



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE – ICA
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA – ETDUFPA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

FERNANDO NUNES SILVA

CARTOQUADRILHA EM CENA:

**A Quadrilha Junina como locus de afirmação do Artista-quadrilheiro na Pós-
modernidade**

BELÉM – PA

2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE – ICA
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA – ETDUFPA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

FERNANDO NUNES SILVA

CARTOQUADRILHAEM CENA:

**A Quadrilha Junina como locus de afirmação do Artista-quadrilheiro na Pós-
Modernidade**

Monografia apresentada à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção de título de Licenciado no Curso de Licenciatura em Dança.

Orientadora: Prof. Msc. Rosângela Colares Lavand.

BELÉM – PA

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE – ICA
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA – ETDUFPA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

FERNANDO NUNES SILVA

CARTOQUADRILHA EM CENA:

A Quadrilha Junina como locus de afirmação do artista-quadrilheiro na Pós-Modernidade

Esta monografia foi julgada adequada para a obtenção do título de “Licenciado em Dança, e aprovado na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Data: ____/____/____

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Msc. Ana Rosangela Colares Lavand – Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Prof. Dr. Maria Ana Azevedo – Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Prof. Dr. Mayrla Andrade - Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

BELÉM –PA

2016

À minha família, pelos ensinamentos tão importantes na minha formação além da liberdade para a escolha de trilhar o caminho da dança onde me afirmo enquanto artista, docente, intérprete-criador e pesquisador.

AGRADECIMENTOS

Aos Deuses supremos (Deus, Oxalá, Allah, Krishina, Tupã) que me guiaram e abençoaram nessa intensa caminhada de aprendizados;

A todos os professores que fizeram parte desse ciclo de aprendizado e que se disponibilizaram a compartilhar suas experiências dançantes conosco;

A minha orientadora Prof. Msc. Ana Rosângela Colares Lavand, em especial, pela força, energia, apoio e por abraçar com verdade meu objeto de pesquisa;

À Prof. Dr^a Maria Ana Azevedo, pelas importantes contribuições dadas durante todo o curso;

À Prof. Dr. Giselle Guilhon por compartilhar tantos aprendizados de tanta importância e pela influente impregnação antropológica em mim;

À minha mãe Ana Nunes, por acreditar no meu potencial e pelo apoio dado durante os três anos e meio de trajetória acadêmica;

À minha avó Maria Lúcia e minha tia Ana Rosa, pelos ensinamentos de vida, essenciais na autonomia da persona que sou;

À minha irmã Melry Anne, que sempre esteve direta ou indiretamente na minha formação para a vida;

As minhas grandes amigas Antonia Edielma, Sabrina Cristina, Nayane Aguiar, Cássia Alice, Rízia Sâmela, Cinthia Santos e Juliana Sarmento, pois foram importantes nas experiências e estudos do pré-vestibular, sem elas eu não estaria aqui;

A todos os companheiros da turma de 2012 da Licenciatura em Dança da UFPA:

Álissy Maynara, Ana Carolina, Andréa Santos, Amanda Silva, Cristiane Pimenta, Franco Saluzzio, Hanna Monteiro, Hanna di Paula, Helóia Tavares, Jaqueline Maciel, Jéssica Azevedo, Kate Karolina, Larissa Ferreira, Layani Oliveira, Layse Nascimento, Lilian Bruna, Lúcia Letícia, Mayra Silva, Rafael Souza, Raí Gonçalves, Renan Mattos, Samara Matos, Silmara Frasão, Stephanny de Paula, Suane Nascimento, Wagner Monteiro e Willame Dantas.

“Ser quadrilheiro é sentir o coração bater ao tocar de uma sanfona, é ver a felicidade aumentar ao ver o mês de junho chegar, é explodir de emoção ao ver sua quadrilha dançando em quadra e principalmente não esquecer não somos um só, ou um grupo, somos uma nação.”

(Grupo Quadrilheiros Paraenses II)

RESUMO

Esta monografia consiste na investigação e reflexão da quadrilha junina como *lócus* de afirmação do artista-quadrilheiro na pós-modernidade. Através do método cartográfico, o tema será esmiuçado a partir da seguinte problemática: como investigar o processo de construção de identidade do artista-quadrilheiro, em sua plenitude de produzir/participar de uma manifestação cultural popular e democrática como a quadrilha junina sendo seu *lócus* de afirmação na pós-modernidade? Com isto, serão mapeados o contexto histórico geral da quadrilha quanto seu surgimento e influências, sua chegada ao Brasil, sua instalação em Belém do Pará sob influências dançantes locais e universais até a modernidade, imbuído da seguinte: Em seguida, farei um mapeamento móvel do artista em processos de construção da identidade quadrilhesca através da relação/ envolvimento com as danças folclóricas e a quadrilha no município de Cachoeira do Piriá se estendendo a cidade de Belém, especificamente na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA). Por fim, localizo a quadrilha como espaço de aprendizados culturais, políticos e sociais, o coreógrafo como estimulador dos corpos dançantes na construção da identidade cultural e na particularidade a afirmação do eu-artista-quadrilheiro na pós-modernidade. Como referenciais teóricos principais nesta pesquisa estão: Deleuze e Guatarri (1995) sobre cartografia; Chianca (2007), Coelho (2011), Leal (2004, 2008) e Cascudo (1998, 2001) sobre o contexto da quadrilha e cultura popular; Bião (2009) sobre etnocenologia; Merleau-Ponty (1995), Daolio (1995) e Dantas (1999) sobre corpo; Santos (2011), Hall (2006) sobre identidade cultural na pós-modernidade; Canclini (2003) sobre culturas híbridas; Mendes (2004) e Muniz (2011) sobre a pós-modernidade na dança; Kaeppler (2001) e Keallinohomoku (1998) sobre antropologia da dança; Ostrower (1987) e Silva (2007) sobre criatividade e redes de criação; Freire (1996) sobre pedagogia da autonomia.

Palavras-chave: Quadrilha Junina. *Lócus*. Afirmação. Identidade. Cultura. Artista-quadrilheiro. Pós-modernidade.

ABSTRACT

This monograph is the research and reflection of junina gang as a place of affirmation of artist-gangster in postmodernity. Through the mapping method, the theme will be scrutinized from the following problem: how to investigate the identity construction process of artist-gangster, in its fullness to produce / participate in a popular and democratic cultural manifestation as the June gang and his claim locus in postmodernity? With this, the general historical context of the gang as its emergence and influence will be mapped, their arrival in Brazil, its installation in Belem in local and universal dance influences to modernity, imbued with the following Then I will make a mobile mapping Artist in construction processes quadrilhesca identity through relationship / engagement with folk dances and the gang in Piriá the waterfall municipality to extend the city of Bethlehem, specifically the School of Theater and Dance of UFPA (ETDUFPA). Finally, locate the gang as a space for cultural learnings, political and social, the choreographer as a stimulator of dancing bodies in the construction of cultural identity and in particular the assertion of self-artist-gangster in postmodernity. The main theoretical references in this research are: Deleuze and Guattari (1995) on cartography; Chianca (2007), Rabbit (2011), Leal (2004, 2008) and Shelly (1998, 2001) on the context of the gang and popular culture; Bião (2009) on Ethnoscenology; Merleau-Ponty (1995), Daolio (1995) and Dantas (1999) on the body; Santos (2011), Hall (2006) on cultural identity in postmodernity; Canclini (2003) on hybrid cultures; Mendes (2004) and Muniz (2011) on postmodernity in dance; Kaeppler (2001) and Keallinohomoku (1998) on the dance anthropology; Ostrower (1987) and Silva (2007) on creativity and networking; Freire (1996) on pedagogy of autonomy.

Keywords: Quadrille Junina. Locus. Affirmation. Identity. Culture. Artist-gangster. Postmodernity.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Misses da Quadrilha Encanto Junino no ano de 2010.....	36
FIGURA 2 – Quadrilha Sedução Junina no ano de 2011, município do Amapá-MA...	37
FIGURA 3 – As três misses da Quadrilha Encanto Junino em 2011 junto à Diretora da Escola Faustino de Brito.....	37
FIGURA 4 – Grupo Folclórico Sedução Junina no ano de 2012.....	38
FIGURA 5 – Traje de Concurso de ensaio da Quadrilha Fuzuê Junino 2015.....	48
FIGURA 6 – Traje oficial da Quadrilha Fuzuê Junino 2015.....	49

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 –Sistematização do destaques e seus personagens na Quadrilha Mirim Encanto Junino no ano de 2009.....	34
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I–HISTÓRICO QUADRILHARE: Mapeamentos históricos e estruturais da Quadrilha Junina.....	17
1.1 A QUADRILHAJUNINA E O SEU CONTEXTO GERAL: Um breve histórico..	17
1.2A QUADRILHA JUNINA CHEGA AO BRASIL.....	18
1.3 A QUADRILHA JUNINA EM BELÉM DO PARÁ.....	21
1.3.1 A MODERNIDADE DA QUADRILHA JUNINA EM BELÉM DO PARÁ.....	22
CAPÍTULO II – FERNANDO NUNES: Mapeamento móvel de um artista em processo.....	26
2.1 O NASCER DO EU-CORPO E A CONSTRUÇÃO DO EU- IDENTIDADE: Processo(s) de contato(s) e identificação(ões).....	26
2.2 DE BRINCANTE À COREÓGRAFO – Investigações sobre o fazer quadrilha na cidade de Cachoeira do Piriá.....	30
2.3 SOBRE O FAZER QUADRILHA NA ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA.....	39
CAPÍTULO III – A QUADRILHA COMO <i>LÓCUS</i> DE AFIRMAÇÃO DO ARTISTA-QUADRILHEIRO NA PÓS-MODERNIDADE.....	44
3.1 A QUADRILHA COMO <i>LÓCUS</i> DE APRENDIZADOS: Saberes Culturais, Políticos e Sociais.....	44
3.2 O COREÓGRAFO COMO PROPOSITOR DA CENA QUADRILHESCA E ESTIMULADOR DOS CORPOS DANÇANTES.....	51
3.3 O EU-IDENTIDADE COMO ARTISTA-QUADRILHEIRO NA PÓS-MODERNIDADE.....	57
IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
V – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	67

INTRODUÇÃO

A Quadrilha Junina é uma manifestação cultural popular e democrática que envolve comunidades numa reciprocidade de relações, aprendizados e saberes viscerais com as nuances sinestésicas da quadra junina. Essas comunidades são formadas pessoas dos mais diferentes estilos de vida que se reúnem, se organizam, se dedicam meses de ensaio para apresentar um belo espetáculo ao público que apreciam os eventos pré-juninos e juninos.

Esta monografia trata exatamente da Quadrilha Junina como *locus* de afirmação do eu-artista-quadrilheiro na pós-modernidade. Através mapeamentos históricos, culturais, políticos e sociais do eu-identidade e a relação/envolvimento com esta dança popular desde os seis anos de idade. Desta forma, o meu crescimento, desenvolvimento enquanto ser dançante em processo está diretamente entrelaçado nas nuances vividas antes, durante e depois dos festejos juninos. Assim, vejo o artista-quadrilheiro como um sujeito de suma importância para resistência dessa manifestação cultural popular e democrática na pós-modernidade sendo ele necessário para as transformações do cenário das políticas culturais e rompimentos de paradigmas impregnados em todos os setores da sociedade, inclusive nas universidades.

Por conta dessa necessidade intensa de refletir, discutir e dialogar sobre as relações minhas com a quadrilha junina, lanço a seguinte problemática que norteia meu objeto de pesquisa: Como investigar o processo de construção de identidade do artista-quadrilheiro, em sua plenitude de produzir/participar de uma manifestação cultural popular e democrática como a quadrilha junina sendo seu *locus* de afirmação na pós-modernidade?

Na conjuntura das hipóteses para essa problemática está por primeiro a direta relação com a quadrilha junina que entrelaça e se confunde com fatos e acontecimentos importantes de minha história de vida como artista em processo de transformação; por segundo, vejo a quadrilha junina como um lugar de importantes aprendizados culturais, políticos e sociais corroborantes na identificação com a mesma em sua plenitude de relações/envolvimentos de resistência da cultura popular paraense; por terceiro e último, o artista-quadrilheiro é a peça fundamental para as transformações sociais de valorização da cultura popular e políticas culturais ao nível da grandiosidade do espetáculo produzido pelos grupos juninos.

Desta forma para estruturar e sistematizar meu objeto de pesquisa, tenho como objetivo geral, investigar o processo paulatino de construção da identidade do artista-quadrilheiro tendo a quadrilha como lócus de afirmação na pós-modernidade, uma vez que perpassarei por contextos gerais e específicos do gênero e da minha trajetória histórica-artística de vida a fim de alimentar essa necessidade incessante de afirmação. Para esmiuçar essa investigação tenho como objetivos específicos os seguintes: descrever os contextos históricos da quadrilha em sentido geral para o mapeamento do lócus em questão; refletir sobre o eu-corpo e a construção do eu-identidade através da dissecação cartográfica do artista em processo de relação/envolvimento com a cultura popular; analisar através da memória, fotos e vídeos, os percursos de atuação do eu-artista-quadrilheiro em vários grupos juninos quanto ao processo de afirmação na pós-modernidade; reconhecer a quadrilha como lócus de afirmação do eu-identidade como artista-quadrilheiro na pós-modernidade.

É importante ressaltar a relevância pessoal, acadêmica e social do meu objeto de pesquisa. No âmbito pessoal, revelo de antemão minha relação com a quadrilha iniciou aos seis anos de idade. Dançar/atuar/participar de uma quadrilha junina reverbera em sinestésias múltiplas que são quase inexplicáveis e por isso não me detenho somente a enunciados fixos, clichês, pois ser artista-quadrilheiro é além de qualquer obviedade. Essa impregnação faz-me perceber o quão significativo é a quadrilha pra comigo, pois minha história de vida se confunde com todas as trajetórias quadrilhescas que estão em “meu” corpo e perpassam por cada traço, linha e nuances do mesmo. O início de tudo: o ano 2000. Foi neste ano que floresceram “meus” lados históricos-artísticos de relação com este universo que é tão democrático e diverso.

Como já foi citado de forma tão intensa no início desta introdução sobre minhas necessidades de afirmação do eu-identidade como artista-quadrilheiro da pós-modernidade no lócus chamado Quadrilha Junina. É fato que uma manifestação espetacular como essa exerce um papel muito importante de resistência e libertação cultural de lugar e, conseqüentemente envolve pessoas dos mais variados aspectos, sejam eles sexuais, étnicos, religiosos, políticos e ideológicos. Esta monografia, no âmbito acadêmico evidencia e valoriza a cultura popular junina e será uma contribuição para a área específica dança em Belém do Pará; em sua plenitude de resistência e nas constantes de transformações sociais, este trabalho proporciona uma conexão menos arbitrária de comunicação com o popular através de uma especificidade histórica-

artística que avança do “meu” para “nosso” mapeamento da quadrilha junina em seus mais diversos contextos, peculiaridades e aprendizados.

No âmbito social, esta monografia é de múltiplos estímulos; ela tem a pretensão de instigar a comunidade quadrilhesca se reconhecer como artista-quadrilheiro de vários valores construtivos de suas identidades e além disso expor seus mapeamentos através de trabalhos e pesquisas científicas que desencadearam em muitas outras descobertas importantes para a perpetuação da escrita de nossa história na história cultural paraense; ela também tem a prioridade de democratizar as relações sociais com a cultura popular, ou seja, romper certas visões de que a quadrilha junina é somente uma dança de entretenimento, diversão e sinônimo de desorganização e além disso de que é produzida somente e tão exclusivamente por pessoas carentes de áreas rurais, periféricas urbanas de um lugar.

Nesta pesquisa, utilizarei o método cartográfico a fim de mapear contextos históricos gerais e específicos do meu objeto de pesquisa e implicaram nos entrelaces que se aproximaram a partir dele para dar significação e sentido as reflexões e discussões do mesmo.

A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real. (DELEUZE e GUATARRI, 1995, p. 21).

Além disso, o “método cartográfico não tem regras a seguir, é um movimento atencional, concentrado na experiência, na localização de pistas e de signos do processo em curso.” (MOURA e HERNANDES, 2012, p. 2) e isto compete diretamente a intencionalidade do meu objeto de pesquisa quanto a investigação em processo, em experiências e significações dos mapas traçados. Para Deleuze e Guatarri (1995, p. 22),

[...] o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social.

Neste sentido, portanto, a cartografia são mapas móveis “[...] que também podem ser pensados como objetos estéticos, abertos por diferentes métodos, conectáveis e

modificáveis, que se prestam a interpretações poéticas, incorporam valores culturais e crenças políticas ao figurarem e reconfigurarem o espaço [...]” (MOURA e HERNANDEZ, 2012, p. 1), por isso utilizarei o termo mapeamento móvel no decorrer dos capítulos e subcapítulos. Afinal,

[...] São múltiplas as entradas em uma cartografia. A realidade cartografada se apresenta como mapa móvel, de tal maneira que tudo aquilo que tem aparência de “o mesmo” não passa de um concentrado de significação, de saber e de poder [...] (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2010, p. 10).

