

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E ESPORTE

“Me apresento pro mundo descortinando a Amazônia”: o entrelaçar da
identidade cultural na ginástica para todos

Lionela da Silva Corrêa

São Paulo
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E ESPORTE

“Me apresento pro mundo descortinando a Amazônia”: o entrelaçar da
identidade cultural na ginástica para todos

Lionela da Silva Corrêa

São Paulo
2022

LIONELA DA SILVA CORRÊA

“Me apresento pro mundo descortinando a Amazônia”: o entrelaçar da
identidade cultural na ginástica para todos

Tese apresentada à Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutora em Ciência.

Área de concentração:
Estudos Socioculturais e comportamentais da Educação Física e Esporte.

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Michele Viviene Carbinatto.

São Paulo

2022

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca
Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo

Corrêa, Lionela da Silva

“Me apresento pro mundo descortinando a Amazônia”: o
entrelaçar da identidade cultural na ginástica para todos / Lionela
da Silva Corrêa. – São Paulo : [s.n.], 2022.

273p.

Tese (Doutorado) --Escola de Educação Física e Esporte da
Universidade de São Paulo.

Orientadora Profa. Dra. Michele Viviane Carbinatto

1. Ginástica para todos 2. Identidade cultural 3. Amazônia
(Festivais) I. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora: Corrêa, Lionela da Silva

Título: “Me apresento pro mundo descortinando a Amazônia”: o entrelaçar da identidade cultural na ginástica para todos

Tese de doutorado apresentada à Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Ciências

01 de dezembro de 2022

Banca Examinadora

Presidente: Profa. Dra. Michele Viviene Carbinatto

Instituição: Universidade de São Paulo (USP) Julgamento: _____

Profa. Dra. Ana Cristina Zimmermann

Instituição: Universidade de São Paulo (USP) Julgamento: _____

Profa. Dra. Mônica Caldas Ehrenberg

Instituição: Universidade de São Paulo (USP) Julgamento: _____

Profa. Dra. Artemis de Araújo Soares

Instituição: Universidade Federal do Amazonas (UFAM) Julgamento: _____

A minha mãe, por toda luta para que eu pudesse ter acesso à escola e à universidade pública, dedico esta tese e cada degrau que eu subi até chegar aqui.

Dedico também a minha filha Lara por ser esse amor de pessoinha, pela compreensão em todos os momentos que não pude estar com ela para elaborar este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer a Deus e por tudo que me tem me proporcionado, desde o meu nascimento, por cada obstáculo vencido, por cada vitória conquistada. Por estar ao meu lado nos dias bons e por me carregar nos ruins.

Agradeço aos meus pais por serem meu abrigo, por eu ter para onde voltar se um dia eu precisar. Por serem minha referência, por todo amor e apoio que me proporcionam, por serem os melhores avós para minha filha.

Um agradecimento especial a minha mãe pelos sacrifícios que fez e ainda faz para que eu e meus irmãos tivéssemos a chance de ter acesso à educação pública. Pelas vezes que dormiu na porta de colégio para conseguir uma vaga, por me acompanhar em todas as etapas do vestibular — inscrição, local de prova, resultado. Pelas vezes que as coisas não dependiam dela e ela orava por nós (e ainda ora). Por ter rezado por mim quando a entrada no doutorado se estendia mais do que o esperado.

Aos meus irmãos e sobrinhos pela torcida, por festejarem comigo as vitórias e lamentarem as derrotas. Ao meu esposo Diego por me apoiar em cada decisão e estar comigo sempre. Por ter priorizado a nossa família junto, nesse tempo que passei em São Paulo, por dividir comigo o cuidado da nossa filha, principalmente nos dias que eu deveria estar na Escola de Educação Física e Esporte – EEFEE da USP. A minha filha Lara que nem entende direito o que está acontecendo, as mudanças que tivemos que fazer para que eu terminasse o doutorado, mas por ser paciente, por entender quando a mamãe diz que precisa trabalhar no computador, por me encher de amor todos os dias.

Aos meus professores, a todos aqueles que passaram pela minha vida educacional, desde os que me ensinaram a ler até os que orientaram na minha formação universitária. Em especial agradeço a professora Kathya Augusta Thomé Lopes que me apresentou o tripé universitário e aguçou meu interesse pela pesquisa. Por ter sido meu exemplo de profissional, por ter sido (e ainda é) minha mãe acadêmica como eu costumo dizer hehe. Por ser esse ser humano incrível cheio de luz.

A professora Michele Carbinatto, minha orientadora, por todas as trocas e aprendizados na tese e além dela. No caminhar do projeto ela nos dar liberdade para conduzir da forma que nos sentimos mais à vontade e segura, mas sem deixar de

moderar esse processo. E em outros aspectos, tive a oportunidade de acompanhar a professora Michele em algumas disciplinas da graduação — Ginástica para todos, Ginástica artística, Pedagogia do Esporte, Esporte e Deficiência I e II, e na escolinha de ginástica do GYMNUSP. Nessas experiências, obtive conhecimentos específicos de cada disciplina e da escolinha, mas aprendi coisas que levarei para a vida: usar algumas ferramentas para aulas remotas e presenciais, técnicas de segurança na ginástica, olhar a competição de forma positiva, além de um pouco mais de ser-professor. A Professora Michele ensina isso nos seus exemplos, na sua dedicação diária, no seu entusiasmo em ensinar, e no cuidado em olhar o outro. Além de ser apaixonada pela extensão e exaltar sempre a importância dela na formação acadêmica e de vida.

Gostaria de agradecer àquelas pessoas que me ajudaram em diferentes etapas da minha tese. Ao professor Cleverton José Farias por me acompanhar na visita técnica em Parintins — uma das primeiras etapas do projeto, e pela sua participação especial na coreografia “um canto de esperança” em Caldas Novas. A professora Minerva Amorim (minha amiga irmã) por moderar o primeiro grupo focal, e por me ouvir junto com a Eva Alves (minha outra amiga irmã) em todos os momentos que precisei. Por disponibilizarem um tempo de vocês para eu fazer um ensaio para a qualificação.

A professora Ayla Nascimento por me ajudar a conduzir o grupo de Ginástica para Todos do PRODAGIN, na qual carinhosamente chamamos de PRODA. A minha amiga irmã Suzy Pinto pela organização da capa e folha de rosto da minha tese, pela tradução em francês do resumo e por sempre me ouvir quando eu precisei, mesmo os nossos fusos horários sendo tão diferentes.

As professoras Nayana Ribeiro, Leila Azevedo e Kamila Pimentel por conduzirem o PRODA enquanto estive fora. Sei que fizeram com dedicação, carinho e com excelência. Ao grupo de GPT do PRODAGIN por embarcarem comigo nesta viagem que foi entrelaçar da Ginástica para Todos com a identidade cultural do Amazonas, por compartilharem comigo as experiências vividas.

Ao professor Evandro Cabo Verde que me acompanhou em todas as etapas do meu doutorado, desde o surgimento do tema — quando participamos, em 2018, do Fórum de Ginástica para Todos, e a GPT ainda era uma novidade — até o desenvolver da tese. Ele esteve comigo na visita técnica em Parintins, juntamente

com o professor Cleverton; conduziu o grupo de GPT comigo e Ayla; me ajudou em todas as fases de coleta de dados, e me auxiliou na escrita, principalmente as relacionadas aos festivais amazônicos. Para além disso é meu amigo, me ouviu e me aconselhou todas as vezes que precisei. Tenho um enorme orgulho de dizer que ele foi meu aluno e hoje é Professor Doutor da Universidade Federal do Amazonas e coordenador do PRODAGIN polo Parintins, a qual chamamos carinhosamente de PRODAPIN. Obrigada garotinho por tudo.

Agradeço também ao grupo GYMNUSP por todas as trocas no grupo de estudos e na GPT. Ao Márcio que foi secretário da pós-graduação, que sempre foi muito acolhedor em seus atendimentos e ao Ari e a Mari que atualmente estão nesta função, e que também nos atende com muita humanização. Talvez eles não saibam, mas a forma como conduzem seus trabalhos na secretaria junto a nós pós-graduandos, muitas vezes é o acalento que precisamos para um dia melhor.

A professora Priscila Trapp por ter feito a minha matrícula na USP e a Enoly Frazão pelo apoio durante o doutorado e por ter me ajudado nas etapas finais com a entrega de documentos.

À Universidade Federal do Amazonas pela formação desde a graduação e por agora permitir o meu afastamento para o doutorado.

À Universidade de São Paulo por me oportunizar esta etapa de formação.

Ao CNPq pelo apoio financeiro para desenvolver esse estudo.

A todos meus mais sinceros agradecimentos.

“Ora, o corpo é eminentemente um espaço expressivo (...) Ele é próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos”
Merleau-Ponty (1999).

RESUMO

CORRÊA, Lionela da Silva. **“Me apresento pro mundo descortinando a Amazônia”**: o entrelaçar da identidade cultural na ginástica para todos. 273f. Tese (Doutorado em Ciências) – Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2022.

O Amazonas tem sua cultura formada por influência de diferentes povos que se cruzaram e deram origem a uma cultura cabocla única, com a mistura de elementos indígenas, afro e europeus que são exaltados em diversos festivais amazônicos. Esses eventos envolvem composições coreográficas apresentadas ao público, que recorrem a figurinos, alegorias, luzes, projeções e temas que expõem danças e elementos gímnicos envoltos às suas manifestações folclóricas. Logo, visualizamos nestes festivais um possível caminho para iniciar a prática da Ginástica para Todos (GPT) no referido estado. Neste sentido, esta tese descreve a percepção da experiência vivida por integrantes de um grupo de praticantes de Ginástica para Todos quando do primeiro contato com a ginástica e de construções coreográficas em ginástica com a temática cultural amazônica, que recorreu ao Festival de Parintins para balizar os encontros gímnicos e a temática coreográfica no modelo presencial e remoto. Apoiadas pelos preceitos fenomenológicos Merleau-Pontyano, com destaque à corporeidade como fonte da percepção subjetiva. 19 pessoas do grupo de GPT do Programa de Dança, Atividades Circenses e Ginástica (PRODAGIN) protagonizaram este estudo. Para a coleta de dados foi utilizado a observação participante, com registros realizados em diários de campos e conversas em uma rede social, grupos focais pré composição coreográfica e após composições presencial e remota, método visual, com elicitación de fotos e autofotografia, e entrevista individual. A confiabilidade dos dados ocorreu pela triangulação dos achados. Três temáticas se destacam na análise que ocorreu pela redução fenomenológica: a. Nasce um corpo amazônico; b. A construção identitária no grupo de ginástica para todos, subdividido em: De fora para dentro: eu-Amazônia; Por projetos que incorporam histórias de vida; Pluralidade: ser-indivíduo e ser-coletivo; e por fim, c. Por um fazer ginástico decolonial. Pareceu salutar a interlocução entre a cultura amazônica no fazer ginástico dos entrevistados, evidenciado pela incorporação de movimentos crítico, criativo, mas, sobretudo, significativo ao sujeito que se movimenta!

Palavras-chave: Ginástica para todos, Amazônia, Cultura.

ABSTRACT

CORRÊA, Lionela da Silva. **“Me apresento pro mundo descortinando a Amazônia”**: o entrelaçar da identidade cultural na ginástica para todos. 273f. Thesis (Doctor of Science) – School of Physical Education and Sport, University of São Paulo, São Paulo. 2022.

The state of Amazonas has a culture formed by the influence of different peoples who crossed and gave rise to a unique caboclo culture, with a mixture of indigenous, Afro and European elements that are found in several Amazonian festivals. These events have presentations that use costumes, allegories, lights, projections and choreographic compositions with dances and gymnastics elements to promote their folkloric manifestations. When we noticed that Gymnastics for All (GFA) is still little publicized in the state, and with an interest in disseminating it, initially, in the university context, we decided to use an Amazonian festival (Parintins Festival) to encourage experiences in the GFA. From this, we seek to analyze the perception of experience in a process of choreographic composition in Gymnastics for All whose theme permeates the cultural identity of Amazonas in a university extension group. The study included 19 people from the GFA group of the Dance, Circus Activities and Gymnastics Program (PRODAGIN). Observation was used for data collection - with the use of field notes and analysis of conversations in the WhatsApp group, focus groups, and visual method. To understand the process of choreographic construction and the relationship with cultural identity, we base ourselves on the phenomenology based on Merleau-Ponty. And for more reliability of the data, we use triangulation. The results are divided into three categories: An Amazonian corps is born; the construction of identity in the group of gymnastics for all, subdivided into three – From the outside in: Me- Amazonian, for projects that incorporate life stories, plurality: being-individual and being-collective; and for a decolonial gymnastic act. The interlocution between the Amazonian culture in the interviewees' gymnastics seemed to be healthy, evidenced by the incorporation of critical, creative movements, but above all, significant to the subject who moves!

Palavras-chave: Gymnastics for all, Amazon culture, Culture.

RESUMEN

CORRÊA, Lionela da Silva. **“Me presento al mundo revelando la Amazonía”**: el entrelazamiento de la identidad cultural en la gimnasia para todos 273f. Tese (Doutorado em Ciências) – Escuela de Educación Física y Deporte, Universidad de São Paulo, São Paulo. 2022.

El Amazonas tiene su cultura formada por influencia de diferentes pueblos que se cruzaron y dieron origen a una cultura cabocla única, con la mezcla de elementos indígena, afro y europeos que son encontrados en diversos festivales amazónicos. Tales eventos envuelven presentaciones que recurren a disfraces, alegorías, luces, proyecciones y composiciones coreográficas con danzas y elementos gimnásticos para impulsar sus manifestaciones folclóricas. Al notar que la Gimnasia Para Todos (GPT) aún es poco divulgada en el estado, y con el interés de difundirla, inicialmente, en el contexto universitario, optamos por utilizar un festival amazónico (Festival de Parintins) para impulsar experiencia en la GPT. A partir de eso, buscamos analizar la percepción de la experiencia en un proceso de composición coreográfica en Gimnasia Para Todos cuya temática sobrepasa la identidad cultural del Amazonas en un grupo de extensión universitaria. Participan del estudio 19 personas del grupo de GPT del Programa de Danza, Actividades Circenses y Gimnásticas (PRODAGIN). Para la colecta de datos fue utilizada la observación -con el uso de diarios de campo y análisis de las conversaciones en el grupo de WhatsApp, grupos focales y método visual. Para comprender el proceso de construcción coreográfica y la relación con la identidad cultural nos basamos en la fenomenología pautada en Merleau-Ponty. Y para mayor confiabilidad de los datos, nuestra investigación se firmó en la triangulación. Los resultados están divididos en tres ejes: Nace un cuerpo amazónico; la construcción identitaria en el grupo de Gimnasia Para Todos, subdividido en tres - de afuera para adentro: yo-Amazonia; por proyectos que incorporan historias de vida; pluralidad: ser-individuo y ser-colectivo; y por un hacer gimnástico descolonial. La interlocución entre la cultura amazónica en la gimnasia de los entrevistados parecía saludable, evidenciada por la incorporación de movimientos críticos, creativos, pero sobre todo significativos para el sujeto que se mueve!

Palabras clave: Gimnasia para todos, Amazonía, Cultura.

RÉSUMÉ

CORRÊA, Lionela da Silva. **“Je me présente au monde en révélant l'Amazonie”**: l'entrelacement de l'identité culturelle dans la gymnastique pour tous. 273f. Thèse (Docteur en sciences) – École d'éducation physique et sportive, Université de São Paulo, São Paulo. 2022.

L'État de l'Amazonas a sa culture formée par l'influence de différents peuples qui se sont croisés et ont donné naissance à une culture cabocle unique, avec un mélange d'éléments indigènes, afro et européens que l'on retrouve dans plusieurs festivals amazoniens. À telles événements font partie des présentations qui utilisent des costumes, des allégories, des lumières, des projections et des compositions chorégraphiques avec des danses et des éléments de gymnastique, qui mettent en évidence leurs manifestations folkloriques. Lorsque nous avons constaté que la Gymnastique pour Tous (GPT) est encore peu diffusée dans l'État, et avec l'intérêt de la populariser, dans un premier temps, dans le cadre universitaire, nous avons choisi d'utiliser un festival amazonien (Festival de Parintins) pour pousser des expériences dans le GPT. Ainsi, nous cherchons à analyser la perception de l'expérience dans un processus de composition chorégraphique en Gymnastique pour tous dont le thème implique l'identité culturelle d'Amazonas dans un groupe d'extension universitaire. Dix-neuf personnes du groupe GPT du programme de danse, activités de cirque et gymnastique (PRODAGIN) ont participé à l'étude. L'observation a été utilisée pour la collecte de données - avec l'utilisation de journaux de terrain et l'analyse des conversations dans le groupe WhatsApp, groupes de discussion et la méthode visuelle. Pour comprendre le processus de construction chorégraphique et le rapport à l'identité culturelle, nous nous appuyons sur la phénoménologie issue de Merleau-Ponty. Et pour une plus grande fiabilité des données, notre recherche s'est appuyée sur la triangulation. Les résultats se déclinent en trois axes : Un corps amazonien est né ; la construction de l'identité dans le groupe de gymnastique pour tous, subdivisé en trois – de l'extérieur par l'intérieur : moi-Amazonie ; par des projets qui intègrent des histoires de vie ; pluralité : être-individuel et être-collectif ; et pour une gymnastique décoloniale. L'interlocution entre la culture amazonienne dans la gymnastique des interviewés semblait saine, attestée par l'incorporation de mouvements critiques, créatifs, mais surtout significatifs pour le sujet qui bouge!

