



**UFAM**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS (UFAM)  
INSTITUTO DE FILOSOFIA CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS (IFCHS)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA  
AMAZÔNIA (PPGSCA)**

**CORPO, CULTURA E PODER: AS VÁRIAS REPRESENTAÇÕES DO  
CORPO DA CUNHÃ-PORANGA DO FESTIVAL DE PARINTINS**

**CAAEN°40086620.2.0000.5020**

Manaus - AM

2022

ANA LÚCIA CAVALCANTE DOS SANTOS

**CORPO, CULTURA E PODER: AS VÁRIAS REPRESENTAÇÕES DO  
CORPO DA CUNHÃ-PORANGA DO FESTIVAL DE PARINTINS**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa 1: Processos Socioculturais na Amazônia, sob a orientação da Profa. Dra. Artemis de Araújo Soares.

Manaus-AM

2022

### Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S237c Santos, Ana Lúcia Cavalcante  
Corpo, cultura e poder : as várias representações do corpo da  
cunhã-poranga do festival de Parintins / Ana Lúcia Cavalcante  
Santos . 2022  
138 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Artemis de Araújo Soares  
Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -  
Universidade Federal do Amazonas.

1. Corporeidade. 2. Cunhã-Poranga. 3. Feminismo. 4. Parintins. I.  
Soares, Artemis de Araújo. II. Universidade Federal do Amazonas  
III. Título

ANA LUCIA CAVALCANTE DOS SANTOS

CORPO, CULTURA E PODER: AS VÁRIAS REPRESENTAÇÕES  
DA CUNHÃ PORANGA NO FESTIVAL DE PARINTINS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação: Mestrado Profissional em Sociedade Cultura na Amazônia-PPGSCA, da Universidade Federal do Amazonas-UFAM, como requisito para obtenção de título de mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Artemis de Araújo Soares.

Aprovada em 29.06.2022

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Artemis de Araújo Soares  
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

---

Prof.Dr.EvandroMoraes Ramos  
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gisele Giandoni Wolkoff  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

---

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao Pai, ao filho e ao Espírito Santo, todos os anjos, a São Miguel Arcanjo e Nossa Senhora, mãe de Jesus por terem me guiado para este caminho e me conduzido por ele até este momento.

Aos meus irmãos, Ágida Maria (in memorian), Léa, Lucio, Luciano, Lucinaldo e meus sobrinhos Geovana, Eduardo, Kaliane, Leticia, Lucas, Maria Esther, Felipe, Luciane, Ana Clara e principalmente ao meu irmão Lucinaldo que me ensina todos os dias a ser uma pessoa melhor.

Meu muito obrigada à minha orientadora Artemis de Araújo Soares, agradeço muitíssimo, por ter acreditado no meu potencial, de me conceder horas do seu tempo à orientação, sua atuante participação neste processo intelectual e profissional, e principalmente por compreender as minhas limitações por conta de tantas adversidades que vivenciei ao longo do mestrado, certamente foi imprescindível para chegarmos até aqui, por sua sensibilidade e o foco acadêmico, além da real cooperação conosco e nos dispensar a amizade. Por seus “ralhos educativos” sinceros que me fizeram olhar o mundo através do Corpo e que me fizeram crescer como pessoa e intelectualmente como pesquisadora, que me fez ver a importância deste estudo para o meio acadêmico, e sobretudo o respeito por minha escrita, meus pensamentos diante do objeto da pesquisa, por seu carinho, sua atenção, disposição e energia que nos contagia a buscar cada vez mais o conhecimento, por se um exemplo de dedicação e entusiasmo pelo trabalho e pela vida. Um, dois parágrafos é muito pouco pra dizer tudo que aprendi com seus ensinamentos, agradeço por que me lapidou sobretudo a paciência como a minha falta de atenção. Agradeço a forma humana de ensinar e caminhar pela ciência, com autonomia e empreendedorismo. Acho você incrível por sua facilidade de agregar pessoas, de trabalhar com o diferente e ao final de tudo isso diria ela: “Avante”! Agradeço a este ser humano de estimado valor!

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, que são ícones no ensino sobre a Amazônia. Odeney Ribeiro, Marilene Correa, Iraildes Torres, Michel Justamand, Rennan Albuquerque, Allan Rodrigues, Nelson Noronha, Gláucio, Alfredo Wagner Berno, por terem propiciado momentos de grande aprendizado. Me fizeram conhecer, pensar e valorizar cada vez mais a Amazônia, em especial à professora doutora Artemis Soares.

Não poderia deixar de lembrar daqueles que eram antes meus colegas de sala no dia da prova para ingresso no programa sociedade e cultura e que hoje são meus amigos que dividiram suas e minhas incertezas e que dispensaram seu tempo em prol da troca de

conhecimento e que me ajudaram a superar e amenizar minhas tantas dúvidas. Bonine John, Simone Seixas, Simone Lima, Felipe Pires, Ianeis, Angelica, Jackeline, Everton, Helen, Júlio, Esther, Ayla e Meriane, a vocês meus sinceros agradecimentos e sucesso na caminhada.

Agradeço imensamente as participantes da pesquisa Daniela Assayag, Jeane Benoliel, Tatiane Barros, Marcielle Albuquerque e Isabelle Nogueira que se dispuseram a dividir conosco as suas experiências vividas quando personagem cunã poranga. Mulheres que fizeram ou fazem do corpo por meio da dança sua bandeira de luta por nossos direitos de escolher ser o que quisermos e que se dispuseram a dividir conosco as experiências por elas vividas. Certamente que sem vocês esta pesquisa teria sido menos interessante.

Meus sinceros agradecimentos ao Erick Nakanome, a Zanzonaíde, a Socorro Batalha que se dispuseram a contribuir com este trabalho de pesquisa, meu muito obrigado!

Agradeço a minha irmã Ágida, pois acredito que está sempre presente na minha caminhada acadêmica por ser minha inspiração, e que acreditou no meu sonho de aprovação para o ingresso no Programa de Pós Graduação Sociedade e Cultura da Amazônia, estou aqui hoje realizando o que sonhamos.

Finalmente, devo ressaltar o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Profissional de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por acreditar na pesquisa e por ter disponibilizado financiamento, pois neste tempo de pandemia foi crucial para o cumprimento das atividades e obrigações relacionadas à pesquisa.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico especialmente aos meus pais Zilma Cavalcante dos Santos (In Memoriam), e Luciano Oliveira dos Santos (In Memoriam), por me orientarem os passos para a academia, à minha irmã inspiradora Prof.<sup>a</sup> Dra. Ágida Maria Cavalcante dos Santos (In Memoriam), que idealizou este momento desde o princípio, que dignamente me apoiaram em minha formação moral e intelectual, me ensinaram a me postar para o mundo, pelo que me tornei e pela pessoa que sou hoje.

Dedico a meus filhos Leon, Ana Aymée, meu irmão Lucinaldo por sua colaboração e compreensão quando precisei me ausentar de vocês e ao meu companheiro Ademir Matos Silva que por alteridade e cumplicidade escolheu dividir as lutas diárias e demonstrar assim o seu companheirismo e lealdade.

*“A construção de um ser social, feita em boa parte pela educação, é a assimilação do indivíduo de uma série de normas e princípios – sejam morais, religiosos, éticos ou de comportamento – que balizam a conduta do indivíduo num grupo – O Homem mais que formador da sociedade, é um produto dela”*  
**Émile Durkheim**

## Índice de Figuras

Figura 1: Pintura Rupestre.....	25
Figura 2: Pintura rupestre de mulheres dançando.....	27
Figura 3: Vênus de Willendorf.....	28
Figura 5: Discóbolo.....	30
Figura 6: Imperador Justiniano.....	31
Figura 7: Imperador Justiniano e Imperatriz Teodora.....	32
Figura 8: Laocoonte e seus filhos.....	34
Figura 9: Obra Gioconda.....	35
Figura 10: Homem Vitruviano.....	36
Figura 11: O nascimento da Vênus de Sandro Botticelli.....	36
Figura 12: Obra Abaporu -Tarsila do Amaral (1922).....	37
Figura 13: mulheres do Brasil colonial.....	42
Figura 14: Albert van der Eckhout - índia Tarairui.....	42
Figura 16: Mulher indígena pintada Debret.....	44
Figura 17: Isabelle Nogueira.....	55
Figura 18: Marcielle Albuquerque.....	56
Figura 19: Daniela Assayag.....	57
Figura 20: Tatiane Barros.....	59
Figura 21: Jeane Benoliel.....	60

## QUADRO

<b>Quadro 1: Participação das Cunhãs-poranga.....</b>	<b>59</b>
---	-----------

## RESUMO

A dissertação centra-se no estudo sobre as várias representações do corpo da cunhã-poranga do festival de Parintins, ampliando os estudos sobre o corpo por meio de imagens históricas e do estudo da representação do corpo feminino além da análise da fala das mulheres participantes. Pretende-se revelar o lugar dessas falas, as razões das mudanças ocorridas em seus corpos para a criação da personagem, buscando analisar também a condição de empoderamento das mulheres. Metodologicamente, nos embasamos na fenomenologia, pelo discurso mediado pela análise de vivência nos episódios deste fenômeno sociocultural. O cenário é o Festival Folclórico de Parintins, evento que despertou interesse de muitos pesquisadores que teorizaram sobre o fenômeno festivo chamado de boi-bumbá. Em nosso estudo, buscamos abranger as categorias corpo, cultura e poder desdobrando-o para as imbricações do poder no corpo da menina /mulher que interpreta através da dança a personagem Cunhã-Poranga. Temos como referência a categoria corpo em Le Breton (2007, p.7), onde “O corpo é um vetor semântico moldado pelo contexto social e cultural”, dado por efeito do resultado da complexidade também discutida por Edgar Morin (2015), cuja teoria permite revelar a relação entre o mundo e o sujeito por sua interação social e cultural. Em conclusão, percebemos que existe uma trajetória revelada por elas nas entrevistas, quando dizem que precisam pertencer a algum grupo de dança, aceitar convites para dançar em apresentações abertas para turistas expondo o corpo feminino em dança exótica, pontos que acreditam ser importantes e que desta maneira demonstre competência para serem convidadas a defender o item 09, ou seja, viver a personagem Cunhã-Poranga no Festival. Neste sentido, percebemos que elas aceitam o disciplinamento do seu corpo em nome da admiração e predileção do boi, e assumem as transformações corporais para melhor compor a personagem, com isso se submetendo às exigências da organização do festival. Concluímos também, que existe nas entrelinhas do regulamento, uma relação sociopolítica de poder invisível, o que para Bourdieu é o poder simbólico, aquele que é vivido por quem aceita ser dominado, forma de poder que gera violência simbólica pois perpassa por vários sentimentos pertencentes à complexidade humana. Este trabalho nos levou ao alcance dos objetivos propostos, pois mapeamos a trajetória do corpo feminino da Cunhã-Poranga historicamente. Revelamos por meio de suas falas seu fazer como cultura, o seu lugar ocupado na festa e as engrenagens do poder que fazem movimentar e manter a festa dos bois.

**Palavras-chave:** Corpo; Cultura; Poder; Festival; Representação Feminina; Cunhã Poranga.

## ABSTRACT

The dissertation focuses on the study of the various representations of the body of the *cunhã-poranga* of the Parintins festival, expanding the studies on the body through historical images and the study of the representation of the female body in addition to the analysis of the speech of the participating women. It is intended to reveal the place of these lines, the reasons for the changes that occurred in their bodies for the creation of the character, also seeking to analyze the condition of women's empowerment. Methodologically, we base ourselves on phenomenology, through the discourse mediated by the analysis of experience in the episodes of this sociocultural phenomenon. The setting is the Folkloric Festival of Parintins, an event that aroused the interest of many researchers who theorized about the festive phenomenon called *boi bumbá*. In our study, we seek to cover the categories body, culture and power, unfolding it to the imbrications of power in the body of the girl/woman who interprets the character *Cunhã-Poranga* through dance. We refer to the body category in Le Breton (2007, p.7), where “The body is a semantic vector shaped by the social and cultural context”, given as a result of the complexity result also discussed by Edgar Morin (2015), whose theory allows revealing the relationship between the world and the subject through their social and cultural interaction. In conclusion, we realized that there is a trajectory revealed by them in the interviews, when they say that they need to belong to a dance group, accept invitations to dance in presentations open to tourists, exposing the female body in exotic dance, points that they believe are important and that this demonstrate competence to be invited to defend item 09, that is, to live the character *Cunhã Poranga* at the Festival. In this sense, we realize that they accept the disciplining of their body in the name of the admiration and predilection of the ox, and assume the corporal transformations to better compose the character, thus submitting to the demands of the festival organization. We also concluded that there is between the lines of the regulation, a sociopolitical relationship of invisible power, which for Bourdieu is symbolic power, the one that is lived by those who accept to be dominated, a form of power that generates symbolic violence because it permeates several feelings belonging to the human complexity. This work led us to reach the proposed objectives, as we mapped the trajectory of the female body in *Cunhã-Poranga* historically. Through their speeches, we reveal their work as a culture, their place in the party and the gears of power that move and maintain the festival of the oxen.

**Keywords:** *Cunhã Poranga*; Feminine; Body; Festival; Culture.

## RESUMEN

La disertación se centra en el estudio de las diversas representaciones del cuerpo de la cunhã-poranga de la fiesta de Parintins, ampliando los estudios sobre el cuerpo a través de imágenes históricas y el estudio de la representación del cuerpo femenino además del análisis del discurso de las mujeres participantes. Se pretende develar el lugar de estas líneas, los motivos de los cambios ocurridos en sus cuerpos para la creación del personaje, buscando también analizar la condición de empoderamiento de la mujer. Metodológicamente nos basamos en la fenomenología, a través del discurso mediado por el análisis de la experiencia en los episodios de este fenómeno sociocultural. El escenario es el Festival Folklórico de Parintins, evento que despertó el interés de muchos investigadores que teorizaron sobre el fenómeno festivo llamado boi bumbá. En nuestro estudio, buscamos abarcar las categorías cuerpo, cultura y poder, desplegándolo para las imbricaciones del poder en el cuerpo de la niña/mujer que interpreta el personaje Cunhã-Poranga a través de la danza. Nos referimos a la categoría cuerpo en Le Breton (2007, p.7), donde “El cuerpo es un vector semántico modelado por el contexto social y cultural”, dado como resultado del resultado de la complejidad también discutido por Edgar Morin (2015), cuya teoría permite develar la relación entre el mundo y el sujeto a través de su interacción social y cultural. En conclusión, nos percatamos que hay una trayectoria revelada por ellas en las entrevistas, cuando dicen que necesitan pertenecer a un grupo de baile, aceptar invitaciones para bailar en presentaciones abiertas a los turistas, exponer el cuerpo femenino en danzas exóticas, señala que creen que son importantes y que eso demuestra competencia para ser invitados a defender el ítem 09, o sea, a vivir el personaje Cunhã Poranga en el festival. En este sentido, nos damos cuenta de que aceptan el disciplinamiento de su cuerpo en nombre de la admiración y predilección del buey, y asumen las transformaciones corporales para componer mejor el carácter, sometiéndose así a las exigencias de la organización festiva. También concluimos que existe entre las líneas de la regulación, una relación sociopolítica de poder invisible, que para Bourdieu es el poder simbólico, aquel que es vivido por quienes aceptan ser dominados, una forma de poder que genera violencia simbólica porque impregna varios sentimientos pertenecientes a la complejidad humana. Este trabajo nos llevó a alcanzar los objetivos propuestos, ya que mapeamos históricamente la trayectoria del cuerpo femenino en Cunhã-Poranga. A través de sus discursos, revelamos su labor como cultura, su lugar en la fiesta y los engranajes de poder que mueven y mantienen la fiesta de los bueyes.

**Palabras clave:** Cunhã Poranga; Femenino; Cuerpo; Festival; Cultura.

## **Sumário**

<b>Introdução .....</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo 1 – O TEMPO E O CORPO NA CULTURA.....</b>	<b>21</b>
<b>1.1 O corpo na dimensão histórico religiosa.....</b>	<b>21</b>
<b>1.2 O corpo na dimensão social.....</b>	<b>27</b>
<b>1.3 O corpo como representação na Arte .....</b>	<b>30</b>
<b>1.4 Olhares contemporâneos do poder.....</b>	<b>42</b>
<b>Capítulo II – A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO.....</b>	<b>45</b>
<b>2.1 Construção sociocultural do corpo da mulher indígena .....</b>	<b>50</b>
<b>2.2 A cultural do corpo da cunhã-poranga.....</b>	<b>57</b>
<b>2.3 A construção da Performance Corporal da Cunhã-Poranga .....</b>	<b>70</b>
<b>2.4 O impacto da dança no corpo da cunhã poranga .....</b>	<b>72</b>
<b>Capítulo III - O "CORPO DA MULHER" E AS IMBRICAÇÕES DO PODER.....</b>	<b>76</b>
<b>3.1 O poder da Festa .....</b>	<b>76</b>
<b>3.2 O poder sobre os corpos .....</b>	<b>83</b>
<b>3.3 A espetacularização do corpo da cunhã-poranga .....</b>	<b>86</b>
<b>3.4 O Corpo Cunhã-Poranga: um fenômeno.....</b>	<b>88</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>86</b>
<b>Referências.....</b>	<b>96</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>100</b>

## Introdução

*O arco para ser guerreira  
Índia guerreira! A flecha pra dançar aos ventos  
As penas para adornar o corpo nu  
Da semente da sumaumeira  
Toda leveza, nativa beleza  
Selvagem cunha  
(Ronaldo Barbosa)*

A presente dissertação consiste em um estudo das várias representações corporais da Cunhã-Poranga vividas na sua trajetória histórica por meio das categorias Corpo, Cultura e Poder, apresentada no Festival Folclórico de Parintins<sup>1</sup>, evento que despertou interesse de muitos pesquisadores que teorizaram sobre o fenômeno festivo chamado de Boi-Bumbá.

Dentre outros estudos, citamos a pesquisa de Andrade (1982), que se debruçou em interpretar as expressões corporais pela lente das danças dramáticas do Brasil; Monteiro (2004) e Cavalcanti (2000), que pesquisaram a evolução e as transformações da cultura popular do Brasil e tem por referência esta manifestação folclórica (CAVALCANTI, 1999, 1994); Braga (2009), que objetivou pesquisar não somente a história antropológica do evento, mas as “estruturas de significados” no contexto citado (BRAGA, 2002); Nogueira (2013), revela a espetacularidade da Festa dos bois e a influência da indústria cultural que permeia o evento; Nakanome (2017), assim como Silva (2017), trazem à discussão a representação do indígena na encenação do Boi-Bumbá de Parintins, enquanto Batalha (2020) apresenta em sua tese uma etnografia sobre a coreografia da dança Wãnkõ Kaçaueré<sup>2</sup> para a festa do Boi-Bumbá de Parintins e para outras festas Folclóricas Amazônicas.

As apresentações espetaculares realizam-se no último final de semana do mês de junho na arena do Bumbódromo<sup>3</sup>, com apoio das Associações Folclóricas de Boi-Bumbá

---

<sup>1</sup>Segundo Cavalcanti (2018), “o Festival Folclórico foi criado em 1966 por um grupo da Juventude católica. O Festival durava dez dias e o foco das apresentações eram então as quadrilhas juninas dos bairros mais periféricos. Os Bois eram a atração secundária, de modo a evitar o perigo de seus encontros. Entretanto, sua apresentação livre no primeiro festival logo se tornou disputa, pois a adesão dos moradores conformou duas torcidas e trouxe os Bois para o centro da cena”. (p. 18).

<sup>2</sup>Grupo de dança que presta serviços para associações folclóricas, agremiações e demais entidades contratantes.

<sup>3</sup> Podemos afirmar que Bumbódromo tem dois sentidos o primeiro segundo o antropólogo Hermano Viana (1999) “O bumbódromo é um dos palcos onde a Amazônia, sem pedir licença a ninguém, redefine seu lugar na cultura brasileira. O segundo é um palco a céu aberto com formato circular / hexagonal, espaço cênico, lembra o coliseu com as arquibancadas todas voltadas para o centro, o palco no chão, lembrando um panóptico (Foucault, 2014). Centro Cultural e Esportivo Amazonino Mendes, localizado no Município de Parintins, inaugurado em 24 de junho de 1988.

Garantido e Caprichoso. O espetáculo é orientado por um regulamento que pauta uma série de regras, desde a exibição dos personagens, tempo de apresentação, número de integrantes por bloco e reúne um número grande de visitantes nos três dias de festas (NOGUEIRA, 2013).

Atualmente, devido à pandemia da Covid-19, as apresentações do Festival de Parintins se resumiram em Lives, apresentações virtuais simbólicas com a presença de alguns itens e músicas. O enredo musical acompanhando a temática, no ano de 2019, da agremiação do boi Garantido foi “Nós, o povo!” e do boi Caprichoso foi “Um canto de esperança para a Mãria Brasilis”. No ano de 2021, ocorreu novamente a apresentação por meio de Live, em virtude da continuação da vigilância sanitária.

Antes da pandemia a apresentação do Festival Folclórico de Parintins era realizada em três noites consecutivas e o tempo de exibição mínimo de duas horas e o máximo de duas horas e trinta minutos para cada uma das agremiações apresentarem seu Boi Bumbá (Garantido ou Caprichoso) mostrando a encenação para o público e os jurados, disputando assim a predileção deles.

Para ser jurado do festival precisa satisfazer os seguintes requisitos: ser oriundo de outros estados da federação brasileira, candidatar-se via internet, ter escolaridade a partir da graduação, não ter vínculo com o festival e aceitar ser escolhido por meio de sorteio (BRAGA, 2002). No artigo 27, do regulamento do Festival Folclórico de Parintins, no ano de 2017, determinou-se que a quantidade dos jurados sorteados serão em 09 (nove), que julgarão 21 itens obrigatórios por análise de desempenho seguindo o que está determinado no regulamento sobre as exigências que precisam conter em cada item para sua apresentação no festival.

As Associações Folclóricas de Boi-Bumbá, mesmo seguindo o regulamento, estão sempre em mudanças, pois, para além do cumprimento das regras, há uma incessante busca pela inovação de padrão e estilo e também pela demonstração de elementos novos e antigos que se revitalizam. Em uma análise do Festival Folclórico de Parintins, nos últimos dez anos, é possível ver que as apresentações acompanham as mudanças e formatos de exibições, transformações nos espaços sociais da cidade e as múltiplas formas de experimentação.

Para Fernandes (2001), o boi-bumbá que se apresenta hoje em Parintins dá ênfase a outros elementos culturais, pois visa valorizar as raízes regionais indígenas. Ele afirma como importante para se manter viva as tradições e a cultura do local. Diante disso, pode-se verificar a inserção dos personagens indígenas nas apresentações do Boi Bumbá, que se

adequam e se apresentam em conjunto com as tribos que se destacam e com os personagens que representam o caboclo amazônico em seu cotidiano.

A Cunhã-Poranga surge como nosso interesse da pesquisa em visita à cidade de Parintins, onde se presencia um alvoroço de meninas em frente a um salão de beleza disputando lugar para assistir a cunhã poranga na época Daniela Assayag a se arrumar para sua apresentação.

Ela como item surge de um cenário alegórico gigantesco, com indumentária de arte plumária e coreografias exclusivas para aquele momento. O contexto discursivo sempre faz referência a uma etnia indígena ou uma lenda Amazônica. O momento de sua aparição ocorre no módulo - Ritual Indígena. Esta personagem em atuação no decorrer do ritual desempenha o papel específico de contagiar, por meio da sua evolução e principalmente da beleza, o público e os jurados com a intenção de pontuar para sua agremiação, pois, a imagem da Cunhã-Poranga tem por regra a perfeita estética corporal por efeito no conjunto da imagética apresentada.

Para Nogueira (2013), ao representar a indígena mulher com destreza e pujança é associada por analogia a alegoria do mito das Amazonas. A índia com o arco e flecha, que se prepara para guerrear, remete por semelhança a imagem da Cunhã-Poranga que se reconfigura na imaginação do artista e por materialidade se apresenta em forma de obra de arte na decoração das paredes do Tribunal de Justiça no município de Parintins, dando a entender por associação metafórica da índia guerreira por seus atributos com a justiça praticada naquele tribunal.

Na iconografia parintinense, o símbolo da Justiça está emoldurado pelas águas e pela floresta e o corpo da Cunhã-Poranga insinua-se em movimento, porque o seu pé esquerdo firma-se no chão de barro, enquanto o direito está flexionado pelo impulso da vontade de caminhar. As técnicas corporais são distintas e compõem um repertório específico, ou seja, a Cunhã-Poranga conta com um conteúdo musical feito para o ato de sua desenvoltura, mas tudo está relacionado ao tema do Boi-Bumbá e a produção do espetáculo que envolvem a todos os componentes que se exibem no evento. (NOGUEIRA, 2013, p. 81)

Nem sempre esta mulher que participava tinha os traços que se assemelhavam com as indígenas. No ano de 1999 foi estabelecido por acordo com a Comissão de Arte do Bumbá Garantido e Conselho de Arte do Caprichoso, que fariam a mudança na nomenclatura, pois antes a moça era chamada de miss do boi, sendo então substituído pelo personagem Cunhã-Poranga. Essas modificações foram justificadas para adequação ao Festival à perspectiva do

discurso regional, pois o contexto amazônico era explorado nas temáticas e a referência de cultura indígena do evento e também objetivando o impacto da criação desta personagem para o Festival.

Enfrentamos uma barreira, porque ninguém queria ser índio, na época. (perguntavam:) “Pra quê?! Isso é invenção”. E foi uma massificação: trabalhamos, trabalhamos até conseguimos fazer que os jovens entendessem que era o nosso momento. Querias ou não, nós somos descendentes das várias tribos que passaram por aqui. E nós começamos a contar uma história. Por exemplo, Cunha-Poranga. Quando colocaram “miss” no Boi era aquela disputa. Vinha gente de Manaus. A gente brigava (...). Mas era um pouco americanizado pra nós. “Vamos tirar!”. Quando eu ganhei outro livro sobre línguas indígenas, achei Cunhã Poranga. Aí, eu li e chamei o pessoal, disse: “Nós vamos mudar de ‘miss’ para Cunha-Poranga” (ANDRADE. 2003, p. 53).

Para a reconfiguração da miss para mulher/índigena mais bela da tribo foi necessário se pensar em construir uma performance corporal e expressiva para sua atuação e participação do evento, o que se evidencia pela dança empolgante lembrando as expressões corporais da mulher indígena em uma festividade e por estratégia colocá-la para protagonizar com o pajé dentro do contexto da apresentação do ritual. Criou-se o item Cunhã-Poranga que passou a ser visto com destaque por uma representação do corpo feminino indígena, principalmente no que diz respeito à forma física a ser idealizada pela mulher parintinense, a qual se destaca também como um dos problemas da pesquisa.

A representatividade da Cunhã-Poranga ganhou espaço importante dentro do espetáculo, em virtude da visibilidade direcionada ao papel e a exigência da estética atribuída ao molde do espetáculo contemporâneo. O processo de escolha de uma Cunhã-Poranga é bastante concorrido, no entanto, não se tem uma divulgação aberta para que todas as interessadas venham participar do concurso.

O tempo de permanência para defender a personagem Cunhã-Poranga, no Festival Folclórico de Parintins, depende das notas recebidas dos jurados durante a exibição do item e também da decisão dos membros da Associação Folclórica de Boi-Bumbá Garantido e a do boi Caprichoso, por isso algumas mulheres permanecem como Cunhã-Poranga por anos consecutivos.

Há uma grande expectativa do público em relação à apresentação da Cunhã-Poranga e isso é vivido por meses e horas que antecedem o espetáculo, principalmente no que se refere a sua performance corporal. Muitas jovens têm a personagem como referência pela exuberância, aspecto físico, padrão midiático, protagonismo e valores sociais agregados

nesta atuação imagética e principalmente pela aparente ascensão social devido à visibilidade que a festa pode proporcionar a elas.

Para conseguirem maior visibilidade, essas mulheres submetem seus corpos a exercícios intensos, dietas alimentares e muitas vezes até procedimentos cirúrgicos, buscando assim, caprichar na estética para garantir a vitória da agremiação referente ao seu boi e ficar em destaque durante o enredo da festa.

Aparentemente, observou-se que muitas dessas candidatas são de famílias abastadas da cidade de Parintins ou da capital do Amazonas, Manaus. No entanto, para esta pesquisa, ainda não se tem a informação de como se institui a banca de escolha ou concurso para ser uma Cunhã. O que se levantou para esse estudo, é que essas mulheres, pelos meios das relações de amizade, conseguiram espaço para demonstrar o potencial para os membros da organização do evento, que tem o poder de decisão na Associação Folclórica de Boi-Bumbá para a escolha da candidata ideal.

Deste modo, ainda não é possível comentar os critérios paralelos ao regulamento para que se possa compreender: a) qual o corpo ideal com atributo da beleza que possa defender o item Cunhã-Poranga no Festival Folclórico de Parintins? b) Quais são os procedimentos estéticos e as técnicas de preparação que adéquam o corpo para representar o item Cunhã-Poranga? c) Como se pode identificar o poder e as situações de empoderamento relacionados à performance corporal da executante?

Ao considerar a Cunhã-Poranga como foco da pesquisa, deseja-se propor como ação principal para o objeto de estudo uma análise das relações de poder que permeiam a construção do corpo para a performance e mudanças corporais da Cunhã-Poranga do Festival Folclórico de Parintins (AM). Isso será feito diante da perspectiva histórica apresentada, para que se possa visualizar os desdobramentos da sua participação no enredo da festa enquanto mulher e a questão do empoderamento, suas possíveis relações político, social e antropológica com abordagem das categorias: corpo, cultura e poder.

No capítulo I “O olhar do tempo sobre o corpo na arte”, serão explanadas as dimensões e representações sociais do corpo ao longo do tempo, descrevendo as formas e os materiais utilizados pelo artista para representar o corpo pelo viés da história da Arte, analisando esse fazer humano por meio de epistemologias como o cartesianismo e ao estruturalismo que se centram na relação corpo e alma, corpo e mente, para discutir sua existência. A partir de reflexões em torno da teoria de Merleau-Ponty, será apresentado um contraponto ao método de Descartes com referências ao tema Corpo nos tempos atuais, o reflexo da contemporaneidade. E por meio da discussão de conceitos será estabelecido um

paralelo entre eles, buscando convergências e divergências em suas teorias sobre o que é o Corpo. Será apresentado o corpo construído no contexto da manifestação folclórica Boi-Bumbá, as nuances e o enredo da Festa, com embasamento em autores que exploraram esse tema em seus trabalhos de tese e dissertações e artigos, em busca de um entendimento sobre esse fenômeno.

No capítulo II “A Construção Cultural do Corpo”, será apresentada a Cunhã-Poranga, comentando o seu interesse em participar desta manifestação cultural, onde será delineada o perfil das participantes a partir das entrevistas e questionários, elevando o lugar de fala destas agentes sociais, por meio da técnica das atividades executadas na coreografia, seus significados, sua relação política e social que resultam na construção de sua performance ao longo do tempo, assim descrevendo a trajetória cultural do corpo. Será estabelecida, também, uma relação entre a constituição do “Corpo Cunhã-Poranga” na festa, no que diz respeito a seus aspectos socioculturais, políticos, econômicos e antropológicos embasados historicamente pelo olhar multifacetado de autores que se debruçaram a estudar o corpo. Será apresentado o que foi analisado nas categorias, nos termos e nos conceitos presentes e identificados no discurso das participantes sobre a sua performance e participação no contexto da festa, a partir de sua perspectiva histórica e a gênese da personagem, pontuando as considerações para além da imagem, ou seja, as invisibilidades ocorrida na trajetória do corpo e nas relações de poder estabelecidas para execução da festa (PANOFSKY, 2011).

No capítulo III “As imbricações do Poder na Festa e seus impactos revelados no corpo da Cunhã-Poranga”, será feito uma conversa com autores como Foucault, para discutir sobre a articulação do Poder presente no contexto da festa, assim também em Bourdieu acentuando a forma simbólica, registrada na forma da escolha da mulher/Cunhã, para compor esta personagem, fundamentado pelo discurso descritivo do regulamento como a “mais bela da tribo” e sua aproximação da representação da mulher indígena, procurando entender como se dá o empoderamento destas mulheres a partir da performance do corpo feminino.

## Capítulo I: O tempo e o corpo na cultura

### 1.1 O corpo na dimensão histórico religiosa

Os primeiros a questionarem as condições da existência do corpo foram os filósofos na Antiguidade, seus estudos fundamentaram e construíram os primeiros entendimentos do que seria o corpo dando hoje um norte para quem busca conhecer a história do corpo. Dentre estes filósofos, trouxemos a afirmação de Platão (387 a.C. p.27), onde “o corpo e a alma de naturezas distintas são indissociáveis, e a alma estaria presa ao corpo, onde o corpo matéria, estaria em constante mudança, e a alma, por ser imutável nascida no campo das ideias é que sofre por estar na condição de prisão dele”. A relação entre corpo e alma descrita por Platão revela matérias distintas que nos mostram por um lado a dependência da alma e por outro a adequação do corpo na sociedade, apesar de que Platão não está se referindo ao corpo social e sim a constituição do corpo como carnal (limitado) e espiritual (transcendente).

Enquanto os filósofos buscavam conceitos por meio de questionamento da existência do corpo, a medicina experimentava e descrevia as experiências, à princípio apontando os aspectos biológicos, com o objetivo de evidenciar as potencialidades fisiológicas, o funcionamento dos sistemas: musculares, nervosos, orgânicos e sensorio motor descobrindo os órgãos que compõem o corpo na perspectiva de sua funcionalidade.

Enquanto corpo biológico foi visto pela medicina pelo olhar naturalista que se limitou às condições carnis e que evidenciam a sua materialidade, e os filósofos como René Descartes (1991,p.182) com sua argumentação de “Penso, logo existo!” fundamentaram os conceitos que acompanharam os estudos do corpo para a Modernidade, logo ampararam as análises das qualidades mecânicas estabelecidas entre corpo e mente, como também construíram parâmetro usados para conhecer melhor e compreender a mecânica do seu funcionamento.

Neste sentido o antagonismo que antes era corpo e alma passou a ser entre o corpo e a mente e dos questionamentos sobre a existência do corpo foram criadas tensões entre o conceito de corpo/mente- alma na antiguidade que alicerçaram mais tarde o estudo do corpo e da mente, alimentando novas especulações que aumentaram cada vez mais as antigas tensões entre esses conceitos, não digerindo dúvidas existentes entre o corpo e a mente, pois estas ampliaram-se para que hoje a construção o corpo seja entendida por metáforas, maneira encontrada pela Modernidade e contemporaneidade para reconstruí-lo.

Desta maneira o corpo passou a ser um problema não resolvido para a ciência social e a antropologia, pois, ao observar os comportamentos e as qualidades, como características de um grupo ou de cada corpo, precisaram pensar em novos conceitos e adequar a novas linguagens que abarcassem o que se entendiam sobre o corpo, surgindo novos conceitos. Ao olharmos o corpo somente pelo biológico acabamos por reduzi-lo aos seus aspectos fisiológicos e funcionais. Faz pouco tempo que o corpo começou a ser observado e percebido por suas ações e posturas e assim, questionado e ressignificado.

Nas civilizações greco-romanas a sociedade impunha atividades distintas para os corpos masculinos e femininos, como forma de selecioná-los. Para o corpo masculino era estimulado um ser intelectual, preparado para o discurso, e o exercício político, já o corpo do soldado, a preparação era feita com exercícios físicos, treinando-os para enfrentar as batalhas de manutenção e conquistas de Terras, pois, o corpo considerado forte seria o melhor preparado e treinado.

Para as mulheres gregas (Atenienses) era dado um tutor, seu pai, marido ou irmão e suas atividades incluíam a educação dos filhos, por isso podiam ler, estudar, ir ao Teatro e participar da Pólis. No entanto, não podiam votar, pois, não eram consideradas cidadãs e já as mulheres romanas (Espartanas), eram mais livres sexualmente e para Faria (2004), o corpo feminino tinha como função gerar novos guerreiros e homens públicos, firmando assim sua função social, onde eram submetidas a exercícios físicos, e igualmente aos meninos elas estudavam, mas sua principal função era preparar o corpo para a procriação.

A distribuição das atividades pelo gênero limita o corpo em suas funções biológicas, restringindo a capacidade e funcionalidade. O corpo estava a serviço da sociedade, da coletividade, visto mecanicamente e onde era priorizada a natureza dos corpos e a cultura. Para Bourdieu (1999), as divisões que compõem a ordem social, mais precisamente as relações sociais de dominação e de exploração situadas entre os gêneros, levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas, a partir da oposição entre o masculino e o feminino. Bourdieu argumenta que a ordem estabelecida socialmente e que organizou, classificou e modelou as ações do homem em suas sociedades e foram feitas por meio do subjugo de um gênero sobre o outro, no caso do homem sobre a mulher.

Outro momento histórico que já citamos anteriormente como relevante de observação foi da existência do “Corpo” para o Cristianismo que associou o corpo como sendo o “Homem”. Neste medida a concepção do corpo era entendida como: o corpo sendo carne. Desta forma o corpo carne como matéria orgânica era entendido como inferior, por

ser perecível e por isso sujo. Eles entendiam que o corpo enquanto carne teria que ser punido, para se purificar e alcançar os dons da alma, que era considerada superior, pura e imortal.