Tendo como finalidade básica e natureza qualitativa, esta pesquisa trata também de um processo de rememoração analítica-descritiva-reflexiva sobre a quadrilha junina como lugar de afirmação do artista-quadrilheiro na pós-modernidade. Terei como recursos de pesquisa, artigos, dissertações, livros, mídias sociais, arquivos de fotografias, conversações informais e principalmente a memória, haja visto que a maioria dos acontecimentos da minha trajetória de vida não estão registrados em documentos, arquivos de fotografias, áudios ou vídeos. Vale ressaltar que as conversações informais foram realizadas com minha matriarca e não estão anexadas, pois foram realizadas no intuito de confirmar algumas informações cronológicas de data para organizar os acontecimentos históricos de minha trajetória vivida/dançada.

Quanto à estruturação desta monografia, é importante salientar que está dividida em três seções que desencadeia nos mapeamentos móveis que dão significado e completude a intencionalidade da pesquisa.

A primeira seção é dividida em três subseções: o primeiro trata de um breve histórico a respeito do surgimento da quadrilha junina e suas influências culturais; a segunda explana a chegada da quadrilha junina ao Brasil e sua popularização nos setores rurais e periféricos urbanos; o terceiro, descreve a quadrilha junina em Belém do Pará e como esta manifestação popular se instalou e se tornou uma espetacularidade através da criação de uma variante da quadrilha tradicional roceira: a quadrilha moderna. No final desta subseção, resalto também a transição da quadrilha moderna para a roceira moderna.

A segunda seção trata do mapeamento móvel de uma artista em processo. Ele foi dividido em três subseções: a primeira descreve e reflete sobre o nascer do eu-corpo e a

construção do eu-identidade nas primeiras perspectivas de contato e identificação com a quadrilha junina e as danças folclóricas; a segunda retrata e investiga os meus percursos transitórios de brincante para coreógrafo no município de Cachoeira do Piriá, evidenciando minhas primeiras participações em grupos juninos, processos de criação e necessidade de criar em variantes áreas além da coreografia. A terceira reflete sobre o saber/fazer/dançar quadrilha Escola de Teatro e Dança da UFPA além de descrever como e por que da minha atuação no curso de licenciatura em dança e como ressignificou o sentido político, cultural e social do eu-identidade em processo de construção e afirmação.

A terceira seção, por sua vez, trata da Quadrilha Junina como *locus* de afirmação do eu-artista-quadrilheiro na pós-modernidade. Também foi dividido em três subseções: a primeira evidencia através de uma reflexão crítica a respeito da quadrilha junina como locus de aprendizados que são influências importantes na construção do eu-identidade como artista-quadrilheiro através de situações ocorridas durante minha trajetória vivida /dançada em Belém do Pará; a segunda ressalta a figura do coreógrafo como o propositor da cena quadrilhesca e estimulador de corpos dançantes. Nesta subseção, há uma descrição-reflexão crítica a respeito de processos de criação e as relações/interações democráticas entre brincantes e coreógrafo além de ser importante nesse processo de construção identitária. Por fim, a terceira subseção é o ponto que fecha um ciclo de significações, discussões e reflexões sobre eu-identidade como artista-quadrilheiro na pós-modernidade. Evidencia a pós-modernidade como fator libertário para essa afirmação além de ressaltar a importância da quadrilha junina como símbolo de resistência-libertação da cultura popular paraense.

Esta monografia, portanto, tem em seu conteúdo geral um texto eminentemente reflexivo, autônomo e político-cultural dimensionando a importância dessa manifestação cultural para a afirmação do eu-artista-quadrilheiro e tantos outros que não são valorizados pela grandiosidade artística que produzem e atuam. Desta forma, convido-os a adentrar nesse mapeamento móvel que reverbera nessa intensa e complexa necessidade de afirmação conhecendo os mais diversos acontecimentos, os percursos e processos que permeiam a quadrilha junina.

SEÇÃO I – HISTÓRICO QUADRILHARE: Mapeamentos históricos e estruturais da Quadrilha Junina

1.1 A QUADRILHA JUNINA E O SEU CONTEXTO GERAL: Um breve histórico

Início esta seção enunciando os aspectos históricos da quadrilha de forma sucinta a fim de compreender as estruturas e entrelaces do meu objeto de pesquisa que serão refletidos no decorrer desta monografia.

Segundo os estudos de Silva (2009),

A quadrilha junina é uma dança coletiva de origem inglesa, que surgiu por volta dos séculos XIII e XIV. O contato cultural entre a França e a Inglaterra, durante a guerra dos Cem Anos, fez a França adotar a dança, que, levada para os palácios, tornou-se nobre, vindo a espalhar-se por toda a Europa, integrando as festas da nobreza. (p. 1).

A princípio, a quadrilha era formada por quatro ou oito casais que se organizavam em duas filas com quatro extremidades formando um quadrado – daí seu nome francês, *quadrilles* (em espanhol, *cuadrilhas*; em italiano, *quadriglia*). (CHIANCA, 2007, p. 50).

De acordo com Leal (2004, p. 24), a quadrilha é uma “dança social europeia que surgiu no meio de uma sociedade aristocrata e burguesa, com características essenciais de uma dança popular da Idade Média”, desta forma, vê-se a quadrilha pertencente às

“danças baixas”, assim chamadas porque nelas os casais fazem pequenos gestos cerimoniais com os braços e pernas e quase não levantam os pés, evitando movimentos bruscos (Ribas, 1983). Nobre e cortês na origem, a quadrilha tornou-se uma dança e um espetáculo popularizado e reinventado [...] (RIBAS *apud* CHIANCA, 2007, p. 50).

As influências do *Country Dance*¹ e as danças de corte² deram outro significado à quadrilha quanto a sua estética e organização, uma vez que a própria

¹*Country Dance* ou contra dança é um grande número de danças sociais das ilhas britânicas em que os casais dançam juntos em uma figura ou “set”, cada bailarino dança para o seu parceiro e cada casal dançando para os outros casais no conjunto. Um conjunto consiste o mais geralmente de dois ou três casais, às vezes quatro e raramente cinco ou seis. Muitas vezes dançarinos seguem um “chamador”, que nomes de cada mudança nas figuras. (Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Country_dance).

²As danças de corte eram executadas como coreografias, sempre da mesma forma, e deviam ser aprendidas por todos os nobres. Cada coreografia possuía um nome, como o *Pas de Brébant* e o *Bransle* franceses, o Canário, a *Chacona* e a *Passacale* vindos da Espanha, e a *Pavana*, o *Pazzomezzo* e a *Volta*

parecia não ter limite na sua composição coreográfica, por proporcionar várias modalidades de quadrilhas em diferentes províncias. O hábito de apresentarem nos salões a *Suíte*²² de danças sociais deixava a quadrilha em evidência, por colocá-la, estrategicamente, entre danças de ritmo lento ou rápido, ou para abrir ou fechar o conjunto de danças convencionadas para entreter o baile (LEAL, 2004, p. 36).

Assim, a quadrilha espalhou-se rapidamente por toda a Europa, sendo uma dança presente em todas as festividades da nobreza; da mesma forma aconteceu quando foi “levada para o continente Americano pelos colonizadores ingleses, espanhóis e portugueses, derivando distintas modalidades [...]”. (LEAL, 2004, p. 38).

1.2 A QUADRILHA JUNINA CHEGA AO BRASIL

A quadrilha foi introduzida no Brasil com a chegada da família real portuguesa em 1808 (início do século XIX), fugida das tropas napoleônicas que invadiram Portugal, pois a mesma não tinha condições militares para enfrentá-las. Desta forma, assessores, pessoas ligadas à corte, criados e funcionários vieram distribuídos em quatorze navios além de trazer livros, bens pessoais, riquezas, objetos de valor para sua mais importante colônia. Consigo, trouxeram também as chamadas danças sociais que

[...] eram de grande entretenimento, e a quadrilha estava entre elas, naturalmente dançaram-na aqui. Com a vinda da Missão Cultural Francesa, em 1816, que trazia vários artistas, músicos e maestros de orquestras que animavam os bailes, houve uma grande divulgação da quadrilha no Rio de Janeiro (GIFFONI, 1955 *apud* LEAL, 2004, p. 38).

Silva (2009) ressalta que:

Ainda no final do século XIX, a dança de salão, perdendo os ares de nobreza, passa a ser cultivada pelo povo, em áreas livres, rurais e periferias urbanas. Com a popularização, espalha-se por todo o país, figurando principalmente nas festas juninas, e, por sofrer influências regionais, adquire muitas variantes. (p. 1).

Moderadamente, a quadrilha ganhou aspectos rurais, da roça no qual ocorreram processos naturais de identificação com a cultura trazida de fora (pelos portugueses)

italianas. (Disponível em: <http://palimpsestocorporal.blogspot.com.br/2011/09/o-bale-de-corte-um-pouco-de-historia-da.html>).

transfigurada à realidade do povo – principalmente no Nordeste, apesar da quadrilha ganhar força cultural em todo o país.

Vale ressaltar que as concepções de vida urbana e rural no século XIX estavam em evidência e se estendia da Europa para o Brasil; conseqüentemente, “tem início a formação de ideias e atitudes coincidentes com a urbanização.” (MARTINS, 1995, *apud* CHIANCA, 2007, p.46). Ademais, “[...]. Com a difusão nas cidades de um modo de vida burguês, reforçam-se as diferenças entre as sociedades rural e urbana, sobretudo ‘relacionada aos desempenhos culturais.’” (SILVA, 198, *apud* CHIANCA, 2007, p. 47).

Em relação ao mundo “rural”, Chianca (2007) destaca várias ambigüidades de representação do homem que vai associá-lo ao campo,

[...]. Uma delas, a sertanista³, representa as duas visões mais difundidas do sertão, misturando nostalgia com humor depreciativo e compondo uma imagem do “homem do campo”, que se imortalizou através da figura do *matuto* e de seu homólogo *caipira*⁴. (p. 47).

Porquanto, a imagem do caipira ficou imortalizada através do personagem Jeca Tatu⁵ de Monteiro Lobato; o chapéu de palha, a barba mal feita, a camisa xadrez, a calça e a bota (para os cavalheiros); vestido de chita, tranças no cabelo com fitas, sardas no rosto (para as damas) tornaram-se referência de traje nas festas juninas e conseqüentemente na quadrilha tradicional – suas características serão discutidas adiante.

Chianca (2007, p. 49) afirma que “a festa junina recuperou no Brasil a sua expressão de festa laica e popular, mesmo com a influência da Igreja Católica desde sua colonização no século XVI”. Neste sentido, as festas juninas estão vinculadas à fé católica por meio da comemoração dos dias de Santo Antônio, São Pedro e São João⁶ que fazem parte do ciclo junino brasileiro⁷, ao mesmo tempo,

³ Movimento literário e artístico que “prolifera, sobretudo a partir do final da primeira década do século XX, privilegia[ndo] a forma tradicional do mundo rural centrado na grande lavoura, como forma social por excelência.” (Martins, 1975, *apud* CHIANCA, 2007, p. 47).

⁴ “Caipira” é do tupi kai’pira e tornou-se sinônimo de “matuto”: “aquele que vive no mato” (Holanda Ferreira, 1999, *apud* CHIANCA, 2007, p. 47).

⁵ O personagem faz parte da obra *Urupês* que contém quatorze narrativas baseadas no trabalhador rural paulista. Simboliza a situação do caboclo brasileiro, abandonado pelos poderes públicos às doenças, seu atraso e à indigência.

⁶ Em Belém e no Maranhão, também se comemora o dia de São Marçal (30 de junho) encerrando os festejos juninos.

⁷ Antigamente, o ciclo junino se iniciava no dia 13 de Junho (dia de Santo Antônio) terminava dia 29 (Dia de São Pedro). No entanto, nos dias atuais o ciclo junino começa no final de maio podendo se estender a julho variando de região pra região, uma vez que ocorrem nessa época, os concursos nacionais organizados pela Confederação Brasileira de Quadrilhas (CONFEBRAQ).

[...] alguns rituais contemporâneos de origem eclesiástica foram ressignificados pelas culturas locais, gerando tradições particulares da festa que se exprimem de modo solene ou jocoso, mas revelando sempre a presença dessa religiosidade nas práticas festivas e quotidianas dos cidadãos. (CHIANCA, 2007, p. 49).

A ampla aceitação da população brasileira revela que os festejos juninos são propícios para reunir a família, acender a fogueira⁸, vestir seus trajes juninos, soltar balão⁹ e fogos de artifício¹⁰, apreciar as mais variadas comidas típicas derivadas do milho¹¹, organizar os pares e dançar os passos de quadrilha – *anavantur (en avant, tout)*¹², *anarriê (enarriére)*¹³, *balancê*¹⁴ são alguns deles–, ao comando do marcador¹⁵.

De acordo com Coelho (2011),

[...] a quadrilha passou a ser considerada como uma dança caipira, por ser o ponto culminante dos festejos de um casamento interiorano, onde os noivos e o padre, aparecem como figura de destaque na coreografia e por anos foram representados em tom jocoso, com matutos desdentados e roupas remendadas. (p.13).

É importante destacar também que a quadrilha sofreu transformações na música, pois no início eram tocadas por orquestras vindas da Europa. Leal (2004) cita Oliveira (1994) ressaltando que

[...] os nossos compositores tomaram para si as músicas das quadrilhas, dando-lhes “um acentuado sabor brasileiro.” (OLIVEIRA, 1994, p. 43). A partir daí, os instrumentos que passaram a acompanhar esta dança foram a sanfona (uma ou duas), a viola e o violão. No Nordeste acrescentou-se os instrumentos zabumba e triângulo.

⁸De origem europeia, as fogueiras juninas fazem parte da antiga tradição pagã de celebrar o solstício de verão. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Festa_junina). A prática de acender fogueiras foi trazida pelos padres jesuítas no século XVI.

⁹ Os balões serviam para avisar que a festa iria começar; eram soltos de cinco a sete balões para se identificar o início da festança, uma prática trazia pelos portugueses. Os balões, no entanto, constituem atualmente uma prática proibida por lei em muitos locais, como no Brasil, por exemplo, devido ao risco de incêndio e mortes. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Festa_junina)

¹⁰ A prática de soltar fogos de artifício veio da China, região onde teria surgido a manipulação da pólvora para a fabricação dos fogos.

¹¹ “[...]. O milho verde é o alimento típico deste período festivo constituindo hoje um dos seus símbolos.” (CHIANCA, 2007, p.53).

¹² Cavaleiros tomam as damas e andam até o centro do salão. (CASCUDO, 2001, *apud* LIMA, s/p).

¹³ Os pares voltam de mãos dadas até o ponto da fila que estavam. (IBID, 2001, s/p).

¹⁴ O cavaleiro e a dama fazem o balanço em seus lugares. (IBID, 2001, s/p).

¹⁵ Marcador é a figura que comanda a quadrilha; no princípio, seus comandos eram através dos passos codificados da quadrilha falados em francês. Com o tempo, “como o marcante fazia parte das classes menos privilegiadas e não tendo conhecimento da língua francesa, misturou esse idioma ao português, e isso era uma consequência do que se entendia da pronúncia com gracejo, tornou-se tradição o marcante conduzir a quadrilha desta forma, num francês aportuguesado. (LEAL, 2004, p. 40).

Durante o século XX a música ao vivo em alguns Estados foi substituída pela música mecânica. (p.41).

Assim, é possível afirmar que a quadrilha com o tempo foi se moldando ao contexto cultural no qual ela está inserida a fim de (re)afirmar a identidade cultural do povo brasileiro através de sua tradição oral e empírica. Com o passar do tempo, a quadrilha tomou dimensão maior quanto sua organização e estética interferindo no modo de fazer/preparar um espetáculo ao público pela necessidade de querer o novo, o diferente na criação coreográfica– que será explicado na subseção a seguir.

1.3A QUADRILHA JUNINA EM BELÉM DO PARÁ

De acordo com os estudos de Leal (2004), não há registros históricos e documentais que reportem a quadrilha antes dos anos 50. Desta forma, não há exatidão temporal da inserção da quadrilha nos festejos juninos de Belém.

Leal (2004) destaca que

[...] a Quadrilha Caipira, em tempos remotos, foi referência à Quadra Junina do Pará, permanecendo na memória coletiva do belenense, ajudando a reconstituir, pela transmissão oral, os aspectos e características da quadrilha e das festas juninas daquela época. (p. 47).

A partir dos anos 70, a quadrilha tem em seu *locus* de afirmação as regiões periféricas. A organização dos festejos juninos elucida a participação das comunidades para com a ornamentação dos terreiros¹⁶ com bandeirinhas, balões e fogueiras além das comidas típicas, os responsáveis pelas músicas e o grupo para dançar quadrilha. Assim,

Uma pessoa da comunidade ficava responsável para convidar os jovens, que moravam nas redondezas, para participar da dança da Quadrilha. Esta tinha a função de ensaiá-los, no máximo em uma semana, ou, dependendo da faixa etária, dias antes da festa. Estes ensaios eram realizados no quintal ou na rua, ao entardecer.

O ensaiador¹⁷, na maioria das vezes, estava comprometido com as manifestações da cultura popular ou conhecia e dominava os passos da quadrilha, para ensinar e conduzir os brincantes, querendo-se dele

¹⁶ Terreiros eram arraiais juninos construídos, na maioria, na via pública ou em terrenos baldios, em trechos periféricos da cidade. (COSTA, 2011).