Mots-clé: Gymnastique Pour Tous, Amazonie, Culture.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

BDTD – Biblioteca Digital de Teses e Dissertações
CBG – Confederação Brasileira de Ginástica
CCPA – Centro Cultural Povos da Amazônia
CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DEPD – Dança esportiva para pessoas com deficiência
DINTER – Doutorado Interinstitucional
EEFE – Escola de Educação Física e Esporte
ESEFFEGO – Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia de Goiás
FAG – Federação Amazonense de ginástica
FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas
FEFF – Faculdade de Educação Física e Fisioterapia
FEGIN – Festival de Ginástica e Dança
FIGPT - Fórum Internacional de Ginástica para Todos
FESPOB – Festival do Peixe Ornamental de Barcelos
FESTRIBAL – Festival Cultural das Tribos Indígenas do Alto Rio Negro
FEUDAN – Festival Universitário de dança da UFAM
FFA – Festival folclórico do Amazonas
FIG – Federação Internacional de ginástica
FUNAI – Fundação Nacional do índio
GA – Ginástica Artística
GAC – Ginástica Acrobática
GAE – Ginástica Aeróbica
GEDEF – Grupo experimental de dança da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia
GEGINBA - Grupo de Estudos em Ginástica da Universidade Federal da Bahia
GGD – Grupo de Ginástica de Diamantina
GGU – Grupo Ginástico Unicamp
GPT – Ginástica para todos
GR – Ginástica Rítmica
GT – Ginástica de Trampolim
GYMNUSP – Grupo de Estudos e Pesquisa em Ginástica da USP

HUGV – Hospital Universitário Getúlio Vargas
IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ISCA – International Sport and Culture Association
MPA – Música popular amazonense
NDE – Núcleo docente estruturante do curso
PACE – Programa Atividade Curricular de Extensão
PAREC – Programa de Apoio à Realização de Cursos e Eventos
PIBEX – Programa Institucional de Bolsas de Extensão
PIBIC – Programa Institucional de bolsa de iniciação científica
PROAMDE – Programa de atividades motoras para deficientes
PRODAGIN – Programa de dança, atividades circenses e ginástica
SEC – Secretaria de Estado da Cultura
SEPED – Secretaria dos direitos das pessoas com deficiência
SESAI – Secretaria Especial de Saúde Indígena
SESC – Serviço Social do Comércio
SUFRAMA – Superintendência da Zona Franca de Manaus
TCC – Trabalho de conclusão de curso
UEA – Universidade do Estado do Amazonas
UFAM – Universidade Federal do Amazonas
UFBA – Universidade Federal da Bahia
UFC – Universidade Federal do Ceará
UFVJM – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas
UNINORTE – Centro Universitário do Norte
UNOPAR – Universidade Norte do Paraná
USP – Universidade de São Paulo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Eu em uma das viagens pelo Amazonas	22
Figura 2. Igreja, coral e futebol.....	23
Figura 3. Experiências na graduação: Grupo experimental de dança, programa para pessoas com deficiência e disciplina de ginástica.....	24
Figura 4. Formatura.....	26
Figura 5. Experiências na docência universitária: Uninorte.....	27
Figura 6. Experiências na docência universitária: UFAM	27
Figura 7. Experiências no PRODAGIN.....	28
Figura 8. Pós-graduação e GPT.....	29
Figura 9. Experiências na GPT	30
Figura 10. Experiências no ensino remoto	31
Figura 11. Experiências presenciais durante o doutorado	34
Figura 12. Identidades Amazônicas	35
Figura 13: Artes sem Limites.....	36
Figura 14. Ilustração da alegoria caboclo seringueiro, caprichoso.....	45
Figura 15. Colar de dentes de Jaguar	50
Figura 16. Criança revestida de pinturas, população parakanã (1985)	51
Figura 17. Bois de Parintins Caprichoso e Garantido.....	64
Figura 18. Festival de Ciranda de Manacapuru, Guerreiros Mura.....	66
Figura 19. XXII Eco Festival do Peixe-Boi.....	68
Figura 20. Pássaro Jaçanã e Pássaro Pavão Misterioso	70
Figura 21. Peixe Acará-Disco, FESPOB	71
Figura 22. Indígenas da agremiação Baré, Festribal.....	72
Figura 23. Touródromo.....	73
Figura 24. Devota de São Benedito de Freguesia do Andirá	74
Figura 25. Marujo batucando Gambá em Freguesia do Andirá.....	75
Figura 26. Boi brilhante, FFA.....	76
Figura 27. QRcod Amazônia, nossa luta em poesia.....	93
Figura 28. Homenagem do grupo de GPT do PRODAGIN ao Bruno e Dom no X FIGPT	93
Figura 29. Coreografia canoeiro apresentada no X FIGPT	94

Figura 30. Coreografia "um canto de esperança" apresentada no X FIGPT	95
Figura 31. Coreografia "Amazonas: identidade cabocla"	96
Figura 32. Coreografia "Operação Curupira: o guardião da floresta"	97
Figura 33. Coreografia "S.O.S Amazonas de fé"	98
Figura 34. Coreografia "Canoeiro" online	99
Figura 35. Ilustração da pintura do macacão do grupo de GPT do PRODAGIN.....	100
Figura 36. Fluxograma dos instrumentos de coleta.....	102
Figura 37. Fluxograma dos grupos focais	111
Figura 38. Triangulação	120
Figura 39. Ilustração do grupo de GPT representando a flecha.....	121
Figura 40. QRcod Primeira Coreografia	122
Figura 41. QRcod Segunda Coreografia	122
Figura 42. Ilustração da pirâmide	123
Figura 43. QRcod Cantos Tribais	131
Figura 44. QRcod Índio do Brasil.....	131
Figura 45. QRcod Waiá-Toré.....	132
Figura 46. Momento coreográfico em que os participantes retratam os cestos indígenas.....	136
Figura 47. Elementos constitutivos da ginástica.....	139
Figura 48. Sequência coreográfica que mostra a invasão do kariwa e a resistência indígena	140
Figura 49. Grafismo das cerâmicas marajoaras e a representação na coreografia	142
Figura 50. Muiraquitã e saltos em cânion representando o pulo do sapo	142
Figura 51. Movimento representando as icamiabas	143
Figura 52. Movimentos representando o arco, as zarabatanas, e a flecha	144
Figura 53. Figura representando os tuxauas.....	146
Figura 54. Movimentos acrobáticos do grupo de GPT	148
Figura 55. Mosaico de poses, e acrobacias no bambu	149
Figura 56. Pirâmide composta de 28 pessoas	151
Figura 57. Nuvem de ideias sobre o significado da pirâmide	151
Figura 58. QRcod Amazonas Moreno	153
Figura 59. QRcod Pescador da Amazônia	154
Figura 60. QRcod A poética do imaginário caboclo.....	154
Figura 61. Conversas do <i>WhatsApp</i> ® do grupo de Ginástica para Todos.....	155

Figura 62. Movimentos de braços, representando o banzeiro do rio.....	156
Figura 63. Movimentos no tecido acrobático	157
Figura 64. Conversas do <i>WhatsApp</i> ® do grupo de Ginástica para Todos sobre confecção do remo.....	158
Figura 65. Grupo retratando diferentes personagens amazônicos.....	159
Figura 66. Coreografia realizada nas paisagens naturais amazônicas	160
Figura 67. Cuia.....	163
Figura 68. Passagem da cuia na coreografia.....	163
Figura 69. Caxiri	164
Figura 70. Pirâmide com uma canoa no topo.....	166
Figura 71. Ilustração do grupo de GPT do PRODAGIN	169
Figura 72. Ilustração do movimento de flecha.....	170
Figura 73. Ilustração da composição coreográfica em diferentes paisagens amazônicas	182
Figura 74. QRCode Geração Garantido.....	184
Figura 75. Participante Cunhã-Poranga	186
Figura 76. QRcod Deusa Cunhã	187
Figura 77. QRcod Cunhã-Poranga Yaci.....	187
Figura 78. QRCode A conquista.....	192
Figura 79. Ilustração do grupo de GPT representando o arco e zarabatanas.....	195
Figura 80. Diferentes corpos que compunha a pirâmide.....	201
Figura 81. Ilustração do grupo de GPT representando o panelo	208
Figura 82. Grupo PRODAGIN no movimento de coração pulsante.....	219
Figura 83. Cocar utilizado na coreografia "um canto de esperança"	225
Figura 84. Grafismo da cobra grande no braço dos homens	226
Figura 85. Pintura do pacú no macacão masculino.....	227
Figura 86. Pintura do braço feminino	228
Figura 87. Pintura de perna nas mulheres	229
Figura 88. Ilustração da integrante Cunhã-Poranga.....	234

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Datas que acontecem os festivais amazônicos	77
Quadro 2. Festivais amazonenses conhecido pelos participantes	104
Quadro 3. Composição do primeiro grupo focal	112
Quadro 4. Composição do segundo grupo focal	112
Quadro 5. Composição do terceiro grupo focal	113
Quadro 6. Resumo explicativo da técnica de Marcuschi (1986).....	115
Quadro 7. Descrição das atividades por data.....	124

SUMÁRIO

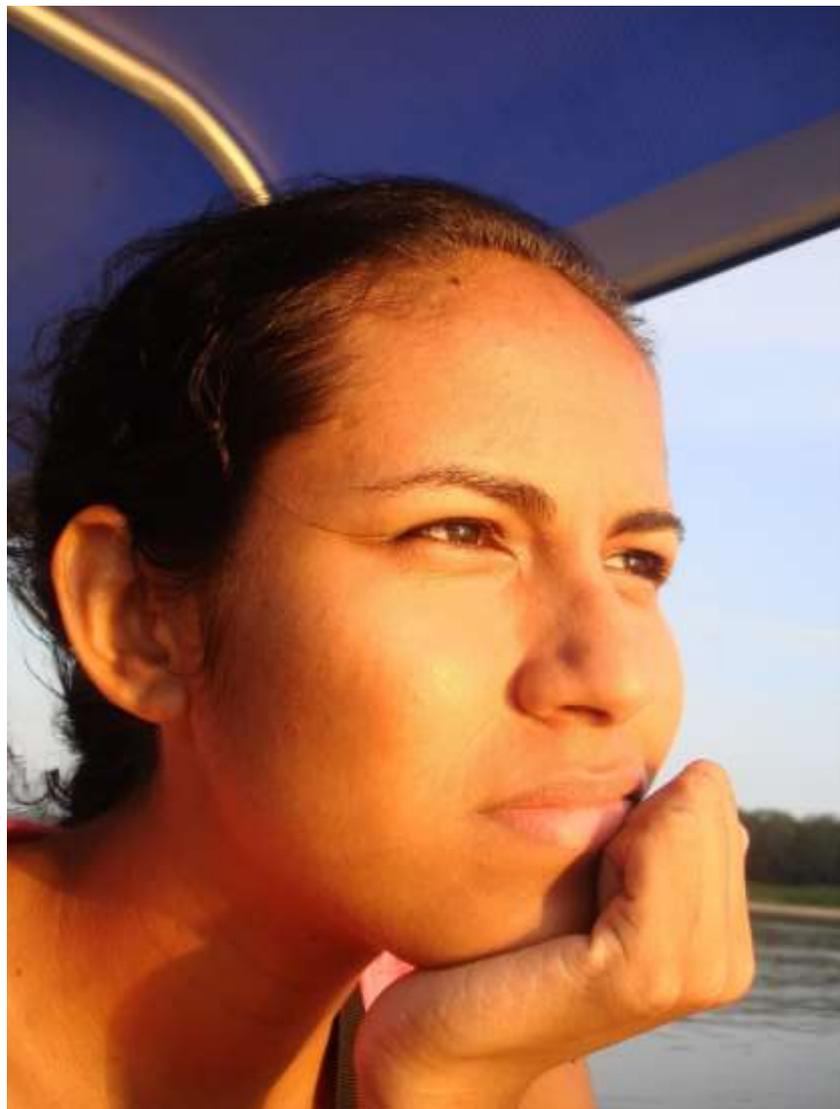
MEMORIAL.....	22
I. Infância e a escolha pela educação física	23
II. O curso de educação física e experiências no ensino, pesquisa e extensão.....	24
III. Fim da graduação e planos futuros	26
IV. Docência no ensino superior público	27
V. O caminho até o doutorado: a descoberta da GPT e o olhar para a cultura.....	29
VI. Vida de doutoranda... ..	31
CAPÍTULO 1	35
1. INTRODUÇÃO.....	36
CAPÍTULO 2	45
2. REFERENCIAL TEÓRICO	46
2.1 PELOS PREÂMBULOS TEÓRICOS: EM BUSCA DE CONCEPÇÕES-BASES.....	46
2.1.1 Cultura	46
2.1.2 Identidade.....	54
2.1.3 Identidade Cultural	57
2.1.4 Identidade Cultural no Amazonas	61
2.2 GINÁSTICA	78
2.2.1 Ginástica para Todos no Amazonas: contribuição do Programa de dança, atividades circenses e ginástica	89
CAPÍTULO 3	100
3. METODOLOGIA	101
3.1 NATUREZA DA PESQUISA	101
3.2 PROCEDIMENTOS	102
3.2.1 Questionário inicial sobre perfil.....	103
3.2.2 Grupo focal	109
3.2.3 Observação.....	113
3.2.4 Método visual	115
3.2.5 Transcrição dos dados	115
3.2.6 Análise dos dados	116
3.2.7 Triangulação.....	119

CAPÍTULO 4	121
4. RESULTADOS E DISCUSSÃO	122
4.1 (RE)NASCE UM CORPO AMAZÔNICO.....	123
4.2 A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NO GRUPO DE GINÁSTICA PARA TODOS.....	169
4.2.1 De fora para dentro: Eu-Amazônia	170
4.2.2 Por projetos que incorporam história de vida no processo de educar	182
4.2.3 Pluralidade: ser-indivíduo e ser-coletivo	195
4.3 POR UM FAZER GINÁSTICO DECOLONIAL	208
CAPÍTULO 5	234
CONSIDERAÇÕES FINAIS	235
REFERÊNCIAS	238
APÊNDICES	261
ANEXOS	265

MEMORIAL

Passeando pela minha trajetória ...

Figura 1. Eu em uma das viagens pelo Amazonas



Fonte: Acervo pessoal

Meu nome é Lionela da Silva Corrêa, tenho 37 anos e atualmente sou docente em uma universidade pública, no curso de Educação Física (Licenciatura e Bacharelado) com disciplinas rítmicas e culturais.

I. Infância e a escolha pela educação física

Figura 2. Igreja, coral e futebol



Fonte: Acervo pessoal

Minha vivência com atividades rítmicas começou na infância, a partir dos estímulos recebidos em casa. Meu pai toca violão e eu cresci ouvindo-o. Apesar de eu nunca ter aprendido tocar o instrumento, isso me ajudou a ter uma boa percepção rítmica. Aos 12 anos comecei a cantar no grupo de louvor da igreja que minha família frequentava e atuava. Neste grupo de louvor, minha irmã mais velha também era cantora e meu pai, instrumentista. Aos 14, comecei a participar do coral de uma escola de idiomas. Em ambos os lugares aprendi sobre teoria musical.

Cresci uma criança muito ativa. Eu brincava de elástico, pular corda, futebol na rua, queimada, tacobol, e de várias brincadeiras tradicionais. Lembro-me também de que acompanhava minha mãe nos seus treinos de futsal (minha mãe era goleira de um time) e que, enquanto ela treinava, eu fazia acrobacias nos alambrados da quadra. Talvez essa tenha sido minha primeira experiência — ainda que informal — com ginástica.

Eu gostava muito das atividades corporais de cunho estético/artístico, mas existiam poucos locais que ofereciam essas atividades de forma gratuita — e os que existiam se localizavam longe da minha casa, de modo que para eu acessá-los precisaria pegar ônibus (o que não era possível na ocasião, já que a minha infância e adolescência foram com pouquíssimas condições financeiras).

