar esse período tempestuoso da faculdade. Meu Alex que foi minha luzinha da pandemia. Mamãe ama vocês três.

A meu moreno Paiva, só a gente sabe o que passamos para estarmos juntos.

A meu avô Flávio, que me ensinou a teimosia de nunca desistir e por cuidar de mim aí no mundo espiritual. E obrigado Deus e Mãe Natureza.

A Antônio Começanha, ex -diretor geral, que faleceu em abril de 2016, me falta palavras para dizer o quão incrível este homem foi, e o tanto que ele se empenhava para o espetáculo nunca acabar, queria deixar aqui meu muito obrigada meu diretor por tudo, por cada palavra, cada ensinamento, infelizmente sua partida doeu em todos nós do Tangará, e em meu coração a dor de perder meu grande mestre é imensa. obrigada por ressignificar a dor em beleza junto comigo.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo desvelar o processo de criação da personagem *Pororoca*, interpretada por mim, enquanto brincante no *Cordão de Pássaro Junino Tangara*, um grupo de teatro experimental de Mosqueiro-PA que trabalha com Teatro Popular, mais especificamente com Pássaro Junino. A saber, *Pássaro Junino* (Moura, 1997) é uma manifestação cultural da região amazônica que consiste em uma opereta cabocla. Para tal, utilizo-me de aspectos de uma abordagem autoetnográfica na dança, que descreve os desafios de composição para a cena, bem como outros aspectos que envolvem o contexto sócio-político e cultural dos Cordões de Pássaro, além de dialogar com alguns autores importantes na busca de conceitos que contribuíam com o processo em questão, tais como Loureiro (2001), Moura (1997) e Maués(1997) que em suas pesquisas estudam a manifestação cultural do pássaro junino como constituinte da cultura amazônica paraense, Fabião (2010), que em seus estudos apresenta uma compreensão de um corpo cênico que contrapõe a dicotomia ficção x realidade ao não dissociar corpo cênico de corpo cotidiano, Ferracini (1998), Vianna (1990) e Laban(1978), que me possibilitam, por meio de seus estudos, pensar a construção de um técnica pessoal para o corpo que dança. Como resultado, aponta-se que o pássaro junino é uma manifestação cultural que contribui para a valorização da cultura popular paraense, bem como o processo de criação da personagem Pororoca como uma experiência que desvela a subjetividade da intérprete-criadora como lugar-potência na criação de uma personagem na dança e no teatro popular.

Palavras-chave: Cordão de Pássaro; processo de criação; dança.

ABSTRACT

This work aims to unveil the creation process of the character Pororoca, played by me, while playing in Cordão de Anjo Junino Tangara, an experimental theater group from Mosqueiro-PA that works with Teatro Popular, more specifically with Céu Junino. Namely, Bird Junino (Moura, 1997) is a cultural manifestation of the Amazon region that consists of a cabocla operetta. To this end, I use aspects of an autoethnographic approach to dance, which describes the challenges of composition for the scene, as well as other aspects that involve the socio-political and cultural context of the Cordões de Selvagem, in addition to dialoguing with some important authors in the search for concepts that contributed to the process in question, such as Loureiro (2001), Moura (1997) and Maués (1997) who, in their research, study the cultural manifestation of the June bird as a constituent of paraense Amazonian culture, Fabião (2010) , who in his studies presents an understanding of a scenic body that opposes the fiction x reality dichotomy by not dissociating scenic body from everyday body, Ferracini (1998), Vianna (1990) and Laban (1978), which enable me, through your studies, think about building a personal technique for the dancing body. As a result, it is pointed out that the June bird is a cultural manifestation that contributes to the valorization of popular culture in Pará, as well as the creation process of the Pororoca character as an experience that reveals the subjectivity of the interpreter-creator as a power-place in creation of a character in dance and popular theater.

Keywords: Bird Cord; creation process; dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia do Porta pássaros e bichos 2015	17
Figura 2- Fotografia do II Festival de Pássaros e Outros Bichos	18
Figura 3 – Cartaz do filme Brincando nos campos do senhor	19
figura 4 - Cartão postal do Pavilhão Euterpe	20
Figura 5 - Fotografia de um Tangará	21
figura 6 – Fotografia de uma apresentação do cordão de pássaro tangará	23
Figura 7 - Fotografia da cena 'A canoa'	24
Figura 8 - Fotografia das personagens Ama e Amo	25
Figura 9 - Fotografia da cena da morte e ressurreição do pássaro	26
Figura 10 - Fotografia da personagem 'O Caçador'	27
Figura 11 - Fotografia da cena 'A matinta e.Caçador	28
Figura 12 - Fotografia da Cena Curupira e o Caçador'	29
Figura 13 - Fotografia da personagem 'Pororoca'	30
Figura 14 - Fotografia da cena 'O caçador e o Tangará'	31
Figura 15 - Fotografia da cena 'Selfie indígena'	31
Figura 16 - Fotografia da cena Pajé tenta curar o Tangará	32
Figura 17 - Fotografia da cena 'O doutor'	33
Figura 18 - Fotografia da personagem 'Pororoca'	43

SUMÁRIO

1. BERÇO DE RIO: UMA INTRODUÇÃO	12
2. ENTRE O MAR E O RIO: DA TRADIÇÃO DOS PÁSSAROS JUNINOS AO DESAGUAR DE UMA POROROCA	13
2.1 O mar: A tradição do Cordão de Pássaros no estado do Pará	14
2.2 O rio: o pouso de um tangará na cena belenense	18
2.2.1 O enredo do pássaro azul	23
3. A deságua: uma pororoca no Pássaro Tangará	34
3.1 Lá vem a Pororoca	34
3.2. A experiência de maré e o corpo-pororoca	35
4. PARA A MANIFESTAÇÃO CONTINUAR: CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS	45

1. BERÇO DE RIO: UMA INTRODUÇÃO

O pássaro deve morrer sempre, mas somente na quadra junina, enredado em suas tramas melosas e dramáticas, em meio a reis, princesas, nobres, coronéis, capatazes, feiticeiras, fadas, seres lendários e míticos, matutos, números musicais e dançantes. Morrer para sempre e sempre renascer, por um toque de mágica, em meio a fogos e fogueiras. Como uma fênix. Uma fênix que também ri.

Marton Maués (2010)

Em junho no estado do Pará as manifestações juninas tomam conta do cenário popular, dentre estas, os *Cordões de Pássaros Juninos*: Uma tradição popular inspirados em bichos amazônicos, que acontece em vários municípios do estado do Pará, no qual alguns possuem mais de cem anos, e seus brincantes¹, ou atores, cantam, dançam e interpretam um enredo, ou seja, é um teatro do povo, feito para o povo.

Os *Cordões de Pássaros Juninos* são divididos em duas representações: Pássaro Melodrama Fantasia/ Pássaro junino, um teatro popular musicado, de origem belenense, e os Cordões de Pássaros onde a morte e a ressurreição do pássaro homenageado se dão como objetivo principal. E, por se tratar de uma prática espetacular que visa o olhar de um público, seus brincantes se preparam meses antes para apresentar algo que o espectador vá olhar com uma ótica diferente.

Vale lembrar que, o *Pássaro*, como esta manifestação é popularmente conhecida, é uma de nossas raízes culturais, pois se originou aqui, no estado do Pará, e foi construído a partir de nosso cotidiano com elementos tipicamente paraenses e ligados completamente a nossa fauna e flora. E ciente disso, esta pesquisa tem como objetivo principal analisar o processo de criação da personagem *Pororoca*, interpretada por mim, enquanto brincante no *Cordão de Pássaro Junino Tangara*, um grupo de teatro experimental de Mosqueiro-PA que trabalha com Teatro Popular, mais especificamente com Pássaro Junino.

Desta forma, tanto a investigação bibliográfica, quanto a observação direta da realidade são os grandes aliados para realizar esta pesquisa, e seu respaldo epistemológico vem por meio de fontes bibliográfica referente aos *Pássaros Juninos*, *Cordões de Pássaros*, *Cordões de Bichos*, *Boi-Bumbá* e a outras manifestações que ocorrem no período das festas juninas, encontradas em pesquisas nas produções de historiadores, folcloristas, escritores e antropólogos, tais como, Moura (1997), Loureiro(1994) e Maués(1997).