Os conceitos que permearam o corpo mesmo antes do Cristianismo, tributaram ao corpo conceitos que se firmam e resistem ao tempo e naquelas sociedades que tinham por religião o Catolicismo e que mais tarde no séc. XII na Idade Média, o entendimento de corpo carne vai se desdobrar em martírio e mais tarde em punição por regras disciplinares de adequação aos princípios cristãos.

O corpo carne, ao passar por martírio, nos remete à paixão de Cristo que sofreu as agruras da dor para limpeza do pecado do mundo ao ser crucificado. E enquanto corpo carne era tido e intitulado como pecaminoso, porque o corpo carne era voltado às paixões, ao adultério, a embriaguez, a luxúria e dado ao sexo, comportamentos negados e que afrontavam os princípios do doutrinamento do Catolicismo (LE GOFF, 2006).

O martírio do corpo se fazia necessário para a busca para a santidade entre os padres, tornando assim, uma doutrina a ser seguida por todos os cristãos. Ao corpo, se impunha um processo de depuração para ser “aceitável”, digno socialmente e espiritualmente pela Igreja. Outros ensinamentos de comportamento considerados como “bons” ao cristão foram os sacramentos e o estoicismo, heranças herdadas da cultura greco-romanas que fundamentaram as leis da religião Católica e o exercício dos princípios cristãos, para isso se fazia necessário o desapego às paixões e o aprimoramento do intelecto, como virtude.

Para discernir o sacrifício empregado ao corpo com base na escrita religiosa cristã e a possível desigualdade de gênero trouxemos a Bíblia que em seus escritos afirma: o primeiro a ser criado por Deus foi o homem, enquanto a mulher foi gerada a partir de uma parte do corpo do homem. Desta maneira, a existência da mulher está condicionada ao corpo do homem, logo a mulher esteve sujeita a criação do homem, conseqüentemente subjugada ao homem.

Ambos passaram a viver no paraíso e Deus impôs ao Homem e a Mulher uma regra, “não comer o fruto proibido”. O homem dependia desse cumprimento para permanecer no Paraíso, no entanto, o homem segundo as escrituras persuadido e induzido pela mulher transgrediu a regra imposta por Deus. Tal atitude de desobediência custou à perda do direito de viver no paraíso, desta forma foram jogados para a Terra e para sobreviver precisaram do seu esforço físico para produzirem o que comer e beber.

A reflexão sobre os escritos bíblicos trazidos por Le Goff (2006), em torno da origem do homem expõe a mulher como a causadora da situação danosa para ambos, por tê-lo seduzido e induzido a cometer o pecado e por quebrar esta aliança, tendo como consequência

a ira do seu criador e por colocar o homem em desgraça e desarmonia com Deus, determinando a punição eterna para este mal feito. A punição designada por Deus foi o trabalho, pois o ato de ter que trabalhar para sobreviver, impõe sobre o corpo o sacrifício e o expõem as limitações de seus afazeres, devido às capacidades corporais do homem frente à grandiosidade da natureza. Desta maneira, o corpo foi exposto ao desgaste, à degeneração natural e às doenças.

Quando o homem estava no paraíso, não existia a necessidade de cobrir o corpo, no entanto, com a saída do homem daquele lugar revelou-se o sentimento da vergonha de seus corpos. Para Le Goff (1994, p. 145) “o pecado original, o pecado de orgulho intelectual, de desafio intelectual a Deus, foi transformado pelo Cristianismo em pecado sexual”. Conforme a afirmação de Le Goff, a nudez na doutrina bíblica é associada ao despudor e ao desrespeito. Estando o corpo despido, estaria à intenção do sexo e logo, do pecado. Neste momento, o sexo passou a existir como algo feio, imundo e mundano, por isso precisava ser banido disseminado e como enfatizado pela doutrina bíblica, somente era permitido para a procriação, mediante o sacramento do casamento, caso contrário interpretado como pecado.

A história do sacrifício do corpo foi entendida ao longo do tempo na sociedade ocidental como necessária para o crescimento corporal, intelectual e espiritual do homem e assim moldar-se, modelar-se, descobrir e trabalhar suas limitações. A partir desse discurso e das outras experiências vividas pelo corpo, deduziu-se a divisão dos trabalhos entre homem e mulher.

Segundo Jobim e Souza (1994), o indicador de uma característica de determinada sociedade é percebido pela história do que esta constrói ou delinea e, no caso da sociedade ocidental foi construída por meio da doutrina imposta pelo Catolicismo, a mulher como obediência e submissão ao homem, visto como exemplo de dedicação e amor. A maneira como a sociedade se manifesta se constitui como identidade cultural e é percebida nas expressões culturais e simbólicas afirmadas por suas ações.

A afirmação de Bourdieu sobre a dominação e exploração do corpo foram construídas e determinadas pelas características físicas e naturais. Por intermédio do discurso construído socialmente de que a mulher é “fraca” e o homem é “forte”, organizou-se a sociedade familiar como sendo o homem, o chefe da família e detentor da palavra única e decisiva.

Os autores argumentam um conceito de cultura, quando afirmam que é na história do homem, do modo de ser e estar do homem no mundo por ele inventado, envolvendo as relações consigo, com a natureza e sua cultura é que o determina e a forma como apresenta-

se para o mundo passa a identificá-lo. E que o social não nega é o aspecto biológico, mas ao contrário fundamenta e amplia as discussões sobre a categoria corpo.

Reitera-se a discussão trazida por Platão, com seu conceito sobre corpo e alma, pois preconizou um dos dogmas do cristianismo, ou seja, a purificação do corpo, que devido ser imperfeito estaria sujeito ao castigo para poder alcançar a santidade da alma. O pecado trazido pela mulher trouxe ao longo do tempo este desequilíbrio.

As interpretações do pecado colocam a mulher como centro das atenções nas relações sociais no contexto histórico do corpo. Para Le Goff e Truong (2003, p. 30) na Idade média “se instala o corpo martirizado” e esse corpo vivifica um antagonismo, ainda hoje presente na relação de gênero. O autor pretende dizer que o corpo que é punido por ter pecado, representado no contexto bíblico é o corpo da mulher por ser sedutora e persuasiva e que no mesmo modo é o corpo que se torna símbolo da pureza por manter casta ao preservar a virgindade.

Diante das afirmações dos autores, o corpo feminino na Idade Média é exposto e condenado por suas funções biológicas. A menstruação, a gravidez e o sexo como afirmam Le Goff e Truong (2006), ficando depreciado, limitado, considerado condenatório e por outro lado o mesmo corpo feminino para estar de acordo e não se contrapor aos princípios cristão precisava manter-se celibato, resiliente e martirizado, por jejuns e penitências, em uma eterna busca pelo corpo glorificado, condição estabelecida pela Igreja para a salvação da alma.

Pelo exposto pode-se ver que a Idade Média foi permeada por uma produção cultural do corpo delineado nas relações sociais construídas pela desigualdade de gênero e pela divisão das classes sociais, dualidades que se mantiveram com outras denominações, e constituíram a modernidade. No período da Idade Média fizeram desigualdades sociais e de gênero que resultaram em revoluções e transformações, para uma melhor compreensão do corpo.

A modernidade contemporânea refletiu mudanças que passaram a denominar o corpo como: modulável e adaptável. Diluído entre outras metáforas, encontrou novos conceitos e interpretações para o que é vivido pelo corpo. Outras teorias sociológicas engendram-se na busca de novos métodos de análise para entender o corpo da atualidade, estudando-o como fenômeno social.

Entre os sociólogos que impactaram o pensar o corpo, como fenômeno social, pode-se destacar Durkheim (1960), que mostrou que é possível analisar o corpo por seu estado de consciência. Onde no comportamento individual reflete o comportamento de sua sociedade,

as práticas, os códigos de conduta perpassam por este indivíduo como representação coletiva.

Para Mauss (1979), o corpo para ser entendido como fato social teria que ser visto em sua individualidade (em si mesmo) e analisado na imersão de suas experiências. Para Lévis Strauss (1974), não bastaria somente o corpo ser visto em sua individualidade, mas tentar alcançar a quase inconsciência e que nas tradições e nos costumes de um povo (coletivo) estariam impregnadas na análise um indivíduo.

O corpo torna-se desafio para a antropologia, pois caminha para vários significados e suas perturbações e indagações passam a ser outras, no entanto, não deixando o biológico à parte, mas se volta para suas relações sociais, para o meio e a cultura. Nesse sentido, destaca-se Le Breton (2012), ao dizer que “a tarefa da antropologia ou da sociologia é compreender a corporeidade enquanto estrutura simbólica”. Ensejando Le Breton, o corpo circunscrito na leitura sociológica e antropológica passa a ser visto como uma unidade corpórea construída na cultura e recebe significados e interpretações diversas.

A Modernidade caracterizou-se por rupturas, pelo nascimento de novas epistemologias que deram ao corpo significados e valores construindo uma nova roupagem para a existência do homem, passando a prevalecer corpo e mente, “penso, logo existo” Descartes (1997 *apud* Hall 2006, p. 27), eis que surge a racionalidade como pré-requisito para se entendê-lo no limite da fronteira da individualidade chegando a se fragmentar na contemporaneidade. Não visto mais como um todo, mas por suas partes, para se entender como razão a partir de suas proporções, dividindo em partes menores que pudessem representar o todo no coletivo.

Por Goellner (2008) “o corpo é uma construção sobre a qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas, grupos sociais, étnicos, etc.” Por intermédio da argumentação de Goellner, acredita-se que a constituição do corpo é tão histórica e antropológica quanto biológica, pois ambas permitem entendê-lo no contexto sociocultural apresentado por diversas representações.

E como representação o corpo se reverte de significados a exemplo o corpo social, que vive suas relações sociais e étnicas e interage com o lugar que ele ocupa, desta forma a cultura se sobressai a natureza biológica e desta forma comparamos o corpo a um caleidoscópio que a cada movimento visualizamos um nova combinação de formas e cores.

Entendemos que o corpo feminino foi descrito de maneira depreciativa na história da humanidade e foi evidenciado pela igreja como aquele que corrompe a sociedade, mas com diante disso fortaleceu-se os questionamentos diante desses comportamentos e

entendimento de corpo feminino que longe de se tornar invisível socialmente deixa a certeza que sempre foi um instrumento de luta, resistência e empoderamento e tem no movimento feminista, que se instalou no mundo ocidental, a luta das mulheres por igualdade de direito nos possibilitando as pesquisas que legitimaram a causa e abriram um leque de interesse de estudo e possibilitaram novas interpretações e discussões sobre este assunto.

## **1.2 O corpo na dimensão social**

Nos anos sessenta, Foucault (1992) afirma que o corpo passou a ser o centro das atenções dos estudos da sociologia e da antropologia, visto e analisado em seu contexto a partir do entendimento do corpo social e do corpo cultural, tendo os estudiosos o desafio de abrir as discussões com diversas epistemologias que até então não tinham pensado em como conceituariam e abordaram a temática corpo, por sua dinamicidade de interpretações dos conceitos associados às suas qualidades, representações e relações dele com o mundo.

Quando se fala do corpo social, precisa-se nos reportar na ideia inicial do estudo do corpo, pois a princípio não era entendido o homem como corpo ou era corpo/ alma, ou corpo e mente, isto leva a concluir que o ser humano em sua existência para sociedade sempre foi desvinculado do entendimento de corpo como unidade e sendo parte dependia de outra parte para completar-se. Desta forma, enquanto corpo, o homem estava dividido entre a tensão da dualidade. Enquanto para Le Breton (2012), o homem é um só, composto de sentimentos estimulados pelo meio, pelos outros e por ele mesmo. E a cultura rege as maneiras que ele se posta para o mundo e o mundo para ele, o corpo interage e se constitui e firma nesta interação.

Rupturas epistemológicas da época foram necessárias para que o corpo fosse entendido por inteiro e visto pela existência da sua corporeidade, construídas em suas relações com o meio e com o contexto vivido. A dificuldade de entender o corpo como unidade está na dificuldade do homem em falar o que sente para além do corpo concreto, além da sua funcionalidade e perceber-se como protagonista e compreender que precisa permitir-se ser observado e observar, com isso estabelece relação e diálogos.

Conforme o exposto, a sociologia se aprofundará e se enriquecerá com as rupturas modernas dos estudos sobre o corpo, principalmente ao apontar o conceito de corpo como um vetor semântico afirmado por Le Breton (2012), este exemplo leva às análises menos sistemáticas vislumbrando as qualidades humanas. Ele parece querer dizer que o corpo visto

semanticamente ampliar os conceitos anteriores de corpo, por suas múltiplas significações e descobre que o mundo é sua extensão do corpo e é nesta troca que consiste a manutenção da cultura.

O lugar e o tempo marcam a existência corporal e oferecem o entendimento do corpo não como linear, mas como a troca das experiências em pontilhados, em segmentos e desta forma, transforma as ações executadas em estímulos, logo em gestos e em significados. A percepção é o elo do corpo com o mundo, enquanto corpo biológico possui a permeabilidade da pele que age seletivamente e enquanto corpo, percepção que não se limita, não seleciona, não rejeita qualquer forma de sentir, simplesmente sente e por dar sentido integral o homem absorve o mundo social e cultural.

Os estudos do corpo na contemporaneidade apresentam conceitos de resolução para um entendimento, não divergindo com o conceito anterior que afirma ser construído a partir da lente da cultura, mas nos mostra aspectos relacionados ao corpo como sendo mutante, transformado, “híbrido”. Concluindo que as ações do corpo constroem as relações não diretas, mas inter-relações, como rede, que se ligam e se entrelaçam, se modificando a cada toque, a cada troca.

Conforme Morin (1970), todo conhecimento, seja ele qual for, supõe em espírito “cognoscente” quer dizer linha de apreensão, capacitado para saber, predisposto de cujas possibilidades e alcances são as do cérebro humano, e cujo suporte lógico, linguístico e informal vem duma cultura, e, portanto, duma sociedade *hic et nunc*. Ao ter a compreensão, pelo ato de entender, o ser humano confirma a ação de existir e determina que as possibilidades e limites da compreensão estão ligados tão somente ao cérebro humano por sua capacidade de assimilação, a gnose.

Enquanto Descartes (1989, p.93) afirma que o corpo é “aquilo que é extenso em comprimento, largura e altura”, nos quer dizer que podemos mensurar, quantificar o corpo por meio da regra do cálculo. Tal perspectiva faz pensar o corpo em extensão como matéria e o corpo visto por suas dimensões sociais instigam ao debate sobre esta afirmação cartesiana, pois impõe ao corpo o reducionismo das interpretações e limita as possíveis análises por outras dimensões.

Outro ponto para discussão das afirmações de Descartes é a afirmação “corpo e mente”, diz respeito a localizar o corpo em lados opostos, enfatizando o dualismo, assim como os “entes” seres soltos no mundo, que não interagem entre si. Acredita-se que com a visão sociológica do corpo e a visão cartesiana, vai perdendo a força com as mentalidades contemporâneas a partir das pesquisas de Morin (1996, p. 75), por exemplo, com seus

estudos da complexidade leva a pensar o corpo como rede de trocas. Para ele, “O corpo é uma república”, fazendo pensar nas ações humanas coletivas, organizadas e intencionais.

“O corpo república” remete a ideia de algo coletivo, conjunto, engrenagem pensante e que está no centro do espaço relacional mediado pelas relações e estabelecendo comunicação do meio com o todo ao qual está inserido, pois, Morin (1996) sugere com esta afirmação que o corpo necessita compartilhar corpo e mente com os outros. E que a afirmação de Descartes, corpo e mente, não estariam dando conta de explicar o que é o corpo por sua evolução intelectual e social, pois para Morin não é somente o físico que sofreu as mudanças ao longo do tempo, mas de maneira principal a mente.

Para Morin (1996), o cérebro manobra as ações do corpo suas potencialidades e habilidades, ressignificando as competências em qualidades socialmente relacionais presente na cultura do indivíduo, a exemplo a complexidade da linguagem que não somente é a ação da fala, mas as pluralidades das modulações, expressões, gestos que permeiam não somente o aparelho fonador, como também a corporeidade que possibilitam e alimentam os saberes e todo desenvolvimento humano e cultural.

A linguagem se afirma na permanência ao estado de consciência, os símbolos e as experiências vividas que alimentam estas complexidades que constroem o ser e a existência. Isso mostra a trama de novas formas e novas compreensões do corpo perante a realidade em que está inserido em relações recursivas culturalmente.

Segundo Le Breton (2007, p. 07), “a existência do homem é corporal”, no entanto, o simbolismo (crenças, ideias, religiões) como universo circundante do corpo, com seus sentimentos, sentidos e emoções que em suas expressões se utilizam destes símbolos para evoluir, contrair, captar novas realidades, novas verdades para si. Cassirer (2005, p. 48) vai afirmar que “a linguagem, o mito, a arte e a religião são parte deste universo, eu digo, o corpo”. Todo progresso humano em pensamento e experiência é refinado por essa rede e a fortalece. Onde o corpo inteligível se alimenta destes símbolos e conjuntamente se mantêm e se expressa através destes.

Nesse sentido, para Descartes (1973, p. 107), o homem assim como a máquina funciona como um relógio (mecânico), mas também, “somos uma coisa que pensa, que duvida, que afirma, que nega, que conhece poucas coisas, que ignora muitas, que ama, que odeia, que quer e não quer, que também imagina e que sente”. Por ter a capacidade de interpretar, duvidar, fazer juízo de valor e mensurar, o ser humano não se limita às condições mecânicas, mas se reprograma, planeja, deseja e racionaliza os sentimentos e emoções.

Para Cassirer (1992, p.49), o homem se difere dos outros animais, pois tem o simbólico como sendo o terceiro elo de ligação com o ambiente de inter-relacional, não somente como receptor e efetuator, mas como ressignificado das interpretações dos estímulos. De acordo com Stuart Hall (1987), o sujeito tinha sua identidade imutável, quer dizer que não modificaria as relações passadas de gerações em gerações. E que a identidade se constituía ao longo do processo da existência do ser humano e a mudança da identidade não era vista como algo que acontecesse naturalmente, inato de cada ser humano trazido por nascimento no seu inconsciente.

No entanto, Morin (1996) argumenta com o entendimento do ser homem pela cultura, sempre haverá naturalmente a ligação entre a formação das sociedades e das culturas, e as relações entre estes saberes, nascerá a complexidade entre as relações do homem, cultura e sociedade. O corpo visto pela lente da complexidade propicia a refletir os pensamentos, e direcioná-los a buscar novos paradigmas, novas epistemologias do conhecimento e conseqüentemente do corpo. Constituindo desta maneira, as características presentes no corpo na contemporaneidade.

Enfim, entre os estudiosos aqui citados há reflexões sobre o pensar a respeito da existência do homem, logo do corpo, tendo a princípio a visão de Descarte, que sinaliza para um ser humano excessivamente de ações racionais, por isso compara a uma máquina, que executa ações mecanicamente, sem interferir sobre este fazer, por não refletir sobre essas ações e manter-se em um sistema estabelecido e que obedece a um só ritmo e uma só forma de pensar.

Descartes apresenta um corpo como máquina que é a primícia do pensamento do homem moderno e por outro lado, na contra mão há Morin (1996), que classifica o homem por meio da complexidade de suas relações sociais e culturais para a compreensão do corpo e tem a partir destas convicções a criação de conceitos que faz entender o corpo dentro das noções da contemporaneidade, um corpo visto pelas habilidades artísticas, intelectuais e principalmente comportamentais de interação humana.

### **1.3 O corpo como representação na Arte**

A arte tem seu marco inicial com a existência do homem, sendo para ele atividade necessária e vista na pré-história como primeira para o mundo ocidental. Ou seja, é um conhecimento construído pela humanidade através dos tempos, constituindo assim como

patrimônio cultural. Sabemos que o corpo vem sendo representado e se constituiu no viés da História da Arte. Para Gombrich (2012, p. 14) “nenhum povo existe no mundo sem a Arte”, desta maneira compreendemos que a existência do homem está para a História, assim como está para a arte e suas diversas formas de comunicação ocupando-se desta maneira em construir o espaço que habita, por ser algo próprio do ser humano.

A arte para academia está dividida em quatro modalidades: as artes visuais, a dança, a música e o teatro e se apresentam como comunicação, logo podemos afirmar que arte é a linguagem. Martins (2009, p.13) afirma que “a comunicação entre as pessoas e as leituras de mundo não se dá apenas por meio da palavra”. O autor nos chama a atenção para as diversas formas de comunicação que podemos estabelecer o diálogo com o outro e com o mundo. Concluimos que a arte é uma maneira de interagir e manter o contato, e quanto linguagem é um conhecimento, um fenômeno presente em todas as civilizações.

Conforme Bosi (1999, p. 13) “a arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura”. Diante do exposto a arte só existe por que existe corpo, e que as ações desenvolvidas pelo corpo. Os atos, são a criação do corpo, por isso considerada artística, segundo o princípio de Bosi.

As imagens das coisas que existem no mundo são interpretações, criações do homem e têm o poder de revelar a sua existência pois carrega em si o “fato histórico”, com seus aspectos, traços, perspectivas e práticas humanas, possibilitando interpretações anteriores e posteriores, que não se findam. Para Le Breton (2007, p. 13), “o indivíduo só toma consciência de si através do sentir, ele experimenta a sua existência pelas ressonâncias sensoriais e perceptivas que não cessam de atravessá-lo”. Este autor nos quer dizer o quanto foi preciso o homem observar e sentir as formas da Natureza, fazer uso delas, experimentá-las para compor comunicação e expressões com efeito de linguagem para que fosse entendido como existente.

No período Paleolítico o homem criava imagens, desenhava e pintava formas que pudessem representar o corpo, tais representações são importantes para o que pensamos ser o corpo hoje, e como decorreu seu desdobramento e suas dimensões historicamente, devido a constantes formulações e por seus questionamentos, criando os conceitos que acompanham o corpo em suas sociedades. A criação de figuras que representassem o corpo se deu como fenômeno em vários lugares do mundo, em diferentes épocas, contextos e materiais, pela preocupação em descrever o que ocorria a sua volta, para ele mesmo e para os outros, criando uma representação do homem, logo do *corpo*, tanto bidimensional ou tridimensional. E hoje

são registros que evidenciam sua existência na história, sendo um diálogo dele com o mundo, por necessidade de identificar-se e distinguir-se de outros elementos da natureza.

**Figura 1:** Pintura Rupestre



**Fonte:** Parque Nacional Serra da Capivara. S. Raimundo Nonato-PI

No Brasil esses achados de figuras de representação humana, expostos em imensos paredões de pedra, encontrados no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí, tem nos evidenciado por meio dos desenhos datam a sua existência e pensamos que foi a maneira encontrada para mostrar resistência, e marcar sua presença. Tais achados têm-se estudado por processo investigativo, a maneira como e o que pensavam, a forma como viviam, seus costumes e sua cultura, sendo a comunicação imagética um elo mantenedor da vida, não somente um registro.

Os primeiros pintores do corpo foram os caçadores que se reuniam seletivamente para desenhar e pintar. Conforme Schindler (1999), imagem corporal é a representação mental do corpo do indivíduo o homem procura representar aos outros o que ele acredita ser, por meio da projeção das formas encontradas por ele em seus pensamentos e eram apresentadas aos outros participantes da caçada para que se organizasse a tarefa da caçada.

As composições das gravuras eram feitas por cenas, e entende-se que eram esquemas que deveriam ser estudados por eles para o ato da caçada, como num ritual, algo intencionalmente preparado, cumprindo regras pré-estabelecidas e respeitadas por todos; uma magia, um processo que decorria por presságio, pois eles acreditavam que assim teriam o poder de interferir positivamente na caçada, desde que anteriormente fosse retratado na parede da caverna a cena em que o animal aparecesse sendo caçado, capturado e morto.

A construção do corpo no Período Paleolítico teve nas primeiras representações do corpo as expressões gráficas feitas por linhas e pontos, que compunham as figuras

representativas em atividades do seu cotidiano, em suas relações sociais. Para fazer estas representações ele se utilizou de tintas extraídas de óleos vegetais, sangue de animais, barro, cinza, sementes, elaborando uma mistura química natural, e para a construção de pincéis utilizou-se de pêlo de animais, e para o desenho em rochas usou pedras pontiagudas e galhos de árvore fazendo desta maneira suas ferramentas, e assim representando o corpo/homem de modo geometrizado.

Deste modo a representação do que é corpo para o homem perpassa intimamente pela história e pela arte, pela natureza e pela cultura, pois nas imagens das representações do corpo podemos ver e estabelecer relação entre as fases ou etapas que caminham paralelas ao amadurecimento intelectual do homem e a evolução da expressão, da linguagem e da comunicação aplicada e percebida historicamente por meio das Artes.

Assim sendo a representação do corpo no período Neolítico passa a ser configurada pelo gênero mostrados nas suas características, a distinção das atividades desenvolvidas por eles, figurativa entre homens e mulheres diria de uma evolução da representação do corpo, pois já se apresenta, diminuindo sobremaneira a geometrização da forma humana. Neste momento o homem da Pré-história está sedentário e devido a tal fato dedica-se a agricultura, a domesticação de animais, desenvolvendo a cultura do artesanato atribuídos a fixação e estudo do espaço em que se encontrava.

**Figura 2:** Pintura rupestre de mulheres dançando



**Fonte:** Cultura Mix.com.

A figura 2 acima datam nove mil anos e foi encontrada no Egito e na Índia, representa as mulheres em atividade de plantio e colheita, pois socialmente já havia uma organização das atividades ficando para elas o trabalho da agricultura. Na imagem é vista a dança associada à religiosidade. A expressão corporal tem como função a celebração e retrata

também uma dança para uma celebração fúnebre. Esta representação nos faz entender que neste momento a dança como um canal de ligação entre o místico, o sagrado, o mito.

**Figura 3:** Vênus de Willendorf



**Fonte:** Mundo Vasto Mundo.

Nas artes plásticas, o corpo feminino representado por meio da escultura, diz Proença (2010) eram feitas em peça de barro em miniaturas, de formato corporal arredondado, com ancas largas, seios fartos, ventre saltado, grandes nádegas e tinham seus membros inferiores e superiores reduzidos, com a cabeça como prolongamento do corpo e sem rosto. Foi identificada como Vênus de Willendorf, em homenagem à cidade da Alemanha onde foi encontrada. A palavra “Vênus”, para os romanos está relacionado com o amor e a beleza, e “Afrodite” para os gregos “era uma bela deusa que despertava amor nos deuses e nos seres humanos.” (IBIDEM, 2010, p. 9)

Esta imagem representava a procriação, e o aspecto do corpo indica que esta mulher seria capaz de alimentar e preservar a integridade da sua cria, dando continuidade à vida. Acreditavam ser uma deusa por associar a forma feminina com a fartura, à fertilidade da Terra, que lhes dariam abundância nas colheitas, e com isso a manutenção de sua existência.

Por possuir estas qualidades corporais, a ela se atribuía o poder de um ser superior, estando a natureza feminina equipada a uma divindade. Para Gombrich (2002. p. 15), “A imagem é feita para protegê-los de outros poderes”, neste caso a Natureza como um poder real a ser dominado e a imagem sendo algo mais poderoso que a Natureza e sua relação de cultuá-las era com intuito de trabalho de magia para apaziguar a Natureza, de onde retirava sua subsistência, pedindo o auxílio dessas imagens.

Para os povos primitivos as imagens que construíam não era para serem apreciadas por sua beleza, mas para ser endeusado, um objeto poderoso que poderia controlar as

intempéries da Terra que ameaçava sua fixação fazendo com que mudasse constantemente de lugar, e assim como nômade buscava sobreviver coletando seu alimento dos recursos naturais e ao consumirem todo o recurso natural daquele espaço eram obrigados a mudarem de lugar novamente, viviam por ciclos ritmados pela natureza.

O homem estabelecia uma relação de espiritualidade com a Natureza devido ao temor das suas bruscas mudanças e buscava por meio da mística harmonizar essa relação, diminuindo assim suas dificuldades em alimentar-se e assentar-se, para isso esquematizando comportamentos que se adequassem às condições climáticas onde eram estabelecidas regras de sobrevivência para a manutenção da coletividade e isto lhes induzia a uma interpretação do corpo, como sendo o melhor corpo aquele que se adequasse às variações térmicas e aos desequilíbrios da natureza por exemplo.

Tinham nas formas corporais retratadas na escultura da Vênus como parâmetro de melhor biofísico feminino por suas potencialidades biológicas de reprodução, assim sendo úteis e capazes de proteger suas crias e sobreviver aos desafios das condições climáticas e nomadismo. No entanto hoje essa forma corporal e o biofísico desejado e esperado estão ligados à saúde, a padrões estabelecidos metricamente por proporcionalidade e estética, pois na atualidade o biofísico da Vênus é visto como doença de excesso de peso, relaxamento, deformidade física e doença da obesidade.

O corpo, a princípio, precisou se materializar, fazer-se concreto e visível para que fosse conhecido, então compreendido. Nos escritos bíblicos em Gênesis 2.7, “Então o senhor Deus formou o homem do pó da terra e soprou em suas narinas o fôlego da vida e o homem se tornou um ser vivente”. Com tal afirmação podemos fazer uma alegoria com a criação do homem por meio da visão religiosa, a Bíblia, no livro de Gênesis, em que Deus criou o homem a sua imagem e semelhança, feito de barro e lhe tirou do estado inanimado do ser, e a partir de um sopro em suas narinas lhe dando alma e lhe animando para a vida.

Vale salientar as condições materiais similares que foram usadas desde a criação do corpo por meio da visão religiosa presente nos escritos da Bíblia, como também para a representação do corpo para o homem da Pré-história, ambas as descrições para a materialidade do corpo utilizaram a terra, o barro, materiais retirados da Natureza, recurso natural, rústico e limitado para prática do desenho ou da escultura, estas práticas do homem da pré-história foram sendo superadas, pois o homem vai aperfeiçoando a natureza, logo fazendo novas culturas.

Estas primeiras representações mais tarde, têm o entendimento do corpo por meio do princípio da identificação de Aristóteles que afirma que A é A, o homem é igual ao corpo,

num diálogo para a distinção entre eles, a fim de discernir a materialização do corpo figura, do homem matéria, tendo a dicotomia de sujeito e objeto, como a forma encontrada por ele para compreender naquele momento histórico, a realidade em que estava inserido.

Mas, foi na Grécia antiga que o corpo foi questionado por filósofos na busca de conceituar e esclarecer onde o corpo se encontrava no campo do inteligível, havendo uma ruptura com a materialidade, a exemplo de Platão (387 a.C, p.28) (428-347 a.C.) que buscava respostas para a essência do ser, afirmando: “A alma nasceu fruto das ideias por isso, perfeita, eterna e imutável”, quer dizer que a “ideia” por estas características seria superior a matéria, fazendo parte da imortalidade, desta maneira acumulando com o passar do tempo o conhecimento, ficando para a matéria o *status* de marginal.

No entanto, a partir do Período Clássico, no séc. V a C., também na Grécia, o corpo representado no desenho e na escultura perde a função de utilidade e passa a ser compreendido, apreciado por meio da estética, a beleza presente no corpo, por perfeição das formas e a plenitude da espiritualidade, como sendo um ser divino.

**Figura 5:** Discóbolo



**Fonte:** Flickr, 2010.

Esta obra de Myron, em bronze possui 1,55 de altura e nos dá uma referência da superação do corpo traduzida em movimento, em Gombrich (1999) e tem por qualidades a máxima aproximação anatômica do corpo em suas possibilidades, por expressão da técnica da execução do movimento e do equilíbrio. Essas características são relevantes para o entendimento do corpo perfeição, qualidades corporais harmônicas entre o corpo e a mente, sugeridas para serem as qualidades da alma.

O corpo, por retratar a realidade estava em uma dimensão inferior, como também pelo fato de ter inclinações ao erro e as paixões, seria limitado, e ainda ele, Platão concluiu

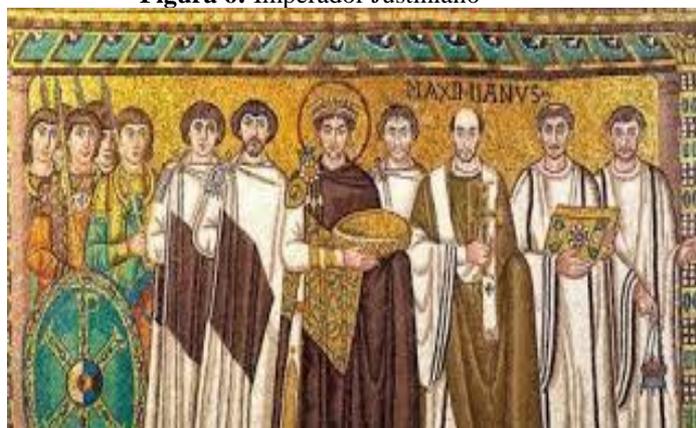
que não existe corpo sem alma, pois a alma estaria presa ao corpo, então por interpretação do que afirmou Platão temos a consubstanciação entre alma e o corpo, onde a alma disciplina a existência do corpo, porém sofre por estar presa a ele.

A ambivalência presente na afirmação de Platão que ocorreu no Séc. IV antes de Cristo nos fazem refletir pois, logo a Bíblia, no antigo testamento, também descreveu em seus escritos em Gênesis o surgimento do homem, assim do corpo e alma como figuras distintas que se uniram em um só, mas com distintas qualidades. As conjecturas de Platão nos levam a pensar o corpo por suas necessidades, suas limitações, suas interações, suas superações se fazendo reconhecer por novas categorias atribuídas por Le Breton (2007) corpo social, por Zigmund Bauman (2001) corpo fluido, por Merleau-Ponty, corpo sensível, estas adequações são linguagens modernas que nos possibilitam novos conceitos interpretados no tempo e na sociedade que a ele seja imbuído e esteja circunscrito.

Ao voltarmos para Idade Média verificamos ter em seu registro o período mais longo da história. Em Roma neste momento aconteceram muitas invasões por diversos povos, por isso foi governada por vários Imperadores que não aceitavam o Cristianismo, por se sentirem ameaçados pelo testemunho dos cristãos, pois pregavam o Reino de Deus.

Desta forma os cristãos enfrentavam o poder do Império Romano e em contrapartida a estas ameaças, o Imperador impetrou ordem de banir atividades religiosas cristãs. Os cristãos por resistência criaram representações simbólicas para marcar sua existência, associaram desenhos de objetos como o pão, a uva, a cruz, o peixe, a Jesus Cristo, criando uma linguagem, um código decifrado pelos seguidores do cristianismo e por meio dessas representações figurativas puderam manter-se unidos e reconhecendo-se entre si, estas imagens foram chamadas de arte pagã, imagens que propagavam a fé ao Cristo, pois não eram aceitas pelo Império.

**Figura 6:** Imperador Justiniano



**Fonte:** G1. Globo, 2014.

No entanto, o Imperador Constantino ao assinar o Édito de Milão colocou fim à luta dos cristãos, legalizando o Cristianismo e outras religiões. As imagens pagãs criadas para manter viva a crença católica, no séc. XV foram transformadas na Arte Bizantina, uma arte legalizada pelo Imperador Justiniano, pois tinha por interesse a divulgação de sua imagem como um ser divino, tendo a mesma popularidade e aceitação que o Cristianismo,

Desta maneira a Arte Cristã Primitiva deu lugar na Arte Bizantina, e por meio da técnica do mosaico foi inventada uma imagem do imperador com caráter majestoso, com luxo que representasse o poder divino, características dadas a Jesus Cristo e aos santos católicos, e que por representação foram atribuídas ao Imperador por imposição, indo parar nos templos e catedrais.

**Figura 7:** Imperador Justiniano e Imperatriz Teodora



Fonte: BBC Mundo, 2019.

A representação do corpo na Idade Média fortaleceu a religião com a criação dos ícones, que era a relação da imagens dos reis e rainhas na perspectiva dos santos, o corpo santificado por meio do desenho, com o olhar fixo e auréolas, características específicas para que se assemelhavam aos santos católicos, figuras planas feitas por meio de mosaicos, ou esculturas que lembravam as esculturas romanas talhadas em pedra, usando a técnica de panos molhados, traços que evidenciam a vestimenta para dar mais realismo e enfatiza ao corpo.

Os artistas fizeram estas imagens desta maneira a pedido do Imperador para equalizar as querelas entre o poder terreno representado pelo poder do Imperador e o poder divino representado pelo poder da religião. A Igreja que por um lado traz a harmonia pelo respeito ao que é divino com a presença dos santos, por outro o simbolismo do poder paralelo do imperador, essa divisão de poder que existia entre eles incomodava a realeza que astutamente

oficializou a religião católica unindo por meio da simbologia da imagem o poder terreno e o divino.

Com sua oficialização a igreja Católica se encarregou de intensificar a distinção entre corpo e alma, dicotomias fundamentadas por meio de dogmas criados por ela, como a criação do pecado e o perdão, o inferno e o céu, o bem e o mal. Isso levou o homem a pensar na vida pós morte, e na santificação do corpo, os sacrifícios impostos à carne, logo da purificação dos corpos, discurso que elevaria a alma para a plenitude divina.