Entre brincadeiras de ruas, música e quadras de futsal, foi me interessando pelo movimento e, não à toa, decidi cursar a graduação em Educação Física na Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

II. O curso de educação física e experiências no ensino, pesquisa e extensão

Figura 3. Experiências na graduação: Grupo experimental de dança, programa para pessoas com deficiência e disciplina de ginástica



Fonte: Acervo pessoal

As experiências vivenciadas por mim na graduação em projetos de extensão universitárias foram nucleares para que eu decidisse pela atuação no ensino superior. Fora ali que pude me motivar pela atuação docente e relacionar a teoria com a prática. Durante a graduação na UFAM participei do “Grupo Experimental de Dança da FEF” (GEDEF) e atuei como monitora no Programa de atividades motoras para deficientes – PROAMDE.

Na perspectiva da pesquisa, minhas competências para perspectivar perguntas e planejar coleta de dados foram lapidadas pelos programas de iniciação científica. Na UFAM desenvolvi os projetos “Os pais de pessoas com deficiência: suas crenças em relação à deficiência de seus filhos: possibilidades e limitações”, e “A contribuição da dança para alteração de comportamento em crianças hiperativas”, com destaque para o respeito aos interesses da docente orientadora Professora Doutora Kathya Augusta Thomé Lopes, mas também a temáticas que me traziam motivação.

Além do primeiro contato com a pesquisa, no PROAMDE pude conhecer mais sobre aspectos da deficiência, algumas patologias, como trabalhar com esse público, como fazer plano de aula, programa, plano de ensino, organizar eventos, elaborar projetos, relatórios, trabalhar em equipe, trabalhar com a diversidade, trabalhar de forma humanizada. Enfim, esse programa foi a minha base de formação. Por meio dele, pude vivenciar além do ensino, a pesquisa e a extensão e conhecer a importância do tripé universitário na formação profissional. Meu vínculo no projeto ultrapassou a graduação.

Quase no final da graduação (2008), tive a oportunidade de participar como voluntária em um projeto de pesquisa coordenado pela Prof^a Kathya, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), sobre Educação Física inclusiva na rede estadual de ensino na região do alto Solimões.

Nesta pesquisa, viajávamos para algumas cidades do alto Solimões, no Amazonas, para a coleta de dados. Além da apropriação do conhecimento científico, esta pesquisa me proporcionou a oportunidade de conhecer a família do meu pai que era de Fonte Boa. Só era possível chegar a este município de avião (cujo valor da passagem supera a ida ao sul do país), ou de barco (viagem com duração de quatro dias com paisagem, apenas, do rio e céu, e eu morria de medo de o barco afundar durante a noite enquanto eu estivesse dormindo).

Nesse ir e vir, entre avião e balieira (transporte fluvial entre cidades – espécie de lancha), coleta de dados e escolas, nos deleitávamos com os para botos, gaivotas, e outras espécies de animais que apareciam no rio ou no ar. E, quando possível, ver a terra firme, a floresta.

III.Fim da graduação e planos futuros

Figura 4. Formatura



Fonte: Acervo pessoal

No final da graduação, eu já sabia que seguiria na docência universitária. Eu admirava demais o trabalho da Profª Kathya e a diferença que ela fazia na vida das pessoas, seja a partir de seus conhecimentos específicos na área, ou como ser humano. Eu também queria viver o tripé universitário a partir do olhar de ser professor.

Seguir meus estudos era, portanto, inevitável. Na época, não havia mestrado em Educação Física em Manaus e eu não tinha recursos para cursá-lo em outra cidade. Mas, duas opções eram factíveis pela UFAM: uma em educação e outra em ciências da saúde. Tentei ambos: na educação, não passei na prova escrita; e nas ciências da saúde, obtive aprovação (2010).

Apesar de já estar com o pé fora da Faculdade de Educação Física (FEF, hoje FEFF, Faculdade de Educação Física e Fisioterapia), eu havia escrito junto com a Profª Kathya um projeto de pesquisa (cujo título era “Inclusão de Pessoas com Deficiência na Escola Regular: sob a ótica de professores e alunos do ensino fundamental”) para concorrer ao edital Universal do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). O projeto foi aprovado e mesmo depois de graduada permaneci como bolsista de pesquisa trabalhando com a Profª Kathya. Nessa época, também ajudava a orientar os projetos de PIBICs dos seus orientandos. Colei grau em fevereiro de 2009 e passei a ser bolsista do CNPq naquele ano.

Eu havia pensado em um tema de dissertação que abrangesse tanto a dança quanto pessoas com deficiência. Mas, como a maioria dos orientadores eram da medicina ou da enfermagem (caso do meu orientador, Prof. Dr. David Lopes, da

enfermagem), meu tema foi sobre a qualidade de vida de pessoas com lesão medular traumática.

Foram essas atividades que permearam o desenvolvimento do meu ser-docente. E assim iniciei minha carreira na docência universitária. Primeiro em uma instituição privada, na qual tive mais contato com as disciplinas gímnicas e de dança. Além de me envolver em atividades de pesquisa e extensão, por exemplo a organização de festivais. Depois no ensino superior público.

Figura 5. Experiências na docência universitária: UNINORTE



Fonte: Acervo pessoal

IV. Docência no ensino superior público

Figura 6. Experiências na docência universitária: UFAM



Fonte: Acervo pessoal

Quando adentrei em um concurso público para a carreira na Universidade Federal do Amazonas - UFAM, aproximar-me dos projetos existentes (PROAMDE), assumir projetos de docentes envolvidos com outras atividades ou encerrando suas carreiras (Tecido acrobático, e o GEDEF por exemplo e criar novos projetos foram quase que "naturais" na atuação.

Assim, iniciar um programa de extensão foi a consequência das experiências vividas e projetos desenvolvidos. O Programa de dança, atividades circenses e ginástica – PRODAGIN surgiu para suprir a necessidade de extensão que abrangesse essas áreas.

Figura 7. Experiências no PRODAGIN



Fonte: Acervo pessoal

Logo, ter desenvolvido o projeto de doutorado aqui exposto em uma extensão universitária não revela, apenas, um dos tripés que me abriu o horizonte. Mas confirma a relevância do mesmo para a formação profissional e meu encantamento com a temática estudada. Isso fez com que meu processo de doutoramento envolvesse ainda mais significados durante o processo.

V. O caminho até o doutorado: a descoberta da GPT e o olhar para a cultura

Figura 8. Pós-graduação e GPT



Fonte: Acervo pessoal

Em 2016, realizei um curso de especialização em ginástica rítmica (GR) oferecido pela Universidade Norte do Paraná UNOPAR, em Londrina, no período de férias do calendário acadêmico. Nesta especialização, pude estudar e presenciar os treinos de GR da seleção da UNOPAR, conheci a técnica da seleção brasileira de GR, Camila Ferezin - uma das professoras - adquiri livros de GR, e, conseqüentemente, reorganizei meu plano de curso da disciplina.

Ainda em 2016, conheci a Prof^a Dra. Michele Carbinatto (Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo – EEF/USP), que foi a Manaus para participar da banca em um concurso da FEF/UFAM e ofertou uma palestra sobre ginástica na escola para os discentes de educação física.

Demos ali o início da parceria entre PRODAGIN e GYMNUSP (Grupo coordenado pela docente da USP), consolidada quando da realização de um intercâmbio acadêmico, com a visita de alunos de Manaus a São Paulo.

O encontro instigou a criação de um Grupo de Ginástica para Todos na UFAM, bem como a organização de uma pesquisa que registrasse, sistematizasse e refletisse sobre esse processo: algo inédito e original para a GPT brasileira. Assim, nasceu esse projeto de doutorado. Porém, os critérios para ingresso no programa de pós-graduação – nível doutorado – da EEF/USP e da docente Michele Carbinatto indicavam a publicação de um artigo em parceria e em revista com escopo *Qualis Capes* mínimo de B1.

Claro está que o artigo perpassou as dinâmicas da extensão. Na interlocução com o ensino, escrevemos sobre a experiência de acadêmicos (Bacharelado) quando da oferta de aulas de ginástica rítmica (GR) para crianças do projeto de extensão e a elaboração de uma composição coreográfica em um festival. Todo o processo foi sistematizado em formato de pesquisa (com a devida aprovação do Comitê de Ética) e publicado na revista “*Science of Gymnastics Journal*”.

A publicação do trabalho e o contato com os pares da GPT quando participei do Fórum Internacional de Ginástica para Todos, em Campinas/SP, confirmou a temática do projeto: a extensão universitária, a ginástica para todos e a identidade cultural amazonense.

E, assim, começou minha vida de doutoranda. No entanto, só iria a São Paulo para cursar as disciplinas em 2020. Enquanto não saía a minha liberação da UFAM, eu trabalharia no referencial e envio ao comitê de ética da minha tese.

Figura 9. Experiências na GPT



Fonte: Acervo pessoal

Em 2019, abrimos vagas para o grupo de GPT do PRODAGIN (que até então só funcionava com os membros monitores do programa, como forma de piloto), e, em junho, elaboramos uma coreografia para ser apresentada no Gym Brasil (único festival de GPT organizado pela Confederação Brasileira de Ginástica e de periodicidade anual) que seria realizado em Caldas Novas (GO), em novembro de 2019.

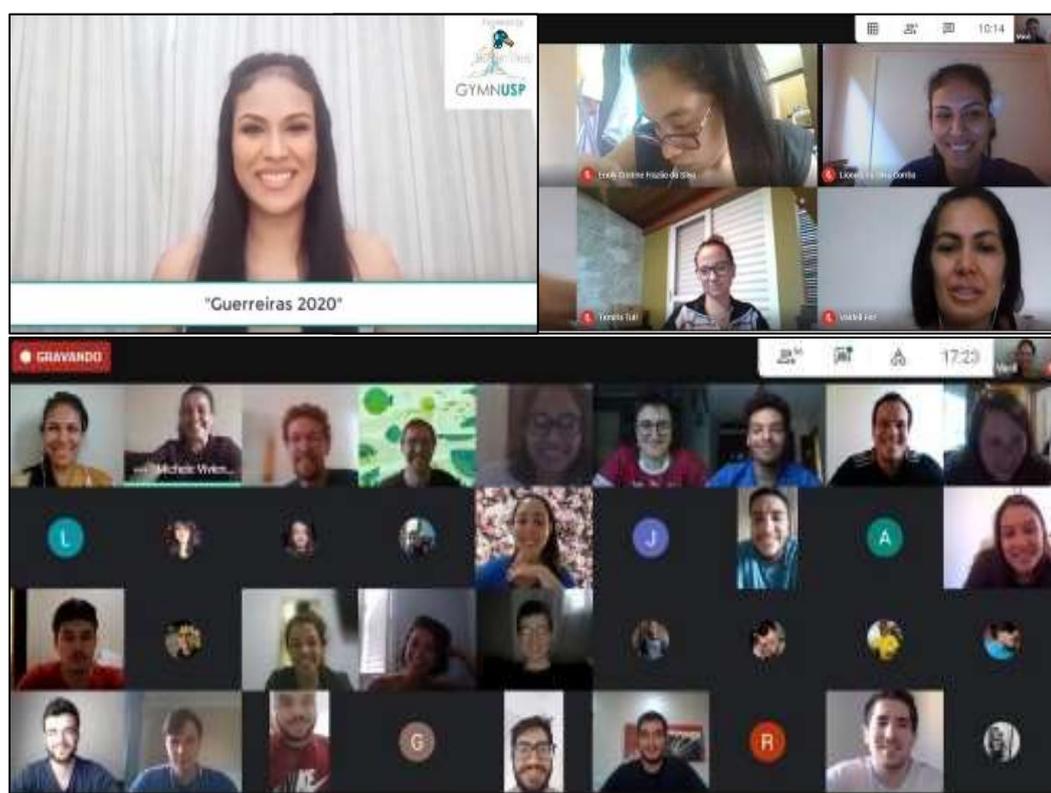
Todo esse processo foi permeado por parcerias e ajudas mútua. Ressalto uma visita técnica realizada na preparação para o Festival de Parintins, nas tribos coreografadas dos bois Garantido e Caprichoso. Pude assistir os ensaios gerais e me surpreender com a prática, a energia. Ali, percebi que a percepção da experiência vivida traz sentidos único à cada vivência no mundo.

Para além dos planos estéticos, notar o comprometimento, orgulho e a identificação da cultura popular. Não se relatava a defesa de um boi, mas o mostrar a Amazônia para o mundo! Fato este, que me tocou profundamente.

Foi dado, então, o estopim para as interseções: Amazônia, Cultura, Ginástica. Entre o nascer de um grupo de Ginástica para Todos, o início dos estudos sobre propostas pedagógicas, o acolhimento de novos integrantes, o enlace musical com os corpos gímnicos. Com uma busca de sentido e significado no fazer ginástico!

VI. Vida de doutoranda...

Figura 10. Experiências no ensino remoto



Fonte: Acervo pessoal

Dois mil e vinte seria um ano com grandes mudanças. Afinal, eu estaria morando em São Paulo e sendo estudante de doutorado da USP. No entanto, um mês depois do início da aula veio a pandemia — na verdade, ela já existia, mas não estava sendo levada a sério como deveria. O número de casos de Covid-19 aumentou consideravelmente e todos os alunos foram dispensados das aulas presenciais. Voltei

para Manaus, onde o número de casos estava mais baixo do que em São Paulo, na expectativa que logo tudo estaria normalizado.

Mas, as atividades presenciais foram suspensas e passamos o ano todo com aulas *online*. Tive ótimas experiências com as aulas remotas, pois vi professores e alunos se reinventando para que as aulas fossem interessantes, uma forma diferente de ensino. No primeiro semestre, além das disciplinas, passamos a realizar as reuniões e grupos de estudos do GYMNUSP pelo *Google Meet* e propomos as atividades da escolinha de ginástica por meio de vídeos.

Em meio a essa nova realidade, o GYMNUSP decidiu realizar um festival de Ginástica Para Todos *online*. Foi um desafio para todas nós (a equipe era composta apenas por mulheres), pois, apesar de todas terem experiência em organização de eventos, nenhuma tinha o feito de forma remota. Países, cidades, casas separavam umas das outras. Diferentes expertises, realizamos o IX Festival do GYMNUSP, com 38 apresentações de grupos de diferentes partes do país.

Marcante, o evento foi evento inovador e pioneiro na GPT do país. *Festival ginástico e isolamento social: retratos de um evento online*¹.

O PRODAGIN também se apresentou no referido festival com a composição “Amazonas: identidade cabocla”, também detalhada nesta tese. A composição foi realizada de maneira on-line, e apresentada em eventos nacionais e internacionais, como o Festival Mexicano de Ginástica para Todos.

Ressalto que organizei também a VI Mostra PRODAGIN *online* com o título: “PRODAGIN e você, juntos, mesmo à distância” disponível no canal do Youtube do PRODAGIN² e no Instagram (com intérprete de Libras).

No segundo semestre de 2020, participei voluntariamente das disciplinas Ginástica para Todos e Pedagogia do Esporte, ambas ministradas pela Prof^a Michele Carbinatto. Em ambas as disciplinas, trabalhos incríveis foram consolidados e, na GPT, além de criarem coreografias no modelo remoto, os alunos participaram de eventos externos à EEFE/USP.

¹ CARBINATTO, Michele Viviene; EHRENBERG, Mônica Caldas. *Festival ginástico e isolamento social: retratos de um evento online*. Curitiba: Bagai, 2020.

² PRODAGIN. PRODAGIN e você, juntos, mesmo à distância. VI Mostra PRODAGIN. Disponível em: <<https://youtu.be/Ok4qNRwoY7I>> Acesso em: 23 de out. de 2022

O que parecia um ano perdido, ainda revelou mais uma composição. O “Migrante”. Composta com inspiração na arte, por meio de fotos e vídeos da fotógrafa Dorothea Lange e do pintor Jacob Lawrence, trouxemos um alerta e a sensibilidade em relação à luta dos imigrantes ao deixarem seu país³.

O ano de 2020 nos tirou da zona de conforto, fez mostrar o melhor e o pior do ser humano, nos sacudiu, nos isolou, mas deu a oportunidade de nos reinventarmos, de não desistir, de perseverar. E a ginástica foi o instrumento que me moveu: ela abriu horizontes, me deu calma no meio do caos, me trouxe emoção, me permitiu viajar e estar junto de pessoas (mesmo à distância). Me mostrou o quanto ela é vital!

Em 2022 tudo voltou ao presencial e assim eu pude viver a EEFE-USP de corpo presente. Apesar de estar cursando há dois anos o doutorado me senti caloura. Não sabia onde era os salões de práticas, as secretarias e salas de aulas. Tudo novo, e muitas vezes me perdia com facilidade nos corredores brancos da escola.

Passei a praticar GPT de forma presencial, na qual o (re)encontro me deixou motivada. Vi pela primeira vez pessoas que só me comunicava por meio de telas, encontrei outras na qual um pouco antes da pandemia havíamos sido apresentados, e conheci várias pessoas novas que estavam praticando GPT pela primeira vez, trazendo suas experiências para o grupo.