¹⁷ O ensaiador é a pessoa responsável pelos ensaios da quadrilha quanto a organização do grupo para a execução dos passos ou coreografias.

musicalidade, noção de conjunto, liderança e habilidade para lidar com jovens e crianças. (LEAL, 2004, p. 49).

A quadrilha tradicional, portanto, exibia as seguintes características:

era composta somente por passos tradicionais; os desenhos espaciais eram mais simples, principalmente nas passagens de um desenho para o outro; os pares de casais eram fixos; o ritmo coreográfico era linear; a vassoura era o único objeto que entrava na dança; a coreografia era baseada no contexto rural; a coreografia da Quadrilha era composta em quatro partes (LEAL, 2004, p. 64).

Através da organização da quadrilha quanto sua proposição cênica ao público revela-se o modo espetacular de sua *performance*, pois toda a trajetória se constituía na história do casamento, os passos tradicionais – alguns citados acima, além da dança da vassoura¹⁸ que é um passo específico e exclusivo de Belém – e as músicas, além do caráter de improvisado e expressividade nas encenações no intuito de entreter, prender a atenção do público. Logo, Bião (2009, p. 35) trata a espetacularidade como uma “organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas.”

1.3.1 A MODERNIDADE DA QUADRILHA JUNINA EM BELÉM DO PARÁ

Com o tempo, a espetacularidade da quadrilha foi tomando proporções maiores não ficando restrita somente ao casamento na roça e aos passos tradicionais. No início dos anos 80, a quadrilha tradicional trazia diferenciações sutis em sua forma de dançar, ou seja, “o repertório dos passos existentes foram dando espaço às frases de novos vocabulários de movimentos.” (LEAL, 2004, p. 53). Assim, a quadrilha dava seus primeiros passos rumo ao que se chamou de moderno.

Segundo Coelho (2011), a novidade surge

A partir de uma necessidade de reformulação, o conhecimento empírico, que é estruturado nas experiências individuais e coletivas, deu nova forma a esse fazer, não com o intuito de eliminar o que já era praticado, mas sim, com a intenção de ampliar sua linguagem

¹⁸ Dança da Vassoura – na disposição de círculo ou fileira, os pares se agachavam, ao comando do marcador. Um cavalheiro levantava e escolhia uma dama para dançar, depois de dançarem, a dama deixava-o no lugar dele e escolhia outro cavalheiro para dançar; e, assim, decorria-se, sucessivamente, até chegar no último cavalheiro, que, sem dama para dançar, dançava com a vassoura. (LEAL, 2004, p. 61).

simbólica dentro da necessidade que o momento histórico expôs. Não é algo que acontece de caso pensado, na maioria das vezes, mas que as eventualidades do presente acabam por atender o universo que a juventude está presenciando dentro do grupo social onde estão inseridos. (p. 14).

Para atender à necessidade dos quadrilheiros quanto à inovação, a quadrilha sofreu uma transformação significativa com a inserção de novos gêneros de dança, isto é,

Os grupos de quadrilhas motivados a dançar distintos gêneros de danças começaram a incluir de três a quatro danças populares no repertório de suas apresentações, tais como o Xote, a Dança Afro, o Forró, o Carimbó e a Macumba, por se encontrarem entusiasmados com os novos vocabulários de movimentos. (LEAL, 2011, p. 53).

Desta forma, a *performance* da quadrilha em cena mudaria a fim de estruturar sua concepção, sendo assim,

O novo tipo de apresentação de Quadrilha Moderna ocorria da seguinte maneira: o grupo entrava, posicionava-se e iniciava a quadrilha, após uns cinco minutos paravam, rapidamente tomavam uma outra posição do corpo no espaço para a próxima dança, e desta maneira exibiam suas danças, por último, retornavam à quadrilha para despedirem-se e saírem do palco. Esta modalidade de quadrilha era frequente nos concursos promovidos nos bairros. (LEAL, 2011, p. 54).

Ao mesmo tempo, a Quadrilha Moderna remetia as danças sociais (Suíte 22) do século XIX, trazidas da Europa para o Brasil, no qual vários ritmos eram dançados pela nobreza, inclusive a quadrilha.

As transformações ocorreram também na organização e estrutura das apresentações dos grupos juninos pela dimensão da grandeza dos espetáculos produzidos pelos mesmos. Desta forma, a quadrilha moderna ganhou algumas particularidades: um espaço amplo e adequado com luzes artificiais; o horário marcado para cada grupo realizar sua apresentação; o público apenas assiste a apresentação tornando-se um espectador passivo.

Com o passar do tempo, o virtuosismo da quadrilha moderna através de suas apresentações necessitava de muitos meses de ensaio, o traje tomou proporções de luxo na sua confecção com a inserção do brilho, tecidos mais caros (tafetá, seda, musseline,

sapatilhas, adereços de mão e cabeça por influências do carnaval e na coreografia da cultura pop que através da globalização manifestou os interesses de vários coreógrafos na composição da cena através da música e coreografia – chamo de “americanização” exacerbada na quadrilha pelo fato de inserir na quadrilha músicas e coreografias dos artistas como Michael Jackson, Madonna os *hits*¹⁹ daquela época, ou seja, não se estabelecia um limite do que poderia ou não ser inserido no contexto cênico da quadrilha.

Desta forma, a quadrilha moderna perpassou por um processo de descaracterização ocasionando dilemas e vários desconfortos entre os tradicionalistas e os modernistas. Os tradicionalistas acreditavam que a “febre” da quadrilha moderna poderia extinguir a quadrilha e sua verdadeira “essência”. Por este motivo, a quadrilha moderna foi perdendo força em Belém, através da criação do Concurso da FUMBEL (Fundação Cultural do Município de Belém) com uma série de regras na qual a mesma não se encaixa. Entretanto, em vários municípios – Abaetetuba, Acará, Barcarena, Castanhal, Moju, são alguns deles – a quadrilha moderna resiste até hoje, com concursos e organizações próprias no intuito de marcar um espaço cultural conquistado pelos quadrilheiros.

Porquanto, Leal (2004) retrata a seguir um panorama de transição das quadrilhas modernas para as roceiras modernas já no início dos anos 90:

As Quadrilhas, nos primeiros anos da década de 90, sustentaram o mais alto grau coreográfico de danças realizadas pelos amadores brincantes/dançarinos. Todo o processo de experiências, dos brincantes/dançarinos e dos coreógrafos, pelos quais haviam passado, concluía-se com bons resultados para os que haviam vivenciado a década de 80. A Quadrilha Moderna e a Quadrilha Rociosa Moderna atingiam o espetacular, considerado por Pavis (1999, p. 140) como “Tudo o que é visto como que fazendo parte de um conjunto posto à vista de um público”. O conjunto de elementos que apreendiam o público pelo visual, pelo sonoro, pela força expressiva dos brincantes/dançarinos e pela elaborada composição coreográfica, traziam, a quadrilha, o espetacular.

As coreografias das quadrilhas chegavam a um nível coreográfico de qualidade, que deixavam surpresos os jurados. A presença do balé, da dança moderna e do movimento pré-acrobático e de outras técnicas de danças era mais acentuada a partir do momento que os coreógrafos concentravam-se na pesquisa de movimento. (p. 96).

¹⁹ Aquilo que tem grande popularidade; o que fez ou faz muito sucesso.

Portanto, a quadrilha tem em suma, um valor cultural não só pra quem faz o espetáculo acontecer mas também para o contexto identitário cultural na cidade de Belém, pois as transformações da quadrilha foram acompanhando os acontecimentos sociais, tornando-se uma referência peculiar brasileira no modo de sua criação/execução.

Na atualidade, a quadrilha continua em processos de transformação e ressignificação dos passos, das temáticas, dos trajes, dos adereços e cenários a fim de impactar um público que se tornou cada vez crítico e exigente para com a qualidade dos espetáculos dos grupos juninos no qual cada um deles segue uma linha de estilo própria revelando a pluralidade de identidades quadrilhescas dentro de um só gênero de dança. – será mais aprofundado no terceiro capítulo.

SEÇÃO II– FERNANDO NUNES: Mapeamento Móvel de um artista em processo

2.1 O NASCER DO EU-CORPO E A CONSTRUÇÃO DO EU-IDENTIDADE: Processo(s) de contato(s) e identificação(ões)

O segundo capítulo trata do mapeamento móvel a partir do nascimento do eu-corpo e a construção do eu-identidade nos intensos e importantes processo(s) de contato(s) e identificação(ões) com as manifestações culturais – principalmente as danças folclóricas onde a quadrilha está inserida relacionando-a com outros saberes dançantes – que cercaram e cercam minha trajetória de artista-quadrilheiro.

Neste sentido, trato de esmiuçar os componentes históricos importantes do eu-corpo através de um mapeamento móvel de percursos conectados a fatos realísticos essenciais na construção e afirmação do eu-identidade no *locus* cultural chamado quadrilha – uma vez que esse *locus* também tem mobilidades múltiplas em vários sentidos: primeiro, porque move esferas culturais, políticas e sociais de bairros, cidades, estados dançantes do gênero; segundo, porque existem vários gêneros de quadrilha (quadrilha tradicional, quadrilha moderna, quadrilha matuta²⁰, quadrilha temática²¹, quadrilha estilizada²²); terceiro, porque em cada gênero existem especificidades coreográficas, performáticas dos grupos juninos; quarto, pois em cada grupo existem as peculiaridades individuais dos brincantes que dançam a quadrilha; por fim, “o são joão nunca acaba quando termina”, os quadrilheiros em constantes ideias já esperam e se preparam para o ano seguinte. É necessário, portanto, conhecer os conceitos de corpo, identidade e identificação no intuito de refleti-los e relacioná-los a essa construção processual do eu-identidade.

Para Merleau-Ponty (1995):

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos

²⁰Quadrilha Matuta é quando um grupo se apodera de contar os causos do interior, da roça. O tema, o figurino, a coreografia estão envolvidos na *performance* rural na cidade.

²¹A Quadrilha é temática quando todo o grupo está envolvido por um tema. Por exemplo, o tema da quadrilha é “Luiz Gonzaga”, a partir daí será desenvolvido os destaques, a coreografia, o figurino, os cenários e as músicas que exponham objetivamente o que foi proposto pelo grupo junino.

²² Quadrilha estilizada é o equilíbrio do tradicional com o novo. A evidência fica através da coreografia, pois os passos tradicionais ganham sequências coreográficas com agilidade e virtuosidade dando um novo sentido ao passo.

hábitos motores como a dança. Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural. (p. 203).

Merleau-Ponty trata do corpo na visão fenomenológica divergindo da dicotomia do método proposto por Descartes (1596-1650). Através da frase “penso, logo existo”,

o filósofo coloca o pensamento como fundamento da existência do eu e divide a realidade em *res-extensa* (matéria, ocupa um lugar no espaço, corpo) e *res-cogitans* (alma, consciência, substância pensante). Na esteira deste pensamento, o discurso científico contemporâneo considera o corpo como “uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa. (REIS, 2011, p. 37).

Em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty inaugura uma nova forma de conceber o corpo. “Para ele, antes de ser um objeto, o corpo é nosso modo próprio de ser-no-mundo. É o corpo que realiza a abertura do homem ao mundo” (REIS, 2011, p. 37), portanto, “o corpo é o meio geral do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 203). Desta forma, vê-se um pensamento contemporâneo e reflexivo sobre o corpo e suas constantes relações com/no mundo além de contextualizar a importância da consciência, subjetividade, do corpo como ser sexuado²³, corpo-vivido ou corpo-próprio²⁴, corpo como expressão e linguagem, e tantas outras reflexões importantes discutidas em seu livro (pela complexidade não caberia explicar todos aqui) sobre o processo construtivo do corpo.

A respeito da identidade, Bião (2009, p. 38) de forma objetiva diz que é “a categoria de reconhecimento da especificidade do sujeito em relação à alteridade²⁵”, isto é, reconhecer para/na dança as especificidades do corpo quanto à cultura, perpassando por processos de identificação com o meio no qual está inserido. Identificação, por sua vez, é a “categoria de momentâneo reconhecimento do sujeito, em parte ou no todo, na alteridade” (Bião, 2009, p. 38). Desta forma, Santos (2011) ressalta, portanto, que

²³ É preciso que exista, imanente à vida sexual, uma função que assegure seu desdobramento, e que a extensão normal da sexualidade repouse sobre as potências internas do sujeito orgânico. (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 215).

²⁴ Esta noção explícita que o corpo, na experiência que dele tenho, não pode ser para mim um objeto. A percepção, segundo Merleau-Ponty (2006) possibilita esta experiência do corpo-próprio, a qual: “opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em ideia e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade” (MERLEAU-PONTY, 2006, *apud* REIS, 2011, p. 37).

²⁵ “Alteridade – A categoria de reconhecimento pelo sujeito de um objeto humano (no caso da etnocologia) distinto de si próprio.” (BIÃO, 2009, p.38).

A construção da identidade está, em muitos casos, imbricada a relação de poder de tal modo que no processo de identificação-diferenciação quem exerce o poder de representar exerce também o poder de definir a apropriação de bens simbólicos e materiais. Há assim, muitas vezes, nas construções identitárias *lutas de representações*, em que a construção de sentidos – de identidades – deve ser vista não apenas como forma de dominação, mas também de resistência. (p. 150).

O nascer do eu-corpo aconteceu no dia 4 de julho de 1994 no município de Zé-Doca, estado do Maranhão. A base educacional familiar fora exclusivamente feminina; Ana Maria Nunes Pinheiro (mãe), Ana Rosa Pereira Nunes (tia) e Maria Lúcia Pereira Nunes (avó materna) transmitiram através de seus ensinamentos os valores morais, como encarar os desafios, driblar as dificuldades, ver a realidade sem pudor. Ademais, considero estes fatores de suma importância para autonomia de uma personalidade forte, decidida e de múltiplas inconstâncias como esta que vos enuncia.

Não poderia ter outro objeto de pesquisa senão a quadrilha, pois minha história de vida se confunde com vários fatos ocorridos durante quinze anos como brincante, três como marcador e dez como coreógrafo. Me reafirmo através da reflexão de Siqueira (2006, p. 41), quando “o corpo é espaço e reflexo de cultura [...]”

O ano 2000 foi marcante, o início de tudo. Conheci o universo da quadrilha através do convite da coreógrafa Simone Gonçalves²⁶ para fazer parte dos casais mirins de seu grupo junino. O *lôcus* desse processo de contato e identificação foi o município de Cachoeira do Piriá, mas especificamente no bairro cachoeira velha onde vivenciei grandes experiências, vários caminhos trilhados e muitas escolhas.

Estabelecer conexões do corpo com a dança, sendo ela “um modo de expressão efêmero, executado numa forma e num estilo determinado [...] que se desloca através do espaço.” (KEALIINOHOMOKU, 1998, p. 7-8), é descobrir um caminho de incertezas, inquietações, sensações múltiplas; porém, a única certeza que eu tinha era de trilhar esse caminho.

A partir daí, surgiu à necessidade de conhecer as mais variadas danças folclóricas²⁷ na região piraense. Dançar as mais variadas manifestações culturais – o

²⁶ Professora graduada em Educação Física pela Universidade Federal do Pará, coreógrafa de quadrilhas e danças folclóricas. Na época, a mesma era diretora e coreógrafa da Quadrilha Sedução Junina.

²⁷ Entende-se por Danças Folclóricas, as expressões populares desenvolvidas em conjunto ou individualmente, frequentemente sem sazonalidade obrigatória. Tudo indica que é na coreografia que reside seu elemento definidor. (Disponível em: <http://www.unicamp.br/folclore/Material/extradancas.pdf>)

carimbó²⁸, siriá²⁹, lundu³⁰, xote bragantino³¹, etc. – é também “[...] Investigar o mundo popular, mergulhar nas raízes, procurando as constantes e permanentes da nossa mentalidade, [...]. Conhecer [...] suas fontes de formação. [...]” (CASCUDO, 1998, p.149). Desta forma, vê-se uma disponibilidade do eu-identidade para com as ações culturais assim como os entrelaces de conhecimentos, vivências, experiências num constante processo de relação/identificação.

Por conseguinte, a complexidade do eu-corpo está cartografada em suas poéticas constantes, inconstantes e nas intensas necessidades de investigar o mundo, as coisas. A dança é porta-voz do corpo que não se desliga, mas sim incorpora em sua plenitude o todo. O corpo, portanto,

é uma síntese da cultura, porque expressa elementos específicos da sociedade da qual faz parte. O homem, através do seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração (a palavra é significativa). Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões. (DAOLIO, 1995, 25).

²⁸ Dança de roda formada por homens e mulheres, com solista no centro que baila com requebros, trejeitos, passos miúdos arrastados e ligeiros. O apogeu da apresentação é quando a dançarina, usando amplas saias, consegue cobrir algum dançador, volteando amplamente a veste. Este gesto provoca hilaridade entre todos. Caso jogue a saia e não cubra o parceiro, é imediatamente substituída. O nome da dança deriva de um dos instrumentos acompanhantes, um tambor de origem africana. (Disponível em: http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_dancas.pdf).