A ideia de vida pós morte também esteve presente nas primeiras civilizações, a exemplo do antigo Egito, o corpo era preparado para uma vida após a morte. Documenta Battistoni Filho (1937, p. 24) que tinham por “crença a imortalidade da alma e o Juízo Final”. Acreditavam que a alma no Juízo final voltaria para o corpo, por isso precisaria construir uma imagem sua, para que pudessem ressurgir através dela, seja de uma figura na parede, uma escultura e até a mumificação dependendo de sua classe social. A arte estava a serviço da religião politeísta, pois a decoração, o fazer artístico se limitava às demandas da religião e por meio do governo teocrático, governados pelos faraós que representavam os deuses.

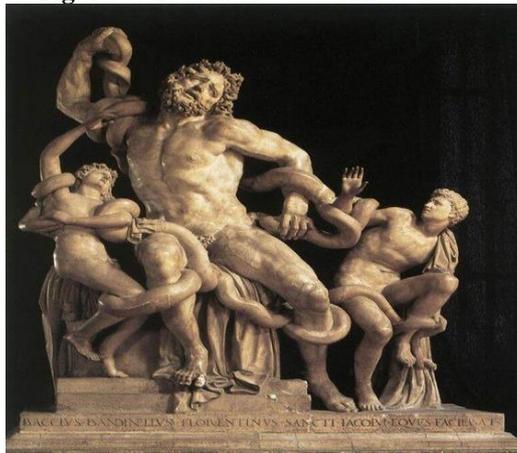
Um corpo construído por meio de um ritual de passagem, com a decoração de desenhos de figuras plana, uso da lei do frontalidade, onde o corpo era representado com a cabeça e os membros de perfil e o tronco frontal e a alquimia para a mumificação, compondo assim um enxoval funerário preparado para a morte do Faraó que se tinha por preocupação em construir, pois quando morrer poder ressurgir em outro local com todo seu Império: riquezas, família e escravos.

No pensamento Cartesiano de René Descartes, o corpo e a alma são matérias independentes, nos remetendo a afirmação de Platão “Quando falamos do corpo do homem [...] entendemos toda a matéria que está conjuntamente unida à alma de certo homem” (DESCARTES, 1901, p. 166) Pensou Descartes: o corpo é indissociável da alma pelo fato de precisar dela para existir, por isso a alma sente a dor do corpo. Desta maneira as substâncias que materializam o corpo, são o interno pensante, a alma, e do externo, o corpo. Quer dizer que o corpo não precisa pensar para existir, ele simplesmente já existe.

Entre os séc. XVI e XVII, o Renascimento surge na retomada dos artistas ao Classicismo, uma volta a arte Greco romana, as formas humanas saem das paredes e ocupam o espaço com a liberdade dos movimentos ganhando graça, leveza e dramaticidade, os corpos são representados em composição de homens e mulheres, o destaque para as esculturas que retratam as temáticas mitológicas, uma volta ao humanismo, o homem como centro de todas as coisas. Roma foi o berço da produção destas obras, mas por ter a presença

de vários povos devido às invasões sofreram variações no fazer de sua representação do corpo, sendo um destes povos, os germânicos que constituíram por suas características rústicas um período intermediário chamado de Gótico que se evidenciou na arquitetura e nas catedrais.

**Figura 8:** Leocontes e seus filhos



**Fonte:** citaliarestauro, 2018.

Esta obra tem por enredo a história da guerra de Tróia, Leocontes um sacerdote por advertir sobre a entrada do cavalo de madeira na cidade de Tróia acaba inflando a ira de Poseidon que enviou duas serpentes para matar ele e seus filhos. Os corpos são representados no momento de desespero e dor, expressões faciais dramáticas, músculos contraídos, corpos contorcidos e a força representada parecem não serem páreos para a emboscada das serpentes. Os corpos esculpidos na cena com temática mitológica, não nos deixa dúvida sobre a relação natureza e a cultura presente no período neoclássico.

Na fase gótica do Renascimento prevalece o ritualismo, com a preocupação do registro do corpo por cenas dramáticas e que expressam sentimentos em suas expressões faciais e corporais. Os sentimentos são apresentados quando o corpo desenhado ou escultura passa a exprimir sensações e aspectos de dor, de amor, de serenidade, de equilíbrio. Onde uma obra deixa de representar somente um corpo em movimento e passa a contar uma história a partir da composição de corpos representados em movimentos dentro de uma única cena.

Os artistas renascentistas descobrem sua identidade e colocam esta marca no desenho por intermédio das variedades de formas corporais, cabelos, aspectos diversos de expressões faciais modeladas pela emoção, pela intensidade do efeito de luz e sombra produzidas no desenho, assim se valoriza e identifica o artista. Por explorar a naturalidade dos movimentos

faciais e corporais, pois seu interesse é demonstrar seu próprio traço de constituição do corpo e com isso dar realismo à cena.

Enquanto no desenho com a invenção da técnica da perspectiva, se evidencia a tridimensionalidade da forma por ter altura, largura e comprimento, fazendo com que a figura pareça sair do papel, pelo aspecto do volume ao desenho, mostra aos artistas escultores que também são capazes de exteriorizar a alma da personagem representada por meio do terceiro ente, a profundidade. Desta maneira faz nos mostra as imagens com a vitalidade dos corpos em perspectiva.

**Figura 9:** Obra Gioconda



Fonte: Dulce arte online,2011.

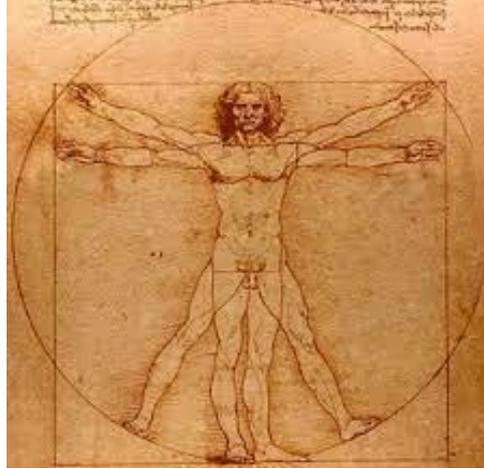
**Fonte:**

O artista Renascentista Leonardo Da Vinci conseguiu representar um olhar profundo e um sorriso arcaico ao pintar a Monalisa, pois ao utilizar a técnica do *sfumato* traduzindo a naturalidade rompe com a intelectualidade e deixa que sua obra seja invadida pelo campo do sensível, ultrapassando a técnica do desenho da anatomia, do biológico, da fidelidade às formas humanas perfeitas pela proporcionalidade e envereda-se pela subjetividade das emoções.

A partir da afirmação do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio em sua obra “De Architectura”, para que “um edifício fosse belo, teria que ter simetria e proporções perfeitas”. Leonardo Da Vinci já trabalhava com o desenho realista do corpo e a partir da dissecação de cadáveres masculinos e da inspiração da obra de Marcos Polli, levou-o a extraordinária criação do homem Vitruviano, que uniu a representação realista com a

harmônica corporal visando o ideal de beleza, as proporções corporais perfeitas que sempre nos impressionam por seus detalhes e expressões de sentimentos.

**Figura 10:** Homem Vitruviano



**Fonte:** artigoswiccanos.blogspot.com.

Estas formas de representar o corpo nos levam a entender o corpo como algo divino. Leonardo da Vinci por conseguir criar a perfeição das formas corporais nos induz ao entendimento de plenitude, tendo nas formas perfeitas do corpo o ato de equilibrar as querelas existentes entre corpo e alma, assim quebrando o paradigma da dissociação de corpo e alma existente na Idade Média.

**Figura 11:** O nascimento da Vênus de Sandro Botticelli



**Fonte:** GINANNESCHI, Elena. *Galeria Uffizi: Florença*.

O Renascimento nas artes é repleto de imagens de nudez apesar de serem feitas para a igreja. Esta obra é considerada revolucionária para a época, pois as temáticas que ocorriam à imagem voltada às passagens bíblicas. No entanto, a Vênus pintada por Sandro Botticelli (1484-1485) tem características das vênus gregas e remete à mitologia, algo que era considerado como pagã, pois fugia aos moldes estabelecidos da época.

**Figura 12:** Obra Abaporu -Tarsila do Amaral (1922).



**Fonte:** Art Blog,2020.

A Obra Abaporu é um ícone da arte Moderna Brasileira, da artista Tarsila do Amaral. A palavra “Abaporu” tem sua origem na língua tupi-guarani que quer dizer “homem que come gente”. Em Ferrari (2016) este termo assim escolhido para nomear este trabalho está relacionado ao manifesto antropofágico modernista que buscava a negação do estrangeirismo, até então presente nas literaturas e nas artes brasileiras.

Cria-se a similitude interpretativa simbólica pela denominação “Abaporu” com a antropofagia presente nos rituais indígenas descrita pelos cronistas portugueses e espanhóis, que por aqui passaram no período de “descoberta” do Brasil, o ato de comer a carne do outro significava subtraí-lo, mas com isso eles adquiriram sua força e poder, enquanto para os manifestantes modernistas a relação estaria no engolir, no comer, desta maneira eliminado com as características estrangeiras presente nas artes do Brasil.

Tais desenhos primitivos e pintura de Tarsila condiz com Geertz (1966) que apresenta o conceito de corpo/pessoa por meio da imagem, o ser humano retrata a si mesmo, para si e para os outros. Ao apresentar a fala de Geertz que a imagem feita pelo homem para o homem nos faz compreender como gente, e quanto a obra Abaporu, um corpo diferenciado, mas representativo por subjetividade expondo em forma de protesto a relação de trabalho do trabalhador e a aristocracia instalada no país naquele momento.

Para o movimento modernista os artistas precisavam romper com o eurocentrismo da forma de se fazer arte, romper com o academicismo presente no seu traçado. O corpo não devia mais ser descrito com as influências, características e inspirações estrangeiras,

almejavam que as artes se voltassem à realidade do Brasil, do séc. XX, que era o início da industrialização e a chegada de imigrantes, construir desta maneira o gosto em sua arte, valorizando os seus aspectos naturais, socioculturais e econômicos vividos pelos brasileiros.

As deformidades do corpo enfatizadas por Tarsila do Amaral estão relacionadas aos aspectos econômicos da Modernidade, a força de trabalho expressa pela mão de obra barata como a principal e única utilidade do corpo, e a diminuição da cabeça, por estar associada a falta do pensamento crítico diante da exploração do corpo, e entende-se que independente das obras citadas estarem em tempos e contexto histórico diferentes que se justapõem em relação ao buscar uma resposta por meio da “imagem deformada” ou adequada para cada situação, chamando assim a atenção do outro para a existência de um problema social.

Complementando as interpretações feitas na obra *Abaporu*, segundo a Teoria evolucionista de Lamarck no Séc. XIX, a lei do uso e desuso, as partes do corpo mais exercitada, se desenvolverá, aumentará, e se tornará forte, no entanto partes do corpo pouco usadas se atrofiaram e desaparecerão, apesar que nos dias atuais sua teoria e outras compreensões do corpo são consideradas como ultrapassadas, no entanto podemos justificar por tal teoria, para aquele momento a analogia quanto a representação da “cabeça”, pois nesta imagem seria a parte do corpo desnecessária, tanto para as esculturas femininas sem rosto, da Pré-história, quanto para a obra da Arte *Abaporu*, por aproximação simbólica apesar de serem representados em tempos diferentes, em sociedades diferentes, mas com o mesmo propósito de dar ênfase em determinada parte do corpo em detrimento de outra, se comunicando por representação do que seria de mais importante para a sociedade das épocas citadas.

O entendimento do corpo na figura 3 e figura 4 são vistos como partes, e não visualizam o todo, onde nelas se coloca partes ampliadas ou reduzidas como de menor ou maior importância. Na figura 3, o biológico está acima do antropológico e o social, enquanto na figura 4, o corpo é retratado como bandeira de luta social e compreendidos por uma escala de importância das partes, mas com o sentido do corpo representado como corpo todo, e pela função das partes, ficando a condição da formação biológica como determinante para sua representação, como o centro da representação do corpo para aquele momento em questão.

Morin (2015, p. 74) fala do corpo pelo princípio hologramático, onde por um holograma se tem quase que por totalidade o objeto representado, “não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte” ao pensar o corpo como um holograma vai para além do reducionismo cartesiano, pois não se fixa em olhar o corpo somente por parte nem muito menos pelo holismo que se apega no todo, pois ambos são intrinsecamente ligados pelo

conhecimento de um como o outro, de maneira dinâmica e dialógica da compreensão do que é o corpo.

Então para entendermos a construção da representação do corpo ao longo do tempo precisamos tentar entender por meio das descrições das formas representadas nas obras produzidas o significado apropriado para cada momento em sua sociedade, e nos habilitar a observar o corpo não linearmente, vendo o biológico como o sociológico, pois entendemos que a natureza é complementada pela cultura.

Neste momento não somente pela forma ou pelo conteúdo representado ou pela matéria utilizada para compor-se como corpo, mas o corpo que afirma sua existência pelo ato de pensar, e por pensar se analisa, um corpo questionável, um corpo filosófico, que rompe com o concretismo da forma, e vem trazendo as inquietações sobre o corpo subjetivo, pela razão e relação do corpo e da alma por meio da metafísica, que mais tarde nos faz pensar o corpo a partir de suas epistemologias, e vai alargar o falar, o pensar o corpo por meio dos corpos, os quais ele representa.

O entendimento do que é corpo perpassa pela forma de como o homem se relaciona com ele mesmo na forma de representar-se, este fato nos possibilita entendê-lo como corpo homem, logo, o corpo como a própria existência do homem, tais marcas no tempo foram deixadas para compreender o corpo da pré-história aos dias atuais.

#### **1.4 Olhares contemporâneos do poder**

A configuração do corpo na sociedade contemporânea tem se mostrado cada vez mais simbólica devido a sua construção subjetiva ao longo do tempo. O corpo nos tempos atuais, ainda traz com ele traços da modernidade, pois os comportamentos e atitudes que apontam para a inovação estão presentes nas diversas culturas que se estabelecem na sociedade contemporânea. A modernidade, afirma Cauquelin (2005, p. 25), “termo abstrato, designa o conjunto dos traços da sociedade e da cultura que podem ser detectados em uma sociedade em um momento e em outra determinada sociedade, em outro momento”.

Na contemporaneidade, o corpo é construído no simultâneo, as relações são simultâneas, pois, hoje as relações em sua maioria ocorrem nas vias online. O agora é efêmero e já deixou de existir dando espaço para outros contatos, fazeres e entendimentos. Na história do corpo ele foi descrito por múltiplas dimensões e dentre elas tem a cultura, o social, o político e o científico, desta maneira o corpo pensado pela dimensão biológica não

coube mais como único conceito para limitá-lo, muitos autores de diversas epistemologias contribuíram para esse novo entendimento.

Para Nóbrega (2010, p. 23), “Uma nova cultura do consumo se estabelece a partir da imagem do corpo bonito”. Conforme a autora, um corpo para além da sua função, um corpo pensado pela “estética do ser desejante” diz Merleau-Ponty (1999). Nóbrega faz refletir por vários desdobramentos acerca do corpo e suas relações, pois enfatiza a busca pela perfeição corporal para a manutenção do status social diante do seu grupo. Nóbrega, ao trazer a questão da beleza corporal como cultura mostra a relação com o corpo idealizado do período clássico onde afirmavam que a beleza corporal estava associada à perfeição dos pensamentos. O homem considerado belo teria que ter bons pensamentos além de um corpo bonito.

Os diversos entendimentos do corpo permearam a História do homem e a religião. Por exemplo, o Calvinismo que em sua doutrina afirmava que a predestinação dos corpos, se dava aos que estariam salvos e não aos que já estariam condenados na Terra. Isso, era baseado no sucesso e insucesso financeiro, não levando em conta as condições sociais que estaria o indivíduo. Esse conceito foi inculcado como forma de disciplinar o corpo e esteve na força da persuasão pela fé no discurso da igreja onde impôs como verdade aos cristãos tais conceitos e desta maneira a realidade corpórea do indivíduo condicionada a desqualificação, seja ele considerado baixo, alto, gordo, magros, bonito, feio ou pobre, seria desprezado e desta forma, estando um corpo defeituoso, tornando-se um suporte também para a exposição do desfavorecimento espiritual, no entanto tais problemas corporais apontados ao corpo são na realidade problemas sociais

Quando se supervaloriza as características corpóreas tais como a existência física e biológica, se reduz o corpo a uma máquina, esquecendo do olhar antropológico. Como afirma Laplantine (1988), uma revolução no olhar, um movimento de olhar a si e olhar o outro. Desta maneira, percebe-se assim as contradições presentes no discurso construído pela igreja, que em contrapartida prega a limpeza do pecado da alma por meio das boas ações humanas (comportamento, atitudes) como a caridade e o perdão.

Entendemos que a igreja em seu discurso em relação à beleza corporal e a perfeição do espírito como associados, traz discursos construídos erroneamente, pois o espírito evolui conforme as boas ações humanas, estando atrelado às questões comportamentais, pois, enquanto matéria o culto à beleza está ligado ao corpóreo e não somente à corporeidade. A corporeidade presente nas ações humanas extrapola para novas compreensões em outras epistemologias como a arte, a educação e a filosofia, pois estas lhes dão por experimentação

outros sentidos, indo ao encontro do corpo sensível por entendimento do corpo por meio das sensações e percepções.

Nóbrega (2010) comenta o termo corporeidade como sinônimo de corporalidade trazido pelo dicionário no sentido de dar uma explicação condicionante para o corpo como de existência física e palpável. Entendemos que a autora nos faz refletir para que possamos questionar tal entendimento, pois o dicionário ao afirmar corporalidade como sinônimo de corporeidade, nos remetem aos entendimentos antigos da antiguidade grega, sabemos de sua importância para a compreensão histórica do corpo, mas precisam ser questionados, para que se ampliem as interpretações sobre o conceito de corporeidade, nos fazendo pensar por meio das filosofias modernas e contemporâneas nos libertando dessas concepções que não fazem tanto sentido.

Os estudos de Duns Scott trazido nas pesquisas de Nóbrega contribui acrescentando mais um elemento na dicotomia de corpo e alma, a corporeidade, fazendo uma tríade de coexistência pelo fato de compreender ambos como somente um, que se existencializa pela corporeidade. Esse entendimento de Duns Scott nos faz pensar na superação da linearidade e instrumentalidade dadas ao corpo no seu processo histórico. Buscando por outro viés para entender as compreensões do corpo ao longo de sua história, pois ele ao pensar o corpo como uma tríade entre corpo-alma- e corporeidade nos leva a pensar num corpo unidade, sem ter obrigação de negar, separar ou ter como oposição entre corpo- alma.

A fenomenologia de Merleau-Ponty (1996), que vem contribuir ao acrescentar para a compreensão do corpo/alma, a percepção, pois nos possibilita olhar o corpo como um fenômeno que se apresenta na antropologia, na arte, na sociologia e outras epistemologias. O corpo fragmentado em Le Breton (2007) nos estimula a pensar o corpo para a contemporaneidade dentro de suas realidades sociais, econômicas e políticas. Na corporeidade podemos pensar o corpo de duas formas, uma racionalmente que vê o corpo reduzido a sua funcionalidade, e por outro de forma metaforizada que nos possibilita a ampliação de interpretações, seja lúdica ou expressiva, pois o interesse desta reflexão é discernir uma forma da outra, para que não caiamos no erro de reduzi-lo e limitá-lo.

Por natureza, o ser humano precisa aprender a lidar com as transformações ocorridas em seu corpo e sua mente durante sua existência. O homem precisa ser resiliente aos sofrimentos por transformações em seu corpo e trajetória vivida junto a sociedade. Esta falta de tato com situações problema o faz se sentir com a perda e ameaçado em sua identidade, e acaba por se rejeitar e rejeitar o mundo a sua volta, não conseguindo perceber- se como protagonista de sua existência.

A resiliência pode mudar o contexto psicológico que se encontra o indivíduo, por exemplo na fase da adolescência, por estar no processo de aprendizagem comportamental diante dos desafios da fase adulta precisa desenvolver a capacidade de desempenhar diferentes papéis sociais, isso minimizaria as perturbações sofridas com o passar do tempo e poderá se tornar em experiências para ele e para os outros indo ao encontro da consolidação de sua identidade, neutralizando o estado de indiferença com o mundo. As rupturas no primeiro momento podem causar perturbações, mas legitimam o processo de construção da experiência. Para isso tem no “corpo é a condição da vida, de existência, de conhecimento” (NÓBREGA, 2010, p. 19).

## Capítulo II: A construção cultural do corpo

*A identidade cultural revela a identidade de cada povo.*  
(Nestor Canclini)

O Capítulo II é o resultado da escuta das entrevistas com as mulheres que já participaram no desempenho do papel de cunhã poranga, onde pudemos perceber a sua relação com a personagem, com a dança, de onde emergiu o desejo ou mesmo o sonho de ser cunhã poranga, sua história junto a festa dos bois, o seu desempenho dançante na arena, sua relação com o folclore e a sua transformação com base na cultura do corpo.

Fundamentamos a discussão do estudo da categoria Cultura pelas referências de Geertz (1978), onde apresentamos um relato da construção do corpo da mulher indígena ao longo da história da Amazônia por intermédio das leituras e interpretações de imagens dos aspectos descritos nas pinturas dos naturalistas e artistas da missão artística francesa no Brasil colônia.

A propósito, a relevância deste capítulo está na reflexão que fazemos a respeito de como a cultura está inserida na construção do corpo e como é entendida em suas relações socioculturais. Isso fica evidente ao pesquisarmos a construção do corpo da mulher indígena representado no princípio da colonização da Amazônia, e a construção do corpo feminino performático para desempenhar o papel da representação da mulher indígena mais bonita da tribo, a personagem cunhã-poranga.

Para tanto, buscamos como objetivo revelar nas falas das participantes a transformação da personagem e as adequações corporais desejadas e assumidas para o contexto da Festa dos Bumbás. Por conseguinte, buscamos registrar as marcas e os significados dos movimentos desenvolvidos pelo corpo e o seu desempenho ao executá-los. Do mesmo modo, buscamos confirmar o intuito visível da participante em alcançar a pontuação suficiente para a vitória da agremiação defendida, o intuito do empenho em manter-se neste papel da personagem, das boas relações sociopolíticas e de poder que juntos corroboram para a composição do corpo da cunhã-poranga.

O corte da pesquisa a princípio centrou-se inicialmente nas participantes (mulheres) que dançaram e defenderam o item de número nove do regulamento de 2000 a 2018 como cunhã-poranga. No entanto, devido a pandemia do Coronavírus, ficamos limitados por

medidas sanitárias, por isso escolhemos entrevistar duas participantes de cada agremiação que defenderam este item (cunhãs-poranga).

Diante do exposto, por intermédio das redes sociais Instagram, Facebook e Whatsapp, fizemos a entrevista das participantes por vias virtuais com as falas de Daniela Assayag (1991-1995) e Jeane Benoliel (2001-2004) do boi Caprichoso, e do boi Garantido, Tatiane Barros (2005-2014), e Isabelle Nogueira, 2018 - atual cunhã-poranga.

As demais participantes foram alcançadas por intermédio dos vídeos, das entrevistas gravadas por estas na internet, jornais e revistas da época que pudessem contribuir para o enriquecimento, robustez e maior fidelidade ao propósito da pesquisa.

Nossa preocupação principal foi observar, ouvir e obter as informações necessárias e suficientes para a pesquisa com as demais participantes que viveram na cunhã-poranga. Acreditamos que desta maneira poderemos revelar a sua trajetória, as suas capacidades dentro do seu fazer empírico para dança e que lhes resultaram em competências para a evolução do corpo dançante (INGOLD, 2010).

## **2.1 Construção sociocultural do corpo da mulher indígena**

Num cotidiano de discriminação social vivido ao longo de sua história, a mulher indígena entra na história da Amazônia nos relatos dos cronistas no séc. XVI, como um ser descomunal que foge aos padrões e às regras europeias por apresentar um comportamento não aceitável para uma mulher, pois suas referências femininas eram o feminino europeu, que apresenta a mulher como branca, submissa e pertencente ao espaço privado da sociedade.

Os expedicionários e os naturalistas que por aqui passaram traziam consigo a sede da riqueza além de critérios ordenados pelas coroas de Portugal e Espanha que corriam na disputa pela região, e na busca de encontrar o Eldorado criaram um discurso carregado de hipérboles e metáforas atribuídas à Amazônia.

Mary Del Priore em seu livro *O Senhor dos rios* (2003, p. 6), afirma que a princípio duas percepções europeias sobre esta região sendo a primeira o encantamento com a natureza amazônica rios caudalosos de águas doce e a imensidão das verdes florestas acreditavam ter solo fértil; e a segunda a probabilidade de riquezas minerais como ouro, pedras preciosas,

como também monstros, cobras, esses últimos com o objetivo de intimidar outros aventureiros a chegarem até aqui.

Neste capítulo apresentamos a imaginação do colonizador que transcende a análise dos escritos e passa a ser a inspiração das obras de arte produzidas naquele momento, não somente o resultado da observação *in loco*, mas principalmente a representação no imaginário do colonizador da mulher indígena da época do descobrimento ao período do Brasil Colônia, como também a imagem da representação da mulher indígena no Festival Folclórico de Parintins como um elo de reflexão que aponta as formas como o corpo da mulher indígena foi construído ao longo da sua existência sociocultural.

A figura abaixo mostra os detalhes de uma atividade de canibalismo. O aspecto corporal traz detalhes do desenho como a definição dos músculos das pernas e braços. A narrativa demonstra o movimento dos corpos na composição da obra, a representação de agrupamento nos dá a entender que se organizam para o esquartejamento de um corpo não se podendo afirmar se de um expedicionário ou talvez um indígena da tribo contrária.

**Figura 13:** mulheres do Brasil colonial



**Fonte:** Blog da biblioteca nacional

Nos escritos históricos as descrições da mulher indígena a princípio remontam conceitos de significados paradoxais, porque ora ela é retratada como guerreira, ora como canibal. Segundo Torres, Cristóvão Colombo em seus escritos relata ter encontrado mulheres que habitavam no Novo Mundo como grandes, fortes, como as guerreiras Amazonas, personagens encontradas na mitologia grega, mulheres caucasianas (pele branca), longilíneas, exímias com uso do arco e da flecha como pertencentes a uma ilha caribenha (TORRES, 2005, p. 44). Nas pinturas de Albert Eckhout, elas estão representadas em cena de canibalismo, e desta forma serão identificadas por este adjetivo que as acompanharam e nutriram o imaginário do navegante europeu e enriqueceram as histórias além-mar.

**Figura 14:** Albert van der Eckhout - Índia Tarairui



Fonte: <http://clioblogdehistoria.blogspot.com.br/>

A figura da mulher indígena é retratada com formas corporais que passam a defini-las ao longo do tempo. Nas características corporais o traço no desenho é marcante de mulher branca que não condiz com a realidade da época e fortalece a ideia de canibalismo quando aparece com pedaços de um corpo, assim como se estivesse carregando o animal caçado.

Tal cena nos faz refletir pois acreditamos que o artista deixa escapar no traço do desenho os aspectos corporais do branco, da referência que ele tem do que é o corpo feminino. Podemos dizer que aqui surge um entendimento para além do aspecto corporal ressaltando a cultura europeia. Tais imagens presentes nos escritos de Hans Staden (1557, p.71) foram as primeiras imagens a nos mostrar a visão androcêntrica do europeu que se estabeleceu no Novo Mundo sobre a mulher indígena. Essas afirmações passam a conceituá-la como modelo de mulher masculinizada.

No período colonial ela é colocada no plano estratégico de povoamento da Amazônia pois a Coroa Portuguesa tinha o objetivo de acelerar o aumento populacional na região para aumentar o número da mão de obra indígena escrava. Estes fatores contribuíram para a reprodução sexual sem controle e para o entendimento distorcido da função da mulher indígena e assim, da identificação do corpo feminino disponível, insinuante, tentadora, lasciva (TORRES, 2005).

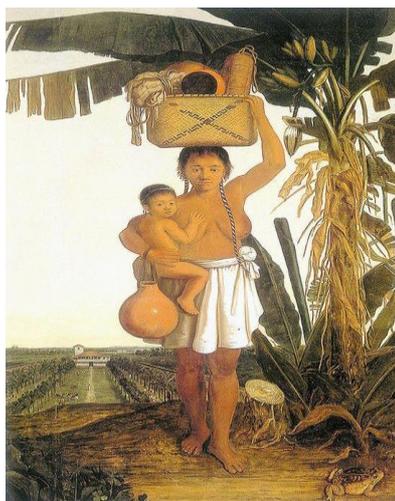
Já no séc. XVI no período Pombalino, a coroa portuguesa contou com o apoio da igreja católica que permitiu o concubinato, o casamento e as práticas do sexo livre com o “gentil” e ainda por intermédio dos chamados “diretores dos índios”, representantes da Coroa que faziam contato com lideranças indígenas chamados “principais” que exerciam o

agenciamento dos índios, seja para escravizá-los ou no caso das mulheres, usá-las sexualmente (LASMAR, 2005, p. 31)

A igreja católica como instituição impositora da moral e detentora da fé não resistiu às investidas da Coroa Portuguesa e endossou a imposição posta por ela sobre as mulheres indígenas de procriação com os brancos fortalecendo as Diretrizes políticas de Portugal corroborando esta ação estratégica de povoamento da Amazônia. “A conduta de missionários carmelitas e franciscanos que se sucederam no comando da atividade missionária até o fim do séc. |XIX, teve como marca a convivência com a exploração do trabalho indígena” (LASMAR, 2005, p. 32).

Apesar da celebração do Tratado de Madri, em 1759 entre Portugal e Espanha que garantia a segurança do território e a proibição de escravidão indígena, a violência contra os índios permaneceu. Nem a Coroa Portuguesa nem a igreja católica deram conta de controlar as relações institucionalizadas propostas por eles para regulamentar o contato entre brancos e indígenas e acabaram por promover a escravidão, o tráfico de meninos para serem vendidos em Manaus e Belém, o abuso sexual e a visão da promiscuidade para com as mulheres indígenas (LASMAR, 2005, p. 32). Assim sendo o corpo feminino indígena esteve, diante dos olhos do colonizador e do mundo, julgado como "disponível" pelo comportamento cultural da nudez, suscetível ao desejo da androginia, assim exposto e fragilizado.

**Figura 16:** Mulher indígena pintada Debret



**Fonte:** Blog da biblioteca nacional

Percebemos nas pinturas de artistas do Séc. XVII, como Debret. em suas obras esforça-se para representá-las mais coerentes com a realidade vivida por elas. Tal descrição corpórea já corresponde com a realidade da época, pois a roupa neste momento histórico era

um fator indicativo da classe social sendo o aspecto cultural da vestimenta imposto pela igreja católica.

A cena tem ao fundo a casa grande, a sua frente os coqueirais e os trabalhadores negros e indígenas escravizados. Percebe-se na imagem a indígena com seu filho ao colo e seus petrechos em aparente fuga. Nesta fase da colonização as representações das mulheres indígenas aparecem cobertas nas partes inferiores do corpo e deixam a parte superior livre e os seios à mostra.

Segundo Torres (2005, p. 28), “as mulheres do Novo Mundo são retratadas com os piores predicados. Lascivas sexuais, parideiras e depravadas”. Desta maneira tais escritos reforçaram o entendimento da associação da mulher indígena com a prostituição, com o mundano, estando o corpo da mulher indígena como presa fácil para o comércio sexual da época, contribuindo de forma errônea para a construção do corpo e do pensamento social da mulher amazônica no período colonial.

Os fatores narrativos de canibalismo e prostituição carecem de discussão por ter sido descrito de maneira a não corresponder de nenhuma forma com a realidade, pois a questão do canibalismo estava presente segundo os escritos de Hans Staden (1557) com sua vivência com a cultura do povo Tupinambá, por exemplo.

E quanto à ideia do corpo feminino indígena estar marcado pela “prostituição” se deve ao descontrole do governo do Brasil Colônia nas relações sociais entre brancos e índios e deixou as mulheres indígenas em situações de exploração e vulnerabilidade.

Diante do exposto verifica-se que as mulheres indígenas em nada foram beneficiadas nessas relações, desta maneira não se configurando como prostituição, pelo contrário foram exploradas sexualmente, pois estava imposto como obrigatório, a relação sexual não consensual, por elas estarem atreladas ao comando da Coroa Portuguesa e da Igreja.

Podemos confirmar ao visualizar nas pinturas de Albert Eckhout (1637-1644) que esteve no Brasil à serviço de Maurício de Nassau (1604-1679), quando governador-geral Holandês, o interesse em retratar imagens que confirmasse a diferença do tratamento dado à imagem da mulher branca, e evidenciar a selvageria da mulher indígena por considerá-la um ser exótico, não se preocupando em retratar o outro lado da história, a exploração sexual vivida pelas mulheres indígenas no cotidiano do Brasil Colônia.

Djalma Batista em seu livro “O complexo da Amazônia” (2007) diz que “apesar do maior número de mulheres no período colonial ser de indígenas, a preferência estava nas mulheres negras e não nas indígenas, para se deitar e procriar”. Neste sentido verificamos

na afirmação deste autor um outro momento da colonização da Amazônia com a chegada dos escravos negros. O foco da exploração sexual passa a ser o corpo feminino negro.

Diante das afirmações apresentadas por Staden (1577) e Batista (1976), a imagem da representação da mulher indígena sobre as descrições dos cronistas, as representações nos desenhos dos naturalistas e dos artistas da Missão Artística Francesa nos levam a acreditar que adjetivos atribuídos a elas formaram conceitos que foram entendidos como cultura e as acompanharam para além do período colonial.

Neste momento histórico o ser humano era entendido como corpo e alma, elementos dissociados, mas não autônomos presente no materialismo de Descartes. Este entendimento do corpo na modernidade nos leva a crer que o corpo feminino indígena no contexto que se apresentava, era considerado muito inferior a outro corpo, pois era considerado sem alma pela igreja, sua tutora, e desta maneira pela sociedade da época.

Na modernidade surge a cultura, mesmo antes da antropologia, que vem nos esclarecer a formação dos conceitos pejorativos empregados para identificar a mulher indígena. No princípio o conceito de cultura remonta por diversas definições e ao longo do tempo vai ganhando novos entendimentos, na modernidade temos a compreensão da cultura relacional a civilizações, e significa o pré-requisito do saber que funcionava para denominar determinado povo.

A cultura começou a ganhar mais destaque na academia quando surge a antropologia e seus pesquisadores se debruçaram para entendê-la como fenômeno, algo intrínseco do homem (GEERTZ, 2008). Então passamos a compreendê-la como processo educativo sistemático e não somente assistemático como era entendido antes, quando afirmamos que cultura era atividade executada de geração a geração como o folclore, por exemplo. Neste sentido a cultura era vista como prática mecânica, ação não interpretativa nem reflexiva. No entanto, sabemos que a cultura superou este conceito de ação sem reação. A sistematização construída pelo processo educativo do fazer dá à cultura um novo olhar.

Na Contemporaneidade o corpo ganha novo entendimento. O homem passa a ser o centro das atenções em questões como por exemplo a nudez, a deficiência, a loucura, pois primeiramente a ruptura do entendimento do corpo como pecaminoso, base moral introduzida pela igreja, toma novos significados. O que antes era proibido, agora é visto como experiência vivida, e o que era antes uma atividade tradicional passou a ser entendido como cultura de cada povo em seu “Ethos”. Ressaltamos o surgimento da antropologia. Neste sentido o homem contemporâneo rompe com as dicotomias criadas para

explicação do conceito de corpo como puro e impuro e vai em busca da compreensão do corpo como corpo imerso em sua cultura.

Trazendo para o festival de Parintins, este se alimenta dos mitos e das lendas da literatura amazônica onde os indígenas são descritos como fortes guerreiros dentro de um cenário chamado de Amazônia, e que lhe atribui predicados como exuberantes devido às potencialidades naturais deste lugar. Este encantamento perpetua-se nas apresentações, nos personagens e nos participantes do festival. O corpo, para ser apreciado durante a apresentação seja como item obrigatório, seja nas alegorias, passa por critérios que regulam e acabam por estimular e potencializar a sua apresentação.

Já o corpo da cunhã poranga, para representar “a mulher indígena mais bonita da tribo” precisa construir um corpo para além do seu, através de exercícios físicos em academia, acompanhamento estético que vão além dos ensaios, objetivando a manutenção da beleza e do desempenho esperado nas apresentações não somente nas festas juninas, mas em festas intermunicipais e até internacionais. Para tanto utilizam-se de indumentárias que são chamadas de capacete que são composições plumárias coloridas apoiadas em estruturas metálicas e chegam a pesar mais de trinta quilos, fazem também desenhos étnicos indígenas que correspondem às pinturas corporais feitas pelo indígena em suas festividades.

Estes elementos fazem parte da construção do corpo da cunhã-poranga e contribuem como extensão do seu corpo. Tal composição nos remete ao gentil, ao bom selvagem descrito nos livros de romance indigenistas brasileiros, que representam o indígena de forma caricaturada por acreditar que tais características mantêm a comunicação com o tradicional.