Com o tempo a EEFE-USP tornou-se familiar para mim, participei de atividades do programa de aperfeiçoamento de ensino – PAE, acompanhando a professora Michele Carbinatto em diferentes disciplinas, em que tive contato com os discentes de graduação; atuei como monitora na escolinha de ginástica; organizamos um festival competitivo de ginástica; e participei junto com o grupo GYMNUSP e o PRODAGIN do X Fórum Internacional de Ginástica para Todos, na qual tive a oportunidade de ministrar um curso, participar de uma roda de conversa, apresentar vídeos e apresentar duas coreografias no festival do evento.

³ GYMNUSP. Migrante. Composição online. Disponível em: <<https://youtu.be/9PTNR4eOC94>> Acesso em: 23 de out. de 2022

Figura 11. Experiências presenciais durante o doutorado



Acervo Pessoal

Acredito que vivenciar o doutorado de forma virtual e presencial deixou o processo mais rico, e a minha bagagem de conhecimentos maior. Sou grata por tudo o que vivi.

CAPÍTULO 1

Convidamos você a adentrar conosco nesta aventura que é descortinar a Amazônia. *Eldorado, paraíso perdido, inferno verde, terra da promessa, pulmão do mundo, pátria das águas e espelho da vida. São muitas as referências e estereótipos sobre a mais importante floresta tropical do planeta. Resultados de expedições, excursões e de curiosos olhares sobre esta região⁴. Os encontros que teceram o/a homem/mulher amazônida e sua cultura híbrida correlacionadas a natureza sazonal nos tornaram também uma unidade da floresta, somos movimento!*⁵

E neste movimentar nos entrelaçamos na Ginástica para Todos como as painas que os ventos acalantam em seus braços. *Buscamos bem mais que a forma! Não nos concluímos como espetáculo, buscamos bradar o novo, cantar o povo, pois somos ele*⁷. O que encontraremos? Nesse espaço de mistério e encantaria nunca se sabe com o que podemos nos deparar. O novo, o outro, o eu nas identidades perdidas, esquecidas, renovadas... Aqui inicia o (re)nascimento de um grupo, de um povo, de um olhar.

⁴ CONSELHO DE ARTE. Amazônia: nossa luta em poesia. Projeto de Arena do Boi Caprichoso. Revista Oficial 2022.

⁵ CONSELHO DE ARTE. Sabedoria popular: uma revolução ancestral. Projeto de Arena do Boi Caprichoso. Revista Oficial 2018.

* Identidades Amazônicas. Ilustração de Antônio Fuziel Junior, artista parintinense.

1. INTRODUÇÃO

*Eu amo esse rio das selvas
Em suas restingas meus olhos vagueiam
O meu sangue nasce nas suas entranhas
E nos seus mistérios meus olhos passeiam
E das suas águas sai meu alimento
Vida, fauna, flora o meu sacramento
Filho dessa terra da cor morenez
Esse sol moreno queimou minha tez
Cabocla cheirosa, caboclo guerreiro
Cunhantã viçosa, curumim sapeca
Eu amo essas coisas tão puras tão minhas
Gostosa farinha no caldo do peixe
Do banzeiro a canção, o mais farto verão
Tudo isso me faz com que eu não te deixe
Amazonas, Amazonas, Amazonas meu amor
Amazonas, Amazonas, Amazonas meu amor
Tu és pra mim, meu amor.*

(Amazonas meu amor – composição de Chico da Silva, 1990)⁶

Iniciamos essa tese com a toada *Amazonas meu amor*, por sua letra descrever o nosso Amazonas, nossa natureza e nossa cultura. A toada é uma composição que Chico da Silva concebeu em 1990, numa viagem de Manaus à Parintins. Enquanto navegava pelo rio Amazonas e contemplava suas paisagens, a letra e a música foram surgindo: “a inspiração chegou e saiu à homenagem a esse Estado lindo, com natureza rica em tudo”, relata o compositor (SANTOS, 2020).

⁶ SILVA, Francisco Ferreira da. *Amazonas meu amor – Toada para terreiro local*, 1990. Disponível em: <<https://youtu.be/StsiRVGwF7M>> Acesso em: 12 de jan. de 2022

* Figura 11. Artes sem Limites, Téo Braga. Disponível em: <<https://www.facebook.com/amazonasnnet/posts/3787789647916800/>> Acesso em: 12 de jan. de 2022

A toada também retrata a estreita relação do/a amazônida com a natureza. O/A caboclo/a, situado diante de uma natureza exuberante, de proporções magníficas, além de criar e desenvolver processos altamente criativos e eficazes de relação com ela, fundou uma maneira própria de estar no mundo (LOUREIRO, 2015; TEIXEIRA, 2015).

Esse modo de viver derivam de muitos povos que passaram e permaneceram na Amazônia desde a sua colonização. Uma herança cultural indígena aculturada pela convivência com esses novos elementos humanos possuidores de outros valores, hábitos e costumes, que foram sendo incorporados pelas necessidades de sobrevivência ao longo dos tempos e dos ciclos econômicos (BENCHIMOL, 2009).

A aculturação aqui é entendida conforme o Memorando para o Estudo da Aculturação de 1936: “o conjunto de fenômenos que resultam de um contato contínuo e direto entre grupos de indivíduos de culturas diferentes e que provocam mudanças nos modelos (*patterns*) culturais iniciais de um ou dos dois grupos” (CUCHE, 1999, p. 115). Então, nosso entendimento de cultura parte dos estudos sobre aculturação.

Cultura é compreendida como um conjunto dinâmico, mais ou menos homogêneo. Os elementos que compõem uma cultura não são jamais integrados uns aos outros pois provêm de fontes diversas no espaço e no tempo. Em outras palavras, há um "jogo" no sistema, especialmente porque se trata de um sistema extremamente complexo (CUCHE, 1999, p. 140).

Nessa perspectiva, o ser amazônico é resultado dos intercâmbios históricos entre povos e etnias, concebidos a partir dos processos de colonização e miscigenação por qual a região passou. Este fenômeno assegura uma herança que se revela nas diferentes manifestações socioculturais, expressas pelo sujeito nas relações de trabalho, educação, religião, lendas, hábitos alimentares e familiares, nas festas populares, dentre outros (LIRA; CHAVES, 2016).

A diversidade dos povos foi importante para constituição cultural amazônica e contribuiu para essa multiculturalidade miscigenada (SILVA; CASTRO, 2018). Percebe-se, pois, uma grande variedade de manifestações que integra essa dimensão indispensável da existência humana na Amazônia, a cultura, a qual persiste desde os períodos primitivos até os dias atuais, adaptando-se, adequando-se, somando-se nos

mais diferentes significados ao longo dos tempos, o que lhe entrega alcance e complexidade (SILVA; PAULINO, 2019).

No meio amazônico, comunidades de indígenas, de europeus, descendentes de africanos, de judeus, de árabes e de japoneses se cruzam em uma composição que deu origem a uma cultura cabocla única, caracterizada por folguedos provindos do Velho Mundo, costumes orientais, batuques africanos, falas e costumes indígenas que resistiram ao tempo e às transformações sociais. Toda essa diversidade é vivenciada na contemporaneidade (NAKANOME; SILVA, 2018).

Sua cultura tornou-se a expressão popular: de fisionomia própria, com predomínio de elementos indígenas, mesclado a caracteres negros e europeus onde protagonista é o caboclo, resultante dessa miscigenação, e cuja força cultural se origina na forma de conexão com a natureza (RODRIGUES, 2012).

Essa riqueza cultural fez do Amazonas uma área fértil para festivais. Em cada festa amazônica, é possível encontrar a presença de elementos que compõem a formação do ser amazônida. Como exemplo, o Festival Folclórico de Parintins, realizado no mês de junho na cidade na qual o evento recebe o nome e onde duas agremiações de bois-bumbás – Garantido representado pelas cores vermelha e branco, e Caprichoso, representado pelas cores azul e branco – disputam durante três noites o título do festival.

Neste festival, há a influência negra na musicalidade/ritmo (basta observar os instrumentos utilizados pela marujada de guerra do Caprichoso e batucada do Garantido)⁷; os elementos brancos europeus na narrativa do auto-do-boi, como a personagem “Sinhazinha da fazenda”; e o aspecto indígena na ressignificação de elementos da história original, como ocorre na substituição do padre pelo pajé, que ressuscita o boi (SILVA; CASTRO, 2018).

Assim, a história do povo amazônico, suas riquezas naturais e as temáticas regionais como lendas, rituais indígenas e costumes dos ribeirinhos, são explorados nos seus diferentes festejos: nas músicas, indumentárias, alegorias e encenações, em que estão presentes elementos essenciais à construção das identidades (FURLANETTO, 2011).

⁷ Marujada de guerra e batucada são o conjunto de tocadores dos bumbás Caprichoso e Garantido respectivamente

Durante as festas, todos se reconhecem e se identificam com o ser amazônida, cuja identidade celebram. Esse é um papel fundamental executado a partir da construção de uma identidade coletiva que se materializa na realização do festejo, ao revelar valores que estão implícitos na construção do sentido identitário regional, mediados e legitimados por legados ancestrais, recontextualizados, definindo o significado do ser amazônida (CARVALHO, 2014).

Por isso, os festivais amazônicos, enquanto expressões culturais, são capazes de mobilizar intensas afetividades e profundas vinculações identitárias; esse apelo, impresso nas mais distintas formas de expressão e discursividades, ganha fôlego e grandes condições de expansão (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018).

Assim, essas manifestações contam com a ampla participação popular e são capazes de mover a economia local, atraindo muitos turistas. Por isso, as apresentações vêm se espetacularizando, se modernizando e buscando formas de chamar atenção do público, com tecnologias, fogos de artifícios e muitos movimentos gímnicos.

Foi a partir disso que se iniciou nosso estudo. O interesse surgiu quando percebemos a grande presença das ginásticas no Festival de Parintins, mais especificamente nas tribos coreografadas⁸, ou seja, as ramificações de dois itens avaliativos do boi: tribos indígenas e coreografia.

As tribos indígenas é um item coletivo (de número 13), composto por no mínimo 20 pessoas, mas que podem chegar a mais de 100. De acordo com o regulamento do festival, representa grupos étnicos que compõem os povos indígenas do Brasil, dentro do contexto folclórico do boi-bumbá de Parintins. Deve apresentar como méritos a sincronia de movimentos, cores e expressões cênicas e danças (REGULAMENTO FESTIVAL DE PARINTINS, 2017).

A elaboração deste item exige muita pesquisa por parte da Comissão/Conselho de arte dos bois Garantido e Caprichoso e, apesar disso, o produto apresentado no Bumbódromo⁹ não é fiel às características reais de uma determinada etnia, pois por se tratar de um Festival Folclórico há liberdade para se criar uma representação folclórica, que seja uma imagem que faz uso da liberdade poética e interpretação

⁸ Tribo coreografada é um termo "genérico" de uso popular para se referir a dois itens que são avaliados em um determinado momento da apresentação.

⁹ Local onde acontece a disputa entre os bois Garantido e Caprichoso.

artística. No entanto, isso não significa que é uma representação inventada, para isso há as pesquisas (SILVA, 2017).

As tribos indígenas também se relacionam com outros itens durante as noites de apresentação, complementando outras performances, como a do Pajé e da Cunhã-Poranga. Enquanto esses surgem na arena montados em monstros, pendurados por cabos de aço, voam, lutam contra o mal, e curam (no caso do Pajé). No chão, as tribos, dançam, saltam e encenam (SILVA, 2017).

A coreografia é o item de número 20 e é definida como todos os movimentos de dança apresentados durante o espetáculo, por isso se relaciona com a maioria dos outros itens do festival. Tem como mérito a dinâmica, criatividade nos movimentos, ritmo e sincronia (REGULAMENTO FESTIVAL DE PARINTINS, 2022).

Como forma de engrandecer o espetáculo, as tribos coreografadas (como são chamados a união dos itens 13 e 20) utilizam, além da sua característica regional - indumentárias indígenas, pinturas e plumagens - o auxílio da tecnologia, como o uso de luzes, leds, fumaças e projeções na arena do Bumbódromo. Parte do destaque coreográfico advém dos aspectos gímnicos presentes em suas coreografias, como saltos, piruetas, figuras, lançamentos e desenhos coreográficos coletivos, que dão um tom de ousadia à apresentação e contribuem como forma de maior leitura visual dos movimentos e entretenimento do público.

A presença dos elementos gímnicos no Festival Folclórico de Parintins pode ser correlacionada, indiretamente, com os aspectos apresentados pela Federação Internacional de Ginástica (FIG) no que diz respeito a Ginástica Para Todos (GPT), uma vez que todo o elenco das tribos revela na ginástica o seu núcleo primordial (SOARES, 2011): o da diversão, do entretenimento, relação da prática com o lazer.

Além do caráter demonstrativo e competitivo presente nas tribos coreografadas, é possível destacar também a contribuição desses trabalhos em relação ao que a GPT promove: saúde, bem-estar físico, social, intelectual e psicológico (PATRÍCIO; BORTOLETO; CARBINATTO, 2016).

A GPT foca em quatro fundamentos (4 F's):

1. *Fun* (diversão) – que prima pelo prazer em praticar ginástica. As atividades devem ser divertidas, e os praticantes devem fazê-la não por obrigação, mas pelo bem-estar que a atividade os pode causar;

2. *Fitness* (aptidão física) – com a finalidade trabalhar as capacidades físicas e melhorar o condicionamento físico dos praticantes e assim seu desempenho e a segurança ao realizar um movimento gímnico;

3. *Fundamentals* (Fundamentos das ginásticas) – padrões básicos de movimentos gímnicos pautados em princípios biomecânicos – rotações, saltos, equilíbrios, apoios, suspensões que, combinados, revelam elementos provenientes de outras modalidades gímnicas, como a ginástica acrobática, a rítmica, a artística, a aeróbica e a de trampolim. Esses fundamentos podem ser executados com ou sem aparelhos e ainda utilizar outros elementos da cultura corporal como a dança e atividades circenses;

4. *Friendship* (Relações interpessoais) – foca nas relações entre os praticantes, visa a coletividade, trabalha a confiança e a colaboração entre os participantes, aumentando o sentimento de pertencimento de grupo e amizades.

Não obstante, podemos notar tais aspectos nas tribos coreografadas do Festival de Parintins os 4 F's da GPT, discutida no artigo “O festival de Parintins e aspectos da ginástica para todos¹⁰”.

O componente lúdico, destacado pelo *Fun* pode ser notado pelo caráter voluntário e voltado ao lazer intrínseco do Festival de Parintins. Nas tribos coreografadas, os integrantes são oriundos de várias cidades, tendo sua composição ensaiadas em várias localidades (por exemplo: Manaus, Maués, Juruti, Presidente Figueiredo e Nhamundá). Quando em Parintins, os grupos se reúnem – geralmente na última semana que antecede o festival – e realizam o ensaio geral na cidade de Parintins.

Essa dinâmica se aproxima de uma prática comum na GPT. Na sua vertente da Ginástica de Grande Área, é comum apresentações em grandes espaços, como campo de futebol, em que 2, 3 mil ginastas se apresentam. Esses ginastas pertencem a comunidades diferentes (bairros, clubes, cidades), que ensaiam separadamente, realizam um ou alguns encontros gerais e, então, se apresentam.

A prática da ginástica de grande área pode ser entendida como uma “ginástica para todos e com todos”, uma prática focada no bem-estar ao exercitar-se, no prazer

¹⁰ CORRÊA, Lionela da Silva; CABO VERDE, Evandro Jorge Souza Ribeiro; CARBINATTO, Michele Viviane. O festival de Parintins e aspectos da ginástica para todos. *Corpoconsciência*, v. 24, n. 01 p. 95-107, 2020.

e realização daquele que o pratica, no encontro do ser humano consigo, com o outro e com o mundo (TOLEDO, 2007).

Não obstante, motivar-se a estar em uma tribo coreografada implica em um comprometimento em médio prazo (aproximadamente 10 meses). Como consequência, revela na vida ativa a sua opção de desenvolvimento do *Fitness*, pois há processo de treino de habilidades, composição e apresentações em outros festivais, como o de Juruti, Nova Olinda, Manacapuru e Manaus. Logo, as tribos coreografadas podem suscitar uma forma contínua de cuidado com a aptidão física.

Esses ensaios e apresentações são repletos de movimentos gímnicos, elaborados, testados e aperfeiçoados de forma conjunta pelos próprios integrantes do corpo coreográfico. Nítido se faz, a presença do *Fundamentals*. Saltos, lançamentos, rolamentos, desenhos, figuras e outros aspectos da ginástica estão presentes nos trabalhos de tribos coreografadas.

Destacamos, porém, que tais fundamentos vinculados à regionalidade e ao contexto amazônico, podem sofrer alterações. Por exemplo, uma modificação estética na indumentária, um rolamento com uma costeira de plumagem e cocar (adereços indígenas) será alterado para não danificar a vestimenta. Mas, essa modificação não retira a essência e a origem do movimento em si, tendo em vista que se trata de elemento gímnico (CORRÊA; CABO VERDE; CARBINATTO, 2020).