Além disso, por se tratar de uma pesquisa autoetnográfica, usei minhas experiências pessoais para fazer uma conexão entre a Pororoca e a minha personalidade dando um novo

¹ Brincante para o Pássaro Junino é aquele que se propõe entrar na roda, entrar na dança, entrar no palco.

significado ao momento. Foram usadas as minhas histórias pessoais, impressões, fatos registrados e relato sobre o processo de criação da personagem Pororoca. Sendo assim, a minha memória será organizada de forma que ocorra um fortalecimento das informações do grupo com continuidade e coerência. Por isso também, esta pesquisa além de ser imensamente importante para mim enquanto pessoa, é mais importante ainda para mim enquanto pesquisadora, pois ela parte de algo que considero primordial para os paraenses, ou qualquer outra naturalização, que é a valorização da cultura regional.

O interesse pelo tema surgiu através de um trabalho feito para a disciplina de Manifestações Populares II, ministrada pela Prof^a Maria Ana no ano de 20015, sendo assim vimos potência nesse processo de criação vindo do Pássaro.

Para melhor esclarecimento, segue a estrutura do desenvolvimento deste trabalho, isto é, as seções produzidas e as descrições do que se desenvolveu ao longo da pesquisa: Na primeira seção, ***O mar: um breve panorama dos Pássaros Juninos do estado do Pará***, trago a revisão da bibliografia disponível sobre *Cordões de Pássaros* e manifestações afins com uma breve contextualização das mesmas. Na segunda seção, ***O rio: sobre o pouso de um tangará na cena belenense***, abordou uma contextualização mais específica do *Cordão de Pássaro Tangará* e apresento uma análise das questões que permeiam o grupo tanto no contexto social, quanto na representação cênica, pontuando as diversas fases da manifestação - ensaios, apresentações e “matação”, bem como o enredo do mesmo. Por último, na terceira seção, ***A deságua: uma pororoca no pássaro tangará***, me ateno a descrever sobre o processo criativo de minha personagem *Pororoca* e a relatar todas as minhas lembranças do *Cordão de Pássaros Tangará* e a importância dele na minha vida como artista, como pessoa e como pesquisadora.

Utilizo como pesquisadores Loureiro (2001), Moura (1997) e Maués(1997) que em suas pesquisas estudam a manifestação cultural do pássaro junino como constituinte da cultura amazônica paraense, Fabião (2010), que em seus estudos apresenta uma compreensão de um corpo cênico que contrapõe a dicotomia ficção x realidade ao não dissociar corpo cênico de corpo cotidiano, Ferracini (1998), Vianna (1990) e Laban(1978), que me possibilitam, por meio de seus estudos, pensar a construção de um técnica pessoal para o corpo que dança

2. ENTRE O MAR E O RIO: DA TRADIÇÃO DOS PÁSSAROS JUNINOS AO DESAGUAR DE UMA POROROCA

2.1 O mar: A tradição do Cordão de Pássaros no estado do Pará

O *Cordão de Pássaro Junino, ou Pássaro Junino*, é uma obra rica de elementos tradicionais e inovadores que fala sobre e para as pessoas da região norte, em específico do estado do Pará, em seu cotidiano e demonstram sua maneira de olhar e entender o mundo. Silva (2012, p. 06), ao falar sobre os primeiros relatos sobre *Pássaros juninos*, afirma que :

Os primeiros registros sobre Cordões de Bichos Amazônicos foram feitos por Henry Walter Bates que veio à Amazônia para realizar pesquisas sobre a fauna e a flora para o Museu de Londres. Chegou em Belém em 1848 e ficou durante onze anos. Bates conta sobre um Cordão de Bicho que se apresentou em 1850 durante os festejos de São João, na cidade de Egas [...] Porém, o registro mais completo sobre Cordões de Bichos no Estado do Pará é de Jorge Hurley (1934), que no capítulo As joaninas do Pará fala dos cordões apresentados nas casas do Município de Curuçá, interior do Pará, no mês de junho, os grupos foram: Pinicapau (pica-pau), Pavão, Garça, Aracary, Onça e dos Lavradores.

Os *Cordões de Pássaro Junino* geralmente levam o nome dos animais da fauna e da flora amazônica como por exemplo o *Cordão de Pássaro Mutum* de 1905 e do *Cordão de Pássaro Coruja Real* de 1901 que eram rivais por conta do luxo de suas apresentações na quadra junina, dentre tantos outros Cordões de Pássaros.

De acordo com Falcão e Alfaia(2016), o teatro de pássaros teve início no ciclo da Borracha na Amazônia no século XIX, como este período teve um intenso crescimento e desenvolvimento econômico nas cidades principais que passavam os fluxos das borrachas, os barões queriam introduzir aqui no Pará o modo de vida da Europa, principalmente o estilo parisiense, buscaram reproduzir a sofisticação e o luxo parisiense através da construção de teatros magníficos em moldes desse país, importavam obras e artigos luxuosos da Europa, e a construção do Teatro Amazonas e do Theatro da Paz, vieram consolidar o poderio econômico desses barões da borracha.

Antônio Começanha, ex-diretor artístico do *Cordão de Pássaro Tangará*, relata em entrevista que em 1878 se iniciaram as apresentações em Belém, de grandes espetáculos de ópera, dança e teatro de companhias europeias logo após a inauguração do Theatro da Paz, principalmente companhias de Portugal e França e que, segundo ele:

“Enquanto essas apresentações ocorriam, do lado de fora do teatro ficavam as pessoas mais pobres, que não tinham condições financeiras de pagar para assistirem as apresentações, e quando conseguiam assistir não era porque conseguiam pagar, mas por serem empregados que ficavam de guarda do alto do teatro vigiando as jovens damas para seus pais” (COMEÇANHA, 2016, n.p.)

João de Jesus Paes Loureiro (2001), poeta e pesquisador do imaginário amazônico, acompanhou a guardiã² do Pássaro Junino Tucano, Iracema Oliveira, e baseado em sua experiência

² Guardiã do Pássaro é aquele que toma conta do cordão, uma espécie de diretor, que cuida da parte financeira e organizacional.

escreveu o livro *Cultura amazônica: uma poética do imaginário* (2001), em um dos capítulos do livro, intitulado *O pássaro junino*, o autor traça o cenário histórico do teatro paraense, destacando a influência do estilo trágico-operístico apresentado no Teatro da Paz, influenciando a dramaturgia do Pássaro Junino, chamando-o de “gênero de teatro musicado, espécie de ópera popular originária da Amazônia” (2001, p. 318). Loureiro (2001, p. 318) define ainda o Pássaro Junino como:

Um exemplo objetivado que constitui uma das marcas distintivas da arte produzida na Amazônia. Alegoria de mestiçagem ou síntese cultural, essa espécie de ópera cabocla se estrutura com elementos da cultura indígena e da cultura europeia, revelando, vez por outra, traços da cultura negra. Nele se percebe a presença essencial da contribuição indígena, um dos traços distintivos da cultura amazônica no amplo contexto da cultura brasileira. É uma forma de teatro popular, um teatro sui generis, com aparência de opereta, organizado em pequenos quadros e contendo uma estrutura de base musical (LOUREIRO, 2001, p. 318).

O livro *O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo* (1997) do autor Carlos Eugênio Marcondes de Moura, se tornou referência pela acuidade e profundidade com que o autor aborda o teatro popular paraense da época junina. No livro ele sinaliza para uma provável origem e história do Cordão de Pássaro, relatando o surgimento deste teatro popular, revelando o universo das pessoas que fazem, vivem e mantêm essa tradição.

Na cultura do Pássaro do Pará, esfumam-se elementos culturais diversos do índio, negro, branco, da música, teatro, jogo, alegoria, ópera, de crianças, jovens, adultos e idosos. Não de forma tranquila, mas em constante tensão, fricção, estranhamento (MOURA, 2001, p. 70).

O Pássaro Melodrama Fantasia, os Cordões de Pássaros e os de Bichos têm em comum a floresta amazônica com seus encantamentos, mistérios e lendas para a ambientação das histórias. Muitos desses mistérios devem-se à imaginação dos nossos caboclos ribeirinhos, frente à natureza exuberante formada por rios e florestas, criam seus mitos e lendas, trazendo à cena a dualidade entre a ameaça real do enfrentamento de animais, insetos e índios, contrapondo-se à ameaça imaginária de seres sobrenaturais e encantados do rio e da floresta.