Nos escritos da tese de Soares (1999), o corpo indígena é construído após o seu nascimento, quer dizer, externo ao biológico, agregando elementos próprios do contexto em que está circunscrito, a natureza e a cultura de seu povo, elementos como defumaria, barro, ervas, pinturas, ritos e festas fundamentadas por sua cosmologia, estão presentes nas lendas, nos mitos vividos pelos indígenas. Os escritos do colonizador condicionaram o corpo feminino indígena ao longo do tempo à permanência da ideia e do trato de submissão para com as mulheres indígenas e ainda presente no imaginário do caboclo amazônico.

Ao fazer parte do enredo do Festival de Parintins, a cunhã-poranga, como personagem, cria outras interpretações sobre a construção do corpo feminino, pois sua construção se dá para acompanhar os padrões estabelecidos pela força da mudança da contemporaneidade. No imaginário do naturalista colonizador tanto quanto do artista, seja o moderno ou contemporâneo, o corpo da mulher indígena nos apresenta um corpo ora folclorizado com o intuito de manter a tradição, ora moderno, transformado para atender ao

mercado emergente do corpo ideal, aquele que transforma a sapiência da tradição, do mito, da lenda em arte, em esporte e logo, esteticamente padronizado.

Enquanto o corpo da mulher indígena é construído por meio de rituais desde rezas, banhos e resguardos que lhe acompanharam por sua cosmogênese do corpo índio, o corpo feminino cunhã-poranga passa por um processo de reparação para o festival de Parintins, se construindo para o espetáculo tanto das indumentárias, das músicas que a acompanham, das esculturas alegóricas e do cenário temático, pois eles são extensão do seu corpo.

A personagem, ou seja, o corpo construído para execução da personagem precisa acompanhar a cultura moderna do festival, que são releituras das formas corporais que vivem e são alimentadas pela cosmologia, imaginário e ritualística ancestral dos povos indígenas e concretamente vivida pela adequação corporal por meio de exercícios, disciplinas alimentares, ensaios e tratamentos estéticos corporais rejuvenescedores na busca da aparência ideal.

Do mesmo modo as figuras femininas indígenas criadas para compor a literatura brasileira e amazonense, pois estas fundamentam a história da humanidade, a história da arte indígena amazônica e do pensamento social das mulheres Amazônidas. Temos na literatura Brasileira a obra *Iracema* de José de Alencar, por exemplo, construída por meio do romance indianista do Romantismo no Brasil onde mostra o índio personagem, sendo ele exaltado com características de “herói”, pois naquele momento a literatura, por influências nacionalista traz a valorização do que é regional, dos aspectos da floresta e do que é nativo.

O enredo conta a história de uma índia Tabajara que se apaixona por um homem branco e se passa no período colonial no Brasil, e apresenta a mulher indígena com atributos de ingênua e apaixonada pelo homem branco, colonizador europeu. Esta representação das personagens escritas por José de Alencar enfatizam o princípio da miscigenação do Brasil Colônia como um tratado de paz entre o branco e o indígena com o objetivo de exaltar as belezas naturais descritas no romance e com isso o nacionalismo, no entanto revela a submissão da mulher indígena à cultura europeia.

## **2.2 A construção cultural do corpo da cunhã-poranga**

Para apresentar a construção cultural do corpo da cunhã-poranga, iniciaremos pelo significado da expressão *Cunhã-Poranga*, que identificamos como o corpo feminino da

personagem que dança no Festival de Parintins e representa a beleza da mulher indígena no contexto da festa dos bois.

Afirma a professora de estudos sociais e folclorista Odinéia Andrade (2022) que a origem da expressão *cunhã poranga* foi criada por ela, ao inspirar-se no livro *O Caríua* e outros contos amazônicos, de Altino Berthier Brasil, 1978. Ela afirma que para chegar a este nome utilizou-se da justaposição das palavras “*cunhã*” que quer dizer mulher indígena, índia, por extensão, esposa ou companheira do caboclo, ou do homem branco; e a palavra “*poranga*” que quer dizer bonita (tupi).

A criação dessa expressão, *cunhã-poranga*, surgiu para solucionar um impasse entre os membros do conselho de arte para a substituição da *miss*, nome dado a mulher que representava naquele momento a presença da máxima beleza feminina no festival.

“Quando o boi Caprichoso convidava a Miss Pará, o Garantido convidava a Miss Amazonas e vice-versa. Os bois convidaram a Miss do Pará ou do Amazonas para personificar a beleza feminina na festa, sua presença era bastante esperada pois representava a elegância e sofisticação, com postura de princesa, esta jovem trazia cetro na mão e coroa, inspirando um certo poder”. (Daniela Assayag, Entrevista, 2022)

Em 1998 ao chegar do desfile de Miss Brasil, Luizianne Medeiros foi convidada para se apresentar na arena do Boi Caprichoso. Pediu para desfilarmos com o mesmo traje típico da nossa região que desfilou em São Paulo no concurso de miss. O traje com características de elementos amazônicos impactou o conselho de arte do Caprichoso ao ver a Miss vestida de índia. Isso os fez pensar em um nome para aquela mulher que se apresentava como indígena mais bela, eles não mais a viam como Miss e sim como mulher indígena (relatos de Assayag, 2022).

A decisão de retirar o nome *miss* por parte do Conselho de Arte veio ao observar a vestimenta trazida da miss com adereços regionais como pena, sementes, palha de coqueiro e cocar. Esta foi “a indumentária usada por Luizianne para sua apresentação e não viram mais ali a miss, não era mais a princesa” (Daniela Assayag, Entrevista, 2022).

Isso levou-os a pensar e discutir a participação da mulher indígena, e que aquele papel de mulher mais bonita desempenhado poderia ser uma mulher com aspectos indígenas. O impasse de opiniões levou o conselho de arte a apresentar um nome para esta personagem indígena pois deixaria de ser princesa ou rainha e passaria a se apresentar com características regionais.

Por consequência resultou não somente num processo de criação do item de número 09, para representar a mulher mais bonita da tribo, como também na criação de novos

personagens como a rainha do folclore, a porta estandarte, as tribos, os tuxauas, o pajé e sua apresentação mística. Esse episódio levou o conselho de arte ao estudo das temáticas da mística da ancestralidade indígena que até então não tinha sido pensado na questão da regionalização da festa dos bois. (ANDRADE, 2022)

Daniela Assayag sabe bem como ocorreu essa mudança e nos contou ao ser entrevistada:

E a Anne entrou e lembro que o texto que foi falado pelo narrador foi escrito por minha mãe ali nos bastidores, a mamãe que é juíza fez um texto mais ou menos assim, que Anne Cesar por ser miss Amazonas seria a miss de todos que estavam ali, sabe aquela cutucada que sempre é dada ao boi contrário, e que ela se apresentaria com a roupa de índia que se apresentou no concurso de Miss Brasil em São Paulo, e que trocava a coroa pelo cocar e o cetro pelo arco e flecha e o manto pelo capacete, que chamamos por indumentária, e antes era capacete e ela entra vestida de índia, então foi a primeira vez nos primórdios da cunhã poranga que a miss do boi entrou vestida de índia, e no ano seguinte os dois bois sempre tem aquela reunião nos meses anteriores a festa para fazerem os ajustes das regras, onde entra umas coisas e saem outras e foi unanime que a ideia tinha sido sensacional e as misses dos bois passariam a se apresentar com roupa de índia era mais condizente com a festa, e pra não ficar miss do boi as diretorias então encontraram um nome mais regional e indígena que representasse então a mulher mais bonita das tribos que é Cunhã-moça, Poranga-bonita, em Tupi guarani, então a partir daquele ano em 1990, passou a entrar vestida oficialmente com trajes indígenas e passou a se chamar Cunhã-Poranga. Luiseane Medeiros, foi a primeira cunhã poranga do Caprichoso, era modelo na época, salvo engano sobrinha do seu Geraldo presidente do Caprichoso, salvo engano ela mora na Europa, e é casada. (Daniela Assayag, Entrevista, 2022).

Andrade (2022) afirma que o pedido para criação do nome veio do amigo Veranilton, que pediu sua ajuda pois estava a acontecer uma reunião para decidir como ficaria a questão da miss. Alguns membros do conselho de arte queriam a Miss e outros queriam a índia. Então apresentei a ele o nome cunhã -poranga e a princípio não foi aceito. Ela nos revela como ocorreu o desfecho deste impasse.

Eu me considero a porta voz desta história de miss pois é um termo americanizado. Aí eu fui chamada por Veramilto Almeida, Careca, e outros amigos que já se foram. Havia uma reunião na prefeitura, que era Rui Mendes, o representante na prefeitura e Veranilton levou o nome de Cunhã Poranga. Rui Mendes não aceitou, mas Veranilton, voltou aqui e levou a referência de onde eu retirei o nome cunhã poranga, do livro O Caríua. (Odinéia Andrade, Entrevista, 2022).

Na afirmação de Odineia Andrade, o nome Cunhã poranga é uma invenção para dar conta das mudanças que estariam ocorrendo na personagem para compor as apresentações do boi. No entanto, os estudos de pesquisa feitos por Sérgio Ivan Braga (1996) vão além da

nomenclatura “cunhã-poranga” palavra de origem na língua Nheengatu e seu significado de “a mulher mais bonita da tribo”. Ele conceitua por meio das descrições corporais observadas por ele e concluída em sua pesquisa que acabaram por definir as características corporais que deve ter a mulher que queira participar da festa como esta personagem. Assim descreve:

representada por uma bela jovem de tez morena, com o corpo seminu ornado de plumas e penas de diferentes aves, entre as quais, penas de pato e de faisão, com movimentos de dança muito sensual, envolvendo braços, pernas, e quadril, projetados nos dois sentidos laterais e para a frente, dando a impressão da bailarina flutuar acima do solo. (BRAGA, 1996).

Assim sendo, nos leva a crer que a mulher para satisfazer este item precisa ter os pré-requisitos citados por ele para representar a mulher indígena mais bonita da tribo. Os aspectos corporais considerados como belo não é sabido que esteja descrito no regulamento como critério para escolha da futura participante, no entanto o entendimento de Gil (1996) nos mostra a construção do corpo da mulher cunhã poranga como deve ser visto e construído por meio do “discurso”, onde é evidenciada a busca da materialização do corpo da mulher que possua tais características corporais citadas e assim a possível construção do corpo feminino capaz de ser entendido, comparado alegoricamente ao corpo feminino indígena mais belo.

Para o pesquisador do festejo dos bois, João Suzano (2012, p. 49), em seu livro *Brincando de Boi em Parintins, 2002* nos mostra como surgiu a identificação deste personagem:

Caprichoso e Garantido se uniram na busca de um nome apropriado, que representasse a Cultura do Amazonas. E não importa se do Tupi ou Guarani ou do Nheengatu, surgiu o termo CUNHÃ-PORANGA para representar o nome da moça mais bonita da tribo. A miss do boi deixou de ser miss, vestida de índia, para transformar-se em cunhã, CUNHA- PORANGA, Flor Mestiça da Terra.

Suzano diz que há a busca da identificação da personagem com a mulher indígena com o nome cunhã-poranga, e nos remete ao regionalismo e do mesmo modo a ruptura com o conceito de beleza europeizado do colonizador que esteve arraigado em nosso entendimento como único modelo de beleza. Com isso nos mostra o reflexo do modernismo e até ao pós-moderno na construção de novas identidades socioculturais, o deslocamento da identidade feita a partir da valorização do que é próprio do homem, da sua cultura, neste caso a cultura amazônica.

Ainda no mesmo contexto do deslocamento da identidade causada pelo modernismo, Hall (1987), afirma que o indivíduo na pós-modernidade entra em crise de identidade, pois a própria modernidade rompe com o que tínhamos como centro, a religião, a igreja, e sobretudo Deus como centro de todas as coisas, nos deixando livres para pensar em outras verdades sobre o mundo.

Nós deixamos de ser teocêntricos e passamos a ter outras respostas para os problemas humanos, nos mostrando outras possibilidades de ser. “A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente ao se encontrar com o meio externo em suas relações, enquanto que às formas pelas quais somos representados ou interpelados confirmam-se nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987.2006).

A nova identidade surge não para nos dar a plenitude nem para que se torne fixa, mas para buscar dentro de nós, dentro dos nossos fazeres a possibilidade que o indivíduo tem em construir outra identidade pela sua necessidade de identificação e de aproximação com o mundo que o cerca. Dentro de nós, pulsa a vontade de sermos identificados pelos outros, isto ocorre pelo processo da busca da completude, ou melhor da nossa incompletude a partir da visão do outro, pelas formas que desejamos e imaginamos ser vistos por outros (HALL, 1987). Sabemos que não somos somente o que pensamos que somos, mas somos principalmente o que a sociedade pensa e diz sobre nós, afirma Orlandi (1996, p.40).

Assim sendo, Hall (1987), corrobora conosco em nosso entendimento sobre a construção da personagem Cunhã-poranga como o deslocamento do nosso entendimento de beleza, pois o séc. XX é marcado pelas mudanças, pelo despreendimento de conceitos antes visto como único. Acreditamos que a beleza feminina europeia era o padrão que teria de ser seguido como referencial de identidade de beleza. E a celebração está em compreender a beleza regional, como nossa beleza a se apresentar no Festival de Parintins acompanhando as mudanças culturais que este sofrerá em suas relações socioculturais.

A seguir apresentamos o quadro I com as participantes, o tempo de participação e a agremiação defendida por elas, onde apresentamos o nome de todas as mulheres que desempenharam o papel de dançarina cunhã poranga no festival de Parintins desde a criação da primeira personagem. O quadro está organizado da maneira crescente, quer dizer da primeira cunhã poranga, aquela que já dançou defendendo este item, para a cunhã poranga estreada, aquela que está na posição atual.

**TABELA I - Participação das Cunhãs -poranga**

Ano	Garantido	Tempo de atuação	Ano	Caprichoso	Tempo de atuação
1998 a 2001	1ª - Alessandra Brasileiro	04 anos	1990	Transição de Miss para Cunhã Poranga 1ª Luiziane Medeiros	03 anos
2002 a 2004	2ª - Lilian Linhares	03 anos	1991 a 1995	2ª Daniela Assayag	05 anos
2005 a 2014	3ª - Tatiane Barros	10 anos	1996 a 1998	3ª Marlessandra Fernandez	03 anos
2015 a 2016	4ª - Verena Ferreira	02 anos	1999 a 2000	4ª Marlessandra Santana	02 anos
2017	5ª Rayssa Bandeira	01 anos	2001 a 2004)	5ª Jeane Benoliel	04 anos
2018 - atual	6ª - Isabelle Nogueira	05 anos	(2005)	6ª Izabel de Souza	01 ano
			(2007 a 2016).	7ª Maria Azedo	10 anos
			2017 a atual	8ª Marcielle Albuquerque	06 anos

Diante do quadro demonstrativo da quantidade de participantes, percebemos que há uma disparidade em relação ao tempo de atuação entre elas. A tabela nos faz questionar: Como explicar ou justificar a permanência de maior ou menor tempo de atuação deste item do Festival Folclórico de Parintins, neste caso a Cunhã-Poranga?

Todas as entrevistadas falam do quanto amam defender o item 09, então pedimos que falassem sobre sua atuação e o tempo. Elas afirmam que para se manter cunhã-poranga tem que ter “garra” e ser “guerreira”. Ao entrevistar Assayag ela nos afirmou:

Sim ele existe e eu acho muito interessante por que é o seguinte, quando foi aquele convite do seu Geraldo pra mim, juro do fundo do meu coração, eu achava que iria ser cunhã poranga uma vez somente, por que todo ano alguém era convidado, todos aqueles cargos, aqueles, itens pertencia ao boi e eu já era muito feliz por ter participado, eu fui cinco vezes e Maria Azedo foi por 10 anos. (Daniela Assayag, Entrevista, 2022)

A decisão de continuar a participar como item número 09 a princípio é de inteira decisão do Conselho de arte. Elas nos afirmam que para se manter, precisam ter responsabilidade para cumprir os treinos, os ensaios, os eventos sociais promovidos pela agremiação. Antigamente elas, as cunhãs poranga não tinham salários, ou cachê, não existia regalias, elas eram convidadas a participar e não tinham contrato no papel. O contrato feito com elas era verbal de aceitação do compromisso com o boi, elas recebiam sua indumentária no dia da apresentação e sua performance ficava a seu critério.

O Conselho de arte visualiza o fluxo de jovens que participam como dançarinas nos grupos de dança e podem ser contactadas por convite ou concurso para sua escolha. Hoje, verificamos por meio das entrevistas que são remuneradas e contratadas anualmente, tem somente um pequeno espaço de tempo para descansar e logo voltar aos treinos e aos eventos. O valor pago a ela é mensal, e a agremiação custeia as viagens, as roupas para os possíveis eventos que levam o nome da agremiação.

Percebemos que a personagem foi feita empiricamente e ao longo do tempo foi ganhando profissionalismo para suas apresentações espetaculares. Nesta, há uma intersecção da natureza com a cultura quando adornadas da arte plumária, penas e pele de animais, e como elaboram e descrevem os movimentos da dança. Esta interpretação se dá por presumir que o corpo "cunhã poranga" estabelece uma conexão com a natureza por estar envolto a elementos naturais, a mística da natureza se evidencia na dança como performance corporal

### **Perfil das participantes entrevistadas:**

#### **Isabelle Nogueira (2018 - atual) cunhã-poranga do Boi Garantido**

Ela tem vinte e oito anos, dança há quinze anos no boi Garantido, sendo que durante sete anos foi rainha do folclore e está a cinco anos como Cunhã Poranga. Ela se considera a representação da mulher amazônica por sua beleza, por se considerar “guerreira”. A dança faz parte da sua vida desde sua infância. Sua inspiração vem da participação da sua família na festa do boi.

Lembro eu criança do boi garantido de vermelho e branco com um coração na testa aí eu comecei a me interessar em dançar em grupos folclóricos do garantido. Eu danço tem quinze anos, eu tenho vinte e oito anos, mas no boi tem sete, cunhã poranga tem quatro anos pois antes dançava como rainha do folclore. (Isabelle Nogueira, Entrevista, 2022)

**Figura 17:** Isabelle Nogueira



**Fonte:** Fotografia doada do acervo da participante

Afirma a participante:

Foi escolhida por meio de um concurso, onde sabia que estava sendo avaliado o empenho da minha performance corporal diante de uma plateia de convidados e dos jurados. Acredito que foi escolhida por já estar engajada na agremiação, dançando nos pequenos grupos folclóricos de composição indígena. (Isabelle Nogueira, Entrevista, 2022)

Acredita que, por fazer parte de uma família envolvida pela festa do boi, nasceu o entusiasmo de ser brincante, dançarina, rainha do folclore e agora cunhã-poranga do seu boi preferido, o Garantido.

### **Marcielle Albuquerque- atual cunhã-poranga do boi Caprichoso**

Ela tem vinte e nove anos, é natural do município de Juruti, Pará. Marcielle Albuquerque é seu nome. Veio para cidade em busca de estudo, participou de grupos de dança em sua cidade, e ao chegar a Parintins integrou aos grupos de dança do Caprichoso-CDC.

Em juruti já dançava no festival das tribos, o estilo lá era tribal, bem tribal, eu já tinha uma certa experiência, que eu já tinha sido índia guerreira e porta estandarte, então eu só fiz aprimorar o que já sabia, uma aprimoração estudei

o item, para poder \*incorporar para fazer o item a indumentária também (Marcielle Albuquerque, Entrevista, 2022)

**Figura 18:** Marcielle Albuquerque



**Fonte:** Fotografia doada do acervo da participante

Foi porta-estandarte, rainha do folclore e cunhã-poranga, até surgir o convite de assumir o item 09 oficialmente de cunhã-poranga do boi Caprichoso. É torcedora, ama tudo que está inserido no boi que dança, teve o desejo de ser item 09 como um sonho realizado.

Ela se considera a representante das mulheres indígenas no festival e fora dele. Por ser militante das causas das mulheres indígenas, acredita representar muito bem seu item, pois vive intensamente o item 09 cunhã-poranga por não ser somente uma mulher que dança, mas sim uma mulher que luta pelo direito de todas as mulheres por nossa forma de se vestir do jeito que quiser, da falar, e do que quiser, fazer o que quiser, Ela afirma sentir que o mundo é nosso, e por isso seu papel vai bem além da arena.

### **Daniela Assayag (1991-1995)**

Daniela Lemos Assayag, 48 anos, é jornalista, hoje cursa a faculdade de direito. Mãe de duas meninas, Geovana de (dezessete)17anos e Maria Tereza de onze (11) anos, diz ter nascido em Manaus, em 03 de março de 1974. Muitos acham que ela é parintinense, por demonstrar grande apreço e sua relação com a pessoas da cidade de Parintins diz ter uma origem forte lá, por parte de pai, tios, avós.

**Figura 19:** Daniela Assayag



**Fonte:** Fotografia doada do acervo da participante

Seu pai e seus tios são Parintinenses, e fazem parte da história da Festa dos Bois, por isso associa sua ligação com o Caprichoso vindo deste lado de sua família. Nos contou Assayag em entrevista como ocorreu a sua participação no boi Caprichoso.

E eu voltando a mim eu já dançava desde de pequenininha, em ensaio no Rio Negro quando a Márcia Baranda que na época era diretora de figuras femininas, era na presidência do seu Geraldo, e que mais tarde se tornou a presidente do Caprichoso me viu dançando, eu tinha acabado de completar 16 anos pra 17 anos, na verdade tinha acabado de fazer 17 anos, eu faço aniversário, em março, talvez em abril por ai, ela sugeriu que eu fosse cunhã poranga naquele ano, e eu me lembro como se fosse hoje. Eu estava na casa dos meus pais e o telefone que ficava no pé da escada, quando tocou o telefone e eu atendi era seu Geraldo, e ele disse: Daniela, e eu disse sou eu, seo Geraldo Medeiros, tudo bem! eu disse: tudo bem! Eu estou ligando pra lhe convidar, pra você ser cunhã poranga, você aceita? Ana, eu fiquei tão emocionada nervosa, tão nervosa, eu chamei. papai, papai atende aqui é o seo Geraldo eu não estou entendendo nada que ele está falando (sorrisos) ai comecei a chorar, e papai disse olha Geraldo acho que ela aceita que está aqui do meu lado chorando, acho que isso é um “sim”, ai foi assim que eu recebi o convite para ser cunhã, e apaixonei, já era completamente apaixonada mas aquilo ali foi uma paixão imensurável, difícil de descrever (Daniela Assayag, Entrevista, 2022)

Ela iniciou sua dança aos onze anos, mas diz nunca ter dançado nas tribos, e sua participação se deu por meio de um convite do Presidente Senhor Geraldo Medeiros, mas

antes dançava desde pequenininha, quando Márcia Baranda era responsável pelas figuras femininas, no Rio Negro Club.

Ela se apresentou com fantasia de costeira de onça, pela primeira vez como cunhã poranga do boi Caprichoso em 1991, e diz que tudo que viveu como cunhã poranga contribuiu para a escolha de sua profissão de jornalista, sendo este o motivo para tomar a decisão de deixar de se apresentar como cunhã-poranga.

### **Tatiane Barros (2005-2014)**

Nascida e criada no Município de Parintins. Tatiane Barros de Jesus começou a dançar no boi em 2000, tem trinta e sete anos, hoje é fisioterapeuta, quando entrou no boi foi como dançarina no Garantido Show, que é um grupo de dança de jovens que tem em Parintins e aqui em Manaus. Diz sempre ter sido garantido. Foi criada no reduto do Garantido apesar de ter torcedor do contrário em sua família, seu pai por exemplo, era caprichoso e a sua irmã passou a ser porta estandarte do Garantido por 4 anos. “Não tinha como ele, seu pai, continuar do lado do outro, mas porque o pai dele era caprichoso. No entanto sua mãe sempre foi “garantido”. (Tatiane Barros, Entrevista, 2022)

Ao entrevistar Tatiane Barros, nos falou da sua participação no Boi Garantido.

E assim desde pequena eu gostava de boi. Fui com meu pai e eu tinha 15 anos, pois na época o parente dele era prefeito de Parintins e ele e minha avó era responsável do buffet do bumbódromo, e eu já era encantada com o garantido. Só me recordo que estava sentada na tribuna e aquele boizão vinha pela lateral da arena toda vez que ele passava e jogava aquele banho de cheiro eu ficava louca, queria por que queria tomar o banho de cheiro eu ficava encantada com aquele boi lindo! Eu comecei no garantido com 15 para 16 anos como disse no garantido show. Fui substituta da rainha do folclore em 2001, até 2001 era dançarina do garantido show, comecei a dançar nesta época em apresentações para turistas. Não sei agora, mas naquela época em Parintins recebia os navios turísticos, e geralmente eles compravam os pacotes tanto do contrário como do garantido. E eu já dançava sempre substituindo um item. Eu substituí a rainha do folclore. Assinei contrato para ser porta-estandarte por três anos. E em 2005 assumi como cunhã poranga do boi do garantido. (Tatiane Barros, Entrevista, 2022)

Tatiane Barros foi a Cunhã-Poranga do boi Garantido por 10 anos e atribui a seu compromisso, carisma, dedicação, responsabilidade e seriedade resultaram neste tempo de permanência em representação deste item.

**Figura 20:** Tatiane Barros



**Fonte:** imagem do acervo da participante

Nunca pensou, nem passou por sua cabeça, nunca imaginou ser um item na verdade. Ela começou no Garantido com 15 (quinze) anos. Foi substituta da rainha do folclore em 2001. Foi dançarina do Garantido show, por isso dançava nas apresentações para turistas. A Cidade de Parintins recebia os navios turísticos, e geralmente eles compravam as apresentações junto aos pacotes de viagem, tanto do contrário como do garantido. Assinou um contrato para ser porta-estandarte por 03 (três) anos. E no ano de 2005 assumiu como cunhã-poranga oficial do boi do Garantido.

#### **Jeane Benoliel (2001 a 2004)**

Jeane Benoliel de Faria Carvalho, advogada, servidora pública concursada do tribunal de contas do Amazonas, nascida em Parintins, no bairro do Palmares, reduto tradicional do boi caprichoso. Desde pequenina já participava da festa dos bois. Suas brincadeiras eram de cunhã poranga e sua inspiração veio das apresentações da cunhã poranga Daniela Assayag a quem tem grande admiração.

**Figura 21:** Jeane Benoliel



**Fonte:** imagem do acervo da participante

Sua escolha não foi bem como um concurso, pois ela e outras meninas se apresentaram dançando num show para turista, mas ela sabia que ali estavam pessoas influentes da agremiação, da tesouraria, da diretoria que as observavam e como “olheiros” poderiam indicá-la para ser a cunhã-poranga.

Fui escolhida para ser cunhã poranga, depois de ter defendido o item sinhazinha por dois anos. Meu grande sonho, nunca escondi era ser cunhã poranga do caprichoso. Mas fui escolhida para ser sinhazinha, item completamente diferente do item indígena. Desde pequenininha minha brincadeira era de ser cunhã poranga. Inspiração na Daniela Assayag. Como Sinhazinha, personagem de cultura branca as pessoas não me viam como cunhã poranga e pra eu participar deste processo que não foi bem um concurso, mas uma avaliação, outras meninas que estavam sendo observadas também pela diretoria se apresentavam em show para turistas e eu também fiz que eu fosse vista num show pra turista. Ai desembarquei em Parintins com a pele super, mega bronzada, pintei o cabelo de negro e ai pela primeira vez eles me viram como uma “índia” e aquela sinhazinha podia sim, ser, uma Cunhã Poranga. (Jeane Benoliel, Entrevista, 2022)

No dia da apresentação desembarcou em Parintins para se apresentar e buscou compor a personagem tomando na pele o bronzado, pintando o cabelo de preto e pela

primeira vez a viram com características de uma índia, acreditou que desta maneira que “podia sim, ser, uma cunhã-poranga”.

### **2.3 A construção da Performance Corporal da Cunhã-Poranga**

A performance foi um movimento que surgiu a partir das novas formas de apresentação e encenação corporal. O termo performance vem da língua inglesa e foi criado para distinguir a atuação de um ator que tem a sua apresentação por falas, de outro ator que utiliza outras modalidades de arte como dança, caracterização, música, entre outros recursos, fazendo uma atuação complexa.

Nós conceituamos a dança da cunhã-poranga como “performance” por sua desenvoltura artística, e como performance engloba não somente a dança como o ato de movimentar-se, mas principalmente a interpretação de uma personagem, e ainda todas as atividades que a Arte possa e possibilite executar em uma espetáculo. Dançar, cantar, atuar e transfigurar-se. Ela experimenta as potencialidades que seu corpo a pode oferecer para representar a sua personagem.

“[...] O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do Homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do Homem, é o corpo”. (MAUSS, 2017, p. 428). A apresentação da Cunhã-Poranga do Festival de Parintins constitui-se por técnica e por desenvoltura que vai além da dança por trazer mais que uma apresentação, ela dá a personagem a experiência vivida por seu corpo dançante sendo este o elo de conexão com o mundo utilizando-se das diversas linguagens artísticas.

Mauss tem por interpretação o corpo como um “instrumento primeiro” e que tudo que o homem desejar, pensar ou possa vir usar, manusear, utilizar, viver estará dependendo da forma como ele o articula e conhece este instrumento chamado de corpo por ele, pois a ele se dá os créditos e caso não o conheça ou não saiba manuseá-lo não conseguirá experimentar, nem conhecer outros instrumentos, sendo que tudo dependerá à princípio de como o homem relaciona-se com ele, o seu corpo. Nós compreendemos que o corpo tem a função de instrumentalizar, cria traquejos e mecanismos para manter e organizar as relações em que esteja envolvido, fato que podemos intuir que ele para tanto entrar em contato com

o “eu” que habita nele, o homem, logo a naturalidade humana possa ser entendida como técnica corporal (MAUSS, 2017).

O conceito “instrumento” associado ao corpo afirmado por Mauss (2017) nos remete também ao conceito “máquina- corpo” apontado por Le Breton (2013) na modernidade. Ele indaga o comparar a máquina ao corpo, pois como máquina limita o corpo de sua capacidade de apreensão, recriação, improvisação, e tal modo entendido de máquina deixa o corpo em desvantagem nos critérios de resistência, de validade, do tempo de atividade, e plano da substituição. Destarte, que o corpo por sua natureza biológica é frágil, mas versátil por ser inteligível, com isso busca superar as fragilidades como a dor, o cansaço, o envelhecimento, aumentando seu tempo de vida. Assim sendo recorre a prática da medicina em busca da cura, utilizando-se de próteses, tratamentos estéticos, medicamentos, tentando corrigir falhas da sua própria essência. Ações empregadas ao corpo que minimizam o sofrimento psicológico por sentir ação de deteriorar-se.

Para contextualizar o pensamento de Mauss (1917) e Le Breton (1913) O corpo Cunchã-Poranga ao abrir-se em performance expressa os elementos técnicos da dança, dos exercícios de preparação do corpo, não como instrumento, nem como máquina, mas como atributos de competências adquiridos pela capacidade de observar e sentir o corpo ao representar em seu corpo “a natureza” revelados na dança mística que retrata a relação com a ancestralidade da mãe natureza, da mulher indígena, com a força de todos os seres presentes na natureza (NAKANOME, 2022).

A arte da performance da cunchã poranga, igualmente, acompanha as mudanças que acontecem no Festival a cada ano, por isso estuda o tema central para as três noites de apresentação, pois para ela é construída uma alegoria com todo os componentes necessários para o ritual, tribos, tuxauas, e o Pajé, para tanto constroem-se indumentárias, alegorias e músicas. Neste contexto trazemos o relato de entrevista com Daniela Assayag que nos revela a construção de sua performance.

Nunca dei nome aos passos que fiz, mas consegui visualizar mas nunca pensei, mas posso pensar, e pra fechar esse ano como cunchã tem uma coisa bastante importante, normalmente não existia movimento de braço no boi, o movimento das danças que é o dois pra lá dois pra cá, muito incentivado pelas tribos das icamiabas do garantido que tem um passo clássico lindíssimo além do dois pra lá dois pra cá quase que um arremesso de perna e quadril pra trás que fazia a tribo se deslocar, quando ficava parada era dois pra lá dois pra cá, e jogava o quadril pro lado, e quando ia caminhar jogava o quadril pra trás pra fazer um impulso com a perna...E sobre o teu jogado de perna? levantando o joelho na do quadril com pequenos saltos com as pontas dos pés, ela disse: é verdade, é uma firmeza e uma leveza, que ela precisa da

precisão, da batida, mas ela precisa ser leve por que é o feminino.(Daniela Assayag, Entrevista, 2022)

A construção e a execução da personagem passa para o corpo da cunhã-poranga os impactos da possíveis e diversas rupturas que acontecerão para a composição da personagem, deste modo para que a demonstração da performance da cunha poranga alcance o sucesso ela precisa manter o corpo esteticamente aceito. São exigências impostas a personagem, para que atinja a vitória não só do seu item, mas da agremiação que disputa no festival.

Durante sua apresentação do que lhe é exigido fisicamente pelo desempenho técnico como: força, motricidade, envergadura, postura, elegância, lhe é exigido perfeita forma corporal, precisa trazer no corpo as marcas da estética corporal perfeita condizente com o corpo feminino mais belo para a contemporaneidade.

Nos ensaios a preparação física é intensa. A capacidade corporal deve se transformar em resistência e as habilidades em competências para melhor desenvoltura no fazer artístico. O corpo precisa se jogar com pujança e se mostrar como suporte da arte performática com elementos trazidos da cosmogênese, da ancestralidade presente nos povos originários.

No corpo "cunhã-poranga" do festival de parintins acumula-se além da técnica, experiências do fazer corporal, levando o corpo a seus limites e possibilidades. A corporeidade é construída por estas vivências corporais. Foucault (2014) contribui para o entendimento do corpo cunhã poranga por identificação quando em sua análise sobre o exemplo do corpo soldado, que é alguém que se reconhece de longe, pelo fato de trazer no corpo a marca do vigor e coragem.

#### **2.4 O impacto da dança no corpo da cunhã poranga**

Igualmente, a maioria das meninas de Parintins, “um dia”, as cunhã-porangas já haviam sonhado em ser o item número 09. A dança para essas meninas é o *start* para a *pop star*, expressões inglesas que significam: ligar, começar e a outra ser famoso(a), alcançar o estrelato, pois esta vontade as impulsiona a procurar os grupos de danças das agremiações que representam o boi para participar como dançarinas e manter-se visível diante dos possíveis “olheiros”, pessoas responsáveis em indicar para o conselho de arte a menina que

está em evidência por sua dança e sua beleza nos currais, ou nas apresentações para turistas, para ser escolhida como um item ou para ser a mais bela da tribo a “Cunhã-Poranga”.

O desejo da dança já acompanha o homem ao longo da sua existência, seja na ritualística a princípio na Pré história na busca de contato com os deuses que acreditavam naquele momento, seja atualmente como atividade física ou desporto. Mas o que é importante salientar é que o processo de experiência com o movimento e com a dança estabeleceu diversos significados que estão presente da história da dança.

As expressões corporais como a caça, a pesca, a colheita, a princípio foi incorporada à dança constituindo-se como cultura, por serem expressões corporais vividas no cotidiano da sociedade. As interpretações das expressões corporais levaram o homem a ressignificar tais movimentos, e utilizá-las nas celebrações religiosas ou festivas.

As expressões corporais da cunha poranga vão além motivação religiosa ou festiva. Elas são representadas como *performance* e são subdivididas em outras culturas como o teatro, a pintura, a escultura, a música desta maneira a presença da dança nestas categorias da Arte deixou a Cunhã-Poranga não somente conhecedora destes saberes, mas indubitavelmente do seu próprio corpo, por sua realidade vivida.

Assim sendo as meninas que dançam nos currais ou em festas para turistas buscam conhecer o seu corpo e buscam em suas expressões artísticas ser uma dançarina reconhecida. Dão ao corpo o saber pela experiência e acumulam-se, crescem juntos os movimentos e a expressão corporal da menina e da dança que evoluem enquanto arte da performance, das emoções plurais que impactam no corpo e na personagem cunhã-poranga.

Ao entrevistar Jeane Benoliel nos revelou o seu crescimento físico e emotivo com o exercício da dança em sua vida.

Eu tinha muita vontade de fazer um trabalho diferente, tinha vontade de fazer um estilo de dança diferente, trazer algo pra personagem cunhã poranga algo mais tribal...mais indígena...e assim tentei emplacar uma estilo diferente... um estilo mais aguerrido...e por achar que este personagem tinha que ter essa característica, de bravura, de ser... bem tribal. mesmo...foi assim a minha estreia... eu trazendo acessórios novos...aparecendo com arco e flecha na mão...fazendo passos mais marcantes, girando os joelhos no chão, e assim sendo um marco, trazendo uma sinhazinha que vira cunhã poranga. diferente do que já tínhamos nos acostumado a ver (Jeane Benoliel, Entrevista, 2022)

O processo de ingresso para dançar como item 09, Cunhã-Poranga, foi percebido por Benoliel ao observar outra candidata que já havia dançado com este item, pois afirma se espelhar em Daniela Assayag. As características corporais como a cor da pele, bronzeada, e

o cabelo pretos seriam os identificadores das qualidades corporais que Jeane Benoliel acreditava convencer os jurados e assim ser aceita para o papel, buscou a semelhança com uma mulher indígena, isso por ela acreditar ser mais importante o aspecto físico elencou como critérios para ser seguido para alcançar a aprovação dos “olheiros” do Conselho de Arte.