O fundamento *Friendship* pode ser notado durante e após o processo de criação e execução dos espetáculos. O festival evoca não uma participação como espectador – receptor, mas um integrante efetivo do evento. Viagens, alojamentos, refeições, momentos de descanso, elevam as possibilidades do encontro (PATRICIO, 2022).

Para além da Federação Internacional de Ginástica sobre a GPT, estudiosos brasileiros revelam na inserção de aspectos culturais indícios de propostas metodológicas que centram no aluno, valorizam histórias de vida e/ou caminham em uma perspectiva contra hegemônica do ensinar e aprender ginástica (ALMEIDA, 2021; HENRIQUE, 2020; LOPES, 2020). Uma vez que a cultura do Amazonas é rica em representações simbólicas (lendas, mitos, religiosidade popular, dentre outros), alicerces para a construção da sua identidade cultural, e que se expressam em diversas manifestações, como por exemplo os festivais amazônicos, podem suscitar reflexões nos encontros.

Aliás, iniciativas de inserir a cultura nortista já foram realizadas por alguns grupos de GPT pelo Brasil. Na Ginastrada Mundial de 2019 (maior evento de GPT organizado pela FIG) um grupo do Rio de Janeiro apresentou uma composição com referência ao boi¹¹, por exemplo.

A pluralidade cultural no Brasil é muito vasta, e, por isso, há necessidade de um reconhecimento e valorização de todas aquelas que compõem a identidade brasileira (FATIMA; UGAYA, 2016). Mas, é importante ouvir os próprios sujeitos para que eles possam falar de si e produzir conhecimentos que expressem suas singularidades.

Foram essas divagações iniciais entre o Festival de Parintins e a Ginástica para Todos que nos fizeram embarcar no desafio: perspectivar uma prática de ginástica que respeitasse aspectos inerentes da cultura amazônica, na intenção de induzir sentido e significado de uma prática ainda pífia no estado. Perspectivávamos, direcionar e inspirar trabalhos em prol da massificação e fomento da GPT em regiões cuja prática não era desenvolvida.

Então, em 2018, a partir de uma parceria entre o Grupo de Estudos e Pesquisas em Ginástica (GYMNUSP) da Universidade de São Paulo e o Programa de Dança, Atividades Circenses e Ginástica (PRODAGIN) da Universidade Federal do Amazonas, iniciativas para formação de um grupo de GPT foram fomentadas.

Partindo da premissa de que os festivais amazônicos são fontes de identidades culturais (SILVA; CASTRO, 2018), ventilamos a respeito da prática de GPT e da construção da identidade cultural de um grupo, tendo como referência o Festival de Parintins. Nosso pressuposto é que o trabalho cultural no processo coreográfico no grupo de GPT aproxime os sujeitos com a cultura amazônica, fortalecendo sua identificação. O mesmo poderá acontecer no sentido contrário: o trabalho com a temática amazônica poderá fortalecer a prática da GPT.

Assim, nosso estudo gira em torno dos seguintes questionamentos: as temáticas amazônicas trabalhadas em um grupo de GPT pode se tornar fonte de uma constituição identitária? Para aqueles que têm uma proximidade com o Festival de Parintins, a temática trabalhada no grupo de GPT pode favorecer o seu entendimento e até mesmo a permanência da ginástica?

¹¹ BUSSOLA GYM AND EGAN. Group Performance- Brazil - BRA11. World Gymnaestrada 2019. Disponível em: < <https://youtu.be/b-EqJc4DX0Y> > Acesso em: 16 de jun. de 2022

Para buscar essas respostas nos pautamos no método fenomenológico a partir da percepção da experiência de Merleau Ponty que enfatiza a experiência corporal constituída numa perspectiva sensível e poética da corporeidade, afinal, “o método fenomenológico é, antes de tudo, a atitude de envolvimento com o mundo da experiência vivida com o intuito de compreendê-la”.

Pela experiência do corpo podemos compreender os sentidos formados artificialmente pelos conceitos, linguagem, afetos, e cultura de maneira geral. Pelas tantas formas de expressão corporal podemos compreender a indeterminação da existência, na qual possui diferentes sentidos, desenvolvidos na relação consigo mesmo, com o outro, e com o mundo (NÓBREGA, 2010, p. 38).

Por fim, essa tese perpassa ao objetivo geral de descrever a percepção da experiência vivida por integrantes de um grupo de praticantes de Ginástica para Todos quando do primeiro contato com a ginástica e de construções coreográficas em ginástica com a temática cultural amazônica.

Os objetivos específicos se voltaram a compreender as possíveis relações entre ginástica e a inserção de elementos da cultura nos processos pedagógicos; revelar direcionamentos de proposta metodológica contra hegemônica; identificar elementos culturais que mais interessaram ao grupo e como realizaram a releitura no âmbito gímnico; averiguar se elementos amazônicos trabalhados na GPT puderam contribuir com uma aproximação dos praticantes com a cultura local e suas identidades.

CAPÍTULO 2

Ancestralidade é raiz, é herança, é continuidade, é união, é testemunho. Tal qual uma árvore com raízes profundas, a ancestralidade traz a força do presente que busca substrato nas origens e referências de um passado, propagando um início, se adaptando a transformações. Somos o caminhar permanente entre passado e presente, e a salvaguarda desse saber. Somos resultados de vários processos de passagem de tempo, que nos transforma¹².

Na busca por entender o eu, o nós, buscamos as concepções de cultura desde os constructos teóricos iniciais aos mais contemporâneos, encontramos as noções de identidade e alguns fatores sobre como ela é formada, chegamos à identidade cultural, e como a nossa foi constituída, conhecemos suas principais manifestações na atualidade. E no entrelaçar com a Ginástica para Todos passeamos por alguns aspectos históricos e suas formas aplicação; neste ínterim não podemos esquecer do programa de extensão universitária PRODAGIN e suas contribuições para a prática no Amazonas.

¹² CONSELHO DE ARTE. Sabedoria popular: uma revolução ancestral. Projeto de Arena do Boi Caprichoso. Revista Oficial 2018.

* Ilustração da alegoria caboclo seringueiro, que representou a figura típica regional do boi capricho na segunda noite de festival em 2018

2. REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 PELOS PREÂMBULOS TEÓRICOS: EM BUSCA DE CONCEPÇÕES-BASES

Para entender identidade cultural é necessário primeiro pensar isoladamente as concepções de identidade e cultura. A identidade propicia a compreensão das preferências do sujeito e seu pertencimento a determinado espaço ou local, englobando várias simbologias, crenças e valores que trazem história. Desta forma, a cultura colabora com a definição da identidade do sujeito, uma vez que este possui contato com alguma cultura, transmitida a princípio pela família e depois por outros atores sociais (FREITAS JUNIOR; PERUCELLI, 2019).

Por meio das manifestações culturais de um povo é possível conhecer seu contexto e sua história, que trazem informações que revelam os juízos de valor e as suas origens históricas. Logo, a cultura pode ser entendida como a representação do modo de pensar de um povo, que se reflete em como este se vê e como percebe o mundo ao seu redor. A identificação cultural acontece no processo de confronto entre o ambiente cultural e o indivíduo, no qual o conhecimento transmitido pela comunidade em que ele está inserido é confrontado com os saberes adquiridos pela própria vivência (SILVA; SOUZA, 2006).

Verifica-se na compreensão desses conceitos — identidade e cultura — que eles se alternam para a definição do processo de identificação cultural, uma vez que cada conceito compreende a relação do indivíduo com a cultura, e da cultura que influencia esse indivíduo, no processo de construção dessa identidade cultural, em que a identidade se concretiza por meio da cultura (FREITAS JUNIOR; PERUCELLI, 2019).

2.1.1 Cultura

A forma de entender cultura está intimamente ligado ao contexto intelectual e político, e, por isso, as concepções variam de acordo com cada época (CHAUÍ, 2008). Abordaremos aqui algumas concepções de cultura no decorrer dos séculos, para que

possamos entender a evolução deste constructo, até chegar à concepção¹³ adotada para o nosso trabalho. No começo do século XVI, ela significava uma ação (o fato de cultivar a terra), e, em um sentido mais figurado, o fato de trabalhar para desenvolvê-la. É esse sentido figurado que foi se desenvolvendo ao longo dos séculos e que repercutiu nas definições contemporâneas sobre o termo cultura (CUCHE, 1999; SILVA; RUFINO; DARIDO, 2012).

No século XVIII, cultura esteve relacionado à erudição. Nesse aspecto, tornou-se sinônimo de civilização. Gestada no espírito do Iluminismo, passou a ser concebida como um conjunto de práticas — artes, ciências, técnicas, filosofia, ofícios — que permitia avaliar e hierarquizar a importância dos regimes políticos, como um critério de evolução (CHAUÍ, 2008; COIMBRA, 2016).

Essa forma de entendimento, ainda permeia nos tempos atuais. Muitas pessoas entendem cultura como aspectos diversos que determinarão o nível de evolução de uma sociedade. Inferimos que alguns participantes do nosso estudo, apresentavam esse entendimento de cultura ao resistir em vincular o Amazonas como terra de “índio”, pois este era tido como selvagem, visão herdada pelo colonialismo.

No século XIX, as teorias do evolucionismo social hierarquizaram as culturas humanas ao indicar que a humanidade passaria por constantes fases de evolução social que a levariam desde um estágio primitivo, em que se iniciaria a distinção da espécie humana de outras espécies animais, até a civilização tal como conhecida na Europa ocidental. Assim, a diversidade de sociedades existentes no século XIX representaria estágios diferentes dessa evolução: sociedades indígenas da Amazônia poderiam ser classificadas no estágio da selvageria; reinos africanos, no estágio da barbárie. Já a Europa estaria no estágio da civilização, por considerar que ela já teria passado pelos outros estágios (SANTOS, 2006).

De certa forma, a concepção de cultura no século XIX estava intrinsecamente ligada à visão europeia, e tinha como resultado à uniformização da humanidade por

¹³ Tomamos como base a concepção, pois entendemos que conceito se ancora em uma perspectiva positivista de pensar a ciência e que limita as interseções decorrentes de aspectos sociais da palavra. Ademais, o conhecimento das conexões entre a realidade particular examinada e o todo social que respondem pela configuração concreta da própria parte, se dá por movimentos da formulação reflexiva entre a realidade empírica e a referência de social. Esses movimentos nos permitem progressivamente alcançar as determinações sociais daquela configuração concreta da parte; a cada novo movimento (prática-teoria-prática), chega-se à compreensão do fenômeno, o particular, com uma reflexão cada vez mais rica, mais complexa, com um entendimento maior das determinações existentes (SILVA; SCHRAIBER; MOTA, 2019).

meio da padronização das diversas culturas na lógica dessa ideologia. Nessa perspectiva, os grupos humanos somente eram considerados “com cultura” se houvesse em suas manifestações algo que pudesse ser incorporado pelas culturas europeias, como benefício ao processo civilizatório, e se moldassem-se aos conceitos adotados na época de *Kultur* [aspectos espirituais] e *Civilization* [realizações materiais] de um povo (SILVA; PAULINO, 2019).

Não nos surpreende, por exemplo, que no processo de colonização europeia às Américas tenham sido instituídas a cultura europeia como referência do “jeito certo de viver” ... Logo, no período colonial brasileiro, raiz da formação cultural amazônica, estereótipos foram disseminados pela ideologia da época, que frearam o autorreconhecimento que as comunidades nativas tinham por seus valores, ao mesmo tempo que, criaram certos modelos sujeitos à desvalorização dessa sociedade, sendo constituída como uma raça inferior e incapaz de sobressair no campo mais alto do pensamento (LOUREIRO, 2015).

A partir de meados do século XIX para o século XX, essa noção de cultura amparada pela conjectura evolucionista foi posto em xeque por pensadores da época (MORGADO, 2014). A antropologia americana a partir de estudos sobre culturalismos¹⁴ teve grande contribuição nesse novo entendimento que se dedicou a interpretar as diferenças culturais entre os grupos e, com isso, elucidou abordagens teóricas, sumariamente agrupadas em três. A primeira encara a cultura sob o ângulo da história cultural; a segunda dedica-se a esclarecer as relações entre cultura (coletiva) e personalidade (individual); e a terceira a considera um sistema de comunicações entre os indivíduos (CUCHE, 1999).

Esses estudos reverberaram ensinamentos. Hoje é possível entender, por exemplo, que existem maneiras de viver e de pensar e que tal fato não significa a manifestação de qualquer arcaísmo, "selvageria" ou "barbárie". E, ainda, contribuíram para eliminar as confusões entre o que se refere à natureza (no homem) e o que se refere à cultura, como a crença de que são realidades opostas. Os estudiosos atentaram aos fenômenos de incorporação da cultura, no sentido próprio do termo,

¹⁴ O culturalismo como esforço de compreensão da diversidade humana constitui-se no processo de crítica ao evolucionismo, caracterizando-se, fundamentalmente, por duas rupturas: uma com o determinismo geográfico e outra com o determinismo biológico. Na medida em que Franz Boas, o responsável por sua formulação, recusa as determinações do meio físico e as determinações raciais como responsáveis pela diversidade dos modos de vida humanos, é na cultura e no particularismo histórico que ele vai buscar as fontes dessa diversidade (CONSORTE, 1997, p.2).

apontando que até o corpo é trabalhado pela cultura. As formas de comer, dormir, copular, dar à luz, defecar, urinar ou ainda andar, correr, nadar, variam de acordo com a cultura, ou seja, a cultura "interpreta" a natureza e a transforma, determinando estas práticas corporais (CUCHE, 1999).

Nesse sentido, o corpo passa a ser compreendido não somente como uma dimensão da natureza, mas, sobretudo, como uma construção cultural e, dessa forma, simbólica, para a qual "a corporeidade emerge como sua expressão de existência no mundo" (NÓBREGA, 2016, p. 8).

O corpo desempenha um papel mediador entre nós e o mundo, sendo ele ao mesmo tempo natureza e cultura. O primeiro por ser oriundo do mesmo tecido das coisas do mundo natural e sujeito às suas forças, porém pode transcendê-las. Por sua vez, também é cultura, pois supera a fronteira do animal, do natural, e constrói outra ordem, a simbólica, que gera a cultura. É por este motivo que o corpo passa a ser visto como expressão de sentidos, e não mais como mero mecanismo biológico ou uma simples soma de manifestações causais (PEIXOTO, 2014).

O sujeito no seu modo de ser no mundo e em sua expressão como corpo próprio, se revela como uma dimensão temporal e histórica, cujo significado se apresenta ao se relacionar com outrem. Portanto, tudo que se manifesta a ele é formado de sentidos e significados. O discurso, a linguagem ou a relação com o outro se constitui parte do seu mundo (SANTOS, 2014). Nas palavras de Merleau-Ponty:

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 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, ele projeta em torno de si um mundo cultural (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

O corpo pode ser visto então como a inscrição da cultura, e cada gesto aprendido e internalizado desvela partes da história da sociedade a que pertence. Sua materialidade concentra e expõe códigos, práticas, instrumentos, repressões e liberdade. É a expressão do ser inteiro (SOARES, 2011).

Nas populações indígenas da Amazônia, por exemplo, o corpo é a produção mais valorizada. Adornos, pinturas corporais e máscaras não têm sentido senão quando vestidos por um corpo vivo. Longe de serem simples decorações, algum tipo de fantasia, esses artefatos são prolongamentos ou elementos do corpo, em outras palavras, eles não fabricam representações do corpo; eles são antes de tudo corpos (TAYLOR; CASTRO, 2006).

Assim, vestir um traje, um adorno, significa assumir uma parte da corporeidade de um animal, de um ser sobrenatural ou as capacidades de um inimigo na qual ele guerreou.

A predileção dos indígenas por ornamentos feitos com “armas” extraídas dos corpos de animais, sobretudo os dentes e as garras, remete a esta ideia: ornando-se de signos de uma aptidão carnívora, eles demonstram e ressaltam sua própria disposição a tornarem-se “jaguarecos” – disposição indissociável da vontade de produzir o parentesco e de fazer corpos congêneres (TAYLOR; CASTRO, 2006, p. 798).

Figura 15. Colar de dentes de Jaguar



Fonte: Taylor e Castro (2006)

A pintura corporal segue a mesma lógica, para os indígenas faz parte da panóplia do humano: “Os motivos com os quais uma mãe adorna o rosto do bebê farão para ele um corpo feroz aos olhos de predadores invisíveis, mas um corpo de humano aos olhos de seus semelhantes” (TAYLOR; CASTRO, 2006, p. 791). Assim, a pintura do corpo se faz presente em todos os contextos e é, ao mesmo tempo, expressão, estética e declaração acerca da vida social indica a etnia, o sexo, idade, estado civil, estado de saúde, posição social, papel cerimonial, relações entre grupos, indivíduos e com o sobrenatural (FUNARTE, 1985; MENDONÇA; PEIXOTO, 2022).