Tendo como uma das principais característica a acessibilidade às classes menos favorecidas, o pássaro junino é um teatro popular que juntamente com a musicalidade se desenvolve sustentado pela surrealidade tropical³. Em seu enredo sempre há uma tragédia, na qual existe morte ou abatimento do pássaro. Figueiredo e Tavares (2004, p. 109) afirmam que “O cordão, relacionado intimamente com os bois e os cordões de bicho, se caracteriza pela apresentação do auto em uma meia lua formada pelos brincantes, em que os acontecimentos se desenrolam no centro, e o pássaro é o personagem principal” trata-se de “um misto de bailado quase burleta porque representa um

³ Termo usado por Loureiro que fala sobre a poetização das histórias com os mitos, tornando assim épico

pequeno drama jocoso e musicado, cujo tema central é a caçada, ou melhor, a morte e ressurreição de uma ave ou de uma caça do mato” (Araújo, 1973, p. 60).

Trata-se de um grande celeiro regional artístico, de onde partiu diversos gêneros de entretenimento, para um público eclético, formado por pessoas da capital paraense e do interior do estado. Segundo Moura (1997, p. 42) “de 1910 até aproximadamente 1940 o teatro paraense manteve-se muito ativo e após o declínio da economia local, devido ao fim do “ciclo” da borracha, foi esse teatro que mais contribuiu para o lazer da população da capital”.

De acordo com Maués (2010, p.41), o Pássaro Junino fala “sobre e para o homem comum” por meio de “sua maneira de olhar e entender o mundo — às vezes contraditória, mas, talvez por isso mesmo, ricamente poética”. E ele também afirma que, de acordo com Carlos Eugênio Marcondes de Moura, a humanidade, no melodrama clássico, se caracteriza por uma dupla divisão: de um lado os maus, e de outro os bons e entre eles não há compromisso possível.

Maués(1997) afirma que como ocorre no teatro nazareno⁴ Vários autores começaram a produzir textos dramaturgicos nos cordões, como por exemplo, o prolífico Laercio Gomes que escrevia desde 1934 comédia e melodramas fantasia que são apresentados não somente em Belém, mas como no Pará inteiro.

O melodrama por muitas vezes é pejorativo e às vezes chega a ser ofensivo, creio que se dá por toda exclusão que as classes menos favorecidas sofrem pela classe burguesa. Por isso podemos observar os realismos das questões tratadas durante a peça. E como está intrínseco nas artes as revoltas causadas pelos processos de opressão que a classe mais favorecida opera sobre ~~faz com~~ a classe mais desfavorecida.

No Pássaro Junino, os atores são escolhidos pela adequação aos personagens, segundo a ótica de cada ensaiador. Este que vêm geralmente de áreas periféricas de toda Belém, alguns estudantes de artes, outros donas de casa com seus filhos, trabalhadores que vão após o trabalho ensaiar, têm em comum um coisa: O desejo de fazer algo maravilhoso e cômico de se ver, criando assim uma crítica social e ambiental a partir da comédia, alimentando sempre o espírito pensante do espectador

⁴Teatro Nazareno é o teatro que ocorre em outubro na cidade de Belém para a comemoração do Cirio de Nazaré.

Figura 1 – Fotografia do Porta pássaros e bichos 2015



Fonte: Jornal Liberal (2015)

Figura 2- Fotografia do II Festival de Pássaros e Outros Bichos



Fonte: Rafael Silva (2017)

2.2 O rio: o pouso de um tangará na cena belenense

O Cordão de Pássaro Tangará, inicialmente chamado Cordão de Pássaro BEM-TE-VI, existe desde 1938 e foi fundado por Luisa Coelho Bastos (In Memoria) moradora da ilha de Mosqueiro, distrito de Belém do Pará, e tem atualmente como guardião Agenor Del Valle, que herdou de Alberto Bastos, filho de Luísa. Alberto considera o cordão como uma herança de família que compartilha com o povo. Segundo Moura (1997), Luísa e seu marido, um rico comerciante português, cultivavam diversas tradições populares, entre elas o levantamento de mastros de São João, encenação de pastorinhas⁵. Luísa escrevia os textos, criava cenários e figurinos para seus filhos quando ela fez o cordão BEM-TE-VI e o Boi Bumbá Pai do Campo.

Luísa Coelho Bastos ficou à frente do cordão até os anos 50, quando passou o comando ao filho, Alberto (1995) que na obra *O teatro que o povo cria* (1997) de Moura em que ele relata o começo dos cordões e das necessidades para que o mantivesse ativo.

⁵ As pastorinhas é uma peça de natal que narra o nascimento de Jesus

Alberto Bastos nasceu em Mosqueiro em 1922, muito conhecido no meio artístico de Belém do Pará, onde mantinha um grupo de teatro amador que encenava *O Pássaro*, *As Pastorinhas*, *A Paixão de Cristo* e algumas peças infantis. Se formou ator pelo curso de formação de ator, do serviço de teatro da UFPA e tem participação em várias filmagens nacionais e internacionais, como *brincando nos campos do senhor*, dirigido por Hector Babenco em 1990.

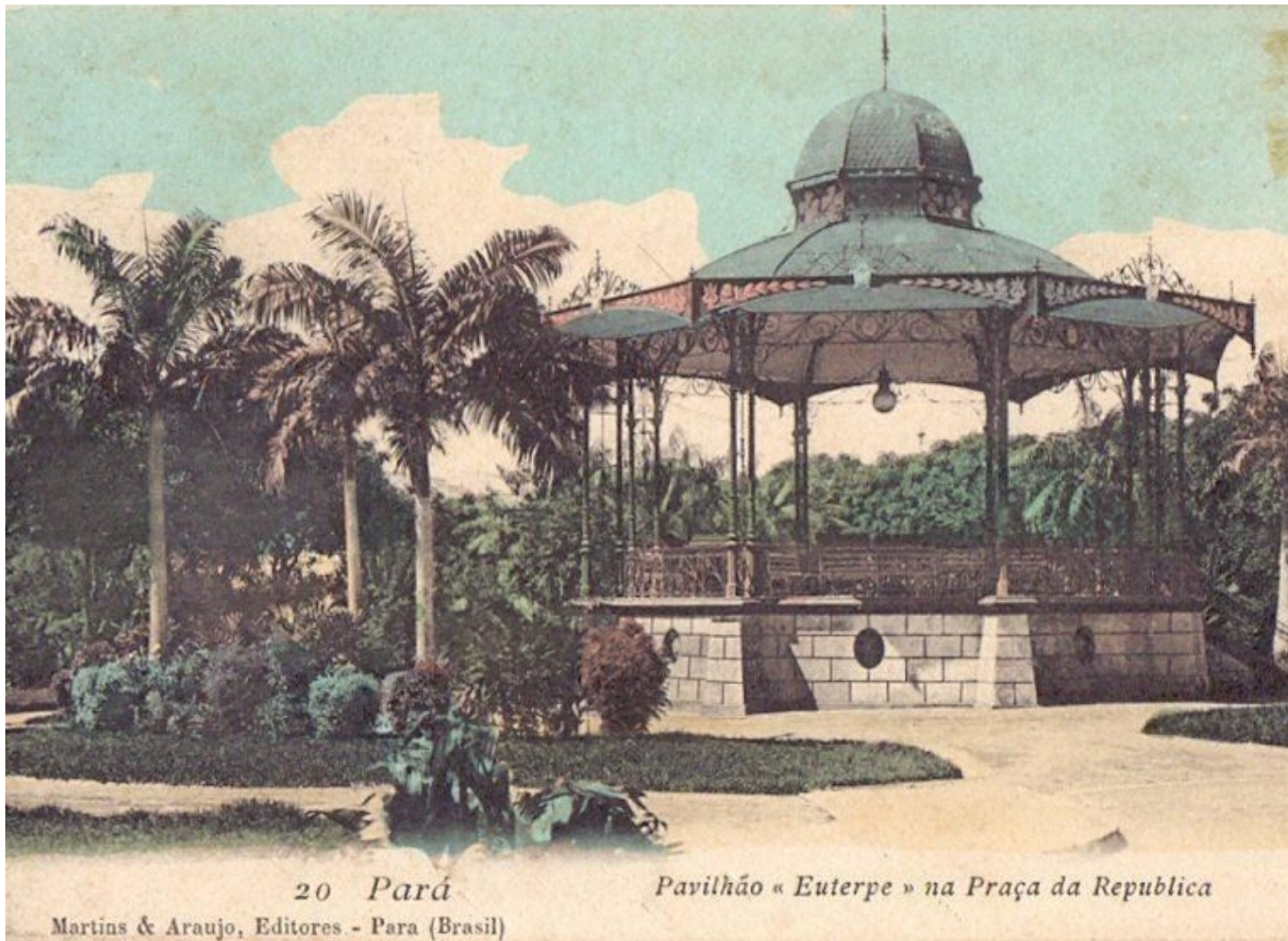
Figura 3 – Cartaz do filme *Brincando nos campos do senhor*



Fonte: Wikipedia (1991)

A convite da prefeitura municipal de Belém, Alberto morou durante alguns anos embaixo do Pavilhão de Euterpe, um belíssimo coreto de estilo eclético situado na praça da República no centro de Belém. Ali ele viveu cercado de figurinos, máscaras de Papel machê, capacetes de plumas e cocares que ele utilizava nas encenações do seu grupo de brincantes.

figura 4 - Cartão postal do Pavilhão Euterpe



Fonte: Mercado Livre ((201-?))