²⁹ A mais famosa dança folclórica do município de Cametá é uma das manifestações coreográficas mais belas do Pará. [...] Com um ritmo que representa uma variante do batuque africano, a "dança do siriá" começa com um andamento lento. Aos poucos, à medida que os versos vão se desenvolvendo, a velocidade cresce, atingindo ao final um ritmo quase frenético. A "dança do siriá" apresenta uma rica coreografia que obedece às indicações dos versos cantados sendo que, no refrão, os pares fazem volteios com o corpo curvado para os dois lados. (Disponível em: <http://www.cdpara.pa.gov.br/siria.php>)

³⁰ É uma dança de origem africana trazida para o Brasil pelos escravos. [...] A dança simboliza um convite que os homens fazem às mulheres "para um encontro de amor sexual". O "Lundu", considerado ao lado do "Maxixe", uma dança altamente sensual, se desenvolve com movimentos ondulares de grande volúpia. No início as mulheres se negam a acompanhar os homens mas, depois de grande insistência, eles terminam conquistando as mulheres, com as quais saem do salão dando a ideia do encontro final. (Disponível em: <http://www.cdpara.pa.gov.br/lundu.php>).

³¹ O "Xote" (Schotinch) tem sua origem na mais famosa dança folclórica da Escócia na segunda metade do século XIX. Aos poucos foi conquistando a Europa. No Estado do Pará os portugueses cultivavam o chote com bastante entusiasmo em todas as reuniões festivas assistidas de longe pelos escravos africanos. A dança foi aproveitada, de fato, pelos negros em 1798, quando eles fundaram a Irmandade de São Benedito, no município de Bragança, que deu origem à Marujada. Outras danças de origem europeia também vieram formar o novo ritmo, mas é no "Xote" que está o maior interesse do povo bragantino nas apresentações públicas da "Marujada". A dança é executada repetidas vezes, valendo acrescentar que até mesmo os jovens bragantinos preferem o "Xote" a qualquer outra dança popular. (Disponível em: <http://www.cdpara.pa.gov.br/xote.php>).

2.2 BRINCANTE-COREÓGRAFO: Investigações sobre o fazer quadrilha na cidade de Cachoeira do Piriá

Antes de imergir na trajetória de brincante e coreógrafo de quadrilhas juninas, é necessário estabelecer um paralelo histórico do município de Cachoeira do Piriá a fim de compreender os processos de investigação e consequentes transformações.

Cachoeira do Piriá é um município localizado na mesorregião do nordeste paraense – BR 316, a 444 km da capital -, o qual foi emancipado do município de Viseu no dia 28 de Dezembro de 1995. O gentílico é denominado piriaense e a cidade faz divisa com o estado do Maranhão.

Envolvida com a cultura popular, Cachoeira foi uma referência na diversidade de suas manifestações culturais, uma vez que a mesma sofreu influências da cultura maranhense tendo um contingente populacional expressivo residente vindo do estado. A respeito da diversidade, Bião (2009, p. 38) ressalta como “a categoria que permite ao sujeito reconhecer a coexistência das diferenças humanas”, por isso é necessário investigar o espaço quanto seus entrelaces culturais no qual permeiam o ser e sua plenitude de envolvimento/relação.

Como já foi dito, o início da minha trajetória na dança – mas especificamente na quadrilha –, aconteceu no ano 2000. Empiricamente aprendi que quem dança quadrilha é brincante ou quadrilheiro – aprendizados como este se tornam cada vez mais comuns na convivência com o ambiente junino. Desta forma, a cada ano que o ciclo junino inicia, as energias se renovam e as necessidades de trilhar outros caminhos também.

Esse envolvimento eufórico e estimulante resultou em 2005 na primeira participação como coreógrafo. Simone Gonçalves, coreógrafa e diretora da quadrilha Sedução Junina lançou o grande desafio de eu criar a *performance* coreográfica da miss simpatia³² e, por pura ousadia aceitei.

De antemão, é necessário compreender o conceito que utilizo neste ponto do meu objeto de pesquisa: *performance* coreográfica. Segundo os estudos de Schechner (2003, p. 25), *performar* “é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem.” Quem atua na performance é chamado de *performer*³³; conclui-se que as “performance afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias.” (SCHECHNER, 2003, p. 27). Coreografia “(do grego χορογραφία;

³²É um dos destaques da quadrilha, sua predominância é o carisma e a leveza em sua coreografia.

³³[...] é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança e música. (SCHECHNER, 2003, p. 25).

χορεία "dança" e -γραφία "grafia", "escrita") é arte de compor trilhas ou roteiro de movimentos que compõem uma dança.”³⁴. Portanto, uso o conceito *performance* coreográfica porque a miss atua no intuito de impactar, prender o público através de sua coreografia e expressividade (o carisma, o sorriso, a interpretação do personagem), isto é, a coreografia é a porta de entrada aos olhos do público para compreender a história do personagem.

A experiência de coreografar pela primeira vez foi intensa e ao mesmo tempo árdua; pelo fato de ter pouca idade, as movimentações eram criadas de acordo com a letra da música, a proposta cênica da miss era a Mãe d'água³⁵; as sequências coreográficas tinham a lógica que permeava a personagem de forma simples e objetiva, afinal, um coreógrafo de quadrilha encontra em suas possibilidades de criação a melhor forma de transmitir a mensagem em cena – no caso da quadrilha, a objetividade é essencial para o entendimento da mensagem.

A dimensão e a importância do coreógrafo na quadrilha são enormes. Ele é o propositor de todo o espetáculo junino. Segundo os estudos de Katz (1999, p. 11), o coreógrafo atua como um “DJ”³⁶, isto é, um “misturador autoral de matérias preexistentes” uma vez que ele “irá selecionar, agenciar, organizar e assinar o material final.” (SOTER, s/a, p. 7).

Desta forma, a responsabilidade de criar uma *performance* coreográfica de uma miss aumenta por três motivos específicos: primeiro, porque ela é uma das destaques da quadrilha e assim será vista pelo público e o jurado com olhares mais rigorosos; segundo, pelo fato dela disputar em concursos municipais, intermunicipais e estaduais; por fim, por ser o primeiro ano atuando na área e a desconfiança dos quadrilheiros era constante. Assim, o meio que procurei para a criação foi ativar a memória a fim de recordar várias apresentações de misses para estruturar gestos, formas e a expressividade da mesma na cena.

³⁴Ver em Arte Virtual. (<http://arte-virtual30.webnode.com/news/o-que-e-coreografo>).

³⁵ Em todo Brasil, conhece-se por Mãe d'água a sereia europeia, alva, loura, meio peixe, cantando para atrair o namorado, que morre afogado querendo acompanhá-la para bodas no fundo das águas. [...]. (CASCUDO, 2001, p. 348).

³⁶ Um disc jockey ou disco-jóquei (DJ) é um artista profissional que seleciona e "toca" as mais diferentes composições, previamente gravadas ou produzidas na hora para um determinado público alvo, trabalhando seu conteúdo e diversificando seu trabalho em radiodifusão em frequência modulada (FM), pistas de dança de bailes, clubes, boates e danceterias. (Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/DJ>).

O resultado desta experiência veio no ano seguinte. A diretora da Escola Municipal Faustino de Brito, Maria Iracema Vieira fez o convite para ser coreógrafo das missas da quadrilha mirim Encanto Junino fazendo parceira – na qual os aprendizados foram simbióticos e estimuladores – com as professoras Auciléia Santos e Núbia Oliveira, ambas com vasta experiência no ramo das quadrilhas roceiras tradicionais e modernas, as mesmas tiveram contato direto com a coreógrafa Simone Gonçalves – permaneci no grupo como coreógrafo e criador da temática até 2011 além de atuar como marcador no período de 2009 à 2011, porém continuei como estilista até 2014.

Perpassei por vários grupos juninos, folclóricos, de danças afro-brasileiras em Cachoeira do Piriá seja como brincante/dançarino ou coreógrafo durante dez anos de trajetórias dançantes por lá³⁷. As experiências no geral, foram desafiadoras por quatro motivos explanando o eu-identidade em crise de relações sociais/culturais: primeiro, por começar muito cedo como coreógrafo; segundo, pela pouca experiência aliada à ansiedade e o medo de não fazer o certo; terceiro pela necessidade de querer aprender várias áreas artísticas ao mesmo tempo (desenhar, costurar, fazer adereços cênicos, bordados, etc.); por último, pela auto-cobrança excessiva de mostrar um trabalho convincente na tentativa de quebrar os *tabus* da pouca idade e da não- formação em dança.

Desta forma, percebi que não seria fácil a aceitação dos grupos, pois uma “criança” pensar/criar coreografias para pessoas mais experientes em danças folclóricas ou na quadrilha é aludir o ego e a inversão de valores hierárquicos de ensino (os mais experientes ensinam as novas gerações). Assim, manifesta-se também resistência e a desconfiança; na época essas duas palavras eram “palavrinhas” que eu não tinha medo de enfrentá-las, todavia, sabia superficialmente de sua dimensão política, histórica e cultural.

Na verdade, eu tinha uma sede interminável de saber e conhecer as coisas do mundo dançado, da cultura popular sem preocupação alguma com o conflito de gerações e por ambas as partes acreditarem na cultura e o sentimento interminável pela dança fazia com que a crise se tornasse em solução. A respeito desse ponto, Santos (2011) ressalta justamente que

³⁷Mesmo cursando a licenciatura em Dança em Belém continuei fazendo trabalhos coreográficos em Cachoeira do Piriá.

Outro elemento importante para compreender o fenômeno identitário é a noção de crise. Se as identidades culturais nascem, se formam e se consolidam pelo processo de identificação/diferenciação, é iniludível que esse se dá preferencialmente em momentos de crise. São nos momentos de crise, de instabilidade, de insegurança que as identidades culturais preferencialmente se manifestam e se afirmam. Nos momentos de calma e tranquilidade dificilmente há afirmação de identidades, elas só surgem em período de instabilidade e ameaça interna e externa ao modo de vida tradicional. (p. 146).

Refletindo sobre estas questões atualmente, considero-me um artista imbuído de vontades, ansiedades e na constante inconstância da vida dançada e vivida: um corpo disponível ao(s) aprendizado(s), ao compartilhamento de saberes.

Neste sentido, Dantas (1999, p.110) afirma que “um corpo disponível para a dança é um corpo que compreende o movimento e elabora seus saberes” ao mesmo tempo que “[...] é um corpo que pode aprender, deglutindo, digerindo, absorvendo, acumulando sabedoria corporal, pois é um corpo que compreende o movimento.” (DANTAS, 1999, p. 108-109).

Como num ritual antropofágico, eu devorava incessantemente os aprendizados das danças folclóricas regados de tanta sabedoria, valor e significado e tudo o que conseguia absolver reverberava mais adiante para alguma criação coreográfica com mais veemência e verdade. Silva (2007, p. 3) ressalta que “o artista tem um modo individual de realizar uma coleta, uma busca de diferentes signos e objetos e reuni-los como fonte na criação”.

Nesses entremeios de participação, conheci o carnaval – mais especificamente no ano de 2002 –, mais um recurso importante para a criação das temáticas das quadrilhas juninas. Por ser uma festa democrática de intensa criação, renovação, transformação e inovação, muitos enredos de escolas de samba seja de São Paulo ou Rio de Janeiro – ambos assistidos pela televisão – instigaram para o processo de hibridação de vários temas aos grupos juninos perpassados. Canclini (2003, p. 19) define e entende por hibridação os “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.”

Cito como exemplo a criação do tema da Quadrilha Mirim Encanto Junino no ano de 2009 baseado na sinopse e o desfile da Agremiação Paulista Sociedade Rosas de

Ouro desenvolvido pelo carnavalesco Jorge Freitas intitulado “Bem-Vindos a Fábrica de Sonhos” que retratava o processo de criação desde o imaginário do carnavalesco até a contemplação: o desfile-espetáculo da escola de samba. No entanto, o delírio maior foi transformar, sintetizar, sistematizar e dar personalidade quadrilhesca ao enredo escolhido. Então, criei o tema “Fábrica dos Sonhos”, no qual a criança é fio condutor do despertar do imaginário, da fantasia e do faz-de-conta agregado aos aspectos da quadrilha – que também não passam de um delírio, do sonho e criação da concepção lógica do tema transfigurado em figurinos, misses e de coreografias adequadas e fácil entendimento ao espectador.

Depois de uma pesquisa assídua de vídeos, filmes e livros infantis, sistematizei o tema através dos destaques da Quadrilha Encanto Junino – mesclagem de quadrilha roceira e moderna – da seguinte forma:

DESTAQUE	PERSONAGEM
MISS SIMPATIA	O Fantástico mundo da Fadas
MISS MULATA ³⁸	Dorothy de “O mágico de Oz”
MISS CAIPIRA ³⁹	Alice no País das Maravilhas
MARCADOR	Bobo da Corte da Fábrica de Sonhos
DAMAS	Bailarinas
CAVALHEIROS	Soldadinhos de Chumbo

TABELA 1

Fonte: Arquivo Pessoal, Fernando Nunes, 2015.

Com a “Fábrica de Sonhos” em mãos, a priori a Professora Simone Gonçalves – coreógrafa da quadrilha naquele ano – ressignificou os movimentos de marcação das

³⁸É um dos destaques da quadrilha; sua predominância é toda a malemolência que impregnada a cor e sua raiz negra.

³⁹ É um dos destaques da quadrilha; sua predominância é o gingado e características caipiras mais dançadas.

damas – comumente é agarrar e balançar a saia no ritmo da música –, dançaram com as mãos na cintura, para representar melhor a figura da bailarina. No caso dos meninos, a marcação era mais mecanizada, para remeter o “marchar” e o andar imponente do soldadinho de chumbo. A partir daí, houve uma mesclagem de figuras coreográficas da quadrilha tradicional – como a grande roda⁴⁰, o túnel⁴¹, o caracol⁴², a maresia⁴³, o pau de fitas⁴⁴, etc. – aliados a movimentos da quadrilha moderna – como, por exemplo, a leveza das bailarinas e o marchar dos soldadinhos ao cumprimentar, isto é, uma ressignificação dos gestuais cotidianos de ambos para a cena popular.

No meio do processo, a professora Simone deixou o cargo; os passos da quadrilha estavam incompletos, era necessário finalizar o trabalho. Com o aval da diretora da escola, dei continuidade ao processo coreográfico rememorando os anos anteriores que já havia dançado, como forma de fomento para criação. Para Ostrower (1987, p. 18), “as intenções se estruturam junto com a memória”, uma vez que este fator criativo estaria parcialmente impregnado ao corpo e a mente, ou seja, o “processo lida, portanto, com registros de percepções, sob a forma de lembranças” (SILVA, 2007, p. 2).

Assim, com a ajuda oportuna de Liduina Aviz – brincante da quadrilha Sedução Junina –, superamos diversas dificuldades e apresentamos na quadra junina um trabalho que fora de fato apreciado e aplaudido pelo público, afinal, o aplauso é a recompensa de meses de estudos, ensaios e trabalhos intensos. Vê-se, porquanto, a hibridação de duas culturas populares resulta numa *performance* outra totalmente transformada para o

⁴⁰[...] as duas fileiras emendavam-se, formando uma grande roda. Ao comando do marcador, deslocavam para a direita ou para a esquerda, de mãos dadas. Quando este cantava “dois círculos”, as damas iam para dentro e os cavalheiros ficavam por fora, de mãos dadas, porém com os braços abertos. Os dois círculos movimentavam-se em sentido contrário. (LEAL, 2004, p. 58).

⁴¹[...] os pares, um de frente para o outro, de ambas as fileiras, davam as mãos e as elevavam acima da cabeça formando um túnel. O primeiro casal passava por baixo, e, assim, outros iam passando, sucessivamente, até todos completarem a passagem. (LEAL, 2004, p. 58).

⁴²[...] em coluna, de mãos dadas, o primeiro brincante iniciava a descrever curvas sucessivas, fazendo lembrar o caracol. Quando o marcador mandava desviar, o guia voltava no sentido contrário até todos ficarem em linha reta. (LEAL, 2004, p. 58).

⁴³ [...] as duas fileiras se deslocavam para a frente. Ao se defrontarem, davam-se as mãos. O casal que estava na extremidade das fileiras deslocava-se em direção ao segundo casal, passando por baixo dos braços deste. Continuando no rumo do terceiro casal, passavam os braços por cima deste. Nesta sequência, iam alternando, ao passarem por baixo e por cima, dando a ideia de uma onda em movimento. Após a saída do primeiro casal, os outros davam continuidade ao procedimento dos primeiros. O movimento somente terminava quando o casal que iniciava retornava ao seu lugar. (LEAL, 2004, p. 57).

⁴⁴De origem Ibérica, a Dança do Pau de Fitas é uma dança de roda, que envolve um mastro enfeitado, de aproximadamente 3 metros, e longas fitas multicoloridas, que são presas em seu topo, respeitando o número de pessoas que participarão. (Disponível em: <http://www.guiafloripa.com.br/cultura/folclore/danca-do-pau-de-fitas>).

contexto no qual está inserida a fim informar, impactar e a recíproca do público quanto a apreciação do trabalho.

A seguir, alguns registros fotográficos de trabalhos realizados nas quadrilhas Encanto Junino e Sedução Junina no período de 2010 à 2012, na cidade de Cachoeira do Piriá:



Figura 1 – Misses da Quadrilha Encanto Junino no ano de 2010. Da esquerda para direita: Williane Araújo (Miss Simpatia), Emanuelle Santos (Miss Caipira), Kaylane Tainá (Miss Mulata) e Jessyca Santos (Rainha da Quadrilha). Atuei como coreógrafo, idealizador da temática, aderecista e marcador. (Fonte: Arquivo Pessoal Fernando Nunes, 2010).