Figura 16. Criança revestida de pinturas, população parakanã (1985)



Fonte: Taylor e Castro (2006)

Com os diferentes culturalismos, a concepção de cultura foi consideravelmente enriquecida. A cultura não aparece mais como uma simples reunião de traços dispersos. Ela passa a ser vista como um conjunto organizado de elementos interdependentes (CUCHE, 1999). No entanto, sabe-se que a cultura amazônica (e a brasileira como um todo), foi construída a partir de contatos culturais. Dessa forma, para entender esse processo, levaremos a discussão para um novo campo de pesquisa chamado de “aculturação”, pois ao nosso ver é o que mais explica a noção de cultura no nosso contexto.

A cultura amazônica tem forte relação com a etnia indígena e, portanto, tem sua raiz constituída ao longo de milhares de anos. A complexidade se intensifica quando ocorrem os primeiros contatos dos indígenas com os europeus e os africanos e a evolução dessa troca cultural (RODRIGUES, 2012).

Considerar a relação intercultural e as situações nas quais ela se produz levou a uma definição dinâmica da cultura. O processo que cada cultura sofre em situação de contato cultural — desestruturação seguida de reestruturação indica o próprio princípio da evolução de qualquer sistema cultural. Assim “toda cultura é um processo permanente de construção, desconstrução e reconstrução. O que varia é a importância de cada fase, segundo as situações”. É uma construção de coexistência que se escreve a todo momento por meio deste triplo movimento, em consequência, não existem, de um lado as culturas puras e de outro, as culturas mescladas. Todas são, em diferentes níveis, culturas "mistas", por causa dos contatos culturais (fato universal), feitas de continuidades e de descontinuidades (CUCHE, 1999, p. 137).

No Manifesto sobre aculturação (produto de um seminário realizado na Universidade de Stanford, em 1953), os autores afirmam que qualquer sistema cultural está num contínuo processo de modificação. Essas mudanças podem acontecer de forma mais rápida ou mais lenta a depender dos contatos culturais.

As sociedades indígenas isoladas, por exemplo, têm um ritmo de mudança menos acelerado do que uma sociedade complexa, atingida por sucessivas inovações tecnológicas. Isso porque a comunidade está satisfeita com suas interações ao seu meio e, dessa forma, resolvem os problemas por suas soluções tradicionais. No entanto, esta satisfação é relativa: antes de conhecer o machado de aço, os nossos indígenas já tinham a consciência da insuficiência do machado de pedra; assim, o machado de aço tornou-se muito atrativo para eles. Dessa forma, a mudança que é inculcada pelo contato não representa um salto de um estado estático de cultura para um dinâmico, mas, a passagem de um tipo de mudança para outro tipo de mudança (LARAIA, 2001).

As transformações culturais podem ser causadas por elementos internos, externos ou ambos, e essa dinâmica acontece desde processos sutis e gradativos, a processos impactantes e abruptos (GOMES 2019). As mudanças ocorridas por causas internas resultam da dinâmica do próprio sistema cultural (neste caso acontece de forma lenta na maioria das vezes). Aquelas sucedidas por motivos

externos, devido ao contato de dois ou mais sistemas culturais, como visto na afirmação do *Manifesto sobre aculturação*, pode ser mais rápido e brusco. No caso dos indígenas brasileiros, representou uma verdadeira catástrofe, acarretando o genocídio ou no etnocídio como aponta alguns autores (CLASTRES, 2004; COX, 2006; MALTA, 2018), contudo, também pode ser um processo menos radical, na qual a troca de padrões culturais ocorre sem grandes traumas (LARAIA, 2001).

Em relação aos estudos culturais, Roger Bastide parte da ideia de que o cultural não pode ser estudado de forma independente do social, uma vez que a sociedade passou por diversas mudanças em todos os campos do conhecimento. Desse modo, as relações culturais devem ser estudadas no cerne dos diferentes tipos de relações sociais que podem favorecer relações de integração, de competição, de conflito, dentre outros. Os fenômenos de sincretismo, mestiçagem cultural e de assimilação, devem ser recolocados em seu contexto de estruturação ou desestruturação sociais (CUCHE, 1999).

Um fenômeno que teve grande impacto na sociedade e, em consequência, na cultura foram os meios de comunicação (início dos anos 1930), tais como rádio e televisão, que implicou em modificações no estilo de conduta, atitudes, costumes e tendências das populações mundiais. A comunicação por satélite e o advento da internet ajudou a intensificar tais mudanças dentro de um processo conhecido como mundialização/globalização. Este primeiro termo é utilizado especialmente pela escola francesa com perspectiva marxista, o segundo, pela escola norte-americana com aspecto capitalista (MORGADO, 2014).

Diante disso, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram consideravelmente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações, impactando em possíveis consequências às identidades culturais: as identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do pós-moderno global; as identidades nacionais e outras identidades locais ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização; as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades — híbridas — estão tomando seu lugar (HALL, 2006).

2.1.2 Identidade

Aspectos como o grupo étnico, nacionalidade, gênero, religião, profissão, podem se tornar constituintes de uma identidade e podem evocar uma série de imagens a respeito do que se entende sobre o indivíduo que possua certa identidade (SILVA; CASTRO, 2018).

Apesar de o significado nos remeter a ideia de *idem* (o mesmo), pode também sofrer mudanças no decorrer dos tempos. Estabilidade *versus* mudança, pessoal *versus* social, pode sugerir que a identidade é um intermediário entre indivíduo e sociedade (FREIRE, 2006; SILVA; CASTRO, 2018).

Nesse sentido, a identidade é formada na relação entre o eu e a sociedade. O indivíduo possui um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, que, por sua vez, é formado e modificado em um diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2006).

Pensar em identidade, ou identidades, significa “refletir sobre os laços intra e extragrupos, o processo de definição de pertencimento e diferença, a produção simbólica e material de fronteiras” (MENEZES, 2014, p.69). Assim, identidade e diferença encontram-se em uma relação de extrema dependência: a afirmativa “sou brasileiro”, por exemplo, é parte de uma ampla cadeia de “negações”, de expressões negativas de identidade, de diferenças; em outras palavras, afirmar ser brasileiro quer dizer não ser de qualquer outra nacionalidade. Assim, a afirmação da identidade e a marcação da diferença envolve sempre conotação de incluir e excluir: dizer “o que sou” significa também dizer “o que não sou”. A identidade e a diferença se traduzem, então, em declarações sobre quem pertence e quem não pertence, o que fica dentro e o que fica fora (SILVA, 2000).

É salutar discutir que a construção da identidade está conectada à relação de poder. No processo de identificação-diferenciação, quem detém o poder de representar também exerce o poder de determinar a apropriação dos bens simbólicos e materiais. Por isso, nas construções identitárias há lutas de representações em que a constituição de sentidos deve ser percebida como forma de resistência e não apenas de dominação (SANTOS, 2011).

Partindo dessa premissa, Castells (2018) sugere três formas e origens de construção da identidade:

a. a identidade legitimadora, inserida pelas instituições dominantes da sociedade, com a finalidade de ampliar e racionalizar sua dominação sobre os atores sociais;

b. a identidade de resistência, elaborada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, formando barricadas de resistências e sobrevivência fundamentadas em princípios diferentes ou opostos aos que permeiam as instituições da sociedade;

c. a identidade de projeto, quando os atores sociais, fazendo uso de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, estabelecem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, assim, transformar toda uma estrutura social — como por exemplo o que o feminismo tem feito frente ao patriarcalismo, e conseqüentemente, a estrutura de produção, reprodução, sexualidade e personalidade da mulher estabelecidos historicamente.

Ademais, as identidades são construídas dentro de um discurso e não fora dele. E, por isso, é preciso compreendê-las como algo formado em locais históricos e institucionais específicos, no cerne de formações e práticas discursivas específicas, por determinadas estratégias e iniciativas (HALL, 2000).

O indivíduo, como ser social, está dentro de um contexto de relações de comunicação, que age de várias maneiras, conforme o seu envolvimento ao que está pré-determinado, podendo até flexibilizar suas ações diante dos processos das transformações sociais e sua especificidade; dessa forma, há as relações de poder e a subjetividade transpassando todo o processo (SANTINELLO, 2011).

A construção de identidades utiliza-se de matéria-prima concedida pela história, geografia, biologia, por instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva, pelos imaginários pessoais, pelos artefatos de poder e revelações de cunho religioso. Contudo, esses aspectos são digeridos pelos sujeitos, grupos sociais e sociedades, que remodelam seu sentido de acordo com tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como sua visão de tempo/espço (CASTELLS, 2018).

Essa construção está relacionada com a utilização dos recursos da história, linguagem e cultura, para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo que podemos nos tornar, como temos sido representados e como essa representação afeta o modo como nós podemos representar a nós mesmos (HALL, 2000).

A identidade se relaciona com as discussões sobre representação que abrange as práticas de significação e os sistemas simbólicos por onde os significados são produzidos, colocando-os como sujeitos. Em outras palavras, são os significados produzidos pelas representações que dão sentido à experiência do indivíduo e àquilo que ele próprio é. É possível ainda sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que o sujeito é ou o que pode se tornar. Assim, a representação vista como um processo cultural, constitui identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos em que ela se apoia fornecem possíveis respostas às questões como “quem eu sou?” “O que eu poderia ser?” “Quem eu quero ser?” (WOODWARD, 2000).

Nas percepções de identidade, observa-se que o sujeito nasce em um contexto histórico, dentro de uma cultura, incluído em uma sociedade específica, o que colabora para seus primeiros locais de sociabilização e construção de sua identidade. Apesar disso, a partir de suas relações — indivíduo/sociedade ou indivíduo/cultura — passa a descobrir diferentes identidades, locais de convivência, de culturas, e distintas formas de lutas, levando a outras possibilidades de remodelar sua identidade (FREITAS JUNIOR; PERUCELLI, 2019).

A cultura modela a identidade ao dar significado à experiência e ao tornar possível escolher, dentre as diversas identidades possíveis, um modo específico de subjetividade. Porém, somos levados não apenas pelas várias possibilidades que a cultura oferece (devido a variedade de representações simbólicas) mas pelas relações sociais (WOODWARD, 2000).

Então, quando se volta para a construção da identidade, entende-se que o sujeito faz parte de um ambiente específico. Esse ambiente é composto por determinada cultura, que tem influência na constituição dessa identidade. No entanto, essa identidade torna-se múltipla com as transformações que ocorrem, capaz de oferecer ao indivíduo, diferentes caminhos, opções a seguir, sendo ele também responsável pela formação dessa identidade: moldado pelo ambiente, mas podendo também moldar esse ambiente conforme suas vontades (FREITAS JUNIOR; PERUCELLI, 2019).

Considera-se, então, que a concepção de identidade está estruturada, respectivamente, a noção de cultura como uma realidade plural e contínuo processo de construção (GOMES, 2010). Assim, identidade é de fato algo produzido ao longo do tempo por meio de processos inconscientes. Ela permanece sempre incompleta,

está sempre “em andamento” e “em formação”. Afinal, a identidade surge de uma incompletude que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas maneiras das quais imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006).

2.1.3 Identidade Cultural

No entendimento dos objetos da cultura, a definição de identidade não assume o sentido de idêntico, igual e permanente, mas de algo contraditório, múltiplo e mutável, uma vez que cultura é entendida como algo dinâmico (SANTOS, 2011).

Dessa forma, há entraves para definição de identidade cultural e as análises fundamentais para seu processo de identificação precisam estar ligadas a componentes da própria cultura. É preciso considerar seu vínculo com uma essência que assinala as diferenças entre povos e nações. Atualmente, esse vínculo se relaciona ao senso de pertencimento do sujeito a determinado grupo que o represente, em sua identidade (FREITAS JUNIOR; PERUCELLI, 2019).

A identidade cultural é um conjunto vivo de relações sociais e heranças simbólicas compartilhadas historicamente e que constitui o compartilhamento de determinados valores entre os membros de uma sociedade. Por ser um conceito de trânsito intenso e complexidade, compreende-se a formação de uma identidade em manifestações que podem envolver diversas situações, desde a fala até a participação em eventos (XAVIER FILHO, 2014).

Por isso, é ser corpo a forma como nos apresentamos, falamos, usamos adornos, nos comportamos que nos identifica a um contexto social e cultural. De acordo com Souza (2000, p.101) as práticas culturais que experienciamos cotidianamente nos ensinam os sentidos que passamos a atribuir aos gestos, aos sentimentos, aos objetos, às pessoas e a nós mesmos. “Aprendemos, por exemplo, a reconhecer as sensações de prazer e desprazer, a gostar ou não de determinados alimentos, a olhar e agir no nosso corpo, a interpretar as situações cotidianas, dentre outras aprendizagens”.

Tais assunções fazem parte de uma linguagem sensível que se relaciona com o universo da corporeidade e que constitui não apenas da linguagem conceitual, mas da gestual. O ser humano define-se pelo seu corpo, ou melhor por sua corporeidade (NÓBREGA, 2010).

A identidade cultural é também um sentimento de pertencimento, a um povo, a uma cultura, nacionalidade, região, religião, grupo. Mas, também é o não-pertencimento, ela se faz na distinção, ou seja, só há sentido em afirmar uma nacionalidade frente a um que não é. Caso contrário, essa afirmação perderia o sentido. Nessa perspectiva, todo ser social interage e é interdependente de outros seres sociais (SANTOS, 2011).

Como mencionado, a identidade cultural vai se construindo na assimilação entre o passado e o presente, o histórico e o moderno. Cada nova descoberta é um elemento a ser compreendido e absorvido pela comunidade, em que ocorrerá o processo de modificação e, finalmente, a incorporação ou rejeição parcial ou total deste novo item. Afinal, uma vez que a cultura é o registro de um povo, ela se encontra em um processo contínuo de transformação, e, por isso, a formação da identidade cultural de um indivíduo é um processo que ocorre por toda a sua vida (SILVA; SOUZA, 2006).

Cabe destacar que a identidade cultural preexiste ao indivíduo, ou seja, não é natural nem intrínseco a ele. E como a própria cultura se transforma, a identidade cultural a acompanha nesse processo, e por isso ela não é estática e permanente. A cultura é fluida, móvel e, o mais importante, não é uma imposição inocente, bem como não é uma apropriação totalmente inconsciente. Ela é construída, manipulada e política (PACHECO, 2007).

As escolhas que fazemos têm sempre lugar sobre as situações dadas e possibilidades abertas. Somos, ao mesmo tempo, uma estrutura psicológica e histórica, um entrelaçamento do tempo natural, do tempo afetivo e do tempo histórico. O sentido das nossas escolhas contribui para a subjetividade. Os gostos pessoais, as preferências, as rejeições, os desejos, vão sendo configurados por meio dessa estrutura subjetiva na qual correlacionamos o tempo, o corpo, o mundo, as coisas e os outros. O campo da subjetividade encontra-se recortado pela historicidade, pelos objetos da cultura, pelas relações sociais, tensões, contradições, paradoxos, afetos. Dessa maneira, a leitura de um livro, a apreciação de uma obra de arte, o discurso de um determinado político, filósofo ou cientista, a paixão por alguém, todas essas experiências mobilizam sentidos que foram construídos nesse campo subjetivo e apresentam-se como maneiras de subjetivação específicas da cultura contemporânea e da educação como um processo de aprendizagem dessa mesma cultura (NÓBREGA, 2008, p. 147).

Certamente, a identidade cultural é, de muitas formas, a fonte de significado e experiência de um povo e, dentro de uma mesma cultura, pode coexistir mais de uma identidade que se harmonizam e conflitam entre si. Assim, se há mais de uma identidade, é necessário entender que há muitos significados e experiências, ou seja, não é singular, mas plural. Outrossim, não podemos negar que a identidade cultural é um sentimento de pertencimento. Mas, isso não é o suficiente para explicar os fenômenos das identidades na alta-modernidade¹⁵. Para compreender a complexidade disso, é importante questionar: por que surge esse sentimento de pertencimento? Como as identidades culturais são criadas? A partir de quê? Como se relacionam com outras categorias sociais (ideologia, poder, dominação, simbólico, representações)? É importante pontuar que no mundo moderno e contemporâneo a constituição das identidades é caracterizada por uma intencionalidade que se forma em contextos de relações de poder. E para entender devemos levar em consideração os processos de construção daquela (SANTOS, 2011).

Uma das principais fontes da identidade cultural vem da cultura nacional. O senso de “nação” gera um sistema de representação cultural em que as identidades nacionais são estabelecidas e transformadas no centro da representação (ROCHA; BERNARDINO, 2016). Assim, as culturas nacionais são constituídas, além das instituições culturais, de símbolos e representações: é um discurso, um modo de formar sentidos que influencia e organiza as ações e concepção que o indivíduo tem de si mesmo. Ao conceber sentidos sobre “a nação”, o sujeito pode, ou não, se identificar com estes sentidos e construir suas identidades. Esses sentidos estão presentes nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam o presente com o passado e imagens que são elaboradas dela (HALL, 2006).