Ao mudar para Belém, Alberto mudou o nome do grupo, pois já existia outro cordão de nome Bem-te-vi na cidade, e ele não queria entrar em choque com a então guardiã deste pássaro, Sulamita Ferreira. Em *O teatro que o povo cria* (1997), ele diz: “Tem tanto pássaro no mundo e na Amazônia, principalmente aqui no Brasil tem tanto pássaro bonito. Tangará é um pássaro que tem no Brasil todo ele é nosso, um símbolo. É um pássaro também muito misterioso, encantado, como o uirapuru”.(MOURA, 1997)

Tangará foi então o novo nome escolhido para o antigo Cordão de pássaro Bem-te-vi. Inspirado na pequena ave, preta e azul com o peito vermelho que gosta de campinas, alimenta-se de bichinhos e pedrinhas e adora ficar na beira dos rios e lagos, também conhecido como Galo de Campina.

Figura 5 - Fotografia de um Tangará



Fonte: Dicionário ilustrado Tupiguarani (2010)

Os ensaios do cordão ocorriam em frente ao Theatro da Paz , ao ar livre, atraindo a curiosidade dos passantes. Para Alberto Bastos era um modo de divulgar o pássaro e motivar as pessoas a assistirem as apresentações.

Alberto Bastos, que sempre teve um bom acesso aos meios de comunicação da capital, não perdia a oportunidade de fazer pesadas críticas àqueles cordões, que na sua visão tradicionalista, adoravam uma estética carnavalesca em suas apresentações. Aplicando o neologismo *carnássaros* (carnaval pássaro), o que o irritava profundamente, sendo assim, ele lançava irônicos comentários, e segundo o mesmo essa cultura junina de cordões une pessoas, traz aprendizados riquíssimos e não devem ser desprezados e sim valorizados.

Atualmente o Tangará ensaia no E.E.E.F. Pinto Marques, colégio que foi cedido pela Prefeitura de Belém, através da solicitação de seu atual guardião, Agenor Del Valle. Este que exerce a função de guardião do pássaro do Tangará há 33 anos, cuida de toda parte burocrática, financeira e de divulgação, enquanto Antônio Começanha, o diretor geral cuidava da parte artística, ou seja, ele que trabalhava com os brincantes, cuidava dos ensaios, dos figurinos e etc.

Nos outros grupos o dono é o guardião, mas no Cordão de Pássaro *Tangará* por vezes Agenor Del Valle se intitula diretor e por vezes guardião grupo junino, ele se denomina diretor

porque significa, para o “nativo desta cultura”, que ele acumula experiências, que estuda, pesquisa sobre qualquer temática que será apresentada.

Neste grupo o brincante⁶ tem o trabalho de ensaiar bastante, uma exigência de fazer um trabalho profissional, todavia durante os meses de ensaio de abril até junho de 2015, em nenhum momento os músicos estiveram presentes, pois eles cobram por dia de ensaio, e não existe patrocínio, financiamento para cobrir essa despesa. Somente às vésperas da estreia, isto é, dois ou três dias antes, é que os músicos compareceram. Conseqüentemente, ao longo dos 33 ensaios, os brincantes/atores cantavam suas músicas à capela.

O cordão de Pássaro Tangará apresenta-se em teatros, cortejos culturais, escolas, praças, eventos comunitários, todas as despesas são por conta do guardião-diretor do cordão, que tem que suprir todas as necessidades do grupo, desde a indumentária, alimentação e transporte para os ensaios e apresentações de seus atores-brincantes. O governo cede uma pequena quantia para cobrir as despesas do guardião, mas segundo o guardião-diretor Agenor Del Valle, o valor não cobre nem as despesas do figurino. O que é uma grande problemática, pois se existe a verba para a cultura, por que a verba da cultura não é repassada para os cordões? E para onde esse dinheiro vai? Culturalmente falando, o governo negligencia os costumes da população.

Porém, mesmo com todas essas problemáticas, o Pássaro Tangará não deixa de alçar vôos, pois encontra também nesses empecilhos, argumentos para aos palcos e as ruas questionar os problemas de ordem social e estimular a população a refletir sobre diversas questões. Tudo isso por meio de um enredo que te cativa não importando a idade e te faz sair das sessões pensando em quanto nossa cultura é rica e necessita ser valorizada e preservada

⁶ Brincante é o ator ou bailarino que faz parte da peça e brinca com o personagem

figura 6 – Fotografia de uma apresentação do cordão de pássaro tangará



Foto: Reprodução/Tv Liberal (2014)

2.2.1 O enredo do pássaro azul

A história começa com a matutagem, que são semelhantes aos nossos ribeirinhos do interior do Estado levando o personagem pássaro Tangará de presente para os donos da fazenda. Sua maior função é fazer o público rir, causando um alívio cômico. Segundo Maués (2010), os matutos utilizam a língua e os trejeitos do povo, zombam dos demais e de si mesmos, satirizam as situações, criticam as relações de poder com ironia e humanizam-se ao ingenuamente expor seus medos das assombrações e outras imagens que habitam o imaginário do homem amazônico. Na imagem a seguir vemos a primeira cena do espetáculo de 2015 que é a cena da canoa onde os matutos estão levando o pássaro para a Ama.

Figura 7 - Fotografia da cena 'A canoa'



Fonte: Wildes Lima (2016)

Os donos da fazenda, o Amo e a Ama , conduzem a ação dramática de liderança que é sempre reforçada com seus figurinos vistosos . O Amo no Cordão de Pássaro Tangará usa roupas azuis e douradas sempre com sua bengala. Ele representa uma autoridade patriarcal no mundo rural. A ama, por sua vez, sempre uma digna senhora calma e pacífica, boa esposa e boa patroa, sempre preocupada com o bom funcionamento da fazenda e com a preservação da natureza. Ela é a personagem que mantém uma relação mais profunda com o pássaro, sendo assim sua perda muito ressentida fazendo com que todos se comovem para trazer de volta o pássaro amado.

Figura 8 - Fotografia das personagens Ama e Amo



Fonte: Cordão Do Pássaro Tangará (2016)

O pássaro, sempre brincando⁷ por uma criança que carrega a alegoria de uma ave, cujo tipo dá nome ao grupo junino. Na busca de capturar ou abater o animal, por conta de sua beleza e pelas benesses que pode proporcionar-lhe o feito. João de Jesus Paes Loureiro (2001, p. 321) ver na figura do porta-pássaro⁸ “a imagem mítica do homem-pássaro – o pássaro na cabeça do homem ou da mulher no Egito antigo, onde essa figura simbolizava a alma de um morto partindo, ou a visita de um deus à terra”. E se pergunta se não estaria aí, neste símbolo que é o porta-pássaro, representada “a alma nativa que não morre, que não pode ser morta? (...). Uma espécie de fênix tropical da alma

⁷ brincando: atuando e dançando.

⁸ Porta pássaro é a criança que veste a roupa do pássaro que geralmente são meninas.

de uma cultura? (LOUREIRO, 2001, p. 321). E é no calor das fogueiras de junho que esta figura bate asas e nos leva em seu voo imaginário para dentro de um universo amazônico onírico, o porta-pássaro, torna-se o emblema de toda a brincadeira, na medida em que carrega na cabeça ou no vestuário a figura da ave. As fotos a seguir retratam o momento da morte e ressurreição do pássaro, que são os momentos de mais tensão do espetáculo.

Figura 9 - Fotografia da cena da morte e ressurreição do pássaro



Fonte: Cordão Do Pássaro Tangará (2014)

Seguindo o enredo, na floresta surge um caçador que pretende matar toda e qualquer coisa que cruzar o seu caminho. Ele então observa o tangará voando pelos arredores da fazenda. O caçador, dependendo do texto e do ator/brincante, pode ser caracterizado como fanfarrão, vaidoso, interesseiro, romântico amoroso incompreendido, ou um solitário que vagueia pela floresta monologando. Ele também pode ser truculento⁹ e até mesmo brutal, como é descrito no trecho da música do caçador do Tangará a seguir.