Figura 2 – Quadrilha Sedução Junina no ano de 2011 no município do Amapá-MA. O traje, a coreografia, a marcação, foram idealizados, pesquisados e coreografados por mim. (Fonte: Arquivo Pessoal Fernando Nunes, 2011).



Figura 3 – As três misses da Quadrilha Encanto Junino em 2011 junto à Diretora da Escola Faustino de Brito. Da esquerda pra direita: Kaylane Tainá (Miss Mulata), Jessyca Santos (Miss Caipira), Maria Iracema (Diretora) e Layla Lima (Miss Simpatia). Atuei como coreógrafo, estilista, aderecista e marcador do grupo junino. (Fonte: Arquivo Pessoal Fernando Nunes, 2011).



Figura 4 – Grupo Folclórico Sedução Junina no ano de 2012. Da esquerda para a direita: Samara Sousa, Angélica Carvalho, Melry Anne Nunes, Fernando Nunes, Andressa Carvalho, Claudineia Aviz, Arlyane Cardoso. Atuei como coreógrafo, estilista e aderecista do grupo. (Fonte: Arquivo Pessoal Fernando Nunes, 2012).

Investigar sobre a construção da identidade de um corpo dançante revela a importância da cultura popular na formação política e social de um lugar e das pessoas e suas constantes de transformação/mudança, pois “as identidades são vistas como social e culturalmente construídas, logo, elas são mutáveis e dinâmicas.” (SANTOS, 2011, p. 153).

A quadrilha, por ser uma dança folclórica popularizada na região piriaense, tem uma contribuição importante nesse processo de formação, visto que

[...] toda cultura é resultado de uma seleção e de combinação, sempre renovada, de suas fontes [...] é produto de uma encenação, na qual se escolhe e se adapta o que vai ser representado, de acordo com o que os receptores podem escutar, ver e compreender. As representações culturais [...] nunca apresentam os fatos, nem cotidianos nem transcendentais; são sempre re-apresentações, teatro, simulacro. [...]. (CANCLINI, 2003, p. 201).

Portanto, as investigações sobre o fazer quadrilha em Cachoeira do Piriá norteiam caminhos, relações e inquietações sobre a afirmação do eu-identidade como artista-quadrilheiro. Ressalto a importância desses entrelaces na minha formação cultural, política e social, pois esses fatos foram decisivos para imergir em novas leituras da dança, novos desafios do mundo.

2.3 SOBRE O SABER/FAZER/DANÇAR QUADRILHA NA ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA

Antes de iniciar esta subseção, é necessário relatar os motivos e buscas à formação acadêmica em dança e de que forma ocorreu a relação saber/fazer/dançar quadrilha na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA).

O novo desafio do mundo veio através da incessante vontade de uma formação acadêmica em dança – isto não significa que desvalorizo os aprendizados, vivências empíricas tidas/vividas na quadrilha e danças folclóricas, pelo contrário, reafirmo-me mais do que nunca como quadrilheiro neste *locus* e formação seria de suma importância para a compreensão de diversos fatores históricos, sociais, culturais, políticos e educacionais das danças folclóricas. Entretanto, não tinha ideia da existência do curso de licenciatura em dança, porém tinha convicção de trilhar os caminhos da formação em dança.

No final de 2010, iniciei a saga em busca dos estudos pré-vestibular. Junto à um grupo de amigas, verdadeiras “*Anittas garibaldis* pirienses” – Antônia Edielma, Cássia Alice, Cinthya Santos, Juliana Sarmiento, Nyanne Aguiar e Sabrina Cristina –, após o fim do ensino médio decidimos estudar na cidade de Capanema⁴⁵. Nessa poética de utilizar um grande ícone da história que lutou até a morte pela unificação da Itália, nós estávamos dispostos a lutar em busca da formação acadêmica haja visto que houve uma certa resistência de alguns familiares meus – pelo fato de ser menor de idade e residir

⁴⁵É uma cidade da mesorregião Nordeste paraense que fica a 160 km da capital. Conhecida pela indústria de cimento, é considerada uma cidade-polo pela sua localização geográfica e pelas suas taxas de IDH e de PIB per capita. Possui comércio bem desenvolvido, capaz de atender a vários municípios da região, há inúmeros consumidores vindos de municípios vizinhos que aquecem a economia local, o que deixa o centro comercial da cidade com grande movimento. (Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Capanema>).

em outra cidade – e de Sabrina, por ela ser cadeirante. Com foco e união conseguimos o primeiro passo rumo a mais intensa caminhada de nossas vidas, até então.

Em 2011, mesmo depois de um semestre sob intensos estudos, não deixei de participar dos festejos juninos em Cachoeira do Piriá atuando em várias áreas da quadrilha e das danças folclóricas – citados no segundo subcapítulo do segundo capítulo, fazia pelo prazer de criar, pensar, fazer todas as coreografias, os trajes, as músicas, os adereços⁴⁶, não me imaginava de fora do ciclo junino. Em agosto de 2011, já sob os conhecimentos da oferta do curso de licenciatura em dança – e o exame de habilidades – pela Universidade Federal do Pará, fui contemplado com uma bolsa integral na Academia de Danças Chiara Rêgo⁴⁷, *lócus* do meu primeiro contato com o *ballet* clássico e o *jazz* com o foco de treinar para o exame de habilidades⁴⁸ da UFPA.

Neste ponto, uma indagação certamente entrou em voga: por que fazer aulas de *ballet* e *jazz* haja visto que já tinha informações dançantes suficientes para fazer o exame de habilidades? Logo, pensei que os requisitos técnicos pedidos no edital do exame (transferências de peso e deslocamentos, sustentação, pequenos saltos, giros, quedas e recuperações) só poderiam ser abarcados por um professor compreendido e estudado no assunto, por isso, em nenhum momento pensei que através da quadrilha e das danças folclóricas já estaria embebido por essas técnicas pelo de conhecer empiricamente e ter experiências no gênero.

Através das aulas de *ballet*, pressupunha que conseguiria com facilidade dominar/compreender os requisitos necessários para exame, aconteceu totalmente o contrário: foram enormes as dificuldades para compreender as sequências dos passos, a professora não explicava o sentido de cada um deles, não conseguia acompanhar os outros bailarinos nas aulas além do que, teria de digerir milhares de informações da técnica do *ballet* para dançar no espetáculo de final de ano da academia intitulado “As faces da Alegria.”

Com esses arcabouços superficiais sobre a técnica e domínio corporal do *ballet* clássico, fiz o exame de habilidades na Escola de Teatro e Dança da UFPA

⁴⁶O ano de 2011 fora o mais atípico de todos já trabalhados em Cachoeira do Piriá. Atuei como marcador, coreógrafo, estilista e aderecista de duas quadrilhas juninas: a Sedução Junina e a Encanto Junino, uma de adultos e outra de crianças, respectivamente.

⁴⁷Grande referência da dança na cidade capanemense, tem como professora das turmas de *ballet* clássico, Chiara Rêgo.

⁴⁸Ver em:<http://www.ceps.ufpa.br/daves/PS2015/ConteudoProgramaticodExamedeHabilidades2015.pdf>

(ETDUFPA); minha primeira atuação dançante na academia não fora a quadrilha, isto constitui uma grande contradição, pelo fato de saber/fazer/dançar a quadrilha junina e as danças folclóricas durante toda minha trajetória de vida dançante, pois eu já estava embebido pelo virtuosismo de uma técnica que não tinha domínio quase nenhum. Apesar de toda insegurança, consegui executar os movimentos e na parte livre com o objeto bola, improvisadamente criei uma coreografia aleatória, com vários movimentos de *ballet*, assim, consegui me classificar no exame de habilidades.

Depois de perpassar por uma maratona de provas de vestibulares, finalmente, no dia 4 de janeiro de 2012, saiu à lista dos aprovados no curso de licenciatura em dança da UFPA e me consagrei aprovado em terceiro lugar. A partir daí um novo ciclo que transformaria o eu-identidade no que se refere às posições políticas, ideológicas, culturais, ou seja, de um “corpo interiorano” para um corpo urbano.

Quando cheguei à ETDUFPA, o principal objetivo era de evidenciar a cultura popular e seus valores sociais aliando a prática docente e suas estratégias metodológicas de ensino durante o curso de licenciatura em Dança, exclusivamente nos grupos folclóricos e quadrilhas juninas, isto é, atuar como professor de dança somente aos espaços quadrilhescos e folclóricos.

No início do curso, com intensa resistência, queria defender meu “torrão”⁴⁹ cultural, pois sentia a desvalorização da quadrilha no ambiente acadêmico – pelo fato exporem pré-conceitos comuns de que quadrilha é sinônimo de entretenimento e desorganização além de não conhecerem o *locus* cultural quanto aos processos de criação coreográficas, trajes, adereços, cenários, propostas cênicas; assim, de maneira autoritária, via-se através de meus discursos houve uma tentativa de impor a valorização das manifestações populares no âmbito acadêmico.

Ao mesmo tempo, não me “afetava” por outros gêneros de dança por não conhecer de fato as danças dos outros corpos dançantes. Quanto a este caso, Hall (2006, p.7) afirma que “[...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” Além disso, Santos (2011) retrata em seus estudos um fator importante na construção das identidades culturais socialmente abertas ou fechadas que complementam o real sentido desta situação:

⁴⁹ gleba, terreno, solo próprio para cultura.

Identities culturais socialmente fechadas são as que não possibilitam muitas escolhas aos sujeitos (pelo menos não de maneira fácil). Quando esses nascem para o mundo as identidades já estão relativamente formadas-organizadas, e por serem fechadas, os indivíduos não tem muita margem de escolha. [...]. Já as identidades culturais socialmente abertas são as que os indivíduos podem, em certa medida, escolher partilhá-las ou não. (p. 148).

A partir dessas reflexões acima revelo o processo de transição do eu- identidade cultural socialmente fechado a quaisquer outros valores culturais, políticos e dançantes, para o socialmente aberto, flexibilizado gradativamente as diferenças de pensamentos, corpos dançantes, danças de todas as culturas que pudesse abstrair.

Desta forma, apresentei o universo da quadrilha junina à ETDUFPA através de planos de aula, oficinas, trabalhos científicos, *performances* – em eventos como Seminário de Pesquisa em Dança, Projeto de Extensão Cena na 5, comemoração do dia da dança, etc. –, ao mesmo tempo me permiti às mais variadas investigações da dança sob vários olhares e perspectivas – seja anatômica, psicomotora, filosófica, antropológica, psicológica, etc –, por meio de seminários, performances em grupo, jogos teatrais, experimentações cênicas, etc. Além doutro fator de suma importância sobre identidade e diferença, enunciado através dos estudos de Santos (2011):

Segundo Stuart Hall (1997), Kethryn Woodward (2000) e Tomaz Tadeu da Silva (2000) a identidade cultural não é auto referencial como se pensava, ela é, pelo contrário, relacional. Só afirmamos quem somos, a que grupo pertencemos [...] quando existe um não nós e um outro que não faz parte do nossos. Só há sentido em afirmar a nacionalidade brasileira, por exemplo, frente a um não-brasileiro, caso contrário esta afirmação seria desprovida de sentido. Logo identidade e diferença são indissociáveis. Sem a diferença não há identidade. (p. 145-146).

Neste sentido, Dantas (1999, p. 32) destaca: “o corpo é sempre construído” e cita Santin (1995) salientando que “[...] a construção do corpo não pode ser vista como corpo individual que eu construo, mas se trata de um corpo que eu construo sob o olhar do outro e para que ele possa ser olhado pelo outro.” Em seguida, Dantas (1999) ressalta o corpo e sua constante de ser

Criado/ estruturado/ construído; destruído/ desestruturado/
desconstruído; recriado/reconstruído/reestruturado de acordo com

valores, padrões, ideologias, perspectivas sociais estéticas e políticas, coletivas ou individuais. (p. 32).

Desta, forma, estas constantes relevam à importância da relação dos corpos dançantes com as manifestações culturais, a pluralidade de saberes que elas compõem, a interculturalização da quadrilha externada na ETDUFPA, as corações aos poucos sendo arrebatadas a partir das relações/ interações para com os disponíveis, assim, os espaços da cultura popular são investigados e compartilhados na/pela sociedade.

As identidades culturais a complexidade e dinamicidade além do que nenhuma teoria é completa para abarcar o sentido do real sociocultural, pois a realidade é bem mais complexa para ser enquadrada de forma absoluta por uma teoria. (SANTOS, 2011, p. 155).

O saber/fazer/dançar quadrilha na ETDUFPA ressignificou o sentido político, cultural e social do eu-identidade e a sua aplicação prática fora dela. Esses fazeres resultam em pensar em estratégias metodológicas de ensino da cultura popular quanto a criação coreográfica, o foco das estruturas corporais ao dançar e principalmente prezar a heterogeneidade dos corpos quanto à sua atuação em cena, afinal, a quadrilha ganhou um cenário espetacular, no qual as temáticas necessitam não só de uma preparação corporal mas também da expressividade e incorporação do personagem proposto.

Ressalto, por fim, a importância dos estudos sobre a dança e suas perspectivas metodológicas de criação, afirmação e reafirmação dos corpos quanto a identidade, no caso, a quadrilhesca. Como os pensamentos são mutáveis, várias indagações vieram em torno dessas reflexões: qual de fato, o sentido de dançar quadrilha tem para o artista-quadrilheiro? De que forma a quadrilha se torna um locus de aprendizados? Quais as influências do coreógrafo na construção da identidade dos artistas-quadrilheiros? Por que a afirmação do eu-identidade como artista-quadrilheiro na pós modernidade? Todas essas questões serão refletidas na seção a seguir.

SEÇÃO III – A QUADRILHA JUNINA COMO *LÓCUS* DE AFIRMAÇÃO DO EU-ARTISTA-QUADRILHEIRO NA PÓS-MODERNIDADE

3.1 A QUADRILHA JUNINA COMO *LÓCUS* DE APRENDIZADOS: Saberes Culturais, Políticos e Sociais

A quadrilha junina na atualidade continua sendo um símbolo de resistência cultural, política e social e por este motivo designo-a como *lócus* de intensos e importantes aprendizados para todos que se envolvem direta ou indiretamente com esse espaço valorativo da cultura junina, não só no Pará como no país inteiro. Destacarei nesta subseção seus saberes culturais, políticos e sociais, os paradigmas a serem quebrados a respeito de sua organização estética, visual, moral e ética através de experiências vividas em alguns grupos juninos que participei.

Esse lugar tão instigante, desperta nas pessoas envolvidas um sentimento de que o São João é uma fonte inesgotável de criatividade, inovação e renovação, ao mesmo tempo é a grande apoteose de quem se prepara um semestre inteiro para ver seu grupo junino em quadra. Os grupos juninos, na atualidade, iniciam seus ensaios muito cedo; geralmente, em janeiro já se vê grupos nas praças públicas, quadras poliesportivas, ruas, todavia, alguns grupos iniciam os ensaios em novembro do ano anterior à quadra junina. O questionamento é sempre o mesmo pelo senso comum: “Por que iniciar tão antes do tempo do ciclo junino?”

Os espetáculos das quadrilhas juninas tomaram proporções enormes quanto à sua organização estética, visual e coreográfica. A quadrilha Fuzuê Junino do bairro da pedreira, Belém, por exemplo, iniciou seus trabalhos da quadra junina de 2015 ainda no ano anterior, mais especificamente no mês de outubro de 2014. Em uma entrevista realizada no dia do resultado do concurso de quadrilhas juninas realizado pela FUMBEL, o “Arraial da Capitá”, o presidente Marco Fofão relatou:

Muitas vezes fomos criticados por começarmos tão cedo, acharam que seria um exagero, mas este resultado coroa todo o esforço e dedicação de meses de preparação. Esta era a nossa meta. Não tenho nem palavras pra descrever tamanha emoção que estamos sentindo. (Portal de notícias *G1 Pará*, 21/06/2015).

Durante toda essa temporada de ensaios, o grupo promoveu vários eventos a fim de arrecadar fundos monetários para a criação do traje. Além disso, a quadrilha tem uma diretoria “muito preparada, organizada e a melhor de Belém”, segundo o presidente. É a diretoria que organiza todos os eventos junto ao presidente com a participação massiva de seus brincantes. Além disso, o grupo tem seus estilistas próprios; Junior Manzini e Ocyr de Oliveira foram os responsáveis pela criação e confecção dos trajes oficiais do São João 2015 através do Ateliê Cabocla – no qual os estilistas são responsáveis, fica localizado no distrito de Icoaraci. O responsável pela coreografia é Ney Brabo junto ao seu ensaiador⁵⁰ e também brincante Douglas Rocha. Os brincantes, por sua vez, têm a responsabilidade e compromisso de participar de todos os ensaios, eventos e concursos nos quais a quadrilha esteja envolvida diretamente.