¹⁵ Terminologia utilizada pelo sociólogo Anthony Giddens para nomear a sociedade contemporânea, (também denominada de pós-moderna ou pós-industrial por outros autores como, por exemplo, Jean François Lyotard). Alta modernidade, modernidade tardia ou modernização reflexiva, portanto, é definido pelo autor, como uma ordem pós-tradicional, que, longe de romper com os parâmetros da modernidade propriamente dita, radicaliza ou acentua as suas características fundamentais. A discussão tem início com o reconhecimento de que, em uma sociedade tradicional, a identidade social dos indivíduos é limitada pela própria tradição, pelo parentesco, pela localidade. A modernidade, caracterizada como uma ordem pós-tradicional, ao romper com as práticas e preceitos preestabelecidos, enfatiza o cultivo das potencialidades individuais, oferecendo ao indivíduo uma identidade “móvel”, mutável. É, nesse sentido, que, na modernidade, o “eu” torna-se, cada vez mais, um projeto reflexivo, pois onde não existe mais a referência da tradição, descortina-se, para o indivíduo, um mundo de diversidade, de possibilidades abertas, de escolhas. O indivíduo passa a ser responsável por si mesmo e o planejamento estratégico da vida assume especial importância (DIAS, 2005, p. 87).

Cabe lembrar que a formação da população brasileira foi profundamente marcada pelos conflitos e choque culturais. No Amazonas os indígenas e, posteriormente, os ribeirinhos assimilaram em parte o que foi lhes transmitido pelos colonizadores europeus. Assim, vivenciar a cultura amazônica significa confrontar-se com as múltiplas condições de vida, de saberes, de valores, de práticas sociais e educativas, e com a diversidade de sujeitos – ribeirinhos, pescadores, indígenas, assentados, população urbana e periférica das cidades, de diferentes matrizes étnicas e religiosas, com diversos valores e seus modos de vida, em interação com a biodiversidade e com seus ecossistemas (GOMES, 2010).

Com a globalização, a ideia de identidade unificada e estável foi segmentada, mostrando-se não mais como identidade única, mas como um conjunto de várias identidades, por vezes contraditórias ou não resolvidas (FREIRE, 2006). No processo de identificação, um dos aspectos mais importantes na hora da escolha de uma identidade são os valores, crenças, os significados que aquela cultura representa para aquele indivíduo, e as influências externas como família, trabalho, estudos, dentre outros (FREITAS JUNIOR; PERUCELLI, 2019).

O nível de identificação de uma pessoa com a cultura em que ela está inserida varia de acordo com suas experiências no contato com aquela. Tais experiências distinguem cada pessoa, permitindo uma seleção individual dos valores gerais de sua comunidade. Assim, é importante entender a identidade cultural varia de acordo com as situações com que o sujeito se depara (SILVA; SOUZA, 2006).

Observa-se nessas concepções que o sujeito, quando se encontra em um processo de identificação com certa cultura, passa a adequar-se à elementos determinados por meio de símbolos, ideias e princípios que são considerados e transmitidos de geração em geração (FREITAS JUNIOR; PERUCELLI, 2019).

Assim, as identidades culturais acontecem como um processo dialético de fixação-mudança. Nesse processo — de identificação/diferenciação — muitos elementos são transformados e outros mantidos. Trata-se de um processo de mudança-permanência, em que, dependendo do tempo e ambiente, pode haver maior ou menor evidência de um elemento em relação ao outro (SANTOS, 2011).

Na construção identitária do jovem amazônico, há um paradoxo que permanece no decorrer dos anos: se por um lado ele é descendente imediato do indígena, por outro, predomina uma inclinação, por parte dele, a negar essa origem. Isso foi

percebido na nossa experiência com o grupo de GPT amazonense. No relato de um dos sujeitos quando se referia a si, ele afirmou que não tinha nenhum traço indígena, segundo ele, os seus traços eram “*basicamente europeus*” (Deus-Mauá). No entanto, ele não é diferente do contexto social brasileiro que, de forma geral, tende a negar esta matriz cultural (GOMES, 2010).

2.1.4 Identidade Cultural no Amazonas

É preciso enfatizar que ao falar sobre identidade cultural no Amazonas não tratamos de identidade, no singular, mas de identidades, no plural. Embora a identidade brasileira, e amazônica, seja de fato uma mistura entre o africano, o europeu e o indígena (uma clara pluralidade de suas raízes) é importante elucidar que no interior de cada uma há diversidade cultural. Logo, é no encontro conflituoso dessas culturas que as identidades tomam forma (SILVA; PAULINO, 2019).

Assim, para compreender esses grupos sociais, é preciso desvelar seu cotidiano, ponderar o contexto contraditório no qual suas manifestações e práticas culturais estão inseridas. Em outras palavras, entender o modo de vida dos povos que habitam a Amazônia não significa apenas conhecer e descrever a riqueza dos seus recursos naturais, mas, principalmente, compreender seus extensos territórios. É necessário observar que, para além da paisagem natural, harmônica e romântica, existem paisagens socialmente estabelecidas carregadas de contrastes e contradições (FRAXE; WITKOSKI; MIGUEZ, 2009).

Frequentemente, a Amazônia é pensada, apenas, como terra de índios ou caboclos. No entanto, a formação sociocultural amazônica é mais complexa do que se pensa, pois em diferentes períodos houve intenso fluxo migratório na região por pessoas de diversas culturas. Assim, tanto as cidades amazônicas quanto as comunidades ribeirinhas foram constituídas por essas migrações, que ainda acontecem. Isso quer dizer que, ao abordarmos sobre realidade amazônica, não estamos lidando apenas com as questões rurais, mas, também, com o meio urbano (CALEGARE, 2012).

Apesar de o conhecer, o saber, o viver e o fazer na Amazônia inicialmente tenham sido processos predominantemente indígenas, novas instituições, instrumentos, técnicas, incentivos e motivações foram incorporados a esses valores e

culturas — por meio de adaptação, assimilação, competição e difusão — transferidos por seus colonizadores e povoadores. Entre eles: europeus — em particular, portugueses e espanhóis —, com algumas contribuições africanas, semíticas e asiáticas, além de novos valores levados por migrantes nordestinos e de outras regiões brasileiras (BENCHIMOL, 2009).

Assim, os povos da Amazônia e suas manifestações culturais adaptaram-se à seus ecossistemas, que desafiaram suas populações e exigiu sagacidade, inovações técnicas e tecnológicas, para lidar com tamanha diversidade: terra firme, várzea, acidentes geológicos, paisagens de campos gerais, florestas densas, veredas, manguezais e igapós, diferentes espécies de vegetais, ciclos de enchente e vazante de rios, águas correntes de cores turvas e límpidas, complexos hídricos, igarapés e cachoeiras, animais diversos povoando céus, terras e rios. Essa diversidade forma o patrimônio natural da Amazônia e garante um cenário único que desafia os povos e os obriga a rigorosas adaptações para viver e manter a vida econômica, feitas de histórias e memórias, fazendo um local de visitação ao passado para recompor o presente e as formas de relacionamento cultural coletivo com a floresta e os rios (SILVA; PAULINO, 2019).

No entanto, há uma característica marcante das populações amazônicas: a sua relação com o meio ambiente, pois é a partir dessa relação que acontecem as produções e vivências culturais (SILVA; PAULINO, 2019).

O complexo cultural amazônico envolve um conjunto de valores, crenças, atitudes e modos de vida tradicionais que traçaram a organização social e o sistema de conhecimentos, práticas e usos dos recursos naturais provindos da floresta, rios, lagos, várzeas e terra firme, que foram responsáveis pelo modo de economia, sustento e mercado (BENCHIMOL, 2009).

Na Amazônia, há diversos exemplos de manifestação cultural que aludem a um passado que entendia a natureza como lugar mítico e sagrado, local de exaltação da vida e que revela uma cosmologia fundamentada no imaginário da floresta. É possível ouvir histórias, como: a lenda do Boto que sai dos rios como um lindo homem nas noites de festas, vestido com roupas e chapéu branco e com um poder especial encanta as mulheres e as engravida; a lenda da vitória-régia que revela a história da índia Naiá que foi tão apaixonada pela lua que ao ver o seu reflexo na água mergulhou e se afogou e deus lua em um ato de misericórdia a transformou em uma estrela das

águas; e, a lenda da lara, uma sereia que encanta os homens e os leva para o fundo do rio, dentre outras (SILVA; PAULINO, 2019; CORRÊA et al., 2020).

No Amazonas, também ocorrem diversos festejos que viabilizam a construção das identidades culturais na região (SILVA; PAULINO, 2019). O mais conhecido é o Festival do Boi-bumbá de Parintins, modelo para vários outros festivais. Há também, por exemplo, o Festival de Ciranda de Manacapuru, o Eco Festival do Peixe-boi de Novo Airão, Festa dos Pássaros de Mocambo, Festival do Peixe Ornamental de Barcelos, Festibal de São Gabriel da Cachoeira, Festival dos Touros de Barreirinha, Festa dos Marujos de São Benedito na Freguesia do Andirá, Festival Folclórico do Amazonas.

Precisamente sobre o Festival do Boi-bumbá de Parintins, alusão ao evento como um lugar em que os atores projetam suas percepções de mundo e constroem suas concepções identitárias, representadas não apenas como identidade ribeirinha, mas como identidade amazônica. Essa identidade se revela como um conjunto de valores e papéis em constante processo de mudança e de atualização. O Boi-bumbá é um espetáculo constituído pelo encanto das toadas e lendas, representações de rituais indígenas e celebrações tribais povoadas por seres míticos amazônicos, uma expressão máxima da genuinidade cultural da Região Norte do Brasil (FURLANETTO, 2011).

Parintins é um município do estado do Amazonas que fica a 372 km de Manaus. O Festival acontece no último final de semana do mês de junho, e desde 1989 é realizado no Bumbódromo, onde acontece a disputa entre os bois Garantido (nas cores vermelho e branco com um coração na testa) e Caprichoso (nas cores azul e branco com uma estrela na testa). Essa disputa tem origens nordestinas advindas do *Bumba Meu Boi*. Não se sabe o ano ao certo, mas o que se conta na arena é que os bois foram criados em 1913, quando Rock Cid criou o Boi Caprichoso, e Lindolfo Monteverde, o Boi Garantido. Ambos os criadores tinham origem nordestina e acabaram por levar em suas bagagens a sua cultura. Ao chegarem em Parintins, colocaram-nas em prática como forma de manifestação popular: o brincar de boi.

Figura 17. Bois de Parintins Caprichoso e Garantido

Fonte:



Nunes (2020)

Atualmente os bois possuem um total de 21 itens que são avaliados durante as apresentações dos seus espetáculos. São eles: Apresentador, Levantador de Toadas; Batucada ou Marujada; Ritual Indígena; Porta-Estandarte; Amo do Boi; Sinhazinha da Fazenda; Rainha do Folclore; Cunhã-Poranga; Boi Bumbá Evolução; Toada: letra e música; Pajé; Tribos Indígenas; Tuxauas; Figura Típica Regional; Alegoria; Lenda Amazônica; Vaqueirada; Galera; Coreografia e Organização do Conjunto Folclórico.

O brincar de boi na Ilha da Magia (como também é conhecida a ilha de Parintins) sofreu e sofre alterações o ano todo. A brincadeira que começou em volta das fogueiras em terrenos e quintais de ambas as famílias acabou por tomar proporção pela cidade. Passou a sair em cortejos e ganhou admiradores por onde passava. Assim, os bois ganharam grande visibilidade dentro da cidade e, posteriormente, espaços em festivais. Então, o momento em que os grandes astros da festa eram os bois de Parintins.

O espetáculo apresentado pelos bumbás Caprichoso e Garantido possibilitou a notoriedade de Parintins no cenário da cultura nacional e reconhecimento no contexto

internacional. Isso fez do “boi” um produto por onde a comunidade construiu sua identidade regional (NAKANOME; SILVA, 2018).

Assim, no norte do país, a brincadeira de bumba meu boi ganhou nova definição e tamanho. A manifestação originada no Nordeste serviu de base para a consolidação do “boi” de Parintins. Ainda que haja semelhanças, cada um revela uma história local, uma tradição específica. Por exemplo, no boi de Parintins, há presença marcante do indígena no cenário local, que integra seu contexto cênico desde a fase de brincadeira de terreiro até a que vislumbramos na atualidade (SILVA; CASTRO, 2018).

A importância e a complexidade declarada pela temática indígena podem ser compreendidas como a reafirmação de sua essencialidade na formação sociocultural cabocla da Região Norte e, também, na construção de uma identidade amazônica (NAKANOME; SILVA, 2018).

A formação sociocultural parintinense, concebida pelo processo de miscigenação, tem como alicerce a posição geográfica da passagem do rio e caminho entre as capitais Manaus (AM) e Belém (PA). No meio amazônico, vários povos — comunidades indígenas, europeus, descendentes de africanos, de judeus, de árabes e de japoneses — se entrelaçam em uma composição que originou uma cultura cabocla singular, retratada por folguedos originários do Velho Mundo, costumes orientais, batuques africanos, falas e costumes indígenas que resistem ao tempo e às transformações sociais, maneira que são vivenciados na contemporaneidade (NAKANOME; SILVA, 2018).

Essa construção de valores e interação entre o indivíduo e grupo também está presente em outros festivais como, por exemplo, o Festival de Ciranda de Manacapuru (SILVA; CASTRO, 2018), que nasceu no seio das escolas públicas do município no início dos anos 80, fruto do trabalho da Prof^a Perpétuo Socorro de Oliveira, sob orientação de José Silvestre, que levou a ciranda para Manacapuru.

A professora organizou a ciranda “Flor Matizada” na Escola Estadual Nossa Senhora de Nazaré. Como o sucesso foi instantâneo, outras duas escolas entraram na brincadeira: a Escola Estadual José Mota, que criou a ciranda “Guerreiros Muras”, e a Escola Estadual José Seffair, com a “Ciranda Tradicional”. No início, tratava-se de uma brincadeira de alunos que acontecia no período junino. Mas ela evoluiu e ganhou um aspecto mais profissional até se transformarem em verdadeiros símbolos da

cultura popular de Manacapuru. Assim, em 1997, o então prefeito Ângelus Figueira estabeleceu o 1º Festival de Cirandas que aconteceria no último final de semana de agosto. Em 1998, para prestigiar as cirandas e transformá-las em um atrativo turístico de alcance nacional, o prefeito construiu um “Cirandódromo”, referência ao bumbódromo de Parintins (GARCEZ et al., 2021).

Figura 18. Festival de Ciranda de Manacapuru, Guerreiros Mura



Fonte: Leal (2019)

Os itens das cirandas são: os cordões (coreografados com passos tradicionais da ciranda, dentre outros elementos) que se divide em dois; o cordão de entrada — situa o espectador em relação a ideia básica do tema e utiliza-se, além da dança, de encenação; o cordão principal — mantém o padrão característico das cirandas em relação às indumentárias, conduz o espetáculo todo; o elemento musical — composto pela tocata ou tocada (conjunto de instrumentos e instrumentistas), cirandadas (músicas), e pelo cantador (cantor que entoia as cirandadas); elemento alegórico — relacionado ao cenário, composto pelas alegorias e indumentárias de destaques; e os itens de destaques — formado pelos personagens “cirandeira-bela” (a moça mais bela do cordão), a “porta-cores” (responsável por carregar o estandarte da ciranda), o

“apresentador” (apresenta a ciranda, o tema, o contexto, a todos que assistem), “itens tradicionais” (obrigatório apresentar pelo menos dois dentre eles: Seu Manelinho, Constância, Dona Benta, carão, caçador, Seu Honorato, etc.); Galera — corresponde a torcida de cada agremiação (SILVA; CASTRO, 2018).

No Festival de Cirandas de Manacapuru, o manacapuruense manifesta seus costumes e tradições em uma celebração grupal vinda dos Maias e Astecas que dançavam em círculos com movimentos inspirados na rotação e translação. Uma festa rica em brilho, sons e movimentos, e que não deixa de se relacionar com os elementos do Festival de Parintins. Por exemplo: Cirandeira Bela em Manacapuru, a moça mais bela do cordão, e a Cunhã-Poranga em Parintins, a mais bela índia da tribo; Porta-Cores em Manacapuru, Porta-estandarte em Parintins, ambos carregam o estandarte das suas agremiações (GARCEZ et al., 2021).

Em Novo Airão, localizado à margem direita do Rio Negro, a uma distância de 115 km em linha reta de Manaus, acontece o EcoFestival do Peixe-Boi que começou a se desenvolver no final década de 80 e início da década de 90. A festa é marcada pela disputa de duas agremiações: o Peixe-Boi Jaú e o Peixe-Boi Anavilhanas. Na sua origem, vários grupos se apresentavam, com danças e chegaram até a incluir um boi-bumbá (o Mina de Ouro). Foi então que o prefeito da época pediu que fosse feita uma competição específica que coincidiu com uma percepção mais aguçada do potencial do arquipélago de Anavilhanas e Parque Nacional do Jaú: com a ameaça de extinção do peixe-boi, gerada pela matança do animal, esse passou a ser o foco das duas agremiações (SILVA; OLIVEIRA JÚNIOR, 2019).