⁹Que se utiliza da violência; que é agressivo; que demonstra crueldade

*“Gosto da minha profissão
Sou um caçador de primeira
Tudo que vejo na frente
Atiro de qualquer maneira”
(Trecho da música do caçador)*

Após ser avisado e perseguido pelas *encantarias*, personagens que irei descrever mais a frente, ele acerta o pássaro, depois é capturado pela maloca e levado até o Amo que lhe diz “Ou dá a vida ao pássaro tangará ou será sentenciado”.

Figura 10 - Fotografia da personagem 'O Caçador'



Fonte: Cordão Do Pássaro Tangará (2015)

A partir desse momento ele procura o Pajé e o Seu Doutor e as *encantarias* da floresta aparecem para ameaçá-lo, pois se ele matar o tangará, ele também será morto.

A se saber, “as encantarias dos rios da Amazônia, espécie de Olimpo submerso e lugar onde moram os encantados da teogonia indígena-cabocla” (LOUREIRO, 2009, on-line) No enredo

do cordão de pássaro Tangará, estas são quem tenta proteger o pássaro do caçador , elas no geral tem função de se comunicar com a plateia e com os personagens ao mesmo tempo.

A primeira *encantaria* que ameaça o caçador é uma bruxa velha que à noite se transforma em um pássaro agourento que pousa sobre os muros e telhados das casas e se põe a assobiar. Ela voa nas florestas sempre cuidando e protegendo a Amazônia, amedronta o caçador para que não mate o pobre pássaro e, logo depois, faz um discurso de preservação ambiental. De acordo com Loureiro(2009, on-line) “Na linguagem, o mito revela essa qualidade de poesia quando se apresenta como “um jeito de acontecer” sendo um modo de ser e não do fazer, do conceber, não do provocar.

Figura 11 - Fotografia da cena 'A matinta e o caçador.'



Fonte: Wildes Lima (2015)

Figura 12 - Fotografia da Cena do curupira com o caçador



Fonte: Wildes Lima (2015)

Em seguida o curupira, guardião do mato, às vezes dotado de boa índole, outras vezes maligno e perigoso. Representado sempre como uma figura de menino de cabelos vermelhos, corpo coberto de pelos e pés para trás. Alerta o caçador para que não tente machucar o Tangará. Constituindo assim um significado metafórico de consciência da coletividade da natureza.

Outra *encantaria* que surge para amedrontar o caçador é a *Pororoca*, que no ano de 2015 foi interpretada por mim e se trata da metáfora da fúria da mãe natureza com o homem que invade suas florestas e rios. Quando tem raiva, a *Pororoca*, destrói tudo o que vê pela frente e leva as coisas dos mais ricos aos mais pobres. E assim como o pássaro que renasce, a *Pororoca* faz com que tudo e todos renasçam.

Figura 13 - Fotografia da personagem 'Pororoça'



Fonte: Arquivo pessoal (2015)

Porém, mesmo depois de todos os avisos e intervenções das encantarias, o caçador ignora todos os avisos e atira no pássaro.

Figura 14 - Fotografia da cena 'O caçador e o Tangará'



Fonte: Wildes Lima (2015)

Nesse momento o camponês, fiel empregado da fazenda, procura a maloca que é composta por índias guerreiras para que essas se vinguem do caçador. Eles são os responsáveis por capturar o caçador e entregá-lo ao Amo. Na encenação de 2015, representada abaixo, eles estão fazendo uma selfie, um tipo de crítica à invasão mundial do meio tecnológico.

Figura 15 - Fotografia da cena 'Selfie indígena'



Fonte: Wildes Lima (2015)

A maloca encontra o caçador e o obriga a reviver o pássaro. Os personagens Caçador, Amo e Ama, Camponês, Maloca e Matutagem levam o pássaro até um pajé curandeiro para que este reviva o pássaro. O Pajé exerce a função de cura que tem correspondência com as viagens da

floresta. Para efetuar a cura este recorre a práticas mágicas, rituais empregando a sua “pajelança” baseada na cura dos índios ele empunha também seu maracá, cujo som tem poderes mágicos. E ele tenta inúmeras vezes, porém o pássaro não acorda.

Figura 16 - Fotografia da cena Pajé tenta curar o Tangará



Fonte: Cordão Do Pássaro Tangará (2015)

Falhando os recursos da pajelança a despeito do formidável aparato de invocações que mesclam em ingredientes mágicos e onomatopeias, então é chamado o *Seu doutor*. O *Seu doutor* é um personagem médico que diz que não há que se alarmar, que ele irá curar o pássaro, tira então um remédio de sua maleta e passa no pássaro que rapidamente volta a voar. Enquanto ele diz que não cobrará nada, apenas um novelo de ouro. Ele então é expulso pela matutagem .

Figura 17 - Fotografia da cena 'O doutor'



FONTE: Cordão Do Pássaro Tangará(2016)

É de suma importância observar que a manifestação engloba três das principais matrizes étnicas que compõe a cultura brasileira: os indígenas, os negros e os europeus. Que se transformam nos personagens fixos do enredo do Cordão de Pássaro Tangará, que são: *o pássaro, o caçador, o camponês, a ama e o amo, a matutagem, as índias, o pajé, o doutor*, e nos personagens transitórios, que mudam todo ano dependendo da direção, que no caso são as encantarias, e que no ano de 2015 foram: Pororoca, Curupira e a Matinta São 25, podendo chegar até 50 atores que fazem a história ganhar vida.

3 A deságua: uma pororoca no Pássaro Tangará

3.1 Lá vem a Pororoca

Certo dia, segui alguém no twitter de Belém, pois eu gostava de seguir pessoas de minha cidade nas redes sociais, era legal ver o que a galera pensava sobre essa cidade, @vincemont ou Vince Monte de Coisas era seu perfil na rede social, seu nome real era Vince. Nos tornamos bons amigos e fundamos um grupo no msn¹⁰ com mais duas pessoas de São Paulo: a Jessica e o Cacau. Vince nunca falava do pai, ele sempre esteve com a mãe e nunca nos perguntamos o porquê, mas foi o pai de Vince, o Sr Antonio que me chamou para entrar no Cordão de Pássaro Tangará. Ele é um amigo de Agenor Del Valle, o atual guardião do pássaro Tangará, e me disse para ir até o colégio e me apresentar para o Agenor para que eu pudesse integrar o Pássaro Tangará.

Ensaíamos segunda, terça, quarta, quinta e sexta, às vezes sábado também, das 18h às 22h. Era mágico, cansativo, agonizante e angustiante, mas acima de tudo era importante. Talvez toda a distração fosse o mais legal.

No primeiro dia de ensaio no Tangará me deram um papel na matutagem, alguns bons ensaios, a gente ria e se divertia com as cenas. O diretor sempre fazia a gente repetir várias e várias vezes entre gritos e xingamentos, porém sempre havia o riso, o riso fazia tudo ser diferente. Ele faz você imergir em uma dimensão de força.

Eu entendi claramente o papel que me fora dado, eu era nova ali, claro que eu não seria um componente principal, contudo estava feliz. Algum dia, antes do espetáculo inicial, cheguei ao ensaio, e recebi o baque ou a grande notícia: eu seria uma encantaria, isto é, uma componente principal. Ser um componente é uma honra, mas ao mesmo tempo um dever, um misto de alegria e preocupação. Ganhei o papel de *Pororoca*, pois a moça que ia fazê-lo desistiu e o diretor viu em mim potencial.

Treinei incansavelmente na frente do espelho para chegar a um determinado estado de corpo, mostrava sempre ao diretor e ele me ajudava da forma que podia, puxando sempre alguma inspiração que eu pudesse utilizar na minha técnica. Nesse momento eu me dei conta que eu não era alguém que dividia a cena com várias pessoas, mas sim uma artista que teria que atuar e dançar ao mesmo tempo, sozinha no palco. E como dizem no teatro de Pássaro: "*eu tinha que sustentar o palco sozinha*"

¹⁰ MSN, originalmente The Microsoft Network, é um portal é uma rede de serviços oferecidos pela Microsoft em suas estratégias envolvendo tecnologias de Internet.