A quadrilha Fuzuê Junino promove um evento importante de apresentação das misses. Com caráter solene, o evento conta com várias personalidades conhecidas no meio junino (presidentes, diretores, coreógrafos, estilistas, brincantes, etc.) no intuito conhecer e prestigiar as três destaques da quadrilha no São João 2015. As misses são a “porta de entrada” da quadrilha; através delas gera-se uma expectativa enorme quanto a sua temática, o traje, a coreografia assim como atrai a atenção para apreciar o espetáculo do grupo junino. Da mesma forma, acontece com a apresentação do traje de concursos do pré-são João ou concursos de ensaio⁵¹, a quadrilha organiza o evento aberto à toda comunidade quadrilheira e não-quadrilheira.

O resultado de um trabalho coletivo e organizado reverbera na enorme quantidade de títulos contemplados pelo grupo durante o pré-são João e os concursos oficiais⁵²; a quadrilha Fuzuê Junino é a atual campeã de Belém (FUMBEL), vice-campeã do estado (CENTUR) e campeã nacional (CONFEBRAQ) – no qual tive a oportunidade de fazer parte do grupo no concurso nacional de quadrilhas em Palmas-TO.

⁵⁰Ensaaiador, na atualidade, é a figura responsável pelos ensaios de um grupo junino. De modo geral, o ensaiador passa as sequências coreográficas, faz a limpeza dos movimentos e comanda a dinâmica do ensaio.

⁵¹Concurso de ensaio é um evento promovido pelos grupos juninos no qual se leva em consideração a *performance* coreográfica quanto ao seu alinhamento, conjunto, evolução e marcação, ou seja, não é levando em consideração o traje.

⁵² Os concursos juninos são divididos em cinco principais categorias, a saber: os concursos de quadrilha, os concursos de quadrilhas mirins, os concursos de miss, os concursos de miss mirim e, finalmente, os concursos de miss gay (destinados a apenas maiores de 18 anos). (NOLETO, 2014, p. 3308).

Citei acima vários parâmetros organizacionais da quadrilha juninas na atualidade reverberantes em saberes importantes na construção da identidade cultural de um lugar, de uma pessoa, de um grupo. Desta forma, afirmo a quadrilha como lugar de múltiplos aprendizados, de produção cultural de resistência e revitalização de vários lócus (praças públicas, terrenos baldios, ruas, quadras poliesportivas, etc.) que movimentam uma determinada cidade, indivíduo ou comunidade. Evidenciarei, a seguir, os saberes que permeiam o universo da quadrilha junina e ao mesmo tempo rompe alguns paradigmas criados pelo senso comum.

Em vários casos acontecidos no meio junino, o senso comum ver a quadrilha junina como uma dança exclusivamente de entretenimento e diversão, lugar de “desorganização e baderna” que acontece somente em uma determinada época do ano. Neste contexto, Canclini (2003, p. 205) ressalta que “o popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não consegue que ele seja reconhecido e conservador [...]”, ou seja, a sociedade dita como “cultura” trata da cultura popular como algo subalterno às suas vontades sociais de apreciação por ser presente à sua realidade por “obrigação”, pelas políticas culturais implantadas nas cidades (ou municípios) e tão distante por ser uma criação de artistas populares que mantém a identidade cultural da quadrilha viva. Por isso, há uma “desvalorização” daquilo que é produzido nas áreas periféricas, isto é, “[...]. O povo se interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que falta.” (CANCLINI, 2003, p. 208).

Dei o exemplo acima da quadrilha Fuzuê Junino revelando exatamente outra realidade: um grupo que se prepara metodicamente muitos meses antes da quadra junina no intuito de conquistar resultados nos principais concursos de Belém e alguns municípios paraenses.

Para que tudo isso se torne realidade, existe um trabalho árduo de organização e confecção dos trajes dos brincantes, que pela grandiosidade do espetáculo se tornou um elemento importante na estética e visualidade da *performance* coreográfica do grupo. Outrora, os tecidos e materiais utilizados para a confecção dos trajes eram mais acessíveis economicamente aos brincantes por retratar uma realidade rural, interiorana na cena quadrilhesca. De acordo com estudos de Teixeira e Chagas (2013):

Os trajes da Quadrilha Junina Tradicional Roceira variam de acordo com características culturais de cada região brasileira. O mais comum – e, conseqüentemente, os mais genéricos – são camisas de estampa xadrez, botas, chapéu de palha, lenços no pescoço (para as regiões frias), vestidos de cores fortes com estampas florais, acompanhados ou não de babados, rendas, mangas bufantes e laços nos penteados. A maquiagem acompanha a caracterização: traços do rosto são marcados por lápis preto, simulando cicatrizes e pêlos em abundância. Nas mulheres, há a presença de cores fortes em batons nos lábios e sombras nas pálpebras. (p. 7-8).

Na década de 80, com o surgimento da quadrilha moderna, os trajes juninos ganharam requinte, sofisticação decorrentes das influências carnavalescas inseridas em seu contexto estético.

Na atualidade, com a organização dos grupos juninos voltada diretamente aos concursos, cada um deles escolhe um tema que norteará todo o sentido estrutural da performance para retratá-lo com objetividade e fidelidade na cena, portanto este é um dos fatores que corroboram para a luxuosidade do traje junino na atualidade, isto é, ele ganhou uma perspectiva direta de integração ao tema proposto e de acordo com a sua escolha, o traje ganha requinte, luxo e brilho através dos materiais escolhidos para sua confecção uma vez que o mesmo é um dos critérios de julgamento. É importante ressaltar, portanto,

[...] o trabalho da confecção dos trajes destinados a manifestações da cultura popular proporcionam um exercício prático que gera habilidade em produção de vestuário para a cena, conhecimento útil para o trabalho em cena realizado em outros contextos, mas que busca aspectos em comum tais como durabilidade, conforto, ergonomia e formas de conservação. Além disso, esta atividade implanta nos artesãos envolvidos – na confecção a preocupação com a questão do corpo que veste o traje em cena, levando a reflexão acerca da visualidade do espetáculo. (RIBEIRO, 2010, *apud* TEIXEIRA e CHAGAS, 2013, p. 11-12).

A quadrilha Fuzuê Junino⁵³, por exemplo, trouxe na quadra junina de 2015 a temática da “Fábrica de Bonecos” e para a confecção do traje foram utilizados mais de três mil bonecos de pano feitos artesanalmente aliada aos mais caros tecidos, pedrarias, bordados, rendas que encarece a produção do espetáculo da quadrilha junina hoje. Neste caso, os responsáveis pela confecção dos trajes oficiais da quadrilha (de damas,

⁵³ A quadrilha Fuzuê Junino foi fundada no ano de 2001 pelo atual presidente Marco Fofão, no bairro da pedreira, Belém. Perpassaram grandes personalidades do mundo junino pela mesma como o consagrado coreógrafo Messias.

cavaleiros, misses e marcador), foi o Ateliê Cabocla. Por isso, os concursos de ensaio, os eventos mais solenes (apresentação dos trajes, das misses lançamento de blocos de carnaval, etc.) são também uma forma de arrecadação financeira seja pra quem promove o evento ou ganha a premiação do mesmo.



Figura 5 – Traje de Concurso de ensaio da Quadrilha Fuzuê Junino 2015. Damas: Ádyla Cristina e Arianny; Cavaleiro: Helton Franco. (Fonte: Arquivo Digital Fuzuê, 2015)



Figura 6 – Traje oficial da Quadrilha Fuzuê Junino 2015. Dama: Beatriz Callandrine; Cavalheiro: Jefferson Nunes. (Fonte: Arquivo Digital Fuzuê, 2015).

É importante ressaltar que não é da realidade da maioria dos grupos juninos ter um ateliê profissional para a confecção de seus trajes. É muito comum, que os brincantes participem ativamente na preparação dos adereços, na confecção dos chapéus dos cavalheiros e nos arranjos de cabeça das damas. Além do que os sapatos são produzidos exclusivamente para os concursos e devem estar adequados ao traje; geralmente, o(a) costureiro (a) é escolhido pela diretoria, porém em casos específicos, o brincante ou algum familiar que domine a arte da costura se torne o oficial do grupo junino.

A partir dessa reflexão, é notório que o processo de construção/produção de um espetáculo junino envolve comunidades, pessoas extremamente apaixonadas pelo São João; é imensurável a tamanha paixão que cada quadrilheiro tem por seu grupo e como as emoções ficam alvoroçadas depois da tão famosa locução “Atenção Marcador...

Contando o tempo!” e reverbera na espontaneidade, na garra, no vigor do canto, as mais diversas formas de dizer “consequimos!”.

Fazer/dançar quadrilha na atualidade, também é um ato político. Geralmente no primeiro semestre do ano, ocorre um processo de ocupação cultural de locais específicos dos centros urbanos. A seguir, serão retratados, os fatores pelos quais a quadrilha junina se tornou uma manifestação cultural e política:

Primeiro, porque evidencia a quadrilha junina como um lugar democrático na diversidade étnica, de gênero e classe social, principalmente nas grandes cidades – Na quadrilha Fuzuê Junino, por exemplo, dançam quadrilheiros da região metropolitana de Belém (Ananindeua e Marituba) e de vários bairros distantes do local de ensaios. Todos os quadrilheiros estão unidos pelo mesmo objetivo: apresentar um trabalho organizado, forte e imponente na quadra junina.

Segundo, porque o local de ensaios é um manifesto de resistência da cultura quadrilhesca. As praças, ruas, vilas, terrenos baldios, calçadas, quadras poliesportivas ganham vida cultural por um período de seis meses em média – digo “ganham vida cultural”, pois vários desses locais estão/são abandonados. Em Belém, é muito comum nos primeiros meses do ano, grupos juninos estão ativamente ensaiando suas coreografias em vários pontos conhecidos da cidade. Na Praça Waldemar Henrique⁵⁴ – palco que por muitos anos ocorreu o concurso organizado pela FUMBEL –, ensaia a quadrilha Fuzuê Junino; segundo o presidente do grupo Marco Fofão, depois que o concurso da FUMBEL foi transferido para a Orla de Belém, a praça ficou praticamente abandonada. Desta forma, o objetivo dos ensaios realizados na praça é de revitalizar⁵⁵

⁵⁴ É uma praça brasileira localizada em Belém (Pará). Homenageando o compositor e maestro paraense Waldemar Henrique, caracteriza-se por ser temática: enfoca o universo musical tanto em seu aparato material como em seu aspecto abstrato. Essas relações se concretizam no espaço da praça, por meio do palco inspirado nas linhas de um piano de cauda, dos brinquedos, do movimento ondulado definido pela cobertura do abrigo de apoio ao palco, dos bancos e do largo palco em pedra portuguesa, formando um mosaico de notas musicais contidas em uma frase de uma composição do maestro. Num painel sinuoso, em concreto, está fixada a efígie do maestro, sustentando ainda uma alegoria com os personagens amazônicos cantados em suas obras. A Praça Waldemar Henrique é considerada um espaço de congregação dos paraenses como palco da cultura popular. No período junino, ela proporciona a apresentação de músicas e danças típicas. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_Waldemar_Henrique).

⁵⁵ O termo revitalização, mesmo que seja considerado inadequado por vários autores, é bastante utilizado no Brasil para designar as intervenções urbanas voltadas para a recuperação de áreas centrais. (JAYME e TREVISAN, 2012, p. 367).

através da cultura um espaço que fora esquecido pelo poder público e ao mesmo tempo é um local acessível a todos os brincantes que residem longinquamente. As quadrilhas Romance Matuto, (bairro de Canudos), Encanto da Juventude (bairro do Guamá) ensaiam no entorno do Mercado de São Brás⁵⁶; a primeira ensaia no estacionamento do mercado e a segunda na praça que fica em frente ao estabelecimento.

Os estudos de Júnior e Rodrigues (2013, p. 3) apontam esses espaços nos quais os grupos juninos dão vida cultural, como referência da condição simbólica da cultura local:

Segundo Buttimer (1985), o espaço vivido é a referência inicial da condição humana em sua forma material, como proteção ou abrigo. Estes lugares estão ligados aos seres humanos através de uma unidade concêntrica pelos seus significados e a cultura assume um papel de destaque na medida em que o sentimento de unidade é criado através dos símbolos representativos da cultura local. “Neste contexto, homem e meio se confundem em uma simbiose que em qualquer escala os liga afetivamente ao lugar” (*Apud* BUTTIMER, 1985, p.178).

Neste contexto, os lugares nos quais os grupos juninos ensaiam são, portanto, espaços vividos e revitalizados pela cultura que os norteiam assim como é um *locus* de aprendizados importantes a todos envolvidos/comprometidos com a manutenção e resistência das manifestações culturais, pois “[...], a arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna um sistema de ideias, nem os costumes repertórios fixo de práticas: todos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva.” (CANCLINI, 2003, p. 219).

Compreender a quadrilha como *locus* de aprendizados é evidenciar a potência criativa e cultural de uma comunidade, transcendendo a superficialidade do olhar comum sobre uma das maiores manifestações culturais de resistência no Brasil. A quadrilha revela identidades, personas que criam, ensaiam, se preparam meses para serem os verdadeiros protagonistas do espetáculo junino revelando a autenticidade dos valores culturais de um lugar, das pessoas que estão envolvidas, pois “[...] o popular é

⁵⁶ O Mercado de São Brás é uma construção histórica localizada na cidade de Belém, no estado brasileiro do Pará. Situado distante do centro histórico da cidade, foi erguido durante época áurea do ciclo da borracha amazônica, a sua construção foi iniciada no dia 1 de Maio de 1910 e foi concluído em 21 de Maio de 1911. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mercado_de_S%C3%A3o_Br%C3%A1s).

constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.” (CANCLINI, 2003, p. 221).

3.2 O COREÓGRAFO COMO PROPOSITOR DA CENA QUADRILHESCA E ESTIMULADOR DOS CORPOS DANÇANTES

Nesta subseção, será evidenciada a figura do coreógrafo como propositor da cena quadrilhesca e estimulador de corpos dançantes. No entanto, é necessário compreender como o coreógrafo se instalou no universo da quadrilha e desenvolveu trabalhos coreográficos híbridos que causaram importantes transformações no contexto organizacional, estético e visual do espetáculo junino na atualidade.

Com o boom da quadrilha moderna em Belém na década de 80 e a inserção das danças populares e danças acadêmicas, a figura do coreógrafo ficou cada mais evidente e importante nas quadrilhas juninas no que concerne a criação coreográfica. Segundo os estudos de Leal (2004):

A Quadrilha Moderna foi-se modificando dentro deste contexto de encantamento [...]. Os criadores, absorvidos em suas inspirações coreográficas, passaram a destacar as danças que existiam no meio da evolução da quadrilha, a elaborada composição, tornando-as um diferencial à parte. As coreografias aproximavam-se do estilo da dança moderna, Jazz ou afro-Jazz, ou apresentavam uma combinação dessas danças com as danças populares. (p. 88).

Desta forma, a organização e profissionalização do espetáculo junino quanto a sua estética e visualidade ressignificou o sentido de fazer/dançar quadrilha e decorreu na criação de concursos nos bairros assim como das instituições culturais da cidade. Vale ratificar que na década de 80 surgiram também várias academias de danças em Belém – Escola de danças Clara Pinto, Studio Teka, escola de dança Rosário Martins, dentre outras – que corroboraram no envolvimento direto de jovens com várias técnicas de dança como o *ballet* clássico, dança moderna, *jazz* e várias outras, proporcionando a inclusão da figura masculina nas academias. Portanto, “[...]. Se o gênero masculino já estava mais presente nessa manifestação, a partir de todo esse contexto, eles passaram a se destacar como coreógrafos e dançarinos das danças populares.” (LEAL, 2004, p.87-88).

O coreógrafo tornou-se o grande propositos da cena quadrilhesca, por evidenciar a criação de sequências coreográficas aliando o tradicional (os passos dançados pelas quadrilhas tradicionais) com o moderno (as técnicas de danças acadêmicas) resultando, portanto, numa quadrilha que não era nem tradicional e tampouco moderna, isto é, a quadrilha junina estava em processo de hibridação.

Os estudos de Leal (2004) ressaltam a dimensão do processo de criativo do coreógrafo Valter Viegas (entrevista realizada em junho de 2004) quanto as suas possibilidades, facilidades e dificuldades para com o espetáculo da Quadrilha Encanto da Juventude:

Na busca de novos arranjos, o coreógrafo Valter Viegas comentou que começou a estudar outras possibilidades de formações espaciais, utilizando todo o espaço cênico, tanto na amplitude como na profundidade, com diferentes saídas. O número de quarenta e quatro quadrilheiros, para ele, facilitava a criação de vários desenhos, simultaneamente, e a exploração da desconstrução para outras formações espaciais de forma contínua. A fluência dos desenhos na coreografia teria de ser dinâmica, ou seja, apresentar alternância na velocidade e na trajetória no espaço. A criatividade era essencial nesta particularidade da coreografia por valorizar notavelmente a evolução coreográfica. (p. 90).

Essas informações evidenciam as dimensões do espetáculo coreográfico da quadrilha junina e como o papel do coreógrafo se tornou cada vez mais importante no São João no decorrer do tempo. No entanto, as dificuldades de colocar as sequências coreográficas em prática no início houve algumas complicações, por vários fatores: os brincantes não tinham experiência nas técnicas de dança; as sequências de movimentos exigem uma organização corporal que não era estimulada nos ensaios (coordenação motora, agilidade, força, fluência do movimento, etc.) e assim,

O tempo foi lhes ensinando a compor as coreografias e, [...] estas foram tomando outras formas, ao serem elaboradas com acuidade, quando os movimentos se mostravam encadeados e as recombinações dos passos mais harmônicos e bem distribuídos, além de apresentarem distintas dinâmicas na utilização do espaço e nos movimentos em cânon⁵⁷ (FAHLBUSCH, 1990, p. 124), em diferentes níveis espaciais. O potencial criador dos coreógrafos populares continuava em crescente processo. Conjuntamente, os brincantes/dançarinos aperfeiçoavam-se para acompanhar as coreografias, que, por sua vez, ficavam mais complexas. (LEAL, 2004, p. 88).