Enquanto para Tatiane Barros o impacto da dança no corpo:

A minha performance foi crescendo e é muito assim de se girar, bater as palminhas, e girar com o joelho no chão. Isso me marcou muito. As pessoas me falam, eu usava muito a espontaneidade, eu nunca gostava muito de ser só técnica. Eu gosto muito de ser espontânea e usar os movimentos fortes que a toada pede, mas vem passos que não sei nem como vem, o que sei que as pessoas dizem esse meu jeito de dançar, de ser espontânea, misturar a sensualidade, buscava a leveza, com o passos tribais fortes demarcação de puxar um pouco do ritual da lenda. Isso com o tempo fui crescendo evoluindo...era maravilhoso estar ali sentindo aquela emoção, sendo ovacionada por uma galera linda e passar toda essa energia, essa emoção para o espectador. (Tatiane Barros, Entrevista, 2022)

Afirma Isabelle Nogueira ao ser entrevistada sobre seu tempo de participação no Festival:

Então essa dança é uma dança contemporânea, inclusive tem passo de balé, traços de jazz. As danças indígenas têm traços de dança contemporânea. Essa dança dois pra lá dois pra cá e tal. Tem uma base em uma dança universal. Os braços são super alongados, imagino o arco e flecha na minha mão, eu puxo a flecha e com meu braço estico o outro como se fosse o arco, então tem toda essa verdade que vem do objeto para o movimento. (Isabelle Nogueira, Entrevista, 2022)

Para Marcielle Albuquerque:

Existe sim uma construção bem grande, ensaios treinos, horas e horas de ensaio, existe também a preparação mental, o estudo do que vc vai representar, do que você vai fazer, é muito além da dança, existe uma cênica, uma incorporação do personagem, uma longa construção, termina o festival tem uma pequena pausa e já continua a construção do próximo ano. (Marcielle Albuquerque, Entrevista, 2022)

A expressão “cunhã-poranga” como a representação da mulher mais bela da tribo deu conta somente naquele momento de equacionar a dúvida se continuaria a se apresentar a miss ou a cunhã. Acreditamos que hoje a expressão dada a esta personagem não dá conta de abarcar a função corporal que a personagem cunhã poranga constrói em sua trajetória e apresenta define por completo. Sem o ato de dançar a personagem não seria o ponto marcante, o corpo da cunhã poranga em movimento abre um diálogo da corporeidade com

a mística do ritual executada pelo Pajé, estando o corpo no ápice da apresentação da festa, do festival por sua vibração, interação e alegria faz do corpo feminino que dança um instrumento social, assim afirma Cavalcante (2002, p.56):

No prestígio de quem executa diante de outros um gesto logo assimilado e imitado, em arraigados hábitos corporais, como formas de andar e requebrar, de falar e escutar, combinam-se numa liga indissolúvel o psicológico e o biológico, o moral, o físico e o intelectual. Dividindo a humanidade em povos criados com berço e sem berço, povos acorados e sentados, com mesa e sem mesa, chamando atenção para o papel fundamental da inibição em nossa vida social e mental, seguro da necessária existência de “meios biológicos de entrar em comunicação com Deus”, Mauss nos afirma categoricamente que nada ocorre “de maneira natural” no adulto humano.

A dança performática trazida por esta personagem cunhã poranga alcança sensações e sentimentos que vão para além dos dois pra lá, dois pra cá, pois permeiam a evolução da corporeidade feminina da mulher amazônica com a cultura e juntamente com o processo histórico do Festival Folclórico de Parintins.

Inevitavelmente o corpo performático da cunha poranga assim como a festa boi bumbá percorreu um caminho de transformações e adequações devido a vários fatores como o apelo ao consumo trazido pelas empresas que passaram a patrocinar a festa dos bois contribuindo para a transformação em geral do Festival.

Da mesma forma as Cunhã-Porangas são apresentadas no Festival de Parintins como representação da mulher amazônica, tendo o corpo feminino colocado em evidência e exposto a diversas interpretações, pois a dança performática trazida pela personagem alcança sensações e sentimentos que permeiam o imaginário não somente feminino, pois trata da evolução da corporeidade feminina da mulher amazônica pela viés da cultura fortalecido pelo processo histórico do Festival Folclórico de Parintins.

## Capítulo III: O "corpo da mulher" e as imbricações do poder

*Aquilo que foi criado para se tornar instrumento de democracia  
não deve ser convertida em mecanismo de opressão simbólica.*  
(Pierre Bourdieu)

### 3.1 O poder da Festa

O Bumbá meu boi advindo do Maranhão se transfigura ao chegar na Amazônia com os imigrantes nordestinos para a brincadeira de Boi-Bumbá, pois como manifestação cultural tomou outra vertente ao entrar em contato com os indígenas que aqui habitavam, e com os negros trazidos por força da escravidão. Verifica-se que aspectos socioculturais destes povos se entrelaçam ao nordestino e permeiam as mudanças a princípio na brincadeira de boi. A partir dos quintais o boi ganha as ruas, as praças, e a pequena cidade de Parintins transforma-se em um espetáculo não só “pro mundo vê”, mas para o mundo analisá-lo e interpretá-lo pelas imbricações do poder social, cultural, e econômico desta festividade.

Da origem da brincadeira de boi bumbá podemos afirmar pelo estudo de Rodrigues (2006, p. 69) que os senhores Antônio e Roque Cid vieram da cidade do Crato, do estado do Ceará para Parintins, e aqui idealizaram o boi Caprichoso. Tal afirmação configura a migração dos nordestinos para a região amazônica, com a promessa de trabalho com a borracha advinda dos seringais e da juta.

A brincadeira trazida das mãos de pessoas comuns, transforma-se em festa e a festa espetaculariza-se e por sua beleza cultural e engenhosidade aguça o interesse da análise do poder da festa junto ao campo cultural e como resultado a apresentação de um festival folclórico como espetáculo.

Podemos assim dizer que no terreiro de chão batido, a brincadeira ganha poderes e alcança os tablados de madeira e dá lugar ao que chamamos hoje de Arena, feita de concreto armado, o Bumbódromo. Olhando para este prisma temos por entendimento uma evolução da brincadeira estruturada pelo tempo e espaço em três dimensões distintas, que se complementam para aquilo que era uma brincadeira pudesse avançar em direção ao Festival.

Neste sentido, a primeira dimensão da festa dos bois por um bom tempo ocorreu como brincadeira de “fundo do quintal” que ganha as ruas da cidade. A inspiração da

manifestação além do boi era a apresentação dos cordões de peixes, pássaros, representando o amor à fauna e flora da região, e a presença das pastorinhas. Além destes elementos havia os brincantes que participavam como personagens como a mãe Catirina, pai Francisco, o doutor, o pajé (ANDRADE, 1982, p. 77). A participação era limitada aos homens, por isso um homem caricatura-se como mulher para representar a mãe Catirina porque até então, era proibida a participação da mulher nesta brincadeira.

Neste sentido percebemos que a participação da mulher na festa esteve presa a regra do patriarcado, onde o homem dita as normas sociais que podem estar no ambiente considerado público, enquanto à mulher era imposta a condição de espectadora, por pertencer ao ambiente privado, o que explica “o porquê” de ter somente a presença masculina na festa a princípio, e a resposta dada a elas ao fazer o pedido de participação estava no discurso de que “moça de família não poderia participar daquele tipo de brincadeira”.(DÉMONTEVERDE, 2003, p. 25 ).

Démonteverde nos conta a forma jocosa como a mulher consegue sua participação na brincadeira de boi-bumbá:

Tudo aconteceu em 24 de junho de 1968 quando o boi já seguia para brincar nas ruas quando eu e minha filha Jucilene seguíamos o boi como era de costume, foi aí que um curumim vestido de “tonto” desistiu de acompanhar o boi, eu então tive a idéia de pegar a fantasia daquele menino e colocar pra minha filha sair, eu sabia que não era permitido mulher brincar na festa de boi, mas mesmo assim fui insistente em preparar Cilena, parecia um “curumim” de maneira que não pudessem perceber que era ela que estava ali no meio dos homens.(DÉMONTEVERDE, 2003, p. 122)

A menina precisou se “travestir” de menino para entrar e participar da brincadeira, houve muita discussão até chegar a um consenso sobre este episódio jocoso, daí então a participação da mulher foi adequada à brincadeira, mas a participação de outros elementos como o pajé e o tripa do boi, ainda é exclusivamente masculina.

Este fato trazido por Démonteverde sobre o episódio da participação da mulher, nos remete por interpretação aos escritos de Bourdieu (2012) no seu livro *O poder simbólico*, quando explica que o rompimento com o espaço simbólico de poder criado para compor esta brincadeira, decorre da violência simbólica representada pela não aceitação da mulher neste folguedo (BOURDIEU, 2012).

Neste sentido, a participação da mulher como prática social pode ser vista como *habitus*, uma prática social que segundo Bourdieu (2012) organiza um esquema de maneira sistemática que leva o grupo, ou a sociedade à percepções coniventes e apreciadas por este

grupo, neste caso os organizadores da festa dos bois, que são tomados desde o princípio pelo poder simbólico com regras invisíveis impostas aos participantes.

Um tipo de discurso dito a elas era que esta brincadeira não era para mulheres, devido a festa ocorrer nas periferias da cidade, e sua participação neste lugar lhe deixaria “mal-vista” pois era entendida como uma festa mundana por acontecer durante à noite e ir até às altas horas da madrugada terminando com o amanhecer do dia e que a “Jovem de família não poderia chega em casa a essas horas”.

Percebemos nestes contextos o discurso social construído para a manutenção da relação de poder, intencionalmente do homem para manter-se como o dominador e ter a mulher como dominada. Tal fato decorre de violência simbólica, tão invisível quanto o poder simbólico, pois às mulheres são impostas as ordens que não são passíveis de resistência devido o discurso do dominador estar impregnado da moral instituída que rege a sociedade.

A constituição do matrimônio e a naturalidade biológica da maternidade foram as forças que institucionalizaram o antagonismo da participação social dos indivíduos, pois para o homem indica-se o ambiente público, a festa, e para a mulher o ambiente privado, logo em tal determinismo se dá o confinamento da mulher no espaço doméstico como também o fato de naturalizar as tarefas domésticas às atribuições de gênero.

Acentuamos este fato pois acompanha a festividade em sua primeira dimensão, a distribuição de papéis e a participação dos brincantes, característica principal presente na história da festa que chamamos de primeira dimensão. Nessa dimensão o boi percorre naquele momento várias ruas quando trazia a alegria em formato de cortejo, e era recebido pelas famílias que admiravam essa animação, e colocavam nas portas das suas casas comidas típicas da época à espera do boi querido.

A apresentação ocorria de maneira linear e proporcional pois o boi trocava a alegria dos brincantes pelo encontro entusiasmado e afetuoso da comunidade, cuja finalidade era a alegria e a contribuição dada pelos brincantes e as famílias que ajudaram na compra da roupa do boi. (DÉMONTEVERDE, 2003)

A festividade junina misturava-se ao sentimento de prestígio da brincadeira pela população, pois o formato da apresentação do enredo ocorria de forma contínua, com o cortejo desfilando até culminar na praça principal da cidade, e ao chegar se organizava de forma cíclica, até ir embora o último participante. Às vezes terminava em conflito com os brincantes do boi contrário, que por “acaso” se encontravam no percurso.

Acreditamos que a manifestação cultural boi-bumbá ao fixar-se deu à festa um outro sentido e criou-se uma outra expectativa devido ao espaço e ao tempo concebido para a

apresentação. Este novo formato, que se configurou no festejo, é o que consideramos como segunda dimensão, porque no momento que a manifestação cultural rompe com a tradição, com o formato de apresentação de rua inicialmente como brincadeira de boi, e vai para o tablado de madeira, chamado de “curral”, o boi fica com maior evidência e as pessoas se concentram ao redor, estabelecendo uma relação de espectador e ator. O lugar passa a ser a arena e a participação da comunidade passa a ser observadora, de brincante (galera) que só se manifesta obedecendo a regra da participação: “quando um está apresentando o outro silencia”.

Nesta perspectiva o público passa a ser coadjuvante da brincadeira, pois cada boi tem seu momento de apresentar-se. Desta forma a organização das pessoas corresponde a ideia de plateia. O boi passa a ser esperado como um “astro”, e os brincantes não se divertem mais junto ao boi, pois aguardam a sua aparição para se manifestarem, passando a ser torcedores, fãs e admiradores do boi. Esta admiração “alimenta o boi” economicamente, estimula a indústria da publicidade com vendas de camisas, adereços, chaveiros, entre outros.

Mas, neste momento o que mais chama a atenção é a vibração com a encenação do corte da língua do boi, atração que ocorre durante a festa e culmina em leilão da compra da língua do boi, que é disputada pelos comerciantes da cidade pois ao conseguir a língua fictícia do boi como um prêmio, adquire prestígio com a comunidade.

O novo formato de apresentação no curral exige dos idealizadores, dos grupo de folcloristas e artistas inovação suficiente para manterem a atenção, logo, o *status*, para isso criaram comissões artísticas que pudessem incrementar o folguedo e por intermédio das pesquisas nos traços culturais do caboclo, do negro e do indígena acrescentarem elementos considerados regionais para compor a dádiva da alquimia da morte e ressurreição do boi, compondo um teatro a céu aberto, dividido por cenas pré-dramáticas e dramáticas como diria Mário de Andrade (1982).

O formato e as temáticas para a festa dão ao corpo da apresentação uma nova roupagem, para as quais os participantes precisam de preparação corporal por meio de ensaios. Desta maneira a manifestação tenta conciliar “O boi bumbá, em Parintins, mesmo tangido por setores intelectuais e políticos simpáticos a certo folclore tradicionalista, firmou-se como um “misturador de culturas” e se projetou para o mercado, embora ainda não esteja totalmente assumido pela indústria cultural. (NOGUEIRA, 2013, p.15)

Por intermédio dos aprofundamentos em temáticas regionais e em tecnologias a festa dos bois alcança a projeção para o mercado da indústria cultural. Esta afirmação de Nogueira

nos envia para o entendimento da festa em terceira dimensão ou terceira fase, pois diríamos que foi o resultado da inserção dos intelectuais, cientistas, e principalmente do fazer dos artistas que buscavam novos horizontes, profissionalizaram-se ao trabalhar nos carnavais das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, ações que potencializam elementos da tradição do boi dos quintais ao boi supersônico, que chega na arena voando, que dança, e que se alimenta de capim e sal em sua apresentação na arena.

Para tanto agrega-se à festa os patrocinadores trazidos pelo governo, grandes empresas e multinacionais atraídos pela certeza do lucro na inserção dos seus produtos na festa, e como financiadoras exigem que a festa se torne um espetáculo. Para os artistas o desafio da inspiração parintinense é dar vida material a sua imaginação, pois cada vez mais as técnicas de construção de estruturas metálicas articuladas engenhosamente trabalhadas, seja com a iluminadas, os fogos de artifícios que dão o brilho, movimento e vida às imagens criando figuras mega gigantescas, impactando na estética da festa e caindo no gosto do telespectador que a cada ano multiplica-se.

O governo e a prefeitura destarte passaram a acreditar no potencial econômico da festa e apoiaram as agremiações. Esta tríade além de fazer o contato com as grandes empresas nacionais, também as empresas internacionais se interessaram pelo evento. A festa passa a ser vista como um projeto econômico-político para a cidade de Parintins e para o Amazonas, fatores que potencializam o turismo e alavancam a profissionalização da festa.

Constrói-se em 1988 uma arena de concreto armado, o Bumbódromo, e potencializa-se a festa para o formato de Festival, de forma que a brincadeira passa a ser destaque na mídia e coloca na vitrine do mundo a Amazônia e o Brasil. “O Boi-Bumbá de Parintins se transformou em espetáculo popular de massa, de tal modo despertou interesse da mídia e se distanciou do modo como se apresenta o bumba meu boi ou o boi-bumbá tradicional” (NOGUEIRA, 2013).

Para Andrade (1982, p. 70), “Da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte”. A afirmação do autor refere-se às inovações agregadas ao festival de Parintins, pois para ele a tradição de se fazer folclore se perde quando a manifestação folclórica toma outros caminhos, perdendo com isso sua originalidade. Nogueira (2003) do mesmo modo, tece a consideração que o boi ao buscar a apresentação espetacular distanciou-se do tradicional. No entanto Cavalcante (2018, p. 23-39) reitera a questão da seguinte maneira:

O Bumba Meu Boi do Nordeste, onde supostamente se encena o auto do boi, é visto como a fonte da autenticidade cultural com a qual os Bumbás de

Parintins se ligam imaginariamente, reivindicando sua expressão ímpar, pós-moderna e espetacular como integrante do “folclore tradicional”.

Se por um lado o festival de Parintins fugiu das “misturas culturais” (NOGUEIRA, 2013) e o tornou espetacular, por outro reafirma a necessidade de elaborar uma nova identidade, sem fugir do eixo e das engrenagens da tradição. O impacto de novos formatos de apresentação é resultado da ousadia dos artistas por suas técnicas e desejo de inovação, sem deixar de lado o desejo de manter a bandeira da preservação da natureza, enaltecendo os povos ameríndio, desafios da contemporaneidade, pois encontram nela uma forma de se manter no mercado cultural apoiado pela mídia.

Enquanto para Andrade (1982) a manifestação deixa de ser folclórica e passa a ser um simples folguedo no momento que são introduzidos elementos da modernidade na festa. Por outro lado, Cavalcante (2000) fala dos itens que compõem o entendimento de tradição folclórica: a originalidade, a legitimidade como aspectos que conduzem dando o parâmetro do que é o manter-se tradicional nesta manifestação cultural e artística.

Sobre o exposto anteriormente, o Festival de Parintins não somente é visto como um festival que foi repaginado pelos poderes, digo por interesses políticos e econômicos que está subscrito, mas principalmente por manter o entrelaçamento das culturas que norteiam, estruturam e realçam a identidade cultural, seja nas artes plásticas, na dança, na música que enaltece os aspectos humanos: branco, índio e negro.

Por outro lado, seus organizadores e brincantes reivindicam para si o lugar de “uma das mais expressivas manifestações folclóricas do país” (Caprichoso. Centenário de uma paixão. Roteiro de apresentação, 2013, p. 19). Esse reivindicar é o resultado da tomada de consciência pelo pertencimento que o empodera pelo fato de saber fazer cultura de boi bumbá, orgulhando-se de ser Parintinense.

Quando o festival se firma como produto, o fazer arte como cultura para o mercado cultural perpassa pelas questões que precisam romper com os estereótipos regionalizados. Acreditamos ser este o primordial desafio a vencer diante das culturas de massa.

Entendemos que as questões regionais e locais, a exemplo da música, não conseguem disparar a toada como ritmo nacional. Na cidade não é costume, não é comum ouvir toadas diariamente pelas rádios nas casas dos parintinenses. A toada passa a ser uma manifestação cultural local e nortista, que não se agrega com a linguagem nacional da música brasileira, e sem uma repercussão nacional só se mantendo durante os festejos juninos, por isso mesmo não tem uma identidade de encantamento necessário para se estabelecer no mercado da indústria cultural brasileira.

Entendemos que o poder da festa apesar de ser local fortalece e firma a identidade cultural amazônica, a partir das inovações empregadas, e ao longo do tempo da dinâmica das apresentações, da inserção de novas personagens a exemplo da Cunhã Poranga, que traz uma personagem com características próprias amazônicas, onde firma-se a representação da mulher amazônica, acrescenta-se a ela a mulher guerreira, em alusão a colonização as guerreiras Amazônidas que lutaram com o homem branco no início da colonização.

Elas passam a ser um símbolo de resistência criando a imagem moderna da mulher que luta por seus direitos e supera-se a cada apresentação no evento cultural, que se impõe ao mundo colonizador que a princípio lhe condenou discriminando-a pelo aspecto de apresentação do corpo, nudez por exemplo.

Como apresentação moderna da mulher amazônica traz o entendimento do corpo feminino amazônico, por representação da personagem feminina, o biotipo esbelto, com suas características físicas regionais: dos cabelo pretos, lisos e longos a altura das nádegas, reluzente, que delineiam por seu movimento, no caminhar ou dançar, por materializar nuances do imaginário caboclo do ser feminino.

Tanto no movimento das águas do rio Negro, quanto como as asas da graúna como disse o poeta repousa a beleza da cor dos seus cabelos, a serenidade, a leveza no andar e bailar, nos mistério da floresta está a mística da cunhã poranga e na sensualidade que repousam no seu corpo e nas suas expressões faciais o tímido o olhar, o fascínio, o entusiasmo e alegria são percepções que nos falam por meio de sua atuação afirma-se por seus atributos ser ela uma mulher amazônica plural, que nesta manifestação folclórica é a mais esperada, exaltada, por isso é nomeada como a mais bela.

Quanto ao poder político do festival, este não consegue ir além do regional, pois o poder governamental é limitado ao estado do Amazonas e seus municípios, não conseguindo penetrar no calendário nacional, por se tratar de um evento com temática temporal e fixa no calendário. Desta forma o festival se fixa somente no calendário da capital Amazonense e interior dando como feriado o último fim de semana do mês de junho, não tendo força suficiente para deixar as apresentações na data original dos festejos juninos 28, 29 e 30 do final do mês de junho e adequando-se ao último fim de semana do mês de junho para que desta maneira não interferirá na economia da cidade de Manaus mantendo assim o fluxo da economia local.

### 3.2 O poder sobre os corpos

A festa de Parintins, assim como as águas do rio, regula a vida do parintinense, pois ambas influenciam de certa forma economicamente na vida dos ribeirinhos e dos seus moradores. Desta maneira a natureza sobressai a cultura e coloca-se como reguladora deste espaço criando uma relação de cumplicidade e alteridade apesar do estado de dependência, que existe entre ambas. Verificamos este fato como poder sobre os corpos, esta afirmação condiz com o que nos fala Foucault (1998; 2005) sobre a docilização dos corpos por meio do disciplinamento da natureza humana de forma para que se insira nas relações sociais, logo se enquadre nas relações de poder que se desenvolve sobre eles.

Através das interpretações da tangência do poder existente entre ambas colocações anteriores, o corpo dos estudos de Foucault fundamenta a nossa hipótese de natureza e cultura, versus relações sociais e de poder. Para tanto, trazemos a declaração de Daniela Assayag (2022) diante da pergunta: a sua participação e performance quando era cunhã poranga contribuiu para a sua escolha profissional? e ela nos diz assim:

Na verdade, acho que sim, da seguinte maneira, acho que talvez meu jeito de ser desde de criança gostando de dançar, a minha babá que faleceu o ano passado já com 85 anos, ela me dizia na época que ela ia comigo na Lobrás, quando me levava a casa dos meus avós na Saldanha Marinho. Eu parava em frente à loja Disco de Ouro e se tivesse tocando uma música animada eu dançava, dançava. Ela tinha que entrar lá e falar pro discotecário retirar a música pra poder eu seguir, e ela me tirar dali na calçada da sete de setembro com a Eduardo Ribeiro, eu sempre fui assim participei coroando nossa senhora, em peça de teatro, filmes amadores no colégio, sempre estive prepara para apresentações, fui convidada por não ser tímida talvez, e isso tudo contribuiu muito para minha escolha profissional. Eu quero uma profissão que eu possa falar com pessoas, com muita gente desse círculo. (Daniela Assayag, Entrevista, 2022)

Assayag corrobora com a interpretação que fazemos sobre o disciplinamento da natureza humana, pois esta traz consigo, no corpo infância o interesse em interagir ludicamente com o mundo, pois na sua natureza criança já carregava o interesse por comunicação e expressão corporal intrínsecos do seu desenvolvimento, e quando ela se depara com o desafio de ser a personagem cunhã poranga, na sua adolescência, incorpora a personagem com naturalidade.

Na perspectiva Foucaultiana, o disciplinamento do corpo transforma exercício em técnica e técnica em saberes, neste caso temos a construção da personagem cunhã poranga pelos exercícios físicos desenvolvidos, expressão corporal diante de milhares de

espectadores, fez-lhe adquirir saberes que irão lhe acompanhar com “docilidade” ao desempenhar com competência seu papel profissional como jornalista.

Neste contexto nos debruçamos a interpretar a análise das falas das participantes entrevistadas, onde buscamos refletir sobre duas formas de poder sobre os corpos: a primeira é o poder sobre os corpos de forma visível trazidas nas falas de Foucault (2014) e a segunda o poder simbólico por referência de Bourdieu (2012) onde o poder impacta nos corpos das participantes da festa como Cunhã Poranga, de maneira a ser mediado poder “invisível”.

A análise que fazemos das leituras de Bourdieu (2012) contribuem com a interpretação sobre os poderes que permeiam o evento festivo, pois na concepção de poder do autor existem poderes disseminados na estrutura de todas as relações sociais por intermédio de uma rede de dispositivos que agem de forma que ninguém esteja ileso de no mínimo esbarrar nesta violência simbólica como diria Bourdieu.

“O poder simbólico é um poder que só ocorre porque acontece na medida que aquele que está sujeito, dá àquele que o exerce” (BOURDIEU, 1998, p. 188). Neste sentido, a rivalidade entre os bois fora idealizada pelos patronos da brincadeira, e acontece com o consentimento de todos aquele que participam da festa, pois estes que participam da festa exercem o antagonismo, pela exaltação do boi preferido alimentando desta forma a relação de poder construído por seus idealizadores. E ainda para Bourdieu, para todo poder simbólico há uma violência simbólica.

Tatiane Barros em entrevista nos fala suas percepções as exigências para ser cunha poranga e experiência de ser cunhã-poranga:

Pra mim eu nunca fui aquela pessoa a melhor, tipo eu sou melhor, eu sou a principal por ser cunhã poranga. Por que pra eu ser um destaque do boi, um sinhazinha, uma porta estandarte, são itens que tem o mesma pontuação, apesar de ser a mais esperada a mais bonita, e assim as pessoas esperavam. Nunca foi de me vangloriar...sempre fui muito pé no chão e foram uma das melhores épocas do festival. o boi viajava muito... França, Itália, Portugal, Espanha, USA, levamos um pouco da nossa cultura e viajamos aqui pelo brasil. Sou muito grata, tive muitas oportunidades, fiz uma faculdade, sou fisioterapeuta, e assim sou muito apaixonada pelo festival de parintins. Meu orgulho de falar que faço parte desta história, e que foi uma honra poder representar uma nação, uma associação, um boi que é queridíssimo, por um Brasil afora, por várias viagem levar um pouco dessa paixão de ser garantido. Também receber o carinho de outros lugares. Isso é muito gratificante. (Tatiane Barros, Entrevista, 2022)

Tatiane Barros nos revela que para ela os itens femininos são avaliados com o mesmo peso de importância para o festival, no entanto tem a consciência da responsabilidade que carrega por desempenhar o papel de mulher mais bonita, como disse ela mesma “é estar em uma vitrine”. E quando nos fala da gratidão e das oportunidades vividas por ter sido cunhã poranga, nos revela por interpretação de sua fala que a cultura da dança emponderou-a levando-a a cursar uma faculdade, resultado da troca de culturas ao visitar países do primeiro mundo, sendo a dança uma arte, lhe deu *status* no espaço que circula e interage sua convivência social, devido o apreço por sua habilidade na dança.

Foucault (2005, p. 27) “Temos antes que admitir que o poder produz saber [...]; que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber” [...]. Não se tem poder, pois o poder só aparece quando colocado em prática as estratégias para que possa exercê-lo. Corroborando neste sentido, Bourdieu (1988) colabora dizendo que o poder único não existe, mas o que existe são práticas de poder, como também o poder não é algo que se possui, mas algo que se pratica. A partir da fala do autor chegamos à conclusão que o poder como disciplinador corporal acontece em todos os itens femininos que participam da apresentação do enredo do festival, e que os exercícios, as preparações corporais desenvolvem nos corpos dançantes saberes que exemplificam o poder simbólico criando ferramentas, técnicas, modelos, discursos que possam deliberar-lo e mantê-lo junto aos itens, pois o poder só funciona em um ambiente onde exista relações entre as partes.

Para Foucault (2005), o poder antes do séc. XIX era imposto por meio do suplício dos corpos, pois naquele momento o que regia o poder era a igreja que entendia que o ato disciplinar deveria estar relacionado a “dor”. O sofrimento do corpo se materializa no sentir, no tato, na pele. A dor do corpo precisava ser materializada no sentir pelo sofrimento corporal e justificava-se desta maneira a disciplina imposta pelo sofrimento do corpo.

Neste sentido, a partir do séc. XIX, como resultado da modernidade surgiram outros entendimentos sobre o corpo, e o suplício, que até então controlava os comportamentos sociais, não deu mais conta de reger a sociedade contemporânea que aí estava, surgindo uma maneira moderna de exercer o poder sobre o corpo, substituindo-se o suplício pela punição.

O poder sobre os corpos passa a ser compreendido simbolicamente por significados, e regido pelo julgamento das ações humanas, que são estudadas pela psicologia e pela ética. As fraquezas humanas como improdutividade, será corrigido pela punição não mais do sentir dor, mas pelo olhar do julgamento do certo ou errado onde o indivíduo sofrerá coerção por sua má conduta. Enfim, Foucault (2005, p. 138) nos fala que o disciplinamento dos corpos não é mais puramente um fazer de classificação dos corpos, de acrescentar ou subtrair

comportamentos, mas de construir competências para superar o sentimento de antagonismo, de diferença pelo saber fazer, pela criatividade.

### 3.3 A espetacularização do corpo da cunhã poranga

*O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja  
no meio delas, mas delas não se apropria.*  
(Marilena Chauí)

O corpo como espetáculo existe em toda a sociedade humana e acontece com sua chegada ao mundo através do seu nascimento. Neste momento, o corpo reitera sua permanência no ciclo da vida, pois o ato do nascimento do corpo é um espetáculo. Desta maneira então, percebemos que desde a origem da vida, o corpo é visto e entendido como um acontecimento, um evento, algo esperado, no entanto o corpo como espetáculo ao qual nos referimos é o corpo que se coloca para o espetáculo, para alcançar as massas, é o corpo instruído para alcançar determinada finalidade.

A palavra espetáculo vem do latim *spec* e é um termo que segundo Cunha (1982) “tudo que chama a atenção, atrai e segura o olhar”. Uma outra interpretação que se pode aproximar ao corpo espetáculo da Cunhã-Poranga do Festival de Parintins é trazida por Chauí (1988) quando diz que a razão para se avaliar subjetivamente a respeito do outro, está na questão do outro se espetacularizar para ele, e por sua própria decisão ou porque foi, por sua vez, espetacularizado a serviço de um terceiro, e com isso suprimir um olhar a materialidade que o corpo apresenta.

As formas de se espetacularizar o corpo é diverso, vem de muito antes do teatro na Grécia Antiga, no entanto foi nela que inicialmente, as apresentação aconteciam em praças e feiras e como principal atração eram as anomalias corporais, pois a exposição do corpo defeituoso e diferente prendia a atenção do público, que pagava para assistir ao espetáculo.

Outro espaço era o Coliseu, onde o espetáculo era as lutas entre os gladiadores, o que se apreciava nas lutas era o espetáculo de força e dor regido pela quantidade do vermelho do sangue que fora derramado durante a luta até a morte do oponente para agradar aos olhos dos espectadores, que em sua maioria eram das classes subalternas desta sociedade. Esses eventos tornaram-se um espaço simbólico não somente de entretenimento, mas sobremaneira de manipulação do povo. Na Idade Média, a queimação dos corpos em público

como forma de punição e purificação, em nome de Deus, construiu uma plateia de olhos aguçados ao julgar e ao mesmo tempo entusiasmado para assistir ao espetáculo da queimação dos corpos.

O séc. XX com a modernidade traz funcionalidade do corpo, outras interpretações. Com o surgimento do capitalismo e da indústria, o corpo passa a ser interpretado como máquina, quer dizer que alcança uma produtividade. Neste caso, o corpo como espetáculo é visto com a utilidade do consumo para atender a novas interpretações do corpo.

Nesse sentido percebemos o fato que o homem sempre buscou motivos e significados para fazer do corpo um espetáculo, para que pudesse interagir por meio do olhar a espetacularização dos corpos. No Festival de Parintins a motivação é a rivalidade que acontece entre os bois, onde foi organizado o confronto se transformou em um espetáculo entre Garantido e Caprichoso sendo este o motivo que tem mantido a atenção e a animação da festa. Este fator impulsiona a venda de produtos, pois o festival passa a ser a vitrine dos seus produtos, então desta maneira a indústria como exemplo a de bebidas e o comércio regional se movimenta divulgando e inserindo seus produtos no mercado

No espetáculo é institucionalizada a rivalidade não somente no aspecto macro das agremiações, onde opera na divisão dos gostos dos brincantes que defendem a camisa e alçam a sua bandeira, como também nas micros relações sociais entre os itens, que disputam cada um em seu momento o melhor julgamento dos jurados em suas apresentações, pois os mesmos são avaliados por sua desenvoltura na arena, julgados pelo seu desempenho espetacular. A extensão da rivalidade durante a competição passa pelo corpo da cunhã poranga quando prepara este corpo para competir e disputar qual será a melhor performance corporal e a máxima beleza expressa pelo corpo espetacular. Percebemos no Festival de Parintins nas encenações da personagem cunhã-poranga mudanças corporais significativas com o intuito de obter a vitória.

Neste contexto, o corpo feminino cunhã-poranga precisou ser trabalhado por exercícios, procedimentos estéticos, construindo um corpo para deixá-lo de forma que possa satisfazer aos olhares do público e entregá-lo ao espetáculo. Os olhos dos espectadores passam a esmiuçar o corpo por meio do poder do olhar e a ele imprime adjetivos, valores, conceitos. O olhar do espectador sobre a materialidade do corpo cunhã-poranga ao se apresentar, veicula a linguagem da sua espiritualidade, e por meio da linguagem corporal e do discurso do espectador se constrói o corpo feminino espetacularizado.

Neste sentido, a apresentação do corpo feminino cunhã-poranga o coloca à prova por meio da dança e do corpo que, enquanto performance são apreciadas e julgadas por seu

desempenho, pois precisam alcançar a pontuação necessária por meio de sua competência corporal da performance na arena.

Assim sendo o corpo cunhã poranga espetacular estará pronto, fabricado para atender as perspectivas empregadas a ele que vão além da expressão da regionalidade. Por isso, ela precisa se construir e desta maneira chamar atenção do público que busca alimentar-se pelo olhar exótico no corpo feminino. Do mesmo modo que a fetichização do corpo feminino, ainda é um dos fatores que deram ao festival, elementos potenciadores de colocar o festival na condição de apresentação espetacular.

Para Le Breton (2007), a imagem do corpo é aqui a imagem em si, alimentada pelas matérias simbólicas que mantêm sua existência em outros lugares e que cruzam o homem através de uma fina trama de correspondências. Isso quer dizer que o corpo cunhã poranga explica-se por sua imagem construída e as matérias simbólicas as quais fala Le Breton nos remetem a interpretar são o exótico e a erotização do corpo feminino produzidos pelo excesso de exposição do corpo para alcançar a trama de correspondência com o que o público deseja assistir, não somente a performance exaltando a cultura.

A mulher que falamos é a mulher com o corpo desejante. Como diria Le Breton (2007), seja pela criança por sua interação e alegria; seja pelas jovens parintinenses ou não que participam dos grupos de dança que se identificam com a sua pujança; seja pela representação da mulher empoderada por ter o domínio do seu corpo que se joga na arena; seja pelo fascínio e pelo imaginário do caboclo parintinense, presente nas lendas e mitos.

Da construção do corpo feminino para o espetáculo, Batalha (2021) em sua tese de doutoramento nos revela o fluxo de “Parintinização”, estudo este que contribui para a análise do corpo espetacular construído, para percorrer um circuito cultural das festas no interior do Estado. Seria a dinâmica das danças de boi, um fluxo da dança de boi que sustenta o espetáculo das festas e que fortalecem a identidade regional das festas amazônicas. Mostrar a dança regional para além do “dois pra lá dois pra cá”, é o fazer dança para o fluxo da espetacularização, mostrando as técnicas corporais necessárias para apresentação da dança regional como produto do festival de Parintins.

### **3.4 O Corpo Cunhã Poranga: um fenômeno**

A nossa intenção é abordar neste subitem as sensações trazidas em episódios que permearam o corpo da cunhã poranga durante a sua apresentação. Trazer a temática dos

sentidos para este trabalho nos reveste de um querer alcançar o campo sinestésico das participantes, como também compartilhar com o leitor, este revelar tentando fazer com que perceba o sentir das participantes o que sentimos com a experiência vivida pelas participantes deste trabalho e deixar as sensações falarem por nós

O mundo é experiência, o homem precisa experimentar para sentir-se gente, o campo sensorial é a principal condição humana. Em seu livro *a Antropologia dos Sentidos*, Le Breton (2016, p. 10) desvenda as percepções humanas, e nos mostra o que realmente faz sentido para o homem, pois para ter "consciência de si através do sentir, ele experimenta pelas ressonâncias sensoriais e perceptivas que não cessam de atravessá-lo".