Compreendo este momento como uma deságua corporal, isto é, um desemboque de certas “águas” (alguns episódios de minha vida que me fizeram chorar, me despedaçar e me afogar em mim) de meu corpo e da minha mente por meio da dança. Um processo de desvelamento de mim durante a preparação para a cena e criação de um corpo cênico, por meio de uma consciência das movimentações do meu corpo, que se deu pelo meu entendimento das sensações corporais e de um exercício mecânico, partindo também de meu ponto de vista sobre o mundo e como este se torna um sentimento interior, que chamo de *experiência de maré*. O corpo-Pororoca nasce da experiência corporal que eu tinha no meu corpo dançante juntamente com os estímulos propostos do fenômeno Pororoca.

3.2. A experiência de maré e o corpo-pororoca

A experiência de maré, como mencionado anteriormente, faz referência ao processo de criação em dança como um todo e as vibrações desse processo, isto é, os atravessamentos e percepções que o compõem. Me atrelo a uma analogia do processo criativo e dança como a partir das dinâmicas de movimentação da maré, isto é, o encher e o desaguar.

Nesta experiência de maré, estudar o movimento é um processo complexo que necessita de detalhamentos para construir o suporte da ação a partir das emoções, no qual o misto de organismo e ambiente é indissociável, pois de acordo com Merleau-Ponty (1996, p. 130)

um processo orgânico desemboca em um comportamento humano, um ato instintivo muda e torna-se sentimento, ou inversamente um ato humano adormece e continua distraidamente como reflexo.

Tendo assim uma orientação sobre as necessidades e agenciamentos que deveria compreender para criar um corpo-pororoca, percebi que era necessário um rol mais específico de informações corporais para que meu corpo estivesse desconstruído o suficiente, sensível, focado e criativo, tendo assim a maior chance de apresentar melhor qualidade em cena, utilizando assim de minhas células corporais para construir o caminho até a Pororoca.

Denomina-se célula corporal qualquer estudo artístico que é impresso em papel ou feito em gesso tela ou no que mais puder ser imaginado, até mesmo no próprio corpo humano, tenha como tarefa revelar texturas, imagens, cores, linhas de movimento em partes anatômicas dos corpos humanos através de metáforas imaginadas, fazendo com que os corpos acordem em si uma gestualidade mais expressiva (BITTAR, 2005. P. 113)

Para criar este corpo cênico a visualização de imagens para contemplar meu conhecimento sobre o que seria uma pororoca, utilizei vídeos, imagens e tudo que pudesse me auxiliar na cena, provendo assim sensações e gestos que eu poderia usar de base para a criação e composição da cena, usando todo esse repertório de informações, transcritos em células corporais.

Todavia, observando de uma forma geral, quando comecei a pensar em como seria meu corpo em cena, levei em consideração que primeiramente eu não era nem de perto o padrão físico de uma bailarina clássica, eu era um corpo diferente, e, portanto, precisava me expressar de forma diferente. Debrucei-me então sobre outras possibilidades.

Sendo assim, como bailarina-brincante de cordão de pássaro junino, foi necessária uma busca de gestualidade autoral para compor o movimento da Pororoca. Desse jeito criei uma ressignificação das minhas memórias e provi uma técnica pessoal de representação no universo do corpo-pororoca pois uma comunicação profunda para esta criação artística vem da pré-expressividade que, de acordo com Ferracini (1998), é aquilo que vem antes da expressão do personagem construído e da cena acabada, na qual o ator produz elementos técnicos e vitais de suas ações. Ferracini fala que pré-expressividade é ação física e vocal e suas sub-partes, a emoção, a técnica de ator e seu treinamento cotidiano e sistemático e a codificação de corporeidades como busca de um vocabulário de ações.

Todo esse processo compositivo para o corpo-pororoca, que envolve memórias, pesquisa de movimentos e busca uma técnica pessoal, isto é um trabalho pré-expressivo, compreendo como *encher* da pesquisa.

Os ensaios para a técnica pessoal ocorreram através de exercício e pesquisa de como a movimentação da água pode influenciar no corpo brincante codificando assim um mecanismo para que o corpo-pororoca fosse a fórmula de representação e de entrega total nas apresentações. Segundo Caminada (1999, p. 22), “na forma mais elementar, a dança se manifesta através de movimentos que imitam as forças da natureza que parecem mais poderosas ao homem e que trazem consigo a ideia de que esta imitação tornará possível a posse dos poderes dessas forças”.

Como o corpo-pororoca Não possuía uma técnica fixada anteriormente foi feito uma articulação entre o cotidiano da brincante, os elementos da pré-expressividade e uma pesquisa de movimento baseada na movimentação das águas. Tornando assim uma técnica de energia que colocava tanto o meu cotidiano quanto o cotidiano do fenômeno natural da pororoca em jogo dançante. Essa técnica se enquadra como técnica extracotidiana segundo Ferracini(1998), haja vista que:

Dentro das técnicas de inculturação, como já dito, não se busca uma técnica específica e global de representação para o ator, mas exercícios e elementos de trabalho que o possibilitem descobrir uma técnica pessoal. Mesmo assim, o ator deve saber manipular de forma precisa seu corpo e sua voz no tempo e no espaço. (1998, p 108)

Podemos então assumir que as movimentações do corpo-pororoca vem do que se pode chamar de poesia corpórea que é uma ação que, de acordo com Grotowski (apud Ferracini, 1998), que nasce no interno do corpo e habita cada partícula nossa. Nas palavras de Ferracini (1998) essa ação tem como elementos intenção, élan, impulso, movimento, energia, organicidade e precisão. Agora farei a descrição do corpo-pororoca a partir destes elementos.

A *intenção* de criar um corpo no espaço se define pela estrutura muscular conectada com o estado de alerta que existe no fenômeno aquático na movimentação da água em correnteza tendo assim o estado de movimentações fortes nos planos alto e baixo com a intenção de representar tanto um estado psicológico do corpo que dança, quanto um estado natural do fenômeno da pororoca. Intenção segundo Ferracini (1998, p. 149) seria intenção muscular, primeiro princípio de qualquer nascimento de uma ação física orgânica.

O *élan* da Pororoca, que significa o que foi seu sopro de vida é a minha imensa vontade de ser vista, esse sopro teve como início quando o diretor me designou o papel, Também podemos relacionar com o Impulso que precede as ações feitas pelo corpo-pororoca quase como um salto. Élan é a energia do corpo em cena é o elemento que leva a intenção ao impulso; é a vontade que leva à concretização da ação no tempo e no espaço. Ferracini(1998)

De acordo com Grotowski (1986, p.15 apud Ferracini 1998) - “Impulso e a reação passam a ser concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis”. Sendo assim a *intenção* do corpo-pororoca trazer o elemento água para o palco veio por meio da energia dinâmica que partiu de um estado de movimentação para finalizar em estado de imobilidade.

Existem diversas formas de criar uma personagem, na Pororoca busquei a equivalência entre meu eu orgânico e o contexto, segundo Ferracini esse conceito se chama de montagem de sequência de equivalências, ele também fala sobre a montagem por segmentos através da variação de fisicidade. Nesse caso, o corpo do bailarino busca montar uma matriz nova, diferente de todas as outras.

Na Pororoca pode se dizer que não houve interpretação, pois sim que era eu a partir de um estado de espírito, codifiquei minhas técnicas com as vivências necessárias tendo assim a possibilidade de doar minha persona ao público.

Ferracini (1998) afirma então a relação entre os elementos já descritos como elementos que prenunciam o desenrolar da ação. Fazem parte do primeiro momento, invisível, desta célula matar que é a ação física.

Toda energia usada para a criação foi manipulada dos momentos sombrios, podemos então dizer que ele foi o combustível da Pororoca onde foi colocado toda a minha força a trabalho para que ele tivesse vida, este combustível que por diversas vezes me causou resistência e exaustão agora estava sendo transformado em algo bonito e de uma força imensurável. foi necessária uma manipulação de qualidade dela para que o momento exato ela dar o élan na experiencia de maré

De certa forma tenho dificuldades de descrever, pois para mim ela é orgânica e natural , assim posso tentar explicar através do elemento Organicidade onde todo meu contato foi biológico e dinâmico, partindo do meu interior com a depressão e usando ela como potência Ferracini (1998) fala sobre como a organicidade é uma inter-relação integral corpo-mente-alma.