⁵⁷ Cânon significa inúmeras repetições exatas do mesmo conjunto de movimentos, segundo Fahlbusch (1990). (LEAL, 2004, p. 88).

No sentido do criar coreografias e o potencial criativo do coreógrafo, Ostrower (1987) ressalta que

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse "novo", de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (p. 2).

Neste sentido, os brincantes se deparam com um novo processo de adaptação às sequências coreografias propostas pelo coreógrafo e ao mesmo tempo elas são estimulantes ao acompanhar a transformação da quadrilha e o desenvolvimento dançante de seus corpos a partir das experiências vividas através dos ensaios.

Com o passar do tempo, tornou-se cada vez mais comum a estilização dos passos tradicionais e a criação de várias sequências de movimentos exigindo dos brincantes sincronismo, agilidade, velocidade, foco, postura, graciosidade, força e elegância. Estas séries de informações são trabalhadas arduamente pelos coreógrafos, uma vez que estes são critérios importantes para os quesitos conjunto e evolução julgados nos concursos de quadrilha.

Na atualidade, a função do coreógrafo é ainda mais requisitada e privilegiada. Primeiro porque os grupos juninos estão mais organizados, investem diretamente nas escolhas do temas, na luxuosidade dos trajes e na organização prévia dos ensaios no intuito de ter um grupo forte, compacto que traga títulos de acordo com seus desempenhos na quadra junina; segundo, pelo fato de o coreógrafo conhecer vários segmentos de dança e criar coreografias a partir desses estímulos e nuances, assim, os grupos juninos obtêm o trabalho do coreógrafo a partir de um contrato – assim como ocorre com um carnavalesco de uma escola de samba, por exemplo –, tornando-o como um dos principais propositores do espetáculo quadrilhesco na quadra junina.

Destacarei algumas experiências vividas em alguns grupos quadrilhescos que evidenciam a figura do coreógrafo como propositor principal da cena da quadrilha assim como estimulador dos corpos dançantes:

Em outubro de 2015, tive uma experiência nunca sentida/contemplada em minha vida de artista-quadrilheiro: participar de um concurso nacional de quadrilhas juninas realizado pela CONFEBRAQ na cidade de Palmas-TO. O grupo junino representante do estado do Pará fora a quadrilha Fuzuê Junino, do bairro da pedreira, Belém; os ensaios iniciaram no dia 19 de agosto de 2015 a partir de uma convocação do Marco Fofão através da página oficial de uma mídia social para os brincantes e não-brincantes do grupo. A proposta da diretoria era de levar um grandioso espetáculo para o nacional focando no título do mesmo; a partir daí, o coreógrafo Ney Bravo entra em cena para (re) iniciar os trabalhos coreográficos através da ativação da memória coletiva – tanto dele quanto dos brincantes – para com as sequências de movimentos montadas no São João 2015. Segundo Ostrower (1987, p.6) “[...]. O espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural.”, isto é, ocorre uma (re)criação dos espaços e sequências coreográficas em conjunto e estabelece a interação/envolvimento direto com o brincante mantendo a informalidade e o respeito mútuo.

Desta forma, o coreógrafo Ney Bravo organiza os novos brincantes para o ensino das sequências coreográficas da seguinte forma: separa damas para um lado e cavalheiros para o outro; daí, estrategicamente a sequência coreográfica escolhida é comum tanto para dama quanto para o cavalheiro no que concerne a sua execução; desta forma, o coreógrafo inicia sua metodologia de ensino através da repetição e clareza na explicação dos movimentos que compõem a sequência coreográfica revelando o perfeccionismo e a minúcia de significado de cada movimento para a proposta, isto é, existe uma forma de dançar que faz toda a diferença em cena no efeito visual causado em sua execução. Neste sentido, Dantas (1999, p. 82) ressalta que se deve compreender a forma “como realidade sensorial, enquanto materialidade. Na dança, a forma é composta pelos movimentos executados pelos dançarinos. E o movimento, embora efêmero, é materialidade, é concretude, é realidade sensorial.”

Seguindo essa linha reflexiva das formas, sensações e sentidos, o coreógrafo pressupõe através de suas criações como o público reagirá com a execução do trabalho pronto na ação performática dos brincantes na quadrilha. Dantas (1999) ressalta a existência do sentido

[...] para apresentar a forma, a forma apresenta o sentido mas também distancia o sentido: não há mais um sentido literal, um sentido primeiro, que deve ser entendido, de maneira idêntica, por todos que assistem uma coreografia. O que existe é uma possibilidade de sentidos `escolha do espectador, percebidos a partir da forma. A forma é possibilidade de sentidos. (p. 88).

Essas alternâncias do sentido e da forma de quem cria/ faz a coreografia, do brincante que executa os movimentos propostos pelo coreógrafo e de quem vê essa execução na quadra junina reverbera nos mais variados estilos de criação, do ato de *performar* e de compreensão, respectivamente nos quais se instalam na completude do espetáculo junino. Kaeppler (2001, p. 7) destaca: “[...] ‘Estilo’ é a maneira de performar – que compreende ou incorpora a estrutura.” e isto desencadeia “então, de acordo com Schapiro, “estilo” pode se referir à forma, à qualidade, ou à expressão de culturas inteiras, grupos, ou indivíduos. [...]” (KAEPLER, 2001, p. 4).

É importante ressaltar as reflexões de Kaeppler (2001) a respeito do “estilo” como manifestação direta da identidade individual na forma como ela é produzida/dançada/comportada:

[...] Quando uma nova dança é produzida, não são apenas os motivos e sua sequência numa forma coreográfica que interessam. Além disso, quem performa, quantos performers existem, como os performers interagem entre si e com a audiência (se houver uma), e como eles usam o espaço vertical e horizontal, podem nos dizer muito sobre o contexto social e cultural – e sobre a própria cultura (p. 7).

Neste contexto, a *performance* coreográfica proposta pelo coreógrafo desencadeia no estímulo dos corpos dançantes através do despertar de estilos individuais de dançar/performar a mesma sequência de movimentos revelando diferentes identidades culturais que se permitem aos mais híbridos processos de criação do espetáculo da quadrilha junina ano após ano, ou seja, sem coreógrafo e brincante/quadrilheiro não há quadrilha; sem quadrilha não há a potencialização de resistência da cultura popular junina como um lugar de aprendizados e desenvolvimentos interpessoais/interacionais da identidade das pessoas, portanto, “a criação de uma coreografia é a criação de formas corporais. [...]. Cada nova obra é sempre um novo processo de formatividade. São novas formas que vão sendo moldadas e elaboradas nos corpos e pelos corpos .” (DANTAS, 1999, p. 101).

O coreógrafo Ney Bravo, pontua no ensino da coreografia a interação do brincante com o público, cantar a música da quadrilha em momentos específicos da performance que não atrapalhe o desempenho do grupo junto aos comandos do marcador. Observa-se como a estrutura do espetáculo permeia os pensamentos, intencionalidades e propostas do coreógrafo quanto aos efeitos estéticos e visuais da quadrilha elaborados pelo mesmo. Em caso específico, o coreógrafo da quadrilha Fuzuê Junino estabelece uma relação de coreógrafo-brincante-saber, isto é, os processos de ensino-aprendizagem coexistem mutuamente entre o próprio com os brincantes; em vários momentos em que o coreógrafo passara as sequências coreográficas para os novos brincantes, várias “interrupções” eram feitas pelos brincantes que dançaram durante todo o pré-são João e o mês junino seu trabalho performático-coreográfico na correção de posicionamento de braços, contagem de tempo, etc, e o coreógrafo por sua vez acatava as informações sem questioná-las, pois os brincantes também assim como ele tem propriedade no que faz no intuito maior que é trazer o primeiro título nacional para o estado do Pará.

A partir dessas colocações sobre o processo de ensino-aprendizagem na quadrilha, neste caso decorre numa estrutura democrática e flexível do coreógrafo quanto a sua metodologia de ensino sem perder os valores éticos e morais entre si nas relações coreógrafo-brincante/ brincante-coreógrafo ao mesmo que o brincante ressignifica aprendizagens relevantes na construção de sua identidade cultural. Segundo os estudos de Freire (1996):

O educando deve ser o construtor da sua aprendizagem, nesse sentido o educador é apenas o auxiliador desta construção. Deve-se compreender que a aprendizagem deve promover a autonomia e é nessa autonomia que o educando terá seu crescimento cognitivo e emocional. Saber que ensinar não é transmitir conhecimento, mas criar as possibilidades para sua própria produção ou a sua construção. (p. 47).

É perceptível no trabalho coreográfico de Ney Brabo, a diversidade de vários gêneros de dança híbridos para com a cena quadrilhesca, isto é, o coreógrafo é incansável quando se trata de pesquisar, criar, testar, organizar, selecionar e executar as formas mais adequadas à proposta cênica da quadrilha que era a fábrica de bonecos. Freire (1996) aponta com veemência através de seus estudos:

O educador comprometido com seu papel deve trabalhar constantemente o ato da pesquisa, uma vez que, este proporciona o educando uma nova forma de pesquisar, esta permite o educando a pensar, a verificar, constatar. Ainda ressalto que a pesquisa deve ser uma prática do educador e do educando. A partir do momento em que o educador é um pesquisador, este refletirá para que seu aluno possa se espelhar nele. A pesquisa proporciona um novo horizonte, uma forma de ter novos conhecimentos. Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. (p. 29)

Estou tratando de um novo olhar sobre a figura do coreógrafo atuante na quadrilha junina em processo de transformação e “descentralização” de poder quanto a organização do espetáculo da quadrilha junina. Há, portanto, um compartilhamento de saberes e aprendizados que corroboram num trabalho conciso, verdadeiro, objetivo para conseguir a tão almejada vitória. Afinal,

O corpo que dança é um corpo construído, elaborado, trabalhado. Construído, na sua vida cotidiana, em processo de socialização, educação, de repressão, de transgressão. Elaborado através de várias práticas de movimento [...]. (DANTAS, 1999, p.100).

O coreógrafo de quadrilhas juninas é, portanto, o propositor do espetáculo junino porque ele cria um dos segmentos principais para impactar/prender o público: a performance coreográfica; ao mesmo tempo, o coreógrafo estimula indiretamente o brincante com o difícil, o desafiador que será superado pela dedicação do brincante fissurado, apaixonado pelo São João e ao mesmo tempo revela identidades e estilos próprios dos corpos dançantes (re)afirmando a quadrilha junina como um lócus de aprendizados que se compartilham mútua e assiduamente. O Coreógrafo é o “DJ” – de acordo com os estudos de Katz (1999) – que comanda democraticamente a quadrilha junina e fomenta sonhos, realizações, nuances, anseios não só no Pará como no país inteiro. Dançar quadrilha é acima de tudo, identidade de um povo.

3.3 O EU-IDENTIDADE COMO ARTISTA-QUADRILHEIRO NA PÓS-MODERNIDADE

“A pós-modernidade é esse desencantamento em relação à ideia de um futuro garantido, certo, promovido pelas leis da história, necessariamente melhor, redentor. Ela [a pós-modernidade] é a construção de um presente possível”.
Jean François Lyotard

Esta subseção fecha um ciclo de reflexões a respeito da quadrilha junina como *locus* de afirmação do artista-quadrilheiro na pós-modernidade através da construção paulatina do eu-identidade. Assumo que somente neste enunciado exista uma complexidade de compreensão, reflexão e afirmação da intencionalidade desta monografia e ao mesmo tempo em que há inquietudes ininterruptas de expor a afirmação através de reflexões de um artista-quadrilheiro em processo, afinal, o ser humano é complexo sem fazer muito esforço. A priori, é necessário refletir sobre a modernidade e a pós-modernidade afim de interligar a *posteriori*, com o objeto de pesquisa nessa poética realística de afirmações desse *locus*.

De acordo com os estudos de Lena Dantas⁵⁸ do artigo denominado “Pós-modernidade e Filosofia da História”⁵⁹:

A Modernidade nasce sob o signo da liberdade. O homem é livre porque não está mais à mercê do obscurantismo da religião, mas é capaz de entendimento. A filosofia e a ciência, e não mais os mitos, definiam o verdadeiro. O homem livre era aquele que conhecia a verdade racionalmente concebida e por ela definia o seu destino. O homem faz a sua história - essa é uma ideia tipicamente moderna. Aliás, a modernidade pode ser considerada a ‘época da história’. (p. 1).

Em complemento a esta ideia, numa reflexão sobre modernidade tardia Hall (2006) cita os pressupostos ideológicos de Karl Marx⁶⁰ e Friedrich Engels⁶¹ (1973) a respeito da modernidade:

é o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos ... Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar... (p.3).

Desta forma, é possível afirmar que a modernidade

⁵⁸ Professora Adjunta da Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.

⁵⁹ O artigo não exhibe o ano e está disponível em: <http://www.ipv.pt/millennium/Millennium29/25.pdf>

⁶⁰ Idealizador de uma sociedade com uma distribuição de renda justa e equilibrada, o economista, cientista social e revolucionário socialista alemão Karl Heinrich Marx, nasceu na data de 05 de maio de 1818, cursou Filosofia, Direito e História nas Universidades de Bonn e Berlim e foi um dos seguidores das ideias de Hegel. (Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/biografias/marx>)

⁶¹ Friedrich Engels foi um importante filósofo alemão. Nasceu em 28 de novembro de 1820, na cidade alemã de Wuppertal. Morreu em Londres, no dia 5 de agosto de 1895. Junto com o filósofo alemão Karl Marx, criou o marxismo (socialismo científico). (Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/biografias/engels.htm>)

não é definida apenas como a experiência de convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua, mas é uma forma altamente reflexiva de vida, na qual as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter (GIDDENS, 1990, *apud* HALL, 2006, p. 37-8).

Esses conceitos explicam os efeitos da modernidade nas relações sociais sejam históricas, políticas, econômicas, culturais e artísticas gerais e/ou individuais. O modernismo surgiu como um movimento artístico e literário que se desenvolveu no final do século XIX e na primeira metade do século XX no intuito de romper o tradicional ou clássico produzido naquela época (parnasianismo, simbolismo e arte acadêmica) desencadeando na criação de várias vanguardas denominadas vanguardas europeias.

Na dança, o modernismo reverbera no surgimento da dança moderna nos Estados Unidos e Alemanha que pressupunha na contestação e rejeição aos rigores e mimetismos do *ballet* clássico, a dança vigente até então. Desta forma, vários artistas sentiam a necessidade de expor suas inquietudes, sensações através da liberdade de criação de movimentos desencadeando então numa nova forma de pensar/agir o corpo na dança.

Neste contexto, o ser humano no seu ímpeto de complexidade resolve romper paradigmas de padrões sociais de vida ou de criações artísticas em razão dos grandes acontecimentos e transformações que o mundo sofria naquela época. São necessidades que surgem a partir de processos de interações/envolvimentos com outros pensamentos e reflexões implicando na mobilidade e transitoriedade da construção identitária cultural de um espaço e conseqüentemente, das pessoas em seu caráter individual que se renova e se transforma a cada abertura de ciclo de relações.

Esses parâmetros históricos reverberam numa reflexão importante: o processo de construção da identidade cultural de um sujeito na pós-modernidade e, além disso, a afirmação desse sujeito como artista popular dançante e diferente na sua concepção de ver e atuar num *lôcus* específico compreendendo que todos os aprendizados devem ser compartilhados e vividos democraticamente nas relações interpessoais de convivência. É justamente, nesse ponto me afirmo como um artista-quadrilheiro que reconhece a quadrilha junina como uma dança popular que vai além de um mero *lôcus* de diversão e

entretenimento. Como retratei no subcapítulo 3.1, a quadrilha junina continua sendo um símbolo de resistência cultural, política e social, mas na verdade a quadrilha sempre foi uma dança que brigou por espaços adequados para ensaios, melhores estruturas de espaços para concursos e o apoio das instituições político-culturais responsáveis pelas manifestações divulgadas através de eventos organizados pelos mesmos.

No entanto, é necessário esclarecer o porquê de usar o termo “artista-quadrilheiro” e não somente artista ou quadrilheiro. A princípio, nenhum dos termos abarcam minhas necessidades incessantes de afirmação na pós-modernidade, uma vez que

O pós-moderno privilegia ‘a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural’. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para uso de termo favorito) totalizantes’ são o marco do pensamento pós-moderno. (HARVEY, 2001, *apud* MENDES, 2004, p. 38).

Neste contexto, os estudos de Mendes (2004):

“[...] os ideais da pós-modernidade contaminaram as diversas linguagens artísticas, conseqüentemente, a dança, Silva (2000) comenta que essa contaminação surge inicialmente nos Estados Unidos com a nomenclatura d dança pós-moderna, em meados da década de 40, proposta pelo bailarino e coreógrafo Merce Cunningham, que pretendia trabalhar a dança enfatizando mais o movimento que a dramaticidade, como propunha a dança moderna.” (p. 38).