Nossas percepções se aguçam por rede de comunicação: o olhar, o ouvir, o olfato, o tato, o paladar que dão ao corpo o sentir o mundo, as coisas do mundo e por estas portas o homem encontra seu lugar no mundo, seja na escolha da comida preferida, seja escolha do parceiro, a escolha do lugar para morar, a temperatura das mãos ao cumprimentar outra pessoa

A palavra, a fala, ficam no segundo plano, pois a real possibilidades de compreensão do mundo é através dos sentidos, e neste forma a eficácia do entendimento do mundo se dá muito mais pela materialidade construída por nossas ações, então a vibração que sentimos por estas percepções sensoriais constroem um sistema autônomo que é interligado e funciona de forma moderada ou intensidade própria que dão sentido a nossas escolhas. Isto é determinante para dar valor para determinada coisa ou situação, desencadeando a aproximação ou a rejeição das pessoas e das coisas do mundo.

Neste sentido trazemos as narrativas perceptivas das participantes das entrevistas que conta sua experiência de transformação emocional para atuar como cunhã poranga, pois acreditamos que são essas ações perceptivas que regem seu potencial para execução da sua performance. Trazemos para essa análise as narrativas das participantes.

Sempre dizia que e quando a primeira pena da fantasia tocava meu corpo eu me transformava, eu me considerava uma pessoa tímida, discreta, mas quando eu colocava a fantasia eu sabia que não era mais eu. Eu me desconhecia...a personagem me incorporava de um jeito... nunca precisei tomar nada pra me animar, me alegrar, nem um golinho de cerveja, nem de golinho de uísque. Nada! o contato com a fantasia, a euforia, a alegria, o entusiasmo, esses eram meus combustíveis. (Jeane Benoliel, Entrevista, 2022)

Ao entrevistar Jeane Benoliel, a sua fala sempre carregada de emoção em estar falando sobre suas vivencias quando era cunhã poranga nos faz perceber que Jeane era tocada não somente pela pena, o material, mas pelo significado que entendia pelo símbolo

que pena representa para ela, pois segundo ela se embebecia de entusiasmo, quase que de forma condicionada de sentir por meio do tato sua fantasia, pois esta fazia que emoções como: a alegria, ao entusiasmo, e essas boas vibrações que lhes dava a energia necessária para execução de sua apresentação.

A participante Daniela Assayag quando entrevistada sobre sua participação, ao lhe perguntar de onde vinha sua vontade para estar na arena ela nos respondeu:

Primeiro vamos pegar ali no primeiro dia 28. Em 1991 era bem leve, eu me lembro que ela tinha uma costado de onça, [... inclusive no saio tinha uma calda de onça, que era uma calda de onça mesmo, tinha um cheiro muito forte.....], deixava no sol e tudo é tinha isso e aí eu me lembro que deu uma chuva muito grande daquelas tempestades clássicas que o caprichoso enfrentou pelo menos umas três vezes que destruiu tudo, eu me lembro que cheguei em casa toda pintada de preto pois as penas de pavão pintadas de negro para combinar com a onça que era parda, negra me lembro que aquilo ali, manchou meu corpo com aquela tinta, e no segundo dia trazia mais pesada, uma fantasia de boto onde trazia dois botos na minha mão e alguns no costado, que chamávamos de capacete, e essas duas lanças com botos cor de rosa que viam em minha mãos soltava um chafariz de fogos de artifício, me lembro que perguntei ele não vai queimar, e disseram não ele não vai queimar, ele bate na pele mas não queima, e realmente, quando batia no meu braço, não queimava, no entanto não foi pensado que quando as faísca caíam no chão elas ainda produziam faísca e fogo e eu vinha segurando descalça e eu pisava nas faíscas de fogo e nem percebi, entrei dancei, juro não percebi nem senti, quando eu estava fazendo aquela clássica volta com a marujada, o boi saindo e eu sempre uma das últimas a entrar, e sai normalmente junto com a marujada, eu reclamei com meu pai, ele estava sempre ali do meu lado, inclusive as fotos ele sempre estava ali pertinho de mim, e eu disse a ele pai acho pisei um caco de vidro, porque meu pé tá doendo muito quando mostrei a ele que virei o pé estava em carne viva queimado, e aí nossa! (Daniela Assayag, Entrevista, 2022).

Ao entrevistar Daniela Assayag quando fala desta sua participação nos mostra com detalhes sua experiência, nos remetendo e a ela também a situação anteriormente vivida. Tais sensações vividas transformadas em competências, sendo este um dos pré requisitos para que elas, as cunhas poranga sejam escolhidas e se mantenham por mais tempo como esta personagem. No caso de Daniela Assayag, ao final de 5 (cinco) anos de atuação decidiu entregar a carta de desligamento, segundo ela:

Quando eu deixei por causa do jornalismo, tive que me afastar por cinco anos de cobrir o festival como jornalista, eu fui tão feliz no boi tão realizada, vi uma geração inteira, que por cinco anos, meninas que também são capazes, também muito bonitas, também dedicadas, e não puderam ocupar aquele espaço entregar o cocar, e passar para pessoas da minha há geração, tivessem a oportunidade de participar, eu já com 21 anos achei que era a hora de seguir. (Daniela Assayag, Entrevista, 2022).

Concluimos com a narrativa de Assayag que as percepções vividas por elas durante sua participação de certa maneira atrapalhariam sua atuação como repórter, pois as sensações por ela vivida quando cunhã poranga não deixa ela livre para desempenhar o papel de Jornalista, pois teria que cobrir a reportagem do festival folclórico e tanto ela quanto o público não conseguiam a ver como jornalista, pois estes a ovacionam quando a viram na arena, espaço simbólico para o desempenho de cunhã-poranga. Le Breton (2016, p. 12) afirma que: “Todo homem caminha em um universo sensorial ligado aquilo que sua história pessoal fez de sua educação”. Com esta citação concluimos que a relação de Daniela com público está condicionada a sua apresentação na festa dos bois.

### Considerações finais

A festa dos bumbás mostrou-se ao longo do tempo tomada pelas relações de poder que se sobressaem nas relações sociais de seus participantes. O poder simbólico empregado nas relações sociais de admiração entre brincantes com o dono do boi passou a ser normatizada por regulamento pois foi entendido como necessária para a evolução da festa, e o que antes era alimentado pelo contato de vizinhança por sentimentos de proximidade, passa a ser valorado por pontuação, por prêmio.

Compreendemos ao analisarmos o poder sobre corpos, que estes precisam se adequar para a apresentação por meio de disciplina dos treinamentos, de ensaios, por incessantes modeladores das coreografias para que se faça do corpo o lugar do espetáculo.

A suposição que nos acompanhou e deu folego a nossa a pesquisa foram as perguntas: como ocorre o processo de escolha da personagem? Como se sente a Cunhã-Poranga quando se lança com pujança para uma plateia de 60.000 pessoas na arena e para milhares de outras pessoas de forma virtual, sabendo que está se mostrando para o mundo? Em que medida o corpo feminino é explorado na apresentação da personagem? Como também, de que maneira a personagem, Cunhã Poranga está no imaginário empoderando as meninas parintinenses?

Tais perguntas norteadoras foram respondidas pelas participantes da pesquisa e a partir da análise e interpretações das falas nos revelaram que o corpo feminino cunhã poranga precisa se adequar e superar-se a cada ano, e ainda constatamos esta afirmação ao analisar a tabela 1 que revela o tempo de participação das personagens, e nas respostas que confirmaram que aquelas mulheres procuram manter-se fielmente ao comando da agremiação.

Fica estabelecido para elas a obrigatoriedade da participação em eventos guiados por roteiro publicitários, uma relação mais estreita junto a diretoria, em programações sociais que ocorrem antes e depois do festival, no sentido de poder divulgar a agremiação. Isto feito, dá a ela uma condição de efetividade, tanto que sabemos que é temporário pois depende também da sua aceitação corpórea social, pois sabemos das condições da efemeridade da beleza.

Do mesmo modo que as cunhãs poranga que representam a agremiação atualmente, para se manterem, precisam estar atualizadas na mídia, para exibição do corpo perfeito, apresentando um corpo desejante, adequado aos padrões de beleza contemporâneo, corpo este trabalhado por procedimentos estéticos, com ajuda de assessores, com ritmo acentuado de treinamento e comportamento de *superstar*, não passando desta maneira despercebida e sua participação regida por salário e assinatura de contrato anual.

Neste trabalho analisamos como as formas das relações de poder que percorrem as diversas representações da cunhã poranga, personagem que representa com seu corpo a mulher indígena, e ainda, interpretamos por meio da base teórica a história social da mulher indígena descrita através da visão do colonizador.

Para tanto procuramos traçar um paralelo entre a linha do tempo nas representações do corpo na arte e na cultura, percebendo que o discurso construído pelo processo de colonização ainda estão presentes na literatura, como também na construção da apresentação da personagem cunhã poranga com traços romantizados e ainda carregado da interpretação de bom selvagem visto na literatura.

Verificamos também que na base teórica que pesquisamos, a mulher indígena é vista pelo colonizador como solução para a região inóspita que era a Amazônia, de forma a ser colocada como uma peça no plano estratégico de povoamento da região. Neste sentido foram institucionalizadas as relações entre brancos e indígenas com o apoio da igreja católica, relações que se acentuaram ocasionando descontrolado dessas relações e por consequência o corpo da mulher foi exposto a diversas violências e exploração sexual.

Assim sendo, a ela fora atribuído conceitos construídos através das concepções europeias que acompanham a história do pensamento social da mulher na Amazônia, que a princípio com o primeiro contato com expedicionários fora interpretada como guerreira, como também um ser descomunal pela prática do canibalismo em tribos como as dos Tupinambás.

Estas percepções foram empregadas como “verdades” nos descritos da história social dessas mulheres. Neste contexto o lugar ao qual o corpo feminino indígena foi submetido deu-lhe adjetivos contraditórios e pejorativos sobre o poder hegemônico do colonizador que engendra um sistema de domínio e desta forma nós entendemos que essas “percepções” deram origem aos pré conceitos existentes sobre o corpo feminino indígena.

É relevante compreender o lugar que ela ocupou durante o processo civilizador da Amazônia, pois neste contexto histórico foi tratada como “máquina de reprodução” por ser imposta a ela a responsabilidade social de construir a Amazônia nos aspectos humanos. Desta forma sujeitaram o seu corpo às demandas da procriação, e neste sentido evidenciamos que colocaram em risco a sua existência por estar desta maneira exposto sob a hegemonia do colonizador que não poupou o corpo feminino para alcançar seu objetivo, para colonizar a Amazônia.

E quanto à religião como instituição de dogmas e da fé, esta endossou os conceitos dando o significado ao corpo indígena como corpo sem alma, pois se crê que foi esta a interpretação que foi atribuída à mulher no período colonial. Neste processo é a mulher reificada, seu corpo passa a ser objeto de todos os sujeitos patriarcalistas, o que se verifica nas transformações corporais impostas e por elas assumidas, em nome do apego à festa e ao ego, o que lhes garante uma existência social.

Concluimos ainda, que a escolha para compor este item precisa estar dançando em algum grupo de dança, a exemplo do Garantido Show, como também precisa ter participado como dançarina de item como rainha do folclore ou outro item feminino para ser vista e apresentada para o conselho de arte, o qual indica em reunião para os dirigentes da agremiação qual participante escolher e assim possa ocupar este cargo. Mas vale ressaltar por interpretação, ao ouvir as participantes da pesquisa, que assumem que buscam transformações corporais pois desta maneira acreditam evidenciar o corpo e assim melhorar sua apresentação estética em nome do apego à festa.

Neste sentido a escolha é um processo que decorre antes mesmo da Festa dos Bumbás, o que compreende ao ser convidada para dançar na festa de chegada de turistas, ser observada por sua dança e seu desempenho, tendo a exposição do seu corpo dançante demonstrando as qualidades corpóreas e o exotismo da região, sendo esta uma forma de evidenciar sua capacidade para assumir o item 09, a cunhã poranga do festival de Parintins.

Percebemos que existe nas entrelinhas do regulamento uma relação sociopolítica de poder invisível, o que para Bourdieu é o poder simbólico, aquele que é gerido por quem aceita ser dominado, e que esta forma de poder gera uma violência simbólica pois perpassa pela moral e pela ética, sentimentos pertencentes à complexidade humana.

Diante do que obtivemos como resultados podemos dizer que o corpo cunhã poranga se constituiu de sua origem dentro da condição sociopolítica de invenção para incrementar o Festival. Desta forma as agremiações aproveitaram uma situação trazida pela personagem “*miss do boi*” pra criar esta personagem e juntas compõem o corpo da Cunhã-Poranga, desta maneira temos o feminino indígena fabricado, a mulher protagonista e empoderada da festa.

No contexto acima a “*miss do boi*” que antes trazia para apresentar na festa uma corpórea beleza europeizada considerada a beleza para o branco, transfiguram-se adequando-se as formas corpóreas da mulher local, no entanto entendemos que essa transfiguração acaba não sendo na sua totalidade, porque por mais que se mude a temática da figura feminina adequando-a pelos traços da regionalidade a relação de poder continua a se acentuar nos corpos femininos ao exibi-los caricaturados de indígenas para o espetáculo.

E sobre a construção dos conceitos que qualificam o corpo feminino indígena ao longo da sua história, há uma limiar relação com a trajetória corporal da personagem Cunhã-Poranga do Festival Folclórico de Parintins, enaltecida em algum momento como guerreira sendo hoje uma desafio para a mulher amazônica por um lado manter-se e por outro desconstruir tais conceitos visto que tem consciência do poder do seu corpo, dos seus direitos e do seu empoderamento por conta de sua presença corpórea compondo um contexto híbrido de existência.

Por fim, compreendemos o lugar que o corpo ocupa no contexto da festa dos bumbás, ao verificar a representação social dividindo a festa em dimensões que comportam o corpo, e nos mostram a cultura e o poder que permeiam a performance das mulheres que experimentam a personagem Cunhã-Poranga, pois elas vivem a experiência por um lado do corpo sofrido pelo excesso do treinamento e por outro que lhes garante capacidade e competências corporais para dança, papel louvável por constituir-se pela persuasão, convencimento e pujança à obter vitória para sua agremiação.

Este trabalho nos levou ao alcance dos objetivos propostos, pois mapeamos a trajetória do corpo feminino da Cunhã-Poranga historicamente, revelamos por meio de suas falas seu fazer como cultura, o seu lugar ocupado na festa, e analisamos as engrenagens do poder que fazem movimentar e manter a festa dos bois.

## Referências

- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **Feminismo, porém, até certo ponto! Representações do feminismo no contexto das práticas profissionais e de gênero**. Recife, 1996, p.225. Dissertação de mestrado em ciências sociais (UFPE).
- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Brasília: Editora Itatiaia em convênio com o Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória,1982.
- ANDRADE, Odinéia. **Arte e Cultura regional**. Ano II, n.2 edição especial. Manaus: Comunicação (SOMANLU) Revista de Estudos Amazônicos. 2002, p. 185 a 187.
- ASSAYAG, Simão. **Boi-bumbá: festas, andanças, luz e pajelanças**. Rio de Janeiro:Funarte,1995.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pelo norte do Brasil no ano de 1850**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1961. Original de 1860.
- BÍBLIA SAGRADA (A). Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- BITTENCOURT, Antônio C.R. **Memória do Município de Parintins: estudos históricos sobre a sua origem e desenvolvimento moral e material**. Manaus: Livraria Palais Royal, 1924. Título do original: Myth and Reality Copyright (c) 1963 by HARPER & Row,
- BOURDIEU. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.1998.
- BAUDRILLARD. **Sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70,2010.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **O boi é bom para pensar: estrutura e história nos bois-bumbás de Parintins**. Vol. 2, nº. especial, Manaus: Somanlu, 2002.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil (1992). **Festival Folclórico de Parintins: a arte musical do brincar de boi-bumbá na ilha Tupinambarana**. Revista da Universidade do Amazonas, série: Ciências Humanas. v. 1, nº 1, jan./jun. 1991, p. 43-61. \_\_\_\_\_
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. (1996). **O brincar de boi na Ilha Tupinambarana**. Projeto de pesquisa apresentado à seleção do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, nível Doutorado, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, out., p. 1-22
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAVALCANTI, M. L. V. C. **O boi-bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa**. **História, Ciências, Saúde**. vol. VI. Manguinhos,[S. l.]:set. 2000,p. 1019-1046. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702000000500012>
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**, 3ªed. [S. l.]:Editora Perspectiva, 1992.
- CUNHA, Euclides. **Amazônia: um paraíso perdido**. Manaus: Valer, 2011.

CORTIANO, Gisele Maria. **As representações do corpo e do desenho no corpo**, Cadernos PDE ficha de identificação. produção didático-pedagógico turma- PDE/Curitiba,2014.

CARDOSO, Yasmin Gatto. SOUZA. Rafael Bellan Rodrigues de. **A mulher como objeto de desejo, de consumo e de atração turística nas páginas do Jornal Diário do Amazonas na cobertura do centenário do Festival de Parintins**. Universidade Federal do Amazonas/Campus Parintins. RECH- Revista Ensino de Ciências e Humanidades – Cidadania, Diversidade e Bem Estar. [S. l.]: ISSN 2594-8806.

DESCARTES, René. **As paixões da alma**. 5ª ed. [S. l.]: Editora Larousse,2012.

\_\_\_\_\_. **Meditações Metafísicas. Meditação Terceira**, São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 182. Coleção Os Pensadores.)

DOSSIÊ FINAL.**Processo de Instrução Técnica do Inventário de Reconhecimento do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins**, [S. l.] abril, 2018

DURKHEIM, Emile. **As regras do método sociológico**. Tradução Eduardo Nogueira. 9ªedição. [S. l.]:Ed. Presença, [2001 e 2004]

EPSTEIN, Isaac. **O signo**. 6ª edição. [S. l.]: Editora Ática, série princípios, 1999.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. organização e edição do texto Márcio José Marcionílio.3ª ed. São Paulo: Edições Loyola. 1996.

\_\_\_\_\_.**A microfísica do Poder**. organização e tradução de Roberto Machado. 4ª ed. [S. l.]: Edições Graal, 1984.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. 16ª. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos Científicos, 2012.

GOELLNER, Silvana V. **A produção cultural do corpo**. In: Guacira Louro; Jane Felipe: Silvana Goellner. (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação** - 4ª edição. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2008, v. 1, p. 28-40.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro- 11ª ed.-Rio de Janeiro:DP&A,2006

IMBROSIS, Margaret; MARTINS, Simone. **O Nascimento de Vênus**, Sandro Botticelli. História das Artes, 2021. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-nascimento-de-venus-sandro-botticelli/>>. Acesso em 09 Dec 2021.

JOBIM E SOUZA, Solange. **Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin**. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Coleção Magistério: Formação e Trabalho Pedagógico)

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KRÜGER, Marcos Frederico. **Amazônia: mito e literatura**. 2ª ed.– Manaus: Editora Valer/ Governo do Amazonas, 2005.

LE BRETON, David. **A construção social do corpo**. Campinas: Papyrus, 2002.

LE BRETON, David. **A sociologia do Corpo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

LE GOFF, Jacques. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução Marcos Flaminio Peres; revisão técnica Marcos de Castro. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

SILVA, MANN, Chris & STEWART, Fiona. **Comunicação pela Internet e pesquisa qualitativa: um manual para pesquisas on-line**. Resenha. (2000) [9 parágrafos]. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 2 (1), Art. 2, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs010120>.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Boi- Bumbá – História, análise fundamental e juízo crítico**. Manaus: Edição do autor, 2004.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

NAKANOME, Ericky da Silva. **O Boi-Bumbá De Parintins Como Agente De Educação Patrimonial No Estado Do Amazonas**. [v. 4 n. 1, jan-jun \(2020\): Temas Livres em Ensino de Ciências e Humanidades /](#)

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Uma fenomenologia do corpo**. São Paulo: editora livraria da física. 2010.

NOGUEIRA, Wilson. **Boi –Bumbá – Imaginário e espetáculo na Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2014.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Parintins, s/e., 2007.

PONTY, Merleau Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Pontes, 2018

PISSINATI, Laila Lua. **O corpo feminino no pensamento cristão medieval**. Anais do IV Congresso. ES: Universidade federal do espírito santos-UFES. 2017.

PROENÇA, Graça. **Descobrimdo a história da arte**: volume único: ensino médio. São Paulo: Ática, 2010.

SILVA, Maria Helena Rodrigues. **Boi-Bumbá de Parintins – Arte e Significação**. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

SOARES, Artemis de Araújo. **O corpo do índio amazônico: estudo centrado no ritual Worecû do povo Tikuna**. Tese (Doutorado). Porto, FCDEF – Universidade do Porto, 1999.

SOARES, Artemis de Araújo. **Corporeidade indígena sob o ângulo da praxiologia**. IV Seminário Internacional y Latino-americano de Praxiologia Motriz: Educación Física y contextos críticos, La Plata, 12-15 de outubro de 88 2011. STRADELLI, Ermanno. Vocabulário da língua geral português-nheengatú e nheengatú-português, precedidos de um esboço de gramática nheenga-umbu és ua-miri e seguidos de contos em língua geral nheengatu poranduba. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 104, n.

SILVA, Marivaldo Bentes da. **A espetacularização da festa do boi-bumbá de Parintins: novos modos de produção artística**. [S. l.]: 2009. p.245 f.: il.

SCHILDER, P. **A imagem do corpo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SILVA, Luísa Gracielli Marques. NASCIMENTO, Dilce Pio. **A Representação da mulher No Festival Folclórico De Parintins**

SILVA, Maria Helena Rodrigues. **Boi-Bumbá de Parintins – Arte e Significação**. Maria Helena Rodrigues Silva. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

SUZANO, João de Matos. **Brincando de Boi em Parintins**. Manaus: Gráfica, 2002

TRIVIÑOS. Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo; Atlas,1987. 192.

**ANEXOS**

## Anexos I

### ENTREVISTA COM DANIELA ASSAYAG

#### Apresentação de Daniela Assayag

Eu me chamo Daniela Lemos Assayag tenho 48 anos, mãe de duas meninas, Geovana 17anos e Maria Tereza de 11 anos, nasceu em Manaus, em 03 de março de 1974, muitos acham eu sou parintinense, mas infelizmente não sou, mas eu tenho uma origem forte lá, por parte de pai, tios, avós são parintinenses. Meu pai é falecido vai fazer 7 anos. Meu pai e meus tios corriam pelas ruas de Parintins quando crianças, e a ligação com o Caprichoso vem desse lado da família. Sua ligação com o Caprichoso vem desse lado da família do meu pai. Meu pai, tio Simão, tio José, tio Mário, eles tinham o boi douradinho que era filho do Caprichoso que brincávamos ali no terreiro no quintal dos meus avós, Elias Assayag e Aurora Assayag. Meu pai veio pra Manaus com a família, seus pais e os seus irmãos aos 12 anos estudar no colégio Dom Bosco. E aos 16 anos ele conheceu a minha mãe, que morava na Marcílio Dias, filha de meu avô Raul e vovó Neuza aqui de Manaus. Começaram a namorar ela minha mãe com 14 e ele meu pai com 16, minha mãe formou em Direito e meu pai em Engenharia. Eles namoraram por 9 anos e eu sou a primeira filha desse casal. Tenho um irmão que nasceu três anos depois, o Rafael. Ela foi criada em Manaus, mas desde de os sete anos vou para o Festival de Parintins todos os anos e é sempre uma festa que reúne a família, todo mundo de barco. Chegar em Parintins de barco tem outra conotação, vai entrando no clima, vê a imagem de nossa senhora do Carmo longe ali em cima na torre da igreja da catedral. Eu fui criada assim comendo peixe, tomando banho de rio, andando de canoa, andando de barco e indo para Parintins.

Eu era muito pequenininha pra festa dos bois, e aos 11 anos eu comecei a querer dançar no boi na época era completamente diferente como é hoje em dia. A figura feminina que representava a beleza no boi era a miss ainda, na época as misses do boi era a miss Amazonas e a miss Pará. Então quando o Caprichoso convidava a miss Amazonas, o garantido convidava a miss Pará. Quando o Garantido tinha mais ligação com a miss Amazonas, e o Caprichoso convidava miss Pará.

Eu nunca fui da tribo, mas me apresentava e dançava entre os destaque feminino, eu tinha 11 anos, e eu dançava com minha prima que era mais nova que eu um ano a Geci, em 1985, e uma curiosidade eu fui com uma fantasia emprestada da miss Amazonas, na época era a Greice Cascarelli, uma fantasia dourada e prateada, eu e minha prima, a deusa do sol e

a deusa da lua, a fantasia precisou ser toda ajustada pois ela era uma moça de 17 anos e eu uma criança de 11 anos.

No ano seguinte, em 1986 fomos em dupla também e a partir do ano de 1987 passei a ir sozinha ainda dançando nestes grupos de destaques e todo mundo que se apresentava de maneira individual, nós entrávamos os destaque femininos em conjunto, mas cada uma era como se fossem uma guerreira de uma tribo diferente, não fazia parte do mesmo clã na narrativa e esse grupo desta forma não existe mais assim para se apresentar.

Passei a ir em 1988 fui com um primo meu, em outro momento e as fantasias imensas que pareciam um tuxaua e em 1989 eu também fui sozinha, e em 1989 a miss do Caprichoso se chamava Anne César, minha prima, também tinha sido miss Amazonas, e ela queria muito se apresentar com a fantasia de índia porque tinha se apresentado em São Paulo num concurso de Miss Brasil e meus pais sempre muito ligado a diretoria do Caprichoso. Ele, meu pai foi por três anos chamado de dono do boi, na época, eles (os bois) traziam a marca com as iniciais do dono, o boi era marcado com EA, Élcio Assayag, e minha prima pediu a ele que queria muito se apresentar com a fantasia de índia que desfilou em São Paulo. Então foram olhar no regulamento alguma coisa que impedisse, na época era Gil Gonçalves, era o apresentador na época e Geraldo Medeiros era presidente, então fizeram uma reunião e verificaram que no regulamento não tinha nada que impedisse que a miss se apresentasse com a roupa de índia.

E a Anne entrou e lembro que o texto que foi falado pelo narrador foi escrito por minha mãe ali nos bastidores, a mamãe que é juíza fez um texto mais ou menos assim, que Anne Cesar por ser misse Amazonas seria a misse de todos que estavam ali, sabe aquela cutucada que sempre é dada ao boi contrário, e que ela se apresentaria com a roupa de índia que se apresentou miss no concurso de misses em São Paulo, e que trocava a coroa pelo cocar e o ao cetro pelo arco e a flecha e o manto pelo capacete, que chamamos por indumentária, e antes era capacete e ela entra vestida de índia, então foi a primeira vez nos primórdios da cunhã poranga que a miss do boi entrou vestida de índia, e no ano seguinte os dois bois sempre tem aquela reunião nos meses anteriores a festa para fazerem os ajustes das regras, onde entra umas coisas e saem outras e foi unanime que a ideia tinha sido sensacional e as misses dos bois passariam a se apresentar com roupa de índia era mais condizente com a festa, e pra não ficar miss do boi as diretorias então encontraram um nome mais regional e indígena que representasse então que representasse a mulher mais bonita das tribos que é Cunhã -moça, cunhã-bonita, em Tupi guarani, então a partir daquele ano em 1990, passou a entrar vestida oficialmente com trajes indígenas e passou a se chamar cunhã poranga. Luise

Anne Medeiros, foi a primeira cunhã poranga do Caprichoso, era modelo na época, salve engano sobrinha do seu Geraldo presidente do Caprichoso, salvo engano ela mora na Europa, casada.

E eu voltando a mim eu já dançava desde de pequenininha, em ensaio no Rio Negro quando a Márcia Baranda que na época era diretora de figuras femininas, era na presidência do seu Geraldo, e que mais tarde se tornou a presidente do Caprichoso me viu dançando, eu tinha acabado de completar 16 anos pra 17 anos, na verdade tinha acabado de fazer 17 anos, eu faço ANIVERSARIO em março, talvez em abril por ai, ela sugeriu que eu fosse cunhã poranga naquele ano, e eu me lembro como se fosse hoje eu estava na casa dos meus pais e o telefone que ficava no pé da escada, quando tocou o telefone e eu atendi era seu Geraldo, e ele disse: Daniela, e eu disse sou eu, seo Geraldo Medeiros, tudo bem, eu disse tudo bem, eu estou ligando pra lhe convidar pra você ser cunhã poranga você aceita? Ana eu fiquei tão emocionada nervosa, tão nervosa, eu chamei papai, papai atende aqui é o seo Geraldo eu não estou entendendo nada que ele está falando ( sorrisos) ai comecei a chorar, e papai disse olha Geraldo acho que ela aceita que está aqui do meu lado chorando, acho que isso é um sim, ai foi assim que eu recebi o convite para ser cunhã, e apaixonei, já era completamente apaixonada mas é aquilo ali foi uma paixão imensurável, difícil de descrever, eu largava tudo, colégio, fazia prova atrasada, perdia ponto, o papai brigava no colégio, o colégio Auxiliadora, um colégio de freira, o boi não era um movimento que se tornou, naquela época não era existia um pouco de marginalidade e os colégios não admitiam mas foram obrigados a colocar as provas uma semana antes do festival pois começaram a atender que as famílias viajavam mesmo pra lá e precisavam mudar o calendário. Mas na época não coincidiram com o mês de provas, perdidas até as provas de segunda chamada, até que as freiras viram que não tinha jeito mesmo, meu pai ia lá e brigava, aí ia nós para Parintins, e eu não ia antes não. Eu chegava, era 28, 29, 30, eu chegava dia 27 no máximo, para a festa do visitante, eu conhecia minha fantasia e fazia a prova da roupa no dia da apresentação, não tinha assim uma coreografia, a gente sempre dançou com o amor que impulsionava, nunca tive coreógrafo, nunca tive camarim, cabelereiro e maquiador, nunca soube me maquiar, rsss, até hoje não sei. rsss, era eu mesma era apenas a juventude e a vontade, era só isso que eu tinha.

### **Indumentária e performance**

Primeiro vamos pegar ali no primeiro dia 28. Em 1991 era bem leve, eu me lembro que ela tinha uma costado de onça, acho que de onça tem umas três vezes das quinze vezes que me apresentei, pois me apresentei por cinco anos três noite em cada dia, então o primeiro

tema era onça na época não tinham as proibições ambientais que felizmente existem hoje, tem todo um cuidado com a fauna, inclusive minha roupa era de pele de onça verdadeira, natural foi seiva e tal, inclusive no saio tinha uma calda de onça, que era uma calda de onça mesmo, tinha um cheiro muito forte, deixava no sol e tudo é tinha isso e aí eu me lembro que deu uma chuva muito grande daquelas tempestades clássicas que o caprichoso enfrentou pelo menos umas três vezes que destruiu tudo, eu me lembro que cheguei em casa toda pintada de preto pois as penas de pavão pintadas de negro para combinar com a onça que era parda, negra me lembro que aquilo ali, manchou meu corpo com aquela tinta, e no segundo dia trazia mais pesada, uma fantasia de boto onde trazia dois botos na minha mão e alguns no costado, que chamávamos de capacete, e essas duas lanças com botos cor de rosa que viam em minhas mãos soltava um chafariz de fogos de artifício, me lembro que perguntei ele não vai queimar, e disseram não ele não vai queimar, ele bate na pele mas não queima, e realmente, quando batia no meu braço, não queimava, no entanto não foi pensado que quando as faíscas caíam no chão elas ainda produziam faísca e fogo e eu vinha segurando descalça e eu pisava nas faíscas de fogo e nem percebi, entrei dancei, juro não percebi nem senti, quando eu não estava fazendo aquela clássica volta com a marujada, o boi saindo e eu sempre uma das últimas a entrar, e saí normalmente junto com a marujada, eu reclamei com meu pai, ele estava sempre ali do meu lado, inclusive as fotos ele sempre estava ali pertinho de mim, e eu disse a ele pai acho pisei um caco de vidro, porque meu pé tá doendo muito quando mostrei a ele que virei o pé estava em carne viva queimado, e aí nossa! Já estava esfriando saindo, comecei a chorar e ele me carregou, fui carregada pra casa do meu tio Simão, minha tia Bete que é médica fez os reparos na queimadura estava muito queimado meu pé e me doeu, e no outro dia quando acordei, já estava a diretoria inteira do Caprichoso que já sabia do acidente, viemos aqui pra saber qual solução e que não poderia mais me apresentar, pois estava com os pés todo queimado eu disse como é que é? Aí disse, não, eu vou, eu vou, e eles confiaram em mim felizmente, e eu fui, a minha tia Bete fez um curativo nas feridas, das queimaduras e ela fez como se fosse uma sapatilha, colocou a gaze por baixo, colocou fita e tal e eu consegui e me apresentei foi a primeira vez que uma cunhã foi uma alegoria no caprichoso, e a minha adversária era a irmã do Waldir Santana, não lembro se o garantido já tinha apresentado a cunhã com uma alegoria. Mas o que sei que essa foi a primeira vez que o caprichoso a cunhã poranga vinha em uma alegoria e lembro que a alegoria chamava monte sagrado e eu saía dentro dela, eu tinha que entrar e uma coisa parecida com um vulcão, e eu ficava ali na caixinha ao lado dos rojões do meu lado, na época era extremamente perigoso, eu ouvia, sair tiiimmm, o que felizmente dentro do bumbódromo

já é proibido, e as alegorias não podem ter coisas quentes, ficava aguardando o Gil me chamar e eu saía e dava um passo pra frente em cima de um quadradinho, assim, (demonstra o tamanho), e a dançando e batia com os pés em cima que a força da minha batia fazia aquela tábua descer, ia descendo, e aí eu batia com o calcanhar porque meus dedos estavam queimados, isso me ajudou a ir batendo, sempre dancei com as pontas dos pés não sei te explicar porque, então eu queimei na frente dos pés porque meu calcanhar estava preservado porque praticamente pra fazer uma reflexão eu procurava flutuar, rodopiar.

Nunca dei nome aos passos que fiz, mas consegui visualizar mas nunca pensei, mas posso pensar, e pra fechar esse ano como cunhã tem uma coisa bastante importante, normalmente não existia movimento de braço no boi, o movimento das danças que é o dois pra lá dois pra cá, muito incentivado pelas tribos das icamiabas do garantido que tem um passo clássico lindíssimo além do dois pra lá dois pra cá quase que um arremesso de perna e quadril pra trás que fazia a tribo se deslocar, quando ficava parada era dois pra lá dois pra cá, e jogava o quadril pro lado, e quando ia caminhar jogava o quadril pra trás pra fazer um impulso com a perna.

Eu de certa maneira captei muito dessa dança que achava bonito, não havia braço, só levantava abaixo do ombro, e nesta alegoria aconteceu, lembra que no início quase não dava tempo de experimentar as roupas as fantasias, essa em especial, chegou eu já estava na alegoria de biquíni esperando a fantasia que chegou atrasada, eu estava com as braçadeiras, as perneiras e o coca viria atrasado junto com o capacete, alguém, um dos rapazes que empurra a alegoria me entregou o coca quando o coca estava grande na minha cabeça, esqueceram de colocar a esponja que fica dentro e prende na cabeça, aí eu estava na frente dos jurados, no alto em uma alegoria, descendo batendo meu calcanhar naquele degrau, elevadorzinho,

O coca descia até os meus olhos, e eu na frente dos jurados, no meio da apresentação, eu não tinha como fazer nada, então eu comecei a fazer os movimentos com os braços batendo no coca pra fazê-lo subir, e ali era muito complicado tentando me equilibrar, porque tinha aquelas varetas, pra segurar, o santo Antônio, ali criei um movimento que me acompanhou todas as minhas apresentações como cunhã poranga e eu diria que meio que todas incorporaram em todos os itens, hoje não se imagina um item dançar só com as pernas, e os braços são muito importantes para a dança do boi, e eu ti diria, que ajudei a criar esse tipo de dança,.

E sobre o teu jogado de perna? levantando o joelho na do quadril com pequenos saltos com as pontas dos pés, ela disse: é verdade, é uma firmeza e uma leveza, que ela precisa da precisão, da batida, mas ela precisa ser leve por que é o feminino.

Exatamente, e ela diz: eu acho que essa firmeza e essa leveza, com as pontas dos pés e a firmeza com socos pra cima, e na jogada de perna para frente, e eu com 31 anos, estou aqui eu tentando analisar contigo, mas naquele momento era muito intuitivo e natural.

### **E sobre o critério de escolha?**

Sim ele existe e eu acho muito interessante por que é o seguinte, quando foi aquele convite do seu Geraldo pra mim, juro do fundo do meu coração, eu achava que iria ser cunhã poranga uma vez somente, por que todo ano alguém era convidado, todos aqueles cargos, aqueles, itens pertencia ao boi e eu já era muito feliz por ter participado, eu fui cinco vezes e Maria Azedo foi por 10 anos, e naquela época era assim meninas que eram escolhidas entre as meninas que dançavam no boi, filhas de famílias de uma maneira participavam sempre tinha alguém da diretoria que achava que aquela pessoa poderia representar aquele item , e esta pessoa era convidada, e assim era feito, quando eu deixei por causa do jornalismo, tive que me afastar por cinco anos e cobrir o festival como jornalista, eu fui tão feliz no boi tão realizada, vi uma geração inteira, que por cinco anos , meninas que também são capazes, também muito bonitas, também dedicadas, e não puderam ocupar aquele espaço entregar o cocar, e passar para pessoas da minha há geração, tivessem a oportunidade de participar, eu já com 21 anos achei que era a hora de seguir.