Sendo assim posso assumir que o estar no corpo- pororoca tornou vivo o que eu queria esconder, mas de um jeito concreto e tornando me uma imagem harmônica no palco, juntando a vibração do meu corpo e minha alma em um grande rio e por último a Precisão tanto física para os movimentos codificados , quanto para a manipulação da minha energia como combustível que foi muito necessária e dou créditos ao meu diretor que me auxiliou com esse momento

Além dos elementos da pré-expressividade mencionados anteriormente, neste processo atentei-me também aos cinco componentes ligados ao mover o corpo que Laban (1978) caracteriza como: o corpo para autoconhecimento do corpo dançante; a ação que pode ser tanto expressiva como funcional; o espaço que possui 27 direções, a dinâmica que realiza determinado movimento colocando sua personalidade acima da coreografia e por último o relacionamento com outros corpos com o sem toque, a distância ou próximo.

Ainda a partir dos estudos de Laban (1978), percebi que a coreografia necessitava de movimentos realizados em plano porta, pois este possui características de leveza e necessita de grande equilíbrio, como as águas em um rio. Movimentos em plano mesa que tem predominância na horizontalidade, ou seja, dimensão de largura que traz variações de lateralidade para que a cena se tornasse grande, e ainda era imprescindível movimentos sagitais com frente e trás, indo e vindo igual uma roda para que meu corpo fosse como a maré e a correnteza.

Atentei-me também ao que Laban (1978) denomina como fatores de movimento que se dividem entre *peso, tempo, espaço e fluência*, tudo isso muito necessário quando você vai estar sozinha em um palco de mais de 20m .

O fator *peso* utilizado na cena era um misto de leve e pesado utilizando bastante de minha força muscular, resultando em movimentos fortes em alguns momentos que resultava em movimentos de queda e em contrapartida havia ainda as movimentações fortes e fracas que sempre eram com o corpo indo para o alto.

O fator *tempo* escolhido para Pororoca foi o rápido onde há mudança de impulsos e decisões e rapidez resultando um estado de alerta e ansiedade. O que também influenciava no ritmo, que consiste nos intervalos de tempos das movimentações. Questionava-me, se somos seres rítmicos qual então seria a rítmica do corpo-pororoca?

Essa continuidade de movimentos é caracterizada pelo forte e pelo fraco, pelo acento e pelo escoar, pelo contrair e pelo relaxar, definindo o movimento natural. A unidade de movimento como a soma da contração e do relaxamento forma o ritmo e o movimento corporal (ARTAXO, NETTO, MONTEIRO, 2008, p.13)

Percebi então o que, segundo Laban (1978) são as qualidades do tempo, isto é, o pulso correspondente ao estímulo ou pré-impulso de um movimento, e em seguida o acento que é o ponto culminante do movimento. Considerei também diferentes intervalos, durações e intensidades das movimentações para Pororoca.

Por sua vez, o *fator espaço*, na construção do corpo-pororoca se deu por movimentos precisos e arredondados com a intenção e simular as ondas. O fator fluxo na construção do corpo-pororoca variava entre controlado e liberado, pois a partir de toda a influência dos estudos de Laban juntamente com o estudo feito por mim com a água, percebi que assim como em uma Pororoca onde água é rápida e marcante, precisava de movimentação que variam entre os planos alto e baixo por conta das ondas, que pudessem ser dinâmicos e com vários rodopios representando os mini tornados na água enquanto ocorre o fenômeno.

Sendo assim, pode-se dizer que a cena em que a Personagem Pororoca entrava no palco não era uma composição despreziosa e caracterizada como uma “colagem de movimentos aleatórios” ou algo assim, pois ela teve todo um uso do meu conhecimento e do meu aprofundamento no estudo de corpo. Nela, a imagem mental que era necessária para levar ao movimento era de que eu assimilo o elemento lembranças e sentimentos em conjunto com a compreensão das ações físicas, me adaptando as variações do meio, tendo assim o equilíbrio progressivo, para que houvesse o meu conforto na cena.-Essa percepção é bem orgânica de forma que seja compreendido pelo espectador, para tornar assim a cena de fácil entendimento e criar uma vivência de mundo partindo do meu olhar, haja vista que é primordial levar em consideração a *relação mundo-eu*, isto é, a “verdadeira origem e motor do movimento e da própria dança, pois da dinâmica desse relacionamento é que emerge a singularidade que faz de cada pessoa um ser único e diferenciado” (VIANNA, 1990, p. 101)

Waddington (1942) fala do termo Epigenética que significa que além da genética o ambiente é o maior responsável pela transformação e ativação dos genes que são frutos das relações vibracionais de energia em um nível subatômico, ou seja cotidianamente lidamos como sinais

elétricos e químicos de diversas naturezas. A fásia, uma teia fluida cheia de tensões e bloqueios provenientes de pensamentos, sentimentos, ações, posturas, lesões, doenças, etc.

Meu pensamento desde o primeiro momento foi uma de uma dança pessoal, que só precisaria ser revelada, tendo como disparador inicial um dos pilares do pensamento de Klauss Vianna: a busca, que evidencia uma espécie de pensamento do corpo. Nas palavras de Vianna (1990, p. 113) a essência de sua proposta é “a busca da sintonia e da harmonia com nosso próprio corpo, o que possibilita chegar à elaboração de uma dança singular, original, diferenciada, e por isso mesmo rica em movimento e expressão.”

Sendo assim foi necessário buscar dentro de mim o que eu gostaria de transmitir para dar sentido a movimentação exterior, externalizando assim o meu emotivo individual, por meio de um trabalho psicofísico, e então criar o que chamo de *Corpo-pororoca*.

Um corpo que sofre alterações por conta do seu arredor, no qual seu nível de emoções varia entre momentos de euforia infinita e tristeza na mesma medida tudo periodicamente influenciado pelo local, e a partir disso inicia-se um processo de criação de uma personagem que converte-se de algo extracotidiano, como o ato de caminhar, saltar, girar, deitar, mantendo a coesão com a cena, para assim atrair o público de uma forma mais cativa, prendendo seu olhar e transbordando sentimentos.

Assim, a personagem *Pororoca*, e por conseguinte, meu corpo-pororoca, parte do princípio de algum modo sagrado para mim, pois ela acaba por entrelaçar minhas memórias e imaginação com meu modo de existir e dançar. O que compõe, segundo Fabião (2010) contrapõe ficção e realidade, pois não há uma indissociabilidade entre essas forças. E “Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico” (Fabião, 2010, p. 323)

A movimentação da *Pororoca* foi expressiva para possibilitar a incorporação de outros valores e de atitudes diante de meu corpo, pois permitiu uma expressão do corpo com todas as suas emoções. Criando assim um corpo próprio para a personagem e uma nova dimensão para meu existir, o que me leva a compreender esta experiência como um rito pessoal.

Os ritos, que podem ser classificados de acordo com vários critérios, dentre eles o biológico, que fala sobre a mudança substancial da vida, apresenta valores que refletem a visão de mundo de determinada comunidade ou pessoa, possibilitando ao sujeito um contato maior com sua essência e, tendo assim uma melhor compreensão do universo mítico e ritualístico daquilo que o circunda, no meu caso, o Pássaro Junino.

A criação de um corpo-pororoca, por meio dessa experiência de maré, foi, desta forma, uma maneira de conhecer a mim mesma, entender a realidade em qual eu estava inserida, utilizando assim os pensamentos e os modos de fazer da dança como questionamento para entender a composição de uma cena que transborda vida. Uma vez que, partindo do princípio de conversão semiótica (Loureiro, 2017, em aula) que utiliza um pensamento simbólico ou a realidade, transformei a movimentação da água no fenômeno natural da pororoca e meus sentimentos em forma de dança para que o público pudesse compreender as questões da narrativa do Cordão de Pássaro Tangará e para que eu pudesse compreender a mim mesma.

Logo, o corpo-pororoca, enquanto corpo cênico, além do caráter biológico, é caracterizado como individual, social e cênico, resultado da sociocultural em que ele se encontra, possui uma imagem corporal que, podemos assim observar que existe uma compressão do conceito de imagem vinculada ao seu significado, que possui uma dimensão muito maior se pensarmos na subjetividade de cada indivíduo.

Levando meus pensamentos para minhas movimentações, partindo do princípio de que ao me conhecer, conheço também como meu corpo se configura na dança e como este se torna um corpo-pororoca, considerando onde eu estava inserida e as influências ao meu redor, entendendo meu corpo como um complexo psicofísico atrelado a questões de ordem sociocultural, pois, como afirma Andrieu (2006) nosso corpo é resultado de uma interação da matéria genética orgânica com o meio sociocultural, constituindo hábitos que são impressos em sua matéria por códigos, símbolos e linguagens culturais compartilhados no ambiente.