Entretanto, é necessário compreender que

A inauguração da pós-modernidade se dá com a ruptura de modelos da modernidade, a qual demanda uma tensão entre cultura culta e cultura popular. O projeto modernista na dança, assim como nas outras artes, entra em crise. (MUNIZ, 2011, p. 63).

É justamente na crise de indecisões, instabilidades e inseguranças que a identidade cultural do sujeito se manifesta e se afirma, justamente porque está atrelado a dinamicidade, efemeridade e não fixação conceitual das cousas⁶² do mundo. Neste sentido, nessa intensa necessidade de afirmação desencadeio na proposta de um conceito para abastecer essa sede presente em mim.

⁶² O mesmo que coisa. Substantivo feminino.

O que é ser artista? De modo geral, é o sujeito que faz/atua/cria arte, porém é um conceito que rompe suas objetividades conceituais e expõem pensamentos variáveis, individuais, específicos daquele que na prática produz e vive da arte. Da mesma forma é o termo quadrilheiro, é o sujeito que dança/atua na quadrilha, de modo que se formos indagar cada sujeito atuante nesse lócus, vários conceitos serão revelados que desencadeiam nas particularidades identitárias de cada um. Neste sentido, o termo artista-quadrilheiro rompe as objetividades fixas, imóveis dessa afirmação.

Artista-quadrilheiro é o sujeito que faz, cria, atua, se entrega, se envolve, se permite e mantém viva a cultura da quadrilha junina. É aquele que se emociona na dificuldade e supera as mais diversas dificuldades seja de convivência, financeira ou estrutura física, extravasa na glória de um campeonato; é o sujeito que reconhece todos os aprendizados compartilhados mutuamente entre o grupo no qual faz parte; é o sujeito que exalta e valoriza a cultura popular em sua plenitude de transformação de um lugar. Parafraseando o grande escritor Euclides da Cunha do livro “Os Sertões”, o artista-quadrilheiro é, acima de tudo, um forte.

Vale ressaltar que o intuito dessa conceitualização não é de maneira alguma, menosprezar ou inferiorizar as várias manifestações culturais existentes e resistentes mas sim de evidenciar o artista-quadrilheiro como um símbolo de um lócus cultural esquecido pelo poder público e potencializado por superficialidades do senso comum, haja visto que “não há folclore exclusivo das classes oprimidas, nem o único tipo possível de relações interfolclóricas são as de dominação, submissão ou rebelião.” (CANCLINI, 2003, p. 220). Desta forma, a afirmação do eu-identidade como artista-quadrilheiro corrobora também na afirmação como

[...] sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu" [...]. [...], à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade

desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (SANTOS, 2011, p. 7-8).

Como artista-quadrilheiro e pós-moderno ressalto, portanto, a extrema importância da quadrilha junina como uma manifestação cultural popular não subalterna ou secundária ao “erudito” ou “culto”, pois não é pretensão deste objeto de pesquisa hierarquizar ou egocentrizar as culturas, mas sim de traçar uma democratização de relação das culturas em quaisquer situações por serem, em sua plenitude, propositoras de conhecimentos, sabedorias, aprendizados que são relevantes para o sujeito se encontrar e se afirmar como parte integrante dos rompimentos paradigmáticos aos clichês do senso comum. Em caso especial e específico, a quadrilha junina é o “meu” lugar de afirmação por ter uma história de lutas e resistências que se entrelaçam com meu rizoma vivido/ partilhado e me torna um ser em intenso processo de transformação e permissão as cousas da vida, do mundo.

Santos (2011) categoriza as identidades culturais em seus estudos e, evidentemente me identifico com a identidade de resistência-libertação, pois

[...] se relaciona com a utopia; esta não trata da ideia de utopia como sonho inalcançável, projeto irrealizável, quimera, fantasia como grafam alguns dicionários. Na verdade o conceito de utopia que utilizamos aqui se aproxima ao que Eugênio Rezende de Carvalho (2001, p. 18) chama de realidade social desejável, necessária, todavia, inexistente. A utopia anuncia um programa de transformações. Assim a identidade de resistência-libertação funciona como uma espécie de resistência à dominação e uma busca de transformação da realidade, na construção de outra realidade ainda não existente, mas desejável pelos excluídos e explorados. (p. 152).

Digo que essa afirmação, palavra que se tornou impregnantemente evidenciada nesta subseção, está atrelada ao desejo de transformação da realidade da quadrilha junina, pois o espetáculo que é oferecido ao público não é devidamente respeitado, valorizado e estruturado pelas políticas culturais e tampouco contempla num estímulo de rompimento de paradigmas sobre o que é “superior” ou “inferior” na produção das artes na cidade de Belém. Portanto, é necessário esse reconhecimento do artista-quadrilheiro como retrato identitário da cultura e por enquanto isto não ocorre continuaremos batalhando por essa valorização da quadrilha junina que é arte popular

produzida para todos, democraticamente.

IV- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia traçou mapeamentos móveis da quadrilha junina e do eu-identidade através reflexões, descrições históricas e questionamentos sistematizados em

três seções e subseções cada. A complexa problemática relatada na introdução deste trabalho será esmiuçada na tentativa de respondê-la com argumentos e constatações que obtive no decorrer da investigação dessa pesquisa.

Minha afirmação enquanto artista-quadrilheiro tendo como *locus* a Quadrilha Junina é uma necessidade que está em mim desde o início dessa trajetória vivida/dançada. Quando conheci o universo quadrilhesco, vi como um lugar de muitos aprendizados e que ela poderia me alimentar de cultura e estimular a cada ano na autonomia artística e a transformação do eu-identidade em processo. Desde criança, tenho essa sensibilidade para com a arte popular; neste sentido, Ostrower (1987) ressalta que

[...] O homem será um ser consciente e sensível em qualquer contexto cultural. Quer dizer, a consciência e a sensibilidade das pessoas fazem parte de sua herança biológica, são qualidades comportamentais inatas, ao passo que a cultura representa o desenvolvimento social do homem; configura as formas de convívio entre as pessoas. [...]. As culturas se acumulam, se diversificam, se complexificam e se enriquecem. Ou então também, desenvolvem-se e, por motivos sociais, se extinguem ou são extintas. Até poder-se-ia dizer que as culturas não são herdadas, são antes transmitidas. (p. 3).

Seguindo esta linha de pensamento, a quadrilha junina proporciona até hoje aprendizados que são deveras importantes no meu processo de construção identitária permitindo novos desafios, saberes e processos, pois “[...] O corpo que dança está constantemente adquirindo novos hábitos, novos saberes que provocam, neste corpo, o surgimento de novos centros significativos: a dança cria novos centros de significação para o corpo.” (DANTAS, 1999, p. 109).

Desta forma, me identifico e me afirmo como artista-quadrilheiro na pós-modernidade, pois “o pós-modernismo não é um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos na história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais (CANCLINI, 2003, p. 329), uma vez que somos verdadeiros propositores e afirmadores nossa manifestação cultural popular que é compartilhada através de um grande espetáculo organizado pela comunidade de um determinado lugar.

A quadrilha junina, em sua plenitude espetacular, traz arraigada em seus contextos históricos de transformação a capacidade do artista-brasileiro de criar/organizar/atuar um espetáculo grande qualidade e conteúdo cultural. No entanto, a quadrilha junina para

o senso comum, é sinônima de desorganização, diversão “alcoolizante”, sem limites e sem regras. É fato que essa imagem, ao longo do tempo foi impregnada na sociedade pelo fato das características primeiras da quadrilha junina estava descomprometida com a organização e profissionalização dos artistas sejam coreógrafos, costureiros, aderecistas, também por ser algo mais improvisado. Claro que esse fato não justifica totalmente o porquê dessa impregnação se estender até a atualidade, uma vez que o processo de transformação dos grupos juninos foi desencadeando justamente na resistência da cultura popular junina em busca de políticas culturais valorativas que estejam à altura da grandiosidade e organização que o espetáculo junino ganhou e se supera a cada ano.

Neste sentido, o artista-quadrilheiro envolvido na pós-modernidade que o fornece a liberdade de expressão ideológica, de gênero, a etnia, a religiosa, a política traçando um movimento democrático de resistência e libertação da quadrilha junina na sociedade através desse artista que produz/atua/valoriza sua arte popular. É da realidade dos grupos juninos essa necessidade de profissionalização dos artistas envolvidos, justamente porque eles aprendem empiricamente diversas atuações artísticas no processo de criação do espetáculo junino e podem aliar-se a conhecimentos científicos, acadêmicos, profissionalizantes a fim dessa ampliação de aprendizados e da qualidade do espetáculo.

Além disso, a quadrilha junina se mantém viva, forte e unida porque os artistas-quadrilheiros são apaixonados pelo que fazem/produzem/atuaem, mas não são valorizados pelo poder público. São as quadrilhas que revitalizam e ressignificam os locais públicos, os becos, vielas, terrenos baldios, praças, quadras poliesportivas por não terem um espaço adequado para os ensaios e as confecções de trajes e adereços. Quando chove, é muito complicado de agrupar os brincantes para realizar os ensaios por causas de transtornos urbanos como alagamentos, acúmulo de lixo, falta de iluminação pública, falta até mesmo de espaço, pois os grupos juninos tem em média, quarenta brincantes ensaiando e o espaço não abarca essa necessidade. Tudo isso vai além de um simples gostar de fazer valer a pena produzir/dançar quadrilha no estado do Pará, tampouco na capital que deveria ser referência de valorização da cultura popular. O artista-quadrilheiro está e é esquecido pelas políticas culturais; por isso eu, mais do que nunca me afirmo dentro da Universidade Federal do Pará, no curso de licenciatura em dança como artista-quadrilheiro tendo como referência principal minha identidade cultural a

quadrilha junina. Nossas sinestésias vão além de quaisquer diversões, pois hoje o que recebemos de gratidão da sociedade são os aplausos que afagam a sensação de mais um ano batalhado, superado e vencido por pessoas que dedicam meses de suas vidas para manterem seus grupos de pé. Salve o artista-quadrilheiro em sua plenitude de enfrentar as realidades e mostrar suas capacidades artísticas de produzir uma das maiores manifestações culturais do país!

V – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair damodernidade.** Trad. Heloísa PezzaCintrão e Ana Regina Lessa. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003;

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** Ed. Global, São Paulo, 2001;

CHIANCA, Luciana. **Devoção e Diversão: Expressões Contemporâneas de Festas e Santos Católicos.** Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 11, volume 18: 2ª Edição: 49-74; 2007;

COELHO, Gyselle de Araújo. **Quadrilha Moderna: uma manifestação espetacular na quadra junina.** Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança), 2011;

COSTA, Antônio Maurício Dias da. **Espacialização Festiva em Disputa: estado, imprensa e festeiros em torno dos terreiros juninos de Belém nos anos 1970.** Interseções [Rio de Janeiro] v. 13 n. 2, p. 304-333, dez. 2011;

DAOLIO, Jocimar. Os **significados do corpo na Cultura e as implicações para a Educação Física.** Movimento - Ano 2 - N. 2 - Junho/95;

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. **Introdução: Rizoma.** Texto extraído de Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia) Vol. 1, Editora 34, 1ª Ed. (1995) (Esgotado) Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa;

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura);

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** DP&A Editora, 1ª edição em 1992, Rio de Janeiro, 11ª edição em 2006, 102 páginas, tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro);

JAYME, Juliana Gonzaga e TREVISAN, Eveline. **Intervenções urbanas, usos e ocupações de espaços na região central de Belo Horizonte.** Civitas, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 359-377, maio-ago. 2012;

KAEPPLER, Adrienne L. **A Dança e Conceito de Estilo.** (Tradução livre paa o Português de Giselle G. A. Carmago, do original “Dance andtheConcephtofStyle”. In: Yearbook for Tradicional Music, Vol. 33. Los Angeles, ICTM/UNESCO, 2001: 49-63);

KATZ, Helena. **O coreógrafo como DJ.** In: SOTER, Silvia et PEREIRA, Roberto (orgs.). Lições de dança 1. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999;

KEALIINOHOMOKU, Joan. **Uma antropóloga olha o Ballet com uma forma de dança étnica.** (Tradução livre para o Português de Giselle G. A. Camargo, do original Une anthropologue egarde le ballet comme une firme de danse ethnique. In: Nouvelles de Danse, 34 et 35: Danse Nomade – Regards d’Anthropologues et d’Artists. Bruxelles: Contredanse 1998: 47-67.);

LEAL, Eleonora F. **Contando o Tempo:** transformação, coreografia e modernidade no espetáculo da Quadrilha junina em Belém do Pará. 165fl. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004;

LEAL, Eleonora. **Contando o Tempo:** A Quadrilha moderna nos anos 80. Revista Ensaio Geral, p. 51-64. Belém, v3, n. 5, Jan-Jul 2011;

MAUSS, Marcel. **Técnicas Corporais.** In: Cinema e Antropologia. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998, 135-189;

MENDES, Ana Flávia de Mello. **Gesto transfigurado:** a abstração do cotidiano urbano nos processos coreográficos do espetáculo MetrÓpole. Dissertação de mestrado pela Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal do Pará, Centro de Letras e Artes, Mestrado de Artes Cênicas, 2004;

MOURA, Carla Borin; HERNANDEZ, Adriane. **A cartografia como método de pesquisa em Arte.** Artigo apresentado no XI Seminário de História da Arte da Universidade Federal de Pelotas – UFPEL; V. 1, n. 2, 2012;

MUNIZ, Zilá. **Rupturas e Procedimentos da Dança Pós-moderna.** Revista “O Teatro Transcedente” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN, Blumenau, V. 16, n. 2, p. 63-80, 2011;

NOLETO, Rafael. **‘Brilham estrelas de São João!’:** homossexualidades e travestilidades masculinas nas festas juninas do Pará. Novos Debates – fórum de debates em antropologia, nº 1, p. 27-32, 2014. Disponível em: <http://novosdebates.abant.org.br/index.php/np/95-novas-pesquisas/novas-pesquisas-blog/101-brilham-estrelas> [Acesso no dia 14/05/2015];

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processo de Criação.** Editora Vozes. RJ. 187p. 1987;

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virginia e ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. 207 p.; Porto Alegre: Editora Sulina, 2010;

SANTOS, Luciano dos. **As Identidades Culturais: Proposições Conceituais e Teóricas**. Revista Rascunhos Culturais; Coxim/MS, v. 2, n. 4, p. 141-157; Jul/Dez 2011;

SILVA, Alana morais Abreu e. **Redes de Criação – Construção da Obra de Arte**, de Cecília Almeida Salles: Caminhos, escolhas e encontros no universo da Obra em processo. Revista Travessias n. 1; Pesquisas em educação, cultura, linguagem e arte; 1-7. Cascavel, 2007;

SILVA, Priscila Santos. **Vida de Quadrilheiro: Notas etnográficas dos bastidores da Quadrilha Junina Século XX – Aracaju SE**. Artigo apresentado no Seminário de Estudos Culturais, Identidades e Rela Interétnicas; Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2009;

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006;

TEXEIRA, Laís e CHAGAS, Eduardo. **Trajes Juninos em Belém: Adaptações Culturais e Processo Criativo**. Trabalho apresentado na Divisão Temática DT08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da IntercomJúnior – IX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus, 2013. Disponível em: <http://docplayer.com.br/1698277-Trajes-juninos-em-belem-adaptacoes-culturais-e-processo-criativo1-lais-teixeira2-eduardo-chagas3-universidade-da-amazonia-belem-para.html> [Acessado no dia 30/11/2015];

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/vinda_familia_real.htm [Acessado no dia 30/11/2015]

<http://palimpsestocorporal.blogspot.com.br/2011/09/o-bale-de-corte-um-pouco-de-historia-da.html> [Acessado no dia 30/11/2015]

https://en.wikipedia.org/wiki/Country_dance [Acessado no dia 30/11/2015]

<http://www.portal.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=6169> [Acessado no dia 10/02/2015]

<http://www.agenciabelem.com.br/noticias/detalhes/113729>[Acessado no dia 15/08/2015]

https://pt.wikipedia.org/wiki/Festa_junina[Acessado no dia 11/12/2015]

<http://www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/wpcontent/uploads/2013/03/A-criacao-em-danca.pdf> [Acessado no dia 14/12/2015]

<https://pt.wikipedia.org/wiki/DJ> [Acessado no dia 14/12/2015]

<http://www.cdpara.pa.gov.br/siria.php> [Acessado no dia 14/12/2015]

http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_dancas.pdf [Acessado no dia 14/12/2015]

<http://arte-virtual30.webnode.com/news/o-que-e-coreografo> [Acessado no dia 14/12/2015]

<http://www.sala.org.br/index.php/i/226-interculturacao> [Acessado no dia 14/12/2015]

<http://www.guiafloripa.com.br/cultura/folclore/danca-do-pau-de-fitas> [Acessado no dia 14/12/2015]

<http://g1.globo.com/pa/para/sao-joao/2015/noticia/2015/06/quadrilha-fuzue-junino-e-grande-campea-do-arraia-da-capita-2015.html> [Acessado no dia 15/12/2015]

<http://www.ipv.pt/millenum/Millenum29/25.pdf> [Acessado no dia 20/12/2015]