### **Qual a relação da tua facilidade de comunicação com a tua apresentação no boi?**

Na verdade acho que sim , da seguinte maneira, acho que talvez meu jeito de ser desde de criança gostando de dançar, a minha babá que faleceu o ano passado já com 85 anos ela me dizia na época que ela ia comigo na Lobrás', quando ia a casa dos meus avós na Saldanha Marinho, eu parava em frente ao loja disco de ouro e se tivesse tocando uma música animada eu dançava, dançava, ela tinha que entrar lá e falar pro discotecário retirar a música pra poder eu seguir, na calçada da sete de setembro com a Eduardo Ribeiro, eu sempre fui assim participei coroando nossa senhora, peça de teatro, filmes amadores no colégio, sempre estive prepara para apresentações, fui convidada por não ser tímida talvez, e isso tudo contribuiu muito para minha escolha profissional, eu quero uma profissão que eu possa falar com pessoas, com muita gente esse círculo.

## ENTREVISTA DE ISABELLE NOGUEIRA

A gente tem essa origem e tem essa cultura. Ela tinha medo quando era criança da matança do boi garantido que acontece depois do festival. Então é uma tradição de família. Dança e brincava no festival pra torcer pelo garantido. Minha família é toda é garantido... torcer pelo garantido minha família sempre foi garantido toda a família é garantido não uma pessoa que é do contrário. Cresci ouvindo as toadas do garantido. Bem criança mesmo desde de criança de colo mesmo. Lembro eu criança do boi garantido de vermelho e branco com um coração na testa aí eu comecei a me interessar em dançar em grupos folclóricos do garantido. Eu danço tem quinze anos, eu tenho vinte e oito ano mas no boi tem sete, cunhã poranga tem quatro anos pois antes dançava como rainha do folclore.

Como você faz a performance? eu tenho um coreógrafo que inclusive é um dos meus melhores amigos é um dos dançarinos do garantido show ele é parintinense, ele já foi pajé substituto do garantido. Ele dança comigo também. Ele dança a vinte anos boi bumbá. Como é o nome dele? (Silêncio) Sandro carneiro. Ele vem de uma família tradicional que é a família carneiro. O tio dele foi um dos primeiros pajés do garantido. Alguns movimentos tiramos das coreografias, outros vamos criando pra dança mesmo, algumas eu crio sozinha, mas a ajuda dele é essencial e necessária. No caso a decisão de um passo? Quanto às mudanças coreográficas? Em todas as festas que eu danço, Isabelle Nogueira tem uma mudança coreográfica. Nunca danço a mesma coisa. Essa adequação ao formato de coreografia é uma realidade. Eu gostaria de desenhar o teu passo ... como seria a linha desenhada pela sua performance? Então essa dança é uma dança contemporânea, inclusive tem passo de balé, traços de jazz. As danças indígenas têm traços de dança contemporânea. Essa dança dois pra lá dois pra cá. E tal. Tem uma base em uma dança universal. Os braços são super alongados, imagino o arco e flecha na minha mão, eu puxo a flecha com meu braço estico o outro como se fosse o arco, então tem toda essa verdade que vem do objeto para o movimento.

No caso aí você pensa. Você acredita que com essa relação de apresentação de cena de atriz, você é uma atriz. Independente de fazer uma dança. Você aceita ser vista assim.

Acho que não sou vista como uma atriz, pelas pessoas...porque danço desde de criança e acho que sou vista como uma criança que chegou a um dos maiores patamares do festival. Uma criança que sempre esteve ali pelos bastidores dançando como coadjuvante e hoje é uma das protagonistas e que dançando realizou um sonho de infância. Uma dançarina que realizou um sonho de infância... Claro que sou uma atriz, mas eu não tenho essa formação, nunca fiz curso de teatro, nunca fiz nada. Tudo que vem pra fora é muito do meu

coração, do meu sentimento, da minha paixão pela festival, meu sentimento pelo garantido, minha paixão pelo povo vermelho, a minha alegria de dançar é muito real. Teatralmente falando estou interpretando algo, eu sou preparada, orienta de alguma forma, pesquiso muito pra me tornar de alguma forma profissional, porque o festival de Parintins é profissional, é uma disputa, onde todo mundo está interpretando. Nós estamos interpretando algo. Mas eu acredito que sou aquela criança que realizou um sonho. E que inclusive eu desperto esperança em outras crianças que tem esse sonho de ser o que eu sou. Percebo isso nas outras meninas, nas adolescentes, mais jovens elas se espelham muito em mim por que eu vim de baixo assim como elas. Eu acredito que represento muito a ancestralidade da mulher amazônica que não desistiu de seus ideais, que lutou por seu espaço, que lutou pelo seu momento eu represento as mulheres que lutam por seus sonhos. Represento as dançarinas que muitas vezes não são valorizadas e que muitas das vezes é vista como um olhar maldoso, mas que dentro dela tem apenas um trabalho uma paixão pelo trabalho, uma paixão pelo seu folclore. Represento muito as mulheres indígenas que lutam por seus ideais que quer alcançar, a mulher guerreira do Amazonas que só nós temos no sangue, nós somos singulares no Brasil mulher amazônica que luta e resiste contra o preconceito e é vista de forma errônea, eu sinto que represento esse povo, eu sinto isso na minha dança.

### **Você é muito esperada na apresentação...**

Eu vejo que cada dia que passa vem se tornando mais uma referência amazônica pelo folclore e pela minha paixão pela minha bandeira que tenho nas redes sociais sobre o meio ambiente, respeito pela luta dos indígenas, na resistência e realmente a cada minuto que passa eu me torno aquilo que sou. E as pessoas passam a me enxergar mais como referências amazônicas, e a imprensa tem esse poder, mas eu acho que eu não do espaço para a forma negativa até porque nós não vivemos na imprensa... nós vamos pra imprensa quando chega o ápice do festival, antes disso não tem esses burburinhos, essas polêmicas envolvendo nossos nomes,, nem todos os integrantes do festival, nós somos muito reservados, apesar de nos prepararmos o ano inteiro, mas antes de junho ele não fica na mídia como na época da disputa. Mas te garanto que esse negócio de polêmicas não tem, mas eu te garanto que sou vista represento inclusive empresas que me contratam pra trabalhar tendo em vista que eu posso agregar a marca deles pelo meu perfil, que é a cara do Amazonas

### **A imagem cunhã poranga é uma imagem comercial então hoje?**

Não, não é uma imagem comercial, acho que eles enxergam a verdade em mim, que a cunhã poranga não é só uma dançarina na arena, não é só atriz, ela é cunhã poranga o ano todo, a mulher amazônica regional, mulher guerreira o ano todo.

Então essa brincadeira é de família, inclusive minha avó conta que uma das partes mais difíceis pra ela.

Ao ser entrevistada pela revista *Atual*, em 07.11. 2017, no revela uma parte de sua trajetória como item 09, Cunhã Poranga do boi Garantido:

**ATUAL** – Um ex-item do contrário, contou que a convidou para ser item do Boi Azul, há alguns anos. Por que não foi, já que teria aval de um item feminino muito querido?

**ISABELLE** – Convidou-me para concorrer a Porta-Estandarte. Não fui porque o sentimento de ser garantido é único. Amo dançar, amo a dança no contexto geral, contudo, ser item não é apenas ser uma bailarina, é ser uma torcedora apaixonada, designada para uma missão. Então, não existia a possibilidade de ser item lá. Falo isso respeitando o sentimento de milhares de meninas que sonham em ser item no contrário.

**ATUAL** – Qual será sua inspiração como Cunhã?

Isabelle – Me inspiro na Verena Ferreira. Dentro e fora da arena, a Verena é única e muito admirada por todos os torcedores, assim como por mim.

### **ENTREVISTA JEANE BENOLIEL**

Fui escolhida para ser cunhã poranga, depois de ter defendido o item sinhazinha por dois anos. Meu grande sonho, nunca escondi era ser cunhã poranga do caprichoso. Mas fui escolhida para ser sinhazinha, item completamente diferente do item indígena desde pequenininha. Minha brincadeira... era de ser cunhã-poranga. Inspiração na Daniela Assayag. Como Sinhazinha, personagem de cultura branca, as pessoas não me viam como cunhã poranga e pra eu participar deste processo... não foi bem um concurso ... mas uma avaliação.. outra meninas que estavam sendo observadas também pela diretoria se apresentavam em show para turistas .... e eu também fiz que eu fosse vista num show pra turista... ai desembarquei em parintins com a pele suor.. mega bronzada... pintei o cabelo de negro...e ai pela primeira vez eles me viram como uma índia e aquela sinhazinha podia sim, ser, uma cunhã poranga.

Eu tinha muita vontade de fazer um trabalho diferente, tinha vontade de fazer um estilo de dança diferente, trazer algo pra personagem cunhã poranga algo mais tribal...mais

indígena...e assim tentei emplacar uma estilo diferente... um estilo mais aguerrido...e por achar que este personagem, por achar que este personagem tinha que ter essa característica, de bravura, dessa... bem tribal.. mesmo...foi assim a minha estreia... eu trazendo acessórios novos...aparecendo arco e flecha na mão...fazendo passos mais marcantes, girando os joelhos no chão, e a sendo um marco trazendo uma sinhá sinhá que vira cunhã poranga.. diferente do que já tínhamos nos acostumado.

Meu nome é Jeane Benoliel de Faria carvalho, advogada, servidora pública concursada do tribunal de contas do Amazonas, nascida em Parintins, no Palmares. Reduto tradicional do boi caprichoso. quando me entendi.. não tinha concurso. As pessoas da diretoria que observavam. eu estava ali.. com outra garota .. que também se apresentava neste show para turista ... mas eu sabia que ali estão pessoas influentes. da tesouraria.. da diretoria que observam.

Na época nós não tínhamos coreógrafos, cada item decidia o que ia fazer dançando...eu nunca criava uma coreografia...eu bolava...criava... alguns passos que poderia usar em algum momento...não tinha uma coreografia.. fechada.. pedia sempre Waldir, Larissa Butel. Não tinha uma dança fixa.. espontâneo.. entrega com muita emoção.. giro de joelho no chão.. naturalmente na apresentação...Dança intuitiva muito visceral...dança forte com emoção.

Sempre dizia que a quando a primeira pena da fantasia tocava meu corpo eu me transformava, eu me considerava uma pessoa tímida, discreta, mas quando eu colocava a fantasia eu sabia que não era mais eu.. eu me desconhecia...a personagem me incorporava de um jeito... nunca precisei tomar nada pra me animar, me alegrar, nem um golinho de cerveja, nem de golinho de uísque. Nada. o contato com a fantasia, a euforia, a alegria, o entusiasmo, esses eram meus combustíveis.

A imagem feminina que se tinha antes, era uma imagem com menos nudez como se tinha antes, mas mesmo assim eram personagens sensuais..

Uma personagem que mostra as pernas, mostrava a barriga, mas tinha um pouco menos nudez que se tem hoje? Apesar de sensual.. um personagem respeitado.. apesar da pouca roupa.. eu por exemplo eu nunca me vi assediada ou desrespeitada por estar trajando uma roupa de índia, uma fantasia indígena. Apesar da pouca roupa que se usava não existia um apelo sexual.. como eu acredito que não existe hoje. Um personagem que vc respeita, a história, as pessoas as mulheres, as crianças.. pediam autógrafa.. era uma referência.. as famosas bares.. em redutos em cidades do interior

Eu era pequena.. eu sonhava em ser cunhã poranga.. esse desejo continua existindo.. da capital.. não somente das meninas parintinenses.. as meninas de outras festas.. desejam ser cunhã poranga,, realmente um personagem muito desejado.

### **Quanto às regras impostas?**

Não tem uma regra. Não lembro de ter alguma imposição agora é de bom tom...e de bom tom não usar a cores do boi adversário, é de bom tom você ser simpático com os torcedores do boi... e de bom tom.. estar presentes nos eventos do caprichoso. São as regras elementares de todo torcedor que se preze.

Na minha época a agremiação sempre patrocinou todas as fantasias para a apresentação no bumbódromo; mas as roupas usadas no ensaio, as roupas usadas nas apresentações que não são vestidas de índio, o boi não arcava com nada, tipo cabelo, maquiagem, tudo a gente tinha que providenciar na época fui cunhã poranga de 2001 a 2004.. lá atrás...

Esse personagem, que é cunhã poranga, era a miss do boi. Era a figura que representativa da beleza feminina ela tinha uma indumentária diferente...ela vinha de collant, com meia, tipo uma miss...salto alto, coroa e seta na mão e depois, houve essa inovação... eu fui dos dois tempos. eu fui do boi mirim... de collant e saltinho quando criança...mesmo quando mudou pra cunhã poranga eu continue lutando por este destaque de mulher bonita. Um destaque que é dado a uma mulher bonita do caprichoso.

Sabia que a personagem cunhã poranga era muito diferente das outras personagens como porta-estandarte e rainha do folclore. Participou por um tempo da apresentação como a personagem sinhazinha da fazenda. Ela diz que é uma personagem da cultura branca, desta forma “as pessoas não me viam como cunhã poranga”, então ela percebeu e procurou se apresentar de modo que convencesse as pessoas e fosse vista como cunhã poranga.

Para isso, ela afirmou que enfim aconteceu. Ela foi escolhida para ser cunhã poranga, por quatro anos. Seu grande sonho foi realizado, nunca escondeu o desejo de ser cunhã poranga do boi caprichoso pois já dançava apesar do personagem anterior, a sinhazinha, ser um personagem completamente diferente do item indígena.

Ela tinha muita vontade de fazer um trabalho diferente, tinha vontade de fazer um estilo de dança diferente, trazer algo pra personagem cunhã poranga algo mais tribal, mais indígena e assim tentou emplacar uma estilo diferente, um estilo mais aguerrido, por achar que este personagem tinha que apresentar bravura, algo bem tribal. E assim foi a estreia dela.

Ela trouxe acessórios novos, apareceu com o arco e flecha nas mãos, fazendo passos mais marcantes, girando os joelhos no chão, fez a sinhazinha virar cunhã poranga, isso foi um marco. Algo muito diferente do que já estavam acostumados a ver.

Na época nós não tínhamos coreógrafos, cada item decidia o que ia fazer dançando. Pelo fato de nunca repetir uma coreografia, sempre estava inovando o seu bailado. Ela "rebolava" sempre uma coreografia nova, no entanto sempre pegava umas dicas com Waldir Santana (pajé) e Larissa Butel que era minha vizinha.

Ela não se fixava em uma só dança, pois a entrega para a dança sempre era muito espontânea e naturalmente as apresentações eram intuitivas, para ela muito visceral, o desempenho de uma dança forte com emoção.

Sempre disse: “quando a primeira pena da fantasia tocava em meu corpo eu me transformava,” logo ela que se considerava uma pessoa tímida, discreta, mas quando ela colocava a fantasia sabia que não era mais ela. Ela se desconhecia, e a personagem lhe incorporava de um jeito que ela mesma se admirava pois nunca precisou tomar nada pra me animar, pra se alegrar, nem um golinho de cerveja, nem de golinho de uísque, absolutamente, nada. Sabia que o contato com a fantasia lhe dava a euforia, a alegria, o entusiasmo, necessários para dançar, esses eram meus combustíveis.

A imagem feminina que se tinha antes, era uma imagem com menos nudez, mas mesmo assim eram personagens sensuais. Uma personagem que mostra as pernas, mostrava a barriga, mesmo assim com menos nudez que se tem hoje.

Apesar de sensual e pouca roupa a cunhã poranga é respeitada. Por exemplo, disse ela: “nunca me vi assediada ou desrespeitada por estar trajando uma roupa de índia,” uma fantasia indígena.

Apesar da pouca roupa que se usava não existia um apelo sexual como disse ela “eu acredito que existe hoje.” Um personagem que você respeita pela história, as pessoas, as mulheres, as crianças pediam autógrafos. Era uma referência de ser famosas, seja nos bares ou em redutos das cidades do interior.

Ela era pequena e sonhava em ser cunhã poranga e este desejo continua existindo não somente das meninas parintinenses, mas das meninas que gostam do boi de outras festas na capital. Elas desejam ser cunhã poranga, realmente um personagem muito desejado.

Não existia uma regra. Ela não lembra de ter alguma imposição, mas diz ela: “agora é de bom tom, não usar a cores do boi adversário, de bom tom ser simpático com os torcedores do boi, é de bom tom estar presentes nos eventos do caprichoso. São as regras elementares de todo torcedor que se preze”

Na época em que foi cunhã poranga a agremiação sempre patrocinou todas as fantasias para a apresentação no bumbódromo, no entanto as roupas usadas no ensaio, as roupas usadas nas apresentações que não são vestidas de índio, o boi não arcava com nada, tipo cabelo, maquiagem, tudo a gente tinha que providenciar na época e foi cunhã poranga de 2001 a 2004, lá atrás...

Esse personagem que é cunhã poranga. era antes a miss do boi. Era uma figura representativa da beleza feminina, ela tinha uma indumentária diferente, ela vinha de collant, com meia, tipo uma miss, salto alto, maquiada, com coroa e cetro na mão e depois, houve essa inovação.

Ela afirmou que participou nos dois tempos. “eu fui miss do boi mirim, de collant e saltinho quando criança, mesmo quando mudou pra cunhã poranga, eu continue lutando por este destaque de mulher bonita.” Um destaque que é dado a uma mulher bonita do caprichoso.

### **ENTREVISTA COM MARCELLE ALBUQUERQUE CUNHÃ-PORANGA ATUAL DO BOI CAPRICHOSO**

Domingo dia vinte e dois de maio de 2022. às 18:00h no shopping Sumaúma, em um show de Paulinho Viana, me encontrei com Marcielle Albuquerque que é convidada para fazer uma participação no show dele. Ao chegar ela procura um lugar mais reservado para se arrumar e durante a sua preparação corporal conversamos e lhe entrevistei.

Pedi a ela que se apresentasse e lhe perguntei se aceitava participar da pesquisa. Ela aceitou participar e responder a entrevista da pesquisa visto que não levei o termo de consentimento livre e esclarecido para que assinasse, ficou de me mandar por e-mail.

Meu nome é Marcielle, cunhã poranga do boi caprichoso, da nação azul e branca. Sou de Juruti Para vim pra Manaus estudar e entrei no corpo de dança Caprichoso-CDC.

#### **Vem de onde Marcielle essa vontade de ser cunhã-poranga?**

Era item substituto de porta estandarte, cunhã poranga, rainha do folclore, até eu receber o convite pra eu assumir o item de número 09, de cunhã

**Você acredita que ainda existe o sonho, desejo das meninas de Parintins de ser cunhã-poranga?**

Com certeza, tudo que está inserido no boi que dança, que é torcedora tem o desejo de ser item como porta estandarte, sinhazinha e até rainha do folclore.

### **Você se considera representante da mulher indígena no festival?**

Com certeza, não só dentro da arena, mas fora da arena. Eu represento muito meu item, eu vivo intensamente o item 09 cunhã poranga que não é só uma mulher que dança la, mas sim uma mulher que luta pelo direito de todas as mulheres por nossa forma de se vestir do jeito que quiser, fala o que quiser, fazer o que quiser, né senti que o mundo é nosso, então meu papel vai bem além da arena obrigada Marcielle.

### **Quanto a questão da dança da performance?**

Em juruti já dançava no festival das tribos, o estilo lá era tribal, bem tribal, eu já tinha uma v b experiencia que eu já tinha sido índia guerreira e porta estandarte, então eu só fiz aprimorar o que já sabia, uma aprimoração estudei o item, para poder \*incorporar para fazer o item a indumentária também.

### **Como foi a construção deste estudo de cunhã?**

Foi assim, muito natural, muito natural, se eu dizer que pesquisei isso, eu vou estar vou estar não sendo verdadeira. Ao muito natural pra mim ser cunhã poranga. O que eu estudo são minhas coreografias, minhas células, as lutas que eu posso lutar, hoje por exemplo das causas indígenas que sou atuante, então é isso que digo ser uma construção, mas ao item mesmo na arena é algo muito natural.

**A outra pergunta pra tentar encerrar apesar que são muitas perguntas, talvez podemos marcar um outro lugar, eu não sei como fazia porquê e muita coisa, muita informação uma importância muito grande pra mim o teu item. Como se deu pra você a questão da transformação corporal. Existe uma necessidade de transformação corporal ou já estar preparada para isso, o corpo já estava preparado?**

Há não existe toda uma preparação, a gente sempre quer buscar o melhor, e não só no item, mas eu mesma como mulher, como pessoa, sempre procurei fazer o melhor. Existe sim uma construção bem grande, ensaios treinos, horas e horas de ensaio, existe também a preparação mental, o estudo do que você vai representar, do que você vai fazer, é muito além da dança, existe uma cênica, uma incorporação do personagem, uma longa construção, termina o festival tem uma pequena pausa e já continua a construção do próximo ano.

**E a tua experiência fora de Manaus? A tua relação com o público? Um público que surge depois de uma pandemia? Qual a tua experiência?**

Olha que primeiro é uma honra tão grande ver a nossa cultura indo cada vez mais longe, é mesmo com tudo que vem acontecendo com o abafamento da nossa cultura não só da nossa, mas de todos eventos culturais do Brasil mesmo as pessoas lutando contra tem crescido eu percebo isso nas outras cidades, nos outros estados. Vejo nossa cultura crescendo em outros estados. E é importantíssimo fazer parte deste crescimento mostrando levando a nossa cultura pra outras cidades, outros estados também pra Parintins para o festival folclórico.

**O que é o corpo pra Marcielle?**

Acho que o corpo é apenas uma parte da composição do cenário, a cunhã poranga é muito mais que só um corpo. É o que eu venho lutando pra mudar essa visão da cunhã poranga pois a cunhã poranga não é só um corpo, é uma mulher com expressão, lutando pela cultura e dentro da cultura lutando por nossos direitos também.

**O que é a dança pra Marcielle?**

A dança é a alma, é energia e a força da minha vida toda.

Em coleta de entrevista de vídeo via internet no quadro de Thainá Valente, *Na cama com Marcielle* fala um pouco sobre como ocorreu a preparação da personagem cunhã poranga em 2019.

Thainá: como foi este ano de 2019 para você Marcielle?

Marcielle: Foi um ano que passamos por uns probleminhas...um ano de superação desde a preparação até a arena, a preparação foi muito intensa. Foi diferente dos outros anos, como tinha feito a cirurgia (ela toca em seus seios) me deu um pouco de medo de não ter a mesma capacidade dos anos anteriores e precisei me esforçar muito mais, fazer academia, fazer luta, muay tai, boxe, faço tratamento e procedimentos estéticos na clínica Brasil fisiocorpo para manter o corpo, e na alimentação dei uma regrada porque sou. como até o reboco da parede. isso em Manaus, porque em Parintins não tem como fazer dieta, nossa comida era reforçada, pois tinha ensaio de manhã. duas horas e a noite isso quer dizer que precisaria de força. Precisamos de uma preparação intensa, no caso eu sou de Manaus trabalho o corpo mesmo fico focada, e lá é totalmente na arena nos ensaios da apresentação.

## ENTREVISTA COM TATIANE BARROS

Oi Ana Lucia Bom dia desculpa estar mais dormindo que acordada está cansada. Olhei e capotei. Ainda não tive um tempo. Mas logo te mando. As respostas que estais precisando.

Oi Ana Lucia. a minha entrada no boi? Sou de Parintins, Nasci em parintins sou Tatiane Barros de Jesus. Comecei a dançar no boi em 2000, vou fazer trinta e oito anos, sou fisioterapeuta, quando entrei no boi entrei como dançarina no garantido show, que é um grupo de dança de jovens que tem em parintins e aqui em Manaus, eu sempre fui garantido. Fui criada no reduto do garantido. E eu sempre fui garantido apesar de ter torcedor do contrário na minha família o meu pai por exemplo era caprichoso e minha irmã passou a ser porta estandarte do garantido por 4 anos. Não tinha como ele ficar do lado do outro, mas porque o pai dele era caprichoso. Existe muita gente da família dele que é caprichoso. Mas a minha mãe sempre foi garantido. E assim desde pequena eu gostava de boi. Meu pai não gostava muito. E eu comecei a ir pra ensaio pra ficar observando por que eu ia escondida do meu pai e eu tinha 15 anos, mas antes disso eu já ia pro bumbódromo com meu pai. Pois na época o parente dele era prefeito de parintins e ele e minha avó era responsável do buffet do bumbódromo, que tinha restaurante e assim eu sempre ia. e eu já era encantada com o garantido. Só lembro me recordo estava sentada na tribuna e aquele boizão vinha pela lateral da arena toda ele passava e jogava aquele banho de cheiro eu ficava louca, queria por que queria tomar o banho de cheiro eu ficava encantada com aquele boi lindo! E depois na minha cabeça nunca imaginei ser um item na verdade eu comecei no garantido com 15 para 16 anos como disse no garantido show. Fui substituta da rainha do folclore em 2001, até 2001 era dançarina do garantido show, comecei a dançar nesta época em apresentações para turistas. Não sei agora, mas naquela época em Parintins recebia os navios turísticos, e geralmente eles compravam os pacotes tanto do contrário como do garantido. E eu já dançava sempre substituindo um item. Substitui a rainha do folclore. Assinarei um contrato para ser porta-estandartes por três anos. E em 2005 assumi como cunhã poranga do boi do garantido. Diferente de mim minha irmã passou por um concurso. Ela passou por um concurso. Eu não fui escolhida. Como já dançava, e passei como rainha do folclore três meses na França, eu já tinha um contrato. E fui escolhida.

Pra mim eu nunca fui aquela pessoa a melhor, tipo eu sou melhor eu sou a principal por ser cunhã poranga. Por que pra mim ser um destaque do boi um sinhazinha, uma porta

estandarte, o item tem o mesma pontuação. Apesar de ser a mais esperada a mais bonita, e assim as pessoas esperam nunca foi de me vangloriar...sempre fui muito pé no chão e foi as melhores épocas do festival. O boi viajava muito... França, Itália, Portugal, Espanha, usa, levamos um pouco da nossa cultura e viajamos aqui pelo brasil. Sou muito grata, tive muitas oportunidades, fiz uma faculdade, sou fisioterapeuta, e assim sou muito apaixonada pelo festival de parintins. Meu orgulho de falar que faço parte desta história, e que foi uma honra poder representar uma nação, uma associação um boi que é queridíssimo, por um Brasil afora, por várias viagem levar um pouco dessa paixão de ser garantido. Também receber o carinho de outros lugares. Isso é muito gratificante.

Oi Ana deixa eu te falar... entrei no boi em 2000 e são vendidos os pacotes de grupos de turistas que vão. Fui substituta da Poliana Azevedo na época rainha do folclore 2001 em 2002 assumi o cargo de porta-estandarte, e durante 23 anos eu fui cunhã poranga, conforme o tempo passa as coisas vão mudando creio que peguei uma época boa. No festival.

Por causa do boi ganhamos bolsa e eu e o pajé. Ganhamos da universidade Nilton Lins. E as viagens. Era sempre muito bom. O nome do festival, de Parintins, do Amazonas, fazíamos show na França em parques de labirintos, 20 pessoas do contrário, e 20 do garantido juntos em parceria a secretaria de cultura e uma empresa da França e foi a primeira experiência, e aí foram muitas viagens. Hoje a gente não vê o boi viajando. Para outros países. Cheguei a ir pela Amazonas Tur. Nova York. 2003,2004,2005 fomos pro estados unidos. O boi foi pro vários lugares, Chile, Inglaterra.. eu sempre falo que a nossa cultura é o que a gente tem. Eu sou suspeita de falar mas eu amo muito o nosso festival.

Em relação a performance a gente com o tempo vai evoluindo. vai mudando, é fui porta estandarte, um mês tive que assumir. A cunhã poranga teve que sair por problemas de saúde. Como eu já estava ali. Já estava adaptada a dançar e mudar para uma dança mais tribal, mais guerreira pois ela expressa a beleza a sensualidade, a força a beleza indígena, eu tive menos de um mês para trabalhar esta performance. E nunca perdi como porta estandarte, e meu primeiro ano como diria o nosso apresentador Geraldo Paulain, jamais existiu um festival algum assim.. que foi a transformação de onça em metamorfose de onça pintada para índia guerreira, na outra noite foi de arara vermelha. Eu fechava a arara no rosto. E a última noite vim representando uma anciã ..quando eu virava de costa parecia uma anciã. E depois, virava a índia guerreira eu já abri o item com nota de nota dez, sei que não era só eu carreguei toda uma equipe, é a fantasias de artista Emerson brasil na época, isso em 2005, e 2006 o caprichoso., comprou o passe dele, o trabalho dele os jurados ficaram todos encantados. E isso foi algo que marcou muito o aos poucos foi crescendo. A minha performance foi

crescendo e é muito assim de se girar, bater as palminhas, e girar com o joelho no chão. Isso me marcou muito. As pessoas me falam, eu usava muito a espontaneidade, eu nunca gostava muito de ser só técnica. Eu gosto muito de ser espontâneas e usar os movimentos fortes que a toada pede, mas vem passos que não sei nem como vem, o que sei que as pessoas dizem esse meu jeito de dançar. E ser espontânea, misturar a sensualidade, buscava a leveza, com os passos tribais fortes demarcação de puxar um pouco do ritual da lenda,. Isso com o tempo fui crescendo evoluindo .. era maravilhoso estar ali sentindo aquela emoção., ovacionada por uma galera linda. E passar essa toda energia e essa emoção para o espectador.

### **ENTREVISTA COM ODINEIA ANDRADE**

Porque tinha que fazer uma espécie de porta voz do caprichoso de criadora mãe história que não fugiu da realidade, o que me faz feliz e que tudo que fiz apesar de pouco conhecimento não fugiu da realidade bovina por que como professora tinha uma aluna Lucia Rita brasil filha do Zeca brasil. Ela me presenteou com um livro O Brasil folclore A história de uma cunhã, O pajé o senhor dos mil nomes, O livro O Caríua eu tinha frases. São frases encontradas nos livros, elas me ajudaram muito a escrever. Minha formação em estudos sociais. Hermínio Leocádio o último dono voltando do Aninga e Luís Pereira

#### **Pesquisadora: Como você vê a personagem cunhã poranga?**

Professora Odinéia: vejo como uma revolução porque o boi era os brincantes, a marujada, a presença do indígena era somente de uns quatro, “os flechas ligeiras”, como eram chamados, tinham uma peninha na cabeça, a calça do colégio N. Sra. do Carmo, a branca era dos *chic*, as calças da azuis marinha eram dos mais pobres, a folha de bananeira também vestia os índios. Sobre este item tenho uma observação, questiono o conselho de arte quanto a vestimenta da rainha do folclore, pois o que entendo que representante do folclore não poderia vim de indígena, se assemelhando a cunhã poranga, já falei, já falei muitas vezes, mas eles não entendem, pois penso que seu traje deveria vim com aspectos e elementos mistur4ados, um vestido tipo algo neste sentido, e não com a aparência da cunhã poranga.

## **Anexos II**

### **REGULAMENTO DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS CONCURSO DE BUMBÁS**

#### **CAPÍTULO I - DO OBJETIVO, ORGANIZAÇÃO E REALIZAÇÃO.**

**Art. 1º** - Este Regulamento tem por finalidade estabelecer normas para o Festival Folclórico de Parintins que ocorrerá anualmente no último final de semana do mês de junho, regulamentado pela Lei Municipal nº 336/2005 - PGMP.

**1º.** Será realizado pela Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso, inscrita no CNPJ sob nº 04.276.523/0001-16 (Boi-bumbá Caprichoso) e Instituto Boi-Bumbá Garantido, inscrito no CNPJ sob nº 10.756.667/0001-72 (Boi-bumbá Garantido) e organizado pela Prefeitura Municipal de Parintins, inscrita no CNPJ sob nº 04.329.736/0001-69 com o apoio logístico, operacional, administrativo e financeiro.

**2º.** Os objetivos primordiais são:

I – Preservar o folclore do “Boi-Bumbá” de Parintins;

II – Promover a cultura regional e estimular o espírito criativo do povo parintinense;

III – Valorizar a diversidade etnocultural dos povos da Amazônia;

IV – Defender e estimular o conceito e uso sustentável da biodiversidade na Amazônia;

V – Reger a disputa entre as duas Associações Folclóricas Boi-Bumbá Caprichoso e Boi-Bumbá Garantido.

#### **CAPÍTULO II - DA COMISSÃO ORGANIZADORA**

**Art. 2º** - A Comissão Organizadora será composta por: 02 (dois) representante do Poder Executivo Municipal, que atuarão como Presidente e como coordenador de jurados desta Comissão, sendo integrada também por 01 (um) representante do Boi-Bumbá Caprichoso e 01 (um) representante do Boi-Bumbá Garantido, que atuarão como membros, os quais deverão ser indicados pela presidência de cada agremiação e nomeados por Decreto do Poder Executivo Municipal.

**Art. 3º** - Os membros desta Comissão Organizadora terão as seguintes atribuições:

- **1º** - Providenciar e Coordenar toda a Logística Administrativa, Financeira e Operacional, do Festival Folclórico de Parintins, na forma devidamente ajustadas entre as partes.
- **2º** - Locar o imóvel que hospedará os Jurados e Comissão Julgadora, este imóvel terá de ficar disponibilizado, 07 (sete) dias antes do evento na Cidade de Parintins que terá:
  1. a) Que possuir infraestrutura adequada para hospedar 10 (dez) pessoas, sendo 01 (um) presidente, 09 (nove) jurados;
  2. b) De ser obrigatoriamente uma casa ou apartamentos, desde que o local seja para uso restrito e exclusivo dos Jurados e dos Membros da Comissão Julgadora na Cidade de Parintins, não sendo permitido o seu compartilhamento com terceiros ou hóspedes;
- **3º** Providenciar a confecção dos troféus de premiação que manifeste o simbolismo da festa.

- 4º Emitir autorizações de passagens aéreas de ida e volta para os representantes dos dois Bumbás;
- 5º Providenciar toda a logística necessária (passagens, transporte, hospedagem e alimentação) dos Jurados e membros da Comissão Julgadora.
- 6º - Providenciar as urnas, lacres e demais materiais constantes no Art. 28 deste Regulamento.

### **CAPÍTULO III - DA COMISSÃO JULGADORA**

**Art 4º** - A Comissão Julgadora será composta de 01 (um) presidente e 09 (nove) jurados.

- 1º - O Presidente da Comissão Julgadora será definido por comum acordo pelos representantes dos Bumbás. Em não havendo consenso, o mesmo será definido por sorteio até 48 horas antes da primeira noite do Festival. Escolhido o mesmo, este terá suas atribuições previstas no Art. 5º deste regulamento.
- 2º - O Presidente da Comissão não terá direito a voto, nem de qualidade ou quantidade, nas decisões da Comissão, que decidirá por maioria simples de votos de seus nove membros.
- 3º - Cada Bumbá deverá indicar 01 (um) representante com a finalidade de apresentar o tema do Festival à Comissão Julgadora, 24 (vinte e quatro) horas antes da primeira noite do Festival, devendo ser comunicado por meio de ofício ao Presidente da Comissão Organizadora, até 07 (sete) dias antes do início do Festival Folclórico de Parintins.

**Paragrafo único:** A apresentação deverá ser oral, com suporte de data show, pelo prazo máximo de 1 (uma) hora.

- 4º - A Prefeitura de Parintins indicará um advogado que explicará o regulamento à comissão julgadora, ato este que será acompanhado por 1 (um) advogado indicado por cada Bumbá até 24 (vinte e quatro) horas antes da primeira noite do Festival, devendo ser comunicado por meio de ofício ao Presidente da Comissão Organizadora, até 07 (sete) dias antes do início do Festival Folclórico de Parintins.
- 5º - Em caso de substituição de representante das Associações Folclóricas, pelo fato de alguma complicação extrema de saúde, deverá ser oficializado pelos presidentes dos Bumbás.

**Art. 5º** - Ao Presidente da Comissão Julgadora competem as seguintes atribuições:

- 1º - Providenciar e coordenar a logística do processo;
- 2º - Receber e submeter a julgamento pelos nove jurados, todos os recursos interpostos pelas Associações Folclóricas Boi-Bumbá Garantido e Boi-Bumbá Caprichoso, aplicando ou não as penalidades previstas neste Regulamento.
- 3º - Lavrar a decisão do colegiado de jurados, circunstanciada e fundamentada de acordo com este Regulamento, sobre todas as decisões.
- 4º - Assinar as folhas de votação constantes no caderno.

### **CAPÍTULO IV - DO PROCESSO DE ESCOLHA DOS JURADOS**

**Art. 6º** - Será criado, pela Comissão Organizadora do Festival, um banco de dados dos jurados que participaram do julgamento dos Festivais Folclóricos de Parintins entre 2005 e 2012.