Ou seja, o nosso corpo assume um papel importante na representação social questionando um conjunto de comportamentos impostos a ele. O que me leva a considerar que o corpo-pororoca parte da necessidade que eu sentia de aceitar meu próprio corpo, que por muitas vezes eu errei com ele de formas dolorosas apenas para suprir uma necessidade que não me pertencia.

O que fez com eu entendesse que meu corpo cênico, este corpo-pororoca, parte da diversidade, pluralidade, instabilidade, ou seja, é uma dança que vai se transformando em relação ao todo, ao outro, ao espaço, ao ambiente, numa rede de percepções que afeta o corpo criativo partindo da prática corporal. Um Corpo Que vai contra a noção de identidades definidas e definitivas, que se torna performativo, dialógico, provisório. Um corpo aberto e intenso, tornado assim metafórico, uma vez que, segundo Fabião (2010), a um corpo cênico não reduz a pessoa a um instrumento a ser lapidado, mas remete ao corpo enquanto soma. Que consiste em relacionar o corpo cênico com o corpo cotidiano.

Sendo assim, vale lembrar que, o corpo que dança, neste caso, o Corpo-pororoca, está inserido em uma cultura e um contexto social, e para que este exista enquanto um corpo-atuante cênica e socialmente falando.

Por tanto, O *Corpo-pororoca* é um misto da minha personalidade com tudo que eu vi e vivi, tanto que houve momentos que eu não sabia mais se era eu ou ela , a personagem Pororoca, no palco, pois no momento que você sobe no palco você se torna tudo o que sempre quis no seu mais íntimo e naquele momento eu me tornei única e importante, pois encontrava-me em um *estado de corpo-maré*, em euforia infinita como a água. *Eu deságuava no palco*.

Lugar onde dança, atuo, canto, me expresso. Onde meu corpo, junto a minha roupa do tom da minha pele, um top com tons de dourado e uma grande e pesada saia com arames que imitavam as ondas do fenômeno natural da pororoca e davam vida a personagem Pororoca. As apresentações ocorreram 2 vezes, na primeira eu me sentia tão insegura, mas o medo some quando eu entro no palco.

A partir do momento que você sobe no palco não há imunidade. O olhar é palpção, o movimento ação, e ser, relação. A ação ecoa, a voz preenche; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E rememorar e imaginar é evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido. (FABIÃO, 2010, p. 324)

A roupa pesava, o palco pesava, a vida pesava, tudo pesava, mas ao mesmo tempo tudo desagua de mim para a plateia, e assim desaguou também uma pororoca no pássaro Tangará, uma mistura de sonhos quebrados levados e colocados pela água dos rios da Amazônia.

Figura 18 - Fotografia da personagem 'Pororoca'



Fonte: Arquivo pessoal (2015)

4. PARA A MANIFESTAÇÃO CONTINUAR: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Você não sabe o quão é difícil ser uma mulher negra periférica

Gaby Amarantos

O movimento é a forma de expressar nossa individualidade na face da realidade, traduzindo as questões biopsicossociais em movimento, e foi por meio do movimento que revolucionou-se o meu pensar da Pororoca, e essa experiência é a minha conscientização do corpo-pororoca no palco, na vida, no mundo e principalmente na minha mente .

Quis retratar a ambiguidade dos problemas existentes no meu processo de vida e criação do corpo-pororoca por meio de uma experiência de maré, misturando os movimentos com o

comportamento, experimentando assim as dificuldades do que me propus ser e mostrar, com uma cena composta de assimilações do espaço-tempo-mente. E como na narrativa do pássaro que renasce, o renascimento do Tangará também foi o meu.. Foi meu encontro com as águas da vida, foi um mergulho direto na maré alta, um toró de alegria permitindo então que a menina da baixada fosse vista.

A Pororoca trouxe muito de mim para se devastar nos palcos, seu processo de criação me transformou em um calmíssimo rio que vagueia pelo mundo, tranquilo e profundo. Porém, *a Pororoca* é também o oceano furioso que habita em mim, que guarda todas as mágoas que carrego, é o encontro dos meus múltiplos corpos criados a partir de minha relação com a água, com o ambiente e com as minhas memórias, tornando-se assim meu *corpo-pororoca*. Onde muitos só conhecem meus rios calmos enquanto outros conhecem uma pequena parte da minha imensidão oceânica. Pois sou como a água, branda ou furiosa, porém sempre misteriosa. E todos os mistérios e segredos das águas eu carrego aqui nesse corpo-pororoca desaguado.

Sendo assim, essa pesquisa é de que grande importância para a área da dança por duas principais razões, a primeira por ser uma forma de preservar as histórias contidas em Pássaros juninos, pois “*Para a manifestação continuar, depende dos brincantes*”, como disse Agenor del Valle, o guardião e diretor do Pássaro Tangará, durante enterro de Antônio começanha, ao refletir sobre como as novas gerações não têm tanto interesse em continuar o que seus amigos ou familiares faziam e/ou fazem, pois a cultura é algo que não é visto com respeito ou como um saber importante para estes, porém, como esta pesquisa busca desvelar, essa cultura junina de cordões une pessoas, traz aprendizados riquíssimos e, por isso, devem ser valorizados.

Esta pesquisa eu espero que seja de contribuição para você leitor, de como a dança sempre se fez presente na minha vida, o conhecimento corporal que adquiri nos meus anos de faculdade e também fora dela me auxiliaram para criar o corpo da Pororoca, provando assim o conceito de que a dança não precisa ser acadêmica e muito menos elitista, eu venho do local de fala das ruas, dos pássaros, das praças e posso afirmar a você que o primeiro passo para dançar é conhecer a si mesmo, e depois conhecer o mundo ao seu redor, após isso tudo é aprendizados diário de vida.

Como diria uma citação famosa que gosto muito de RuPaul 's “você nasce nu e tudo que vem depois é drag”, trazendo isso para dança "Você nasce com seu corpo toda movimentação depois disso pode ser dança”.

REFERÊNCIAS

- Andrieu, B. (2006). Corps. In B. Andrieu (Org.), *Le dictionnaire du corps en sciences humaines e sociales* (pp. 103-104). Paris: CNRS Editions.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. Cultura popular brasileira. São Paulo: Melhoramentos; Brasília, INL, 1973.
- BITTAR, Adriano Jabur. A preparação poética na dança contemporânea: o toque poético, as imagens das células corporais e dos rabiscos nos processos de composição de Madam do Neka e de por 7 Vezes da Quasar. 2005.
- CAMINADA, Eliana. História da dança: evolução cultural. Rio de Janeiro, Sprint, 1999.
- FALCÃO e ALFAIA, Thaiana e Tiffany, A espetacularidade do Pássaro Junino,ETDUFPA, 2016
- FABIÃO, Eleonora, Corpo cênico, estado de corpo cênico, Escola de Comunica•oUniversidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2010
- FERRACINI, Renato ,A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator, Unicamp, 1998
- FIGUEIREDO E TAVARES, Sílvio lima e AudaPiani. Mestres da cultura. Belém: EDUFPA, 2004
- Vianna, Klauss, livro A dança, 1990
- LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. 5.ed. Edição organizada por Lisa Ullmann [tradu-ção: Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto]. São Paulo: Summus, 1978.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes.
- _____. Obras reunidas: Cultura amazônica uma poética do imaginário.São Paulo: Escrituras, 2001
- _____. Cultura amazônica: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1994. 448
- _____. Obras reunidas. A cultura amazônica e suas múltiplas vozes. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.
- _____. <https://paesloureiro.wordpress.com/2007/08/31/a-etnocologia-poetica-do-mito/> acesso em 18/01/2021
- 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.
- MAUÉS, Marton. Pássaros juninos do Pará: a matutagem e suas relações com o cômico popular medieval e renascentista. Repertório Teatro & Dança, Salvador, ano 13, n. 14, p. 37-41, 2010
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SILVA, ROSA MARIA MOTA DA, O CORDÃO DE PÁSSARO CORRUPIÃO: UMA PRÁTICA MUSICAL BRAGANTINA Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2012

WADDINGTON, C. The Epigenotype. *International Journal of Epidemiology*, v. 41, n. 1, p. 10-13, 2012

ENTREVISTAS

COMEÇANHA, Antônio. **Entrevista sobre Pássaro Junino**, concedida para Thaiana Falcão e Tiffany Alfaia em 2016.