1. a) Os Jurados serão pessoas de renome nacional, com comprovada atuação nas manifestações folclóricas e culturais brasileiras, para cada especialidade, de acordo com o Anexo I;
2. b) Os jurados selecionados deverão ser originários no mínimo de 2 (dois) Estado ou Federação, considerando o seu local de nascimento e domicílio;
  - **1º** Destes jurados, do período constante no caput deste artigo, serão selecionados os jurados do festival folclórico por uma comissão composta de 1(um) representante de cada Bumbá e o Coordenador de Jurados da Comissão Organizadora do Festival;
  - **2º** Fica estabelecido o prazo de um ano para a constituição da Escola de Jurados do Festival Folclórico de Parintins;
  - **3º** A partir do ano de 2018 a Escola de Jurados será responsável pela manutenção do banco de dados, treinamento e seleção dos jurados para o Festival Folclórico;
  - **4º** Serão necessariamente escolhidos 01 (um) jurado para presidir a comissão, 03 (três) jurados para compor o Bloco A, 03 (três) jurados para compor o Bloco B e 03 (três) jurados para compor o bloco C, dentro das especialidades constantes do Anexo I.

## **CAPÍTULO V - DAS ATRIBUIÇÕES DOS JURADOS**

**Art. 7º** - Para cada apresentação haverá um caderno de votação com uma folha para cada item a ser julgado, por cada Jurado, contendo os critérios para julgamento e nota, que após a votação será colocado em envelope e rubricados pelo Jurado, um fiscal de cada Bumbá e o Presidente da Comissão Julgadora sendo depositados na urna, que receberá o lacre definitivo devidamente rubricado por todos os membros da Comissão Julgadora, logo após o encerramento da apresentação da última Associação.

**Art. 8º** - As urnas, depois de lacradas serão entregues pelos membros da Comissão Julgadora, na presença dos fiscais das Associações Folclóricas, ao Comandante da 11º Batalhão de Polícia Militar de Parintins, que ficará responsável pela sua guarda e inviolabilidade até a entrega para o Presidente da Comissão Julgadora, no dia e hora da Apuração, constantes neste Regulamento.

**Art. 9º** - O julgamento será efetuado por 09 (nove) Jurados, que observarão a especialidade de cada grupo de critérios de julgamento, divididos em 03 (três) blocos e em três grupos distintos e mistos de jurados, sendo: Bloco A = jurados Comum / Musical, Bloco B = Cênico / Coreográfico, Bloco C = Artístico, sendo cada cabine de jurados composta de um representante de cada bloco em julgamento.

**Art. 10** – Os Jurados, no desempenho de suas funções, assumem comportamento de juízes, devendo primar pela isenção e procurando agir com sabedoria, imparcialidade e justiça, aplicando fielmente este Regulamento e ficam:

- **1º** - Obrigados a:

1. a) Chegar diariamente ao “Bumbódromo”, no mínimo 30 (trinta) minutos antes do início da primeira apresentação;
  2. b) Permanecer nas suas cabines até o encerramento dos espetáculos e da votação, salvo se acompanhados por fiscais das associações Folclóricas;
  3. c) Assinar o Termo de Ciência do Regulamento, que rege a disputa do Festival Folclórico de Parintins.
  4. d) Justificar na folha de votação qualquer nota de forma objetiva com o apresentado no julgamento. A falta desta justificativa acarretará na anulação da nota, ficando a nota para fins de apuração igual ao do Bumbá Contrário.
- **2º** - Impedidos de:
    1. a) Se ausentarem das cabines e do local onde estiverem hospedados, salvo com a concordância dos fiscais ou Coordenação de Jurados;
    2. b) Fazer qualquer consulta a outro membro do júri durante a apresentação;
    3. c) Contatar reservadamente com os dirigentes e fiscais das Associações concorrentes, e em qualquer hipótese com autoridades pública e imprensa;
    4. d) Receber qualquer tipo de objeto, adereço, souvenir e etc., de qualquer item, a qualquer tempo, exceto material impresso contendo roteiro do espetáculo.

**Parágrafo Único** – Caso alguma Associação Folclórica seja detentora de prova material, acerca de cometimento de infringência ao presente artigo, por parte de qualquer um dos Jurados, poderá oferecer impugnação escrita, narrando o fato alegado e instruindo com as provas materiais, entregue a cada dia de apresentação ao Presidente da Comissão Julgadora, devidamente rubricados pelos fiscais das agremiações, no mesmo prazo do que trata o Art. 11 e seus parágrafos deste regulamento e endereçado ao Presidente da Comissão Julgadora, a quem incumbirá apresentar o resultado do julgamento antes da abertura dos envelopes de notas. A procedência da impugnação implicará no cancelamento das notas julgadas pelo (a) o (a) Jurado (a), infrator (a) referente a todas as noites de apresentação. Não caberá recurso das decisões da Comissão Julgadora.

## **CAPÍTULO VI - DAS IMPUGNAÇÕES**

**Art. 11** – As impugnações deverão ser apresentadas em 03 (três) vias, pelos fiscais credenciados dos Bumbás, ao Presidente da Comissão Julgadora na mesma noite em que ocorrer o fato gerador, até 60 (sessenta) minutos após a apresentação da última Associação, sendo imediatamente apresentado aos fiscais da Associação impugnada.

- **1º** - Os fiscais do Bumbá impugnado serão notificados para apresentar defesa até 09 h (nove horas) do dia seguinte, exceto para a noite do último dia que será até 06 h (seis horas) sob pena de preclusão.
- **2º** - O Bumbá impugnado será considerado notificado, mediante recebimento pelos seus fiscais da segunda via de impugnação, dentro do prazo fixado no caput deste artigo. Decorrido o prazo sem a notificação pessoal por ausência da parte impugnada, bastará

à notificação feita ao membro da Associação impugnada pelo Presidente da Comissão Julgadora, com efeitos para todos os fins previstos neste Regulamento.

- **3º** - As impugnações serão decididas pela Comissão Julgadora até 14h (quatorze horas), do dia seguinte, para matérias referentes às apresentações da primeira e segunda noite e até as 08h (oito horas), da última noite de apresentação.
- **4º** - De cada decisão será lavrado ato circunstanciado da Comissão Julgadora constando o resultado, que, em envelope lacrado será rubricado pelos componentes da Comissão Julgadora e pelos fiscais de cada Bumbá, o qual só poderá ser conhecido quando da apuração dos resultados do festival.

## **CAPITULO VII - DO APRESENTADOR**

**Art. 12** – Cada Associação terá seu apresentador oficial, com a responsabilidade de fazer a apresentação do Bumbá, sendo defeso elogiar, ofender ou provocar por palavras, gestos ou qualquer outro meio à Associação contrária, autoridades civis, militares e eclesiásticas sob pena da aplicação de punição de acordo com o artigo 30 deste regulamento no item APRESENTADOR, referente à data da infração.

**Art. 13** – As Associações devem utilizar apenas 01 (um) Apresentador oficial por dia de espetáculo.

**Parágrafo Único** – O descumprimento deste artigo implicará na perda de 01 (um) ponto, deduzido da pontuação geral obtida pela Associação na noite da apresentação.

## **CAPITULO VIII - DO TEMPO DA APRESENTAÇÃO**

**Art. 14** – As Associações terão o tempo mínimo de 02h (duas horas) e o tempo máximo de 02h30min (duas horas e trinta minutos), para cada apresentação nos três dias de festival.

- **1º** - A contagem do tempo oficial das apresentações dos Bumbás será feita pelo Presidente da Comissão Julgadora. E, para nortear o tempo de apresentação será instalado um relógio na área interna, de responsabilidade da Prefeitura Municipal de Parintins.
- **2º** - Para efeito deste artigo o evento terá início às 20h, inclusive com a contagem do tempo previsto no *caput* do artigo. Encerrada a primeira apresentação do dia e após o intervalo de 45 (quarenta e cinco) minutos, sendo, 30 (trinta) minutos de intervalo oficial e mais 15 (quinze) minutos do animador do segundo concorrente, deverá iniciar-se a apresentação deste, o qual será submetido ao mesmo tempo de duração do espetáculo.
- **3º** - Considera-se como início da apresentação de cada Associação, a entrada do Apresentador.
- **4º** - Fica concedido prazo improrrogável de 15 minutos, antes do horário de cada apresentação oficial, para entrada e posicionamento dos músicos e, 15 minutos depois

para saída, ressalvando que o referido tempo não será contado como tempo de apresentação de que trata o Art. 15 deste Regulamento.

- **5º** - As torres de som e iluminação sobre a cabine dos jurados ou outros lugares decididos pela consultoria técnica, terão uso comum para sonorização e para a iluminação cênica dos Bumbás. Será vedado a utilização para fins alegóricos/cenográficos, cênicos e coreográficos.
- **6º** - A infração a qualquer dos parágrafos 3º e 4º, deste artigo, resultará na perda de 0,1 (um décimo) automaticamente, para cada minuto ultrapassado, em relação ao tempo máximo e para cada minuto antecipado em relação ao tempo mínimo, conforme ata do Presidente da Comissão Julgadora.

**Art. 15** – Somente no caso de interrupção de energia elétrica, de som, ou por invasão da área por populares, ausência de jurados, mau tempo (chuva) ou qualquer outro obstáculo que impeça ou coloque em risco a segurança pessoal dos brincantes efetivamente a realização do espetáculo ou sua interrupção nos horários previstos, reconhecidos formalmente pelo Presidente da Comissão Organizadora, as Associações Folclóricas Caprichoso e Garantido, poderão realizar as suas apresentações fora do horário inicial previsto, sem prejuízo da pontuação.

- **1º** - Fica concedido o tempo de 30 (trinta) minutos, contado da solução formal do impedimento, para que a Associação Folclórica dê início à apresentação do dia.
- **2º** - Se os fatos previstos no *caput* deste artigo ocorrerem no curso do espetáculo, este será suspenso e seu reinício dar-se-á em até 30 (trinta) minutos após haver sido resolvido plenamente o problema, sem prejuízo para a Associação que estiver se apresentando.
- **3º** - Não resolvido o impasse dentro do prazo estabelecido no parágrafo anterior, a pontuação do boi prejudicado será igual à da agremiação que não sofreu prejuízo na apresentação.
- **4º** - A comissão organizadora e julgadora será competente para julgar os problemas descritos nos parágrafos 1º e 2º, deste artigo, cuja decisão deverá se basear em manifestação do corpo de bombeiros ou outro órgão responsável pela segurança do evento.

## CAPÍTULO IX - DOS ITENS DE VOTAÇÃO

**Art. 16** – Para o julgamento das Associações, serão rigorosamente observados, a cada dia do espetáculo, os 21 itens descritos no caderno de votação, conforme anexo II.

**Art. 17** – A nota mínima a ser conferida por cada Jurado em cada item é 8,5 (oito virgula cinco) e a máxima é 10 (dez), podendo ser fracionada na forma decimal, e deve ser lançada na folha de votação, numericamente e por extenso.

- **1º** - Caso haja omissão nos lançamentos das notas numéricas e por extenso, será atribuída a nota máxima 10 (dez) aos Bumbás. Caso o julgador tenha omitido o lançamento apenas de uma das notas, valerá então a nota lançada, desde que não contenha rasuras;
- **2º** - Caso haja rasura no lançamento das notas numéricas e/ou por extenso, será atribuída a nota máxima 10 (dez) aos Bumbás naquele item.

- **3º** - Caso haja divergência entre a nota numérica e por extenso, prevalecerá a maior nota, desde que não contenha rasuras.
- **4º** - Os itens de votação serão levados ao conhecimento dos jurados através do Apresentador Oficial de cada Associação Folclórica.
- **5º** - O Bumbá que deixar de apresentar qualquer item constante no caderno de votação não receberá nota ou pontuação no item correspondente, sendo-lhe atribuída, para efeito de apuração, a nota mínima 8,5 (oito e meio).

**Art. 18** – O direito de voto é exclusivo dos Jurados.

## **CAPÍTULO X - DOS FISCAIS**

**Art. 19** – As Associações nomearão até 21 (vinte e um) fiscais por correspondência endereçada à Comissão Organizadora do Festival, até às 18h horas do dia que antecede ao início das apresentações, para acompanhamento direto junto a essa comissão.

- **1º** - É proibida a permanência na arena de fiscais do Bumba contrário ao da apresentação.

**Art. 20** – Os fiscais deverão ser credenciados por atos baixados pelos Presidentes dos Bumbás. No fosso só poderão atuar na fiscalização 06 (seis) fiscais de cada Associação Folclórica devidamente escolhidos dentre os 21 (vinte e um) fiscais do que trata o Art. 20, devendo os mesmos, trajarem roupas neutras, ou seja, camisa branco, calça branco, calçado predominantemente branco e a identificação nominal de crachá com foto.

**Parágrafo Único** – O descumprimento deste artigo acarretará à Associação Folclórica faltosa a penalidade prevista no Art. 30, na noite geradora do fato.

**Art. 21** – É competência dos fiscais:

1. a) Fiscalizar a atuação da Comissão Julgadora;
2. b) Verificar se o material de votação está em ordem, antes de ser iniciado o julgamento;
3. c) Fazer impugnações sob qualquer irregularidade que verificar no curso da apresentação e votação, consignando suas razões por escrito;
4. d) Não permitir que o caderno de votação seja retirado do local do julgamento, antes do lacre da urna receptora das mesmas;
5. e) Assinar, juntamente com os membros da Comissão Julgadora, as folhas de votação, antes do início das apresentações;
6. f) Assistir o lacre da urna receptora dos cadernos de votação, rubricando-a, juntamente com os Jurados;
7. g) Receber as notificações de impugnações da sua Associação;
8. h) Praticar todos os demais atos inerentes à sua função.

**Art. 22** – Os fiscais não poderão interferir na votação e nem presenciar a prática do voto pelos jurados.

**Parágrafo único** - Para os fins descritos nas alíneas “c” e “h” do artigo anterior, a comissão organizadora deves disponibilizar arquivo áudio visual (vídeo) da apresentação dos bumbás aos fiscais das agremiações, ao final da mesma.

## **CAPÍTULO XI - DA APURAÇÃO**

**Art. 23** – O Presidente da Comissão Julgadora será responsável pela apuração dos resultados do Festival Folclórico de Parintins.

- **1º** - Cabe à Comissão Organizadora:

1. a) Providenciar local e equipamentos para o processo de apuração no Bumbódromo;

b) Fornecer os mapas e planilhas de apuração;

c) Credenciar os representantes de cada Associação;

- **2º** - Cabe à Comissão Julgadora:

1. a) Julgar a cada noite a impugnação de Jurado(a).

**Art. 24** – Cada Associação concorrente indicará 02 (dois) representantes devidamente credenciados (delegado de apuração), que exercerão as funções de fiscal específico para o ato. Fica franqueada a livre participação dos Presidentes das Associações Folclóricas, sem prejuízo das funções conferidas ao delegado de apuração e um representante de cada órgão de imprensa. Os jornalistas ficarão em espaço especialmente destinado ao exercício de suas funções, sendo vedado qualquer tipo de manifestação pelos presentes, salvo, se membro da Comissão Julgadora e delegados.

- **1º** - A apuração será feita às 14h da segunda-feira, no Bumbódromo.
- **2º** - Antes do início da apuração serão divulgadas as atas contendo as decisões sobre as impugnações apresentadas por cada Associação, de cujas decisões não cabe qualquer recurso, em qualquer esfera. Em seguida serão lidas as notas dadas para cada item por cada Jurado, em cada bloco por dia de apresentação, sendo descartada a menor nota aplicada auferida pelo Jurado(a) a cada item e a cada noite de apresentação.
- **3º** - Na hipótese de haver apenas 02 (duas) notas válidas para quaisquer itens, ainda assim se descartará a menor nota entre as restantes.
- **4º** - Concluída a apuração, o Presidente da Comissão Julgadora proclamará o Bumbá Campeão e o Bumbá Vice-Campeão do Festival Folclórico de Parintins, respectivamente, conforme o maior número de pontos obtidos, efetivando a entrega dos troféus específicos.
- **5º** - Em caso de empate na pontuação geral dos três espetáculos, a Comissão Julgadora procederá ao desempate, observados sucessivamente os seguintes critérios:
  1. a) Confronta-se o somatório de pontuação nas três apresentações relativas aos itens coletivos, indicados no Anexo III, sendo proclamada campeã a Associação que obteve maior somatório de pontos;

2. b) Confrontam-se os somatórios de pontuação nas três apresentações, relativas aos itens individuais, indicados no Anexo III, sendo proclamada campeã a Associação que obteve maior somatório de pontos;
3. c) Persistindo o empate, confronta-se a quantidade da segunda melhor nota atribuída as Associações para se conhecer o vencedor;
4. d) Persistindo mais uma vez o empate, o Presidente da Comissão Julgadora proclamará as duas Associações como campeãs.

## **CAPÍTULO XII - DO MATERIAL DE VOTAÇÃO**

**Art. 25** – O material de votação deverá ser entregue aos jurados pelos membros da Comissão Julgadora, no recinto específico, pelo menos 20 (vinte) minutos antes da apresentação da primeira agremiação.

**Art. 26** – O material de cada jurado, por noite, consiste no seguinte:

1. a) Caderno de votação;
2. b) Folha de papel em branco para rascunho;
3. c) Lápis e borracha;
4. d) Caneta esferográfica verde;
5. e) Envelope para acondicionar o caderno de votação constando: nome do bloco, nome do Jurado (a) e data de julgamento;
6. f) Roteiro de apresentação.

**Art. 27** – A folha de votação que não contiver as assinaturas do Presidente da Comissão Julgadora, dos Fiscais das Associações e do Jurado será automaticamente anulada.

**Art. 28** – Os lacres e as urnas serão cedidos pela Comissão Organizadora, sendo estas lacradas imediatamente após o término de cada dia de espetáculo, entregues à guarda e responsabilidade do 11º Batalhão de Polícia Militar de Parintins.

**Paragrafo único** – As urnas lacradas permanecerão nas dependências do Bumbódromo, em cofre com senha única, de conhecimento do Comandante do Batalhão, em sala individual e sob vigilância constante.

## **CAPÍTULO XIII - DAS PENALIDADES**

**Art. 29** - O Bumbá que, comprovadamente, assediou um (os) jurado(s) será punido com multa de R\$ 100.000,00 (cem mil reais) que deverá ser revertida para a Entidade Organizadora do Festival Folclórico;

**Art. 30** – As penalidades previstas às infrações deste Regulamento serão a perda de 01 (um) décimo, por ocorrência no item correspondente, deduzida da pontuação geral.

**Art. 31** – É vedada a permanência de não brincantes dentro da arena durante a apresentação dos Bumbás.

**Parágrafo Único** - Não brincante é todo aquele que, na arena, não esteja credenciado ou com indumentária própria de cada Bumbá, salvo com função específica, comprovável e/ou temporário tais como: bombeiros, saúde, segurança, equipe técnica de som e luz, equipe da empresa organizadora e da empresa detentora do direito de imagem e outros necessários à organização e realização do espetáculo.

**Art. 32** – A imprensa (repórter fotográfico ou não) de televisão e rádio, que não estejam a serviço da(s) empresa(s) detentora(s) dos direitos de transmissão, deverá utilizar a área específica da imprensa, cabendo à empresa e/ou o órgão credenciador do Festival o controle e fiscalização, sob pena de suspensão do credenciamento, sem penalidades aos Bumbás.

**Art. 33** – Fica proibida a propaganda, publicidade ou qualquer outra ação de caráter comercial, na arena do Bumbódromo, iniciando-se tal restrição 30 minutos antes do espetáculo e finalizando 30 minutos após o final do espetáculo, por parte de não patrocinador oficial, sob pena de aplicação da penalidade descrita no art. 30 para cada ação aqui definida.

**Art. 34** - Fica resguardado o uso intencional de propaganda, publicidade ou qualquer outra ação de caráter comercial, por parte de patrocinador oficial do Festival, bem como o uso de nomes e marcas das empresas contratadas, seja pelas Associações, seja pela Comissão Organizadora, para fins de prestação de serviço bem como para a operacionalização do espetáculo, não cabendo, portanto, quaisquer punições nestes casos.

#### **CAPÍTULO XIV - DAS DISPOSIÇÕES GERAIS**

**Art. 35** - Será penalizado no item correspondente, o Bumbá que através de seu Apresentador, Levantador, Amo, suas toadas, versos ou dos seus representantes oficiais, atentar contra o pudor e a moral pública e que caracterizam racismo, machismo, homofobia, transfobia e ofensas pessoais, fizer alusão a partidos políticos ou candidatos a cargos eletivos, a título de propaganda, saudação nominal, referências político-partidárias, elogios ou ofensas a qualquer pessoa ou entidade, ou ainda, alusões depreciativas à crença religiosa, às autoridades civis, militares, e eclesiásticas, aos poderes constituídos ou seus representantes.

- 1º - É permitida a apresentação de toadas de desafio sem ofensa à pessoa humana.
- 2º - A penalidade prevista no *caput* deste artigo atenderá o disposto no art. 30 deste regulamento.

**Art. 36** - Fica expressamente proibida a utilização pelas torcidas dos "Bumbás" de instrumentos elétricos ou eletrônicos sonoros, que interfiram negativamente no espetáculo, assim como gestos, acenos ou faixas ofensivas à Associação oposta, com a penalidade prevista no Art. - 30, no item 19 - Galera, por infração ao Art. 35 na noite geradora do fato.

**Art. 37** - A cor padrão da Associação Folclórica "Boi-Bumbá" Caprichoso é AZUL e do "Boi-Bumbá" Garantido é VERMELHA.

**Parágrafo Único** - É expressamente proibido o uso da cor de um "Bumbá" por outro, salvo em casos excepcionais, como em alegorias ou situações que comprovadamente tenham que utilizar a cor oficial de outra Associação Folclórica, com a penalidade prevista no Art. 30, no item correspondente.

**Art. 38** - Relativamente aos itens de julgamento, serão observados os seguintes critérios, por noite de espetáculo:

I - Tribos Indígenas: No mínimo 04 (quatro) e no máximo 11 (onze) tribos, com no mínimo de 18 integrantes por tribo;

II - 03 (três) Tuxauas;

III - Vaqueirada: No mínimo de 30 e no máximo 40 integrantes;

IV - 01 (um) Ritual Indígena com estrutura artística e alegórica;

V - 01 (uma) Lenda Amazônica com estrutura artística e alegórica;

VI - 01 (uma) Figura Típica Regional com estrutura artística e alegórica.

**Parágrafo Único** – A Associação que apresentar número inferior ou superior aos estabelecidos neste artigo será penalizada de acordo com o previsto no Art. 30, no item correspondente, na noite do fato gerador.

**Art. 39** - Não será permitida a utilização de:

1. Cabo de aço ou qualquer outro material sobre a arena, ligando os extremos das arquibancadas, durante as apresentações das Associações;
2. Guindastes nas apresentações dos Bumbás;

III. Fogos de artifícios quentes (outdoor) dentro das dependências do Bumbódromo. A partir da área externa do Bumbódromo os mesmos só poderão ser usados em distância mínima fixada por laudo técnico expedido pelo Corpo de Bombeiros à Comissão Organizadora, até 10 (dez) dias antes do evento.

1. Bombas acima de 5" (cinco) polegadas;

2. "COSPE FOGO", fazendo uso de qualquer substância inflamável. Qualquer elemento em combustão;
  - **1o** – O Bumbá que infringir esse artigo será punido com a perda de 01(um) ponto.
  - **2o** - No 52o Festival Folclórico (2017) o uso de guindastes só será permitido com Auto de Vistoria positivo expedido do Corpo de Bombeiros Militar do Amazonas.

**Art. 40** - Será permitida a utilização de fogos de artifícios frios indoor nas apresentações dentro da arena do Bumbódromo;

**Art. 41** - A ordem de apresentação dos Bumbás para as três noites do último final de semana de junho (sexta, sábado e domingo), será definida por sorteio às 10h (dez horas) , 15 (quinze) dias antes do evento, em praça pública, coordenado e homologado pela Comissão Organizadora e pelos dois Presidentes das Associações Folclóricas.

**Art. 42** - É obrigatória a apresentação das figuras "Pai Francisco e Mãe Catirina" nos espetáculos das três noites de apresentação, as quais não serão atribuídas notas.

**Parágrafo Único** - A Associação que deixar de apresentar as figuras "Pai Francisco e Mãe Catirina" perderá 0,1 (um décimo), por ocorrência, que serão deduzidos de sua pontuação geral.

**Art. 43** - Os casos omissos neste Regulamento serão resolvidos pela Comissão Organizadora e pelo Presidente da Comissão Julgadora, no âmbito de suas respectivas atribuições.

**Art. 44** - Farão parte integrante deste Regulamento os Anexos:

1. a) Anexo I - Blocos de Julgamento Conforme Especialidades do Julgador;
2. b) Anexo II - Itens do nº 01 a nº 21;
3. c) Anexo III - Itens Coletivos, Itens Individuais, Estruturas Artísticas e Abstrato;
4. d) Anexo IV – Critérios de Julgamento;
5. e) Anexo V - Termo de Ciência dos Jurados ao Regulamento do Festival de Parintins;
6. f) Anexo VI - Termo de Impugnação de Jurado.

**Art. 45** - Este Regulamento entrará em vigor após a sua aprovação e publicação no Diário Oficial do Estado. O mesmo terá validade até 31 de julho de 2021, podendo ser prorrogado ou revisto.

Revogam-se as disposições em contrário.

Parintins/Manaus, 24 de maio de 2017.

*FRANK LUIZ DA CUNHA GARCIA*

Prefeito Municipal de Parintins

*JOSE TUPINAMBA RIBEIRO PONTE*

Presidente da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso

*ADELSON DA SILVA ALBUQUERQUE*

Presidente da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido

## **ANEXO I**

### **BLOCOS DE JULGAMENTO CONFORME ESPECIALIDADES DOS JULGADORES**

#### **BLOCO "A" - COMUM / MUSICAL**

Podem exercer a função de julgadores: Músico, Compositor, Maestro, Musicólogo, Folclorista e Comunicólogo (Todos com referencial teórico em folclore, com trabalhos realizados que contemplem as manifestações folclóricas e culturais brasileiras).

#### **ITENS:**

01 - APRESENTADOR

02 - LEVANTADOR DE TOADAS

03 - BATUCADA OU MARUJADA

06 - AMO DO BOI

19 - GALERA

11 - TOADA (LETRA E MÚSICA)

21 - ORGANIZAÇÃO DO CONJUNTO FOLCLÓRICO

#### **BLOCO "B" - CÊNICO / COREOGRÁFICO**

Podem exercer as funções de julgadores: Teatrólogos, Coreógrafos, Folcloristas e Figurinistas (Todos com referencial teórico em folclore, com trabalhos realizados que contemplem as manifestações folclóricas e culturais brasileiras).

#### **ITENS:**

05 - PORTA-ESTANDARTE

07 - SINHAZINHA DA FAZENDA

08 - RAINHA DO FOLCLORE

09 - CUNHA-PORANGA

12 - PAJÉ

10 - BOI-BUMBÁ (EVOLUÇÃO)

20 - COREOGRAFIA

**BLOCO "C" - ARTÍSTICO**

Podem exercer as funções de julgadores: Artistas Plásticos, Etnólogos, Cenógrafos, Antropólogos, Folcloristas, Designer's e Arquitetos (Todos com referencial teórico em folclore, com trabalhos realizados que contemplem as manifestações folclóricas e culturais brasileiras).

**ITENS:**

04 - RITUAL INDÍGENA

13 - TRIBOS INDÍGENAS

14 - TUXAUAS

15 - FIGURA TÍPICA REGIONAL

16 - ALEGORIA

17 - LENDA AMAZÔNICA

18 - VAQUEIRADA

**ANEXO II**

**ITENS**

1. APRESENTADOR
2. LEVANTADO DE TOADAS
3. BATUCADA OU MARUJADA
4. RITUAL INDÍGENA
5. PORTA ESTANDARTE
6. AMO DO BOI
7. SINHAZINHA DA FAZENDA
8. RAINHA DO FOLCLÓRE
9. CUNHÃ – PORANGA
10. “BOI-BUMBÁ” (EVOLUÇÃO)
11. TOADA (LETRA E MÚSICA)
12. PAJÉ
13. TRIBUS INDÍGENAS
14. TUXAUAS
15. FIGURA TÍPICA REGIONAL
16. ALEGORIAS
17. LENDA AMAZÔNICA

18. VAQUEIRADA
19. GALERA
20. COREOGRAFIA
21. ORGANIZAÇÃO DO CONJUNTO FOLCLÓRICO

### **ANEXO III**

#### **ITENS COLETIVOS**

3. BATUCADA OU MARUJADA
4. TRIBOS INDÍGENAS
5. TUXAUAS
6. VAQUEIRADA
7. GALERA
8. COREOGRAFIA
9. ORGANIZAÇÃO DO CONJUNTO FOLCLÓRICO

#### **ITENS INDIVIDUAIS**

1. APRESENTADOR
2. LEVANTADOR DE TOADAS
3. PORTA ESTANDARTE
4. AMO DO BOI
5. SINHAZINHA DA FAZENDA
6. RAINHA DO FOLCLORE
7. CUNHÃ – PORANGA
8. “BOI-BUMBÁ” (EVOLUÇÃO)
9. PAJÉ

#### **ESTRUTURAS ARTÍSTICAS**

4. RITUAL INDÍGENA
5. FIGURA TÍPICA REGIONAL
6. ALEGORIAS
7. LENDA AMAZÔNICA

#### **ABSTRATO**

11. TOADA (LETRA E MÚSICA)

### **ANEXO IV**

#### **DOS CRITÉRIOS DE VOTAÇÃO**

##### **01 – APRESENTADOR**

Individual

DEFINIÇÃO: Anfitrião, Mestre de Cerimônia, Porta voz.

**MÉRITOS:** Domínio de arena e de público, fluência verbal, carisma, impostação sem interferência ou intervenção que dificulte a audição ou compreensão do espetáculo de voz, dicção, alegria, atenção constante no desenvolvimento do tema.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Indumentária e significado, voz, desenvoltura, animação.

## **02 – LEVANTADOR DE TOADAS**

Individual

**DEFINIÇÃO:** Sua voz é o fio condutor para o desenvolvimento do tema.

**MÉRITOS:** Interpretação, afinação, dicção, timbre e técnica de canto.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Afinação, extensão vocal, dicção, respiração e timbre.

## **03 – BATUCADA OU MARUJADA**

Coletivo

**DEFINIÇÃO:** Sustentação rítmica, base para o espetáculo, agrupamento de percussão que fornece um referencial rítmico indispensável às toadas.

**MÉRITOS:** Harmonia, cadência, ritmo, constância.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Harmonia, disposição de arena, ritmo, indumentária, cadência.

## **04 – RITUAL INDÍGENA**

Estrutura artística

**DEFINIÇÃO:** Recriação de rito xamanístico, fundamentado através de pesquisa, dentro do contexto folclórico do boi-bumbá.

**MÉRITOS:** Teatralização, criatividade, beleza, originalidade e efeitos.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Fidelidade à toada cantada na apresentação do ritual, desenvolvimento, beleza e encenação, observada a sua fundamentação (pesquisa/referências) dentro da folclorização do boi-bumbá.

## **05 – PORTA-ESTANDARTE**

Individual

**DEFINIÇÃO:** Símbolo do Boi em movimento.

**MÉRITOS:** Bailado, garra, desenvoltura, simpatia, elegância e alegria.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, estandarte, leveza, graça, sincronia de movimentos entre o bailado e o estandarte.

#### **06 – AMO DO BOI**

Individual

DEFINIÇÃO: O dono da fazenda, menestrel que tira versos dentro dos fundamentos do espetáculo.

MÉRITOS: Dicção, desenvoltura, postura e expressões cênicas.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, voz, afinação, poder de improvisação e qualidade poética.

#### **07 – SINHAZINHA DA FAZENDA**

Individual

DEFINIÇÃO: Filha do dono da fazenda, no auto do Boi-Bumbá de Parintins.

MÉRITOS: Beleza, graça, desenvoltura e alegria.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, movimentos, saudação ao boi e ao público, simpatia e carisma.

#### **08 – RAINHA DO FOLCLORE**

Individual

DEFINIÇÃO: Item que representa a diversidade de valores expressados pela manifestação popular.

MÉRITOS: Beleza, simpatia, desenvoltura e incorporação as suas representações.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Beleza, graça, movimentos, simpatia e indumentária.

#### **09 – CUNHÃ-PORANGA**

Individual

DEFINIÇÃO: Moça bonita, guerreira e guardiã, expressa a força através da beleza.

MÉRITOS: Beleza, simpatia, desenvoltura e incorporação as suas representações.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Beleza, movimentos, simpatia e indumentária.

#### **10 – BOI-BUMBÁ (EVOLUÇÃO)**

Individual

**DEFINIÇÃO:** Símbolo da manifestação popular, motivo e razão de ser do Festival Folclórico de Parintins.

**MÉRITOS:** Evolução e encenação.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Geometria idêntica, leveza, coreografia e movimentos de um boi real.

### **11 – TOADA (LETRA E MÚSICA)**

Abstrato

**DEFINIÇÃO:** Suporte lítero musical do festival, elo entre a individualidade e o grupo.

**MÉRITOS:** Agrega elementos históricos, geográficos, culturais e sociais, desde os momentos primitivos até os nossos dias.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Melodia, métrica, conteúdo, interpretação, composição e harmonia.

### **12 – PAJÉ**

Individual

**DEFINIÇÃO:** Curandeiro, hieforante, xamã, sacerdote, ponto de equilíbrio das tribos.

**MÉRITOS:** Expressão corporal e facial, movimentos harmônicos, domínio de espaço cênico.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Indumentária, originalidade, expressão, segurança, domínio de arena, encenação e coreografia.

### **13 – TRIBOS INDÍGENAS**

Coletivo

**DEFINIÇÃO:** Grupos étnicos que compõem os povos indígenas do Brasil, dentro do contexto folclórico do boi-bumbá de Parintins.

**MÉRITOS:** Sincronia de movimentos, cores e expressões cênicas e danças.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Sincronia, indumentária, fidelidade às raízes (dentro do contexto folclórico do Boi-Bumbá) e efeitos visuais: plástica e adereços pertinentes ao contexto tribal folclorizados ou não.

### **14 – TUXAUA**

Coletivo

**DEFINIÇÃO:** Chefe da tribo, o personagem caboclo em sua miscigenação, representação alegórica do universo indígena e caboclo da Amazônia.

**MÉRITOS:** Plástica adequada ao tema do espetáculo, criatividade e originalidade.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Indumentária, fidelidade ao tema do espetáculo e riqueza dos detalhes nas confecções do capacete (cocar alegórico).

## **15 – FIGURA TÍPICA REGIONAL**

Artístico

**DEFINIÇÃO:** Símbolo da cultura amazônica, na sua soma de valores a partir dos elementos que compuseram a sua miscigenação.

**MÉRITOS:** Homenagem às raízes da terra, beleza e originalidade.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Fidelidade ao item, acabamento, estética, porte e encenação.

## **16 - ALEGORIAS**

Artístico

**DEFINIÇÃO:** Estruturas artísticas que funcionam como suporte cenográfico para apresentação.

**MÉRITOS:** Beleza, criatividade e originalidade.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Acabamento, execução, funcionalidade, estética e porte.

## **17 – LENDA AMAZÔNICA**

Artístico

**DEFINIÇÃO:** Ficção que ilustra a cultura dos povos da Amazônia dentro do contexto folclórico do Boi-Bumbá de Parintins.

**MÉRITOS:** Imaginação, envolvimento, porte cenográfico e encenação.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Acabamento, encenação, originalidade e desenvolvimento.

## **18 – VAQUEIRADA**

Coletivo

**DEFINIÇÃO:** Agrupamento coletivo, guardiões do boi em evolução.

**MÉRITOS:** Beleza e coreografia.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Indumentária, coreografia e sincronia.

## **19 – GALERA**

Coletivo

**DEFINIÇÃO:** Elemento de apoio do espetáculo, estímulo de apresentação, massa humana que forma uma das maiores coreografias uníssonas do mundo.

**MÉRITOS:** Alegria, energia contagiante, sincronia, garra, evolução e empolgação.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Animação, calor humano, participação e sincronia.

## **20 – COREOGRAFIA**

Coletivo

**DEFINIÇÃO:** Todos os movimentos de dança apresentados durante o espetáculo.

**MÉRITOS:** Dinâmica, criatividade nos movimentos, ritmo e sincronia.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Expressividade do movimento, sincronia e criatividade.

## **21 – ORGANIZAÇÃO DO CONJUNTO FOLCLÓRICO**

Coletivo

**DEFINIÇÃO:** Reunião de itens individuais, artísticos e coletivos embasados no conteúdo do espetáculo, e, por sua vez, dispostos organizadamente na arena de apresentação.

**MÉRITOS:** Disposição em que se encontram suas diversidades (tribos, itens individuais, etc.), harmonia, liberdade de movimentos na arena e tempo compatível.

**ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Indumentária, alegria pertinente ao conteúdo do espetáculo, diversidade de estrutura e fantasia com fidelidade ao tema.

Matéria publicada no Diário Oficial dos Municípios do Estado do Amazonas no dia 02/06/2017.

Edição

1868

A verificação de autenticidade da matéria pode ser feita informando o código identificador no site:<http://www.diariomunicipal.com.br/aam/>