Dessa forma o EcoFestival passou a ter um discurso voltado para a preservação, tanto que um dos itens de julgamento das apresentações é a mensagem ecológica. Assim como no Festival de Ciranda e no Boi bumbá de Parintins, há a questão da morte e ressurreição: no Festival de Manacapuru, há a morte e ressurreição do pássaro carão, no Festival de Parintins, a morte e ressurreição do boi. No EcoFestival, por sua vez, a história que se conta é a da morte e ressurreição do peixe-boi: a matança desse mamífero estava tão intensa que a lara (mãe d'água) intervém e avisa aos homens que quando o último peixe-boi morrer tudo vai afundar, como forma de penalidade. Então, o pescador, ignorando isso, mata o último peixe-boi e a região afunda. Com dó da comunidade e dos peixes, a mãe d'água traz de volta à vida o

peixe-boi e a comunidade para a superfície. Então, todo o festival se dá por meio dessa mensagem ecológica (informação verbal)¹⁶.

Figura 19. XXII Eco Festival do Peixe-Boi



Fonte: AM News (2019)

No EcoFestival, 17 itens são avaliados: Apresentador, Cantor, Ala Temática, Garota Encanto da Batucada, Mensagem Ecológica, Batucada, Deusa da Canção, Porta-Estandarte, Deus Mauá, Canção: letra e música, Mãe-Natureza, Coreografia, Fauna e Flora, Galera, Indumentária Geral, Conjunto, e Lenda do Peixe-Boi (REGULAMENTO DO ECO FESTIVAL DO PEIXE-BOI, 2019).

Outra festa amazônica que podemos destacar é a festa dos Pássaros, que faz parte do festival folclórico do Mocambo do Arari (localizado cerca de 1h30 da cidade de Parintins, a partir do transporte fluvial). É composto pelas disputas de boi-bumbá,

¹⁶ Fala do Prof. Dr. Adan Renê Pereira da Silva, no grupo de estudo "Identidades Amazônicas: festas, fés, e celebrações" realizada via *google meet* no dia 14 de agosto de 2020.

quadrilhas e brincadeira dos pássaros. As disputas acontecem em um local chamado de mocambódromo, e o primeiro festival ocorreu em 2004 — depois de a Igreja Católica local ter proibido a realização das brincadeiras de boi bumbá durante os arraiais de São João Batista, por relacioná-las com algo de matriz das religiões africanas e, por isso, considerá-las profanas (SANTOS, 2020).

Apesar do formato de disputa ter iniciado em 2004 com a institucionalização do festival, a brincadeira dos pássaros acontece há mais de 50 anos e chegou na região por meio de trabalhadores de juta oriundos de Maués (AM). No entanto, essa brincadeira é oriunda dos antigos cordões de bichos que se popularizaram no interior do estado do Pará e na capital, Belém, na qual no período junino as festas apresentavam seus personagens (o pássaro, ou o outro animal, a fada, o amo, o caçador, feiticeira, matutos, pajé ou curandeiro etc.) no auto dinâmico que mostra a força do imaginário amazônico (SANTOS, 2020; LIMA JÚNIOR; SOUZA, 2021).

No festival, disputam duas agremiações: o Jaçanã, do bairro São João, representado pelas cores vermelho e amarelo; e o Pavão Misterioso, do bairro Nossa Senhora de Lourdes, que defende as cores azul e branco. A escolha dos bairros faz referências às localizações das residências dos criadores dos pássaros: Milton Almeida e Alaíde Bezerra. São avaliados 19 itens: Apresentador, Levantador de Toadas, Curandeiro ou Curandeira, Evolução do pássaro, Dona Maria ou Fada, Fantasias, Sereia, Porta-Estandarte, Tuxaua, Pescador, Rainha da Natureza ou Rainha da Selva, Caçador, Cordão, Rei e Rainha, Toada: letra e música, Coreografia, Amo do Pássaro, Organização do Conjunto Folclórico, Alegoria (LIMA JÚNIOR; SOUZA, 2021).

Um dos fatores relacionados ao Mocambo, é a sua diferenciação em relação a confecção das alegorias que contém matérias-primas exclusivamente da natureza. Ou seja, não há estruturas de ferro, as alegorias se utilizam de madeira, cipós e folhas da região, e suas roldanas são confeccionadas com madeiras. O contexto da disputa dos pássaros envolve a luta pela sobrevivência do animal. Destaca-se em suas temáticas a relação com as histórias e lendas da região do Mocambo, além da religiosidade advinda das promessas que originaram a brincadeira (SANTOS, 2020).

Figura 20. Pássaro Jaçanã e Pássaro Pavão Misterioso



Fonte: Lima Junior e Souza (2021)

Em Barcelos, município do Amazonas que fica a 405 km de Manaus em linha reta, situado à margem direita do Rio Negro, acontece o Festival do Peixe Ornamental, o FESPOB. Esse festival foi criado em 1994 a fim de divulgar a cultura e os produtos regionais, principalmente o peixe ornamental, dando visibilidade, também, ao “piabeiro” (AMAZONAS E MAIS, 2015).

O piabeiro é o caboclo amazônida, pescador de piabas ou peixes ornamentais, que vive na região do alto rio Negro. As suas práticas e sua vida ganharam destaque no FESPOB em meio ao duelo das agremiações que também homenageiam os dois principais produtos de exportação da região: o peixe Cardinal (representado pela cor azul e vermelho) e o Acará-Disco (nas cores azul e amarelo) que fazem apresentações culturais, envolvendo ritmos criados especificamente para o Festival, coreografias, lendas, rituais, tradições, um gigantesco trabalho plástico e uma rica produção musical (SILVA; MATOS, 2016).

O Festival do Peixe Ornamental de Barcelos acontece durante três dias e é realizado no último fim de semana do mês de janeiro. Além das disputas dos peixes, que acontece em um local chamado Piabódromo, conta com uma variada programação esportiva, serviços de bar e restaurante, e shows musicais para os turistas. O Festival é dividido em festa dos visitantes, disputa dos peixes Acará-disco e Cardinal e festa de encerramento com a agremiação campeã.

Figura 21. Peixe Acará-Disco, FESPOB



Fonte: Sander (2020)

Dentre os itens avaliados na disputa dos peixes estão: Apresentador, Intérprete, Letra e Música, Porta-Estandarte, Mestre-Piabeiro e Porta-Bandeira, Rainha, Cabocla, Peixe Ornamental, Ala de Cumprimento, Ala dos Piabeiros, Ala das Riquezas Naturais, Tribos Indígenas, Lenda Amazônica, Alegoria, Fantasias e Adereços, Cardume, Coreografia, Organização e Conjunto Folclórico, Índia Guerreira, *tuxaua kamandary* (REGULAMENTO DO FESPOB, 2020).

Em São Gabriel da Cachoeira (AM), que fica a 857 km de Manaus, acontece o Festival Cultural das Tribos Indígenas do Alto Rio Negro, o Festríbal. Uma festa cuja origem e o motivo é a supremacia indígena do Alto Rio Negro, realizada por duas agremiações com nomes étnicos — Baré e Tukano, que trazem para a arena festiva centenas de indígenas que retratam suas histórias com os mestres de cantos e danças tradicionais: 'bayaroá', pajés 'yaiwá' e 'kumuã' e mestres dos rituais de Jurupari 'Mahsã kurayaiwá', vivenciando a cultura indígena muitas vezes representadas nos outros festivais amazônicos (SOUZA, 2019).

Figura 22. Indígenas da agremiação Baré, Festribal



Fonte: Souza (2019)

O Festribal acontece na semana da pátria e é dividido em dois momentos: o primeiro, denominado pedaço tradicional com apresentações das comunidades indígenas da região: os indígenas fazem suas danças e rituais e falam e cantam na língua nativa, não tem um roteiro específico. O segundo momento é a disputa das duas agremiações, em que outras pessoas, além dos indígenas, podem participar e acontece em um local chamado Tribódromo, no qual disputam nos seguintes itens: Evolução, Coreografia, *Kunhã Poranga*, Ritual do Pajé, Rainha do Artesanato, Originalidade, Letra e Música, Alegoria (SOUZA, 2019).

No município de Barreirinha (AM), a 331 km de Manaus e 39 km de Parintins, acontece no último fim de semana de outubro o Festival Folclórico de Barreirinha (conhecido também como Festival dos Touros) com a disputa de duas agremiações — o touro branco e o touro preto — em um espaço chamado de Touródromo, em duas noites de apresentações. E apesar de o Festival Folclórico de Barreirinha ter se iniciado em 1981, a primeira disputa oficial dos touros aconteceu somente em 2005 (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018).

Os dois touros tiveram suas origens ligadas à Parintins, em meados dos anos 30, quando muitos barreirinhenses ao se deslocarem daquele município em busca de assistência médica se deparavam com a brincadeira de boi de pano. Assim, em 1938 o senhor Paulo dos Santos Beltrão, ao visitar a cidade de Parintins, assistiu ao ensaio do Boi-Bumbá Caprichoso no terreiro da casa da Dona Antônia do Roque, ficou tão entusiasmado com a brincadeira que, chegando a Barreirinha, convidou alguns moradores da região para fundarem e participarem da brincadeira do boi. Em 13 de junho de 1938, no Sítio Vila Nova de Paulo, situado no Paraná do Ramos (município de Barreirinha) houve a primeira Assembleia Geral para a escolha da primeira diretoria do boi. Ali mesmo no Sítio Vila Nova acontecia, no mês de junho, as apresentações do então chamado boi-bumbá Caprichoso, hoje denominado touro preto (DOSSIÊ, 2018; GONÇALVES, 2019).

Figura 23. Touródromo



Fonte: BNC (2017)

O touro branco surgiu na década de 70, na comunidade do Paraíso do Ramos, zona rural de Barreirinha, quando, a fim de pagar uma promessa, um morador local pediu ajuda do Senhor Benedito Carneiro, conhecido como Seu Binica para montar um boi. Com a promessa cumprida, Binica resolveu, no ano seguinte e por conta própria, também colocar um boi para brincar. Neste momento, o seu companheiro de pescaria o senhor Lindolfo Monteverde, fundador do Boi Garantido de Parintins, lhe presenteou com um boi, para que Binica pudesse brincar, nascendo assim, o Boi Garantido do Paraíso, hoje denominado de touro branco (GONÇALVES, 2019).

Os itens avaliados são basicamente os mesmos de Parintins, divididos em três blocos: bloco comum musical – composto por Apresentador, Toada letra e música, Levantador de Toadas, Batucada ou Marujada, Amo do Boi, Galera, e Organização do Conjunto Folclórico; bloco cênico coreográfico – constituído por Porta-Estandarte, Cunhã-Poranga, Boi Bumbá Evolução, Tribo Indígena, Coreografia, Rainha do Folclore, Sinhazinha da Fazenda, e Pajé; bloco artístico, formado por Ritual Indígena, Tuxaua, Figura Típica Regional, Alegoria, Vaqueirada.

Outra festa amazônica tradicional do município é a Festa dos Marujos de São Benedito, que acontece no distrito Freguesia do Andirá (Barreirinha-AM), local em que há inúmeras comunidades negras rurais e onde foi criada, em 2009, a Federação das Comunidades Quilombolas do Rio Andirá. A festa propriamente dita teve início no dia 26 de dezembro de 1864, um ano depois da chegada da imagem de São Benedito à comunidade, trazida da cidade de Belém do Pará, que alude a um santo católico negro filho de africanos escravizados na Etiópia, que nasceu na ilha da Sicília, Itália, no ano de 1524 (CLEMENTINO, 2021).

Figura 24. Devota de São Benedito de Freguesia do Andirá



Fonte: Clementino (2021)

Com a organização institucional dos marujos, a partir da legalização de sua associação, com a finalidade de fortalecer politicamente a atuação dos Marujos diante das imposições da Igreja Católica, a festa se consolidou no período de 16 a 26 de dezembro. A festa se revela como um dos elementos constitutivos da identidade da sociedade amazônica, nos quais os santos são cultuados, assumindo um caráter divino, mobilizando anualmente a celebração da esperança, da união, da fraternidade, da identidade e da tradição. Uma devoção lúdica, onde rezam, cantam, dançam e pagam promessas, construído pelos povos da floresta e dos rios com fé e festa, onde o sagrado aceita e se alegra com a riqueza e a força ancestral do “profano” (CLEMENTINO, 2021).

Figura 25. Marujo batucando Gambá em Freguesia do Andirá.



Fonte: Clementino (2021)

Por fim, em Manaus, capital do Amazonas, acontece o Festival Folclórico do Amazonas (FFA) que iniciou em 1957 e envolve apresentações e disputas como ciranda, boi-bumbá (bois brilhante, corre-campo e garanhão), cacetinho, dança internacional, garrote e quadrilha, dentre outras. No total, são 17 categorias que integram o festival. O evento que acontece no mês de agosto, e dura em média 30

dias, é realizado no formato de arraial, com barracas e comidas típicas das festas juninas, combinadas às apresentações de, aproximadamente, 100 grupos de folclore (SEC-AM, 2019).

Até a década de 70, o FFA era realizado no centro de Manaus (local atualmente ocupado pelo colégio militar do Amazonas). Posteriormente, foi realizado em diferentes locais (Parque Amazonense, Estádio da Colina, Estádio Vivaldo Lima, Bola da Suframa, sambódromo) até que em 2005 passou para o Centro Cultural Povos da Amazônia (CCPA¹⁷), na Bola da Suframa (GOVERNO DO AMAZONAS, 2012).

Figura 26. Boi brilhante, FFA



Fonte: Dantas (2018)

Do ponto de vista de uma cronologia anual, podemos contatar os festivais, local e data prevista de sua exibição na linha do tempo a seguir:

¹⁷ O CCPA é um complexo construído pelo Governo do Estado do Amazonas, administrado pela Secretaria de Estado da Cultura, constituído de salas de exposição museológicas, auditórios, bibliotecas e uma arena com 5000m², no mês de agosto é utilizada de palco para os grupos folclóricos, mas que em outras datas tem outros usos, tem arquibancada com capacidade para 35 mil pessoas (NEVES, 2016).

Quadro 1. Datas que acontecem os festivais amazônicos

Nome	Local	Início	Período que ocorre
Festa dos Marujos de São Benedito	Freguesia do Andirá (Distrito de Barreirinha - AM)	1864	16 a 26 de dezembro
Festival folclórico de Parintins	Parintins - AM	1913	Último final de semana do mês de junho
Festival folclórico do Amazonas	Manaus - AM	1957	Junho
Festival Folclórico de Barreirinha	Barreirinha - AM	1981	Em três dias de outubro
EcoFestival	Novo Airão - AM	1989	Não há uma data fixa, mas normalmente acontece em algum final de semana de outubro ou novembro
Festival do Peixe Ornamental	Barcelos - AM	1994	Último final de semana de janeiro
Festival de Cirandas	Manacapuru - AM	1997	Último final de semana de agosto
Festival Cultural das Tribos Indígenas	São Gabriel da Cachoeira - AM	1997	30 de agosto a 3 de setembro
Festival folclórico do Mocambo	Mocambo (Distrito de Parintins - AM)	2004	Último final de semana de julho ou primeiro de agosto

Fonte: Elaborado pela autora

Percebe-se que as festas amazônicas conversam entre si, seja na sua forma, estrutura, personagens, contos ou crenças. Não é à toa que muitos grupos participam de vários festivais, compondo cordões cirandeiros, tribos coreografadas, ala de piabeiros, ou mesmo coreografando ou construindo alegorias. No entanto, cada local tem as suas especificidades, suas histórias e seu legado, fazendo o seu contexto singular e construindo suas identidades.

Ressalta-se que a caracterização de uma determinada festa nem sempre permanece constante, pois há um processo de modernização. Nesse sentido, as festas são pensadas não apenas como um ritual passado, em que são indispensáveis a contextualização histórica e os principais aspectos culturais das cidades, mas como um entrelaçamento com a história contemporânea, com a cultura massificadora da modernidade globalizada e com o turismo de massa, que atraem milhares de pessoas interessadas na riqueza religiosa, cultural, ou histórica local, ou, apenas, interessadas no entretenimento (SILVA; CASTRO, 2018).

O/A amazônida — caboclos, ribeirinhos, caboclo-ribeirinhos, seringueiros, dentre outros — é fruto do encontro de distintos sujeitos sociais — ameríndios da

várzea e/ou terra firme, negros, nordestinos, asiáticos, e europeus de diversas nacionalidades (portugueses, espanhóis, holandeses, franceses etc.) — que formam novas e singulares configurações de organização social na região amazônica. Assim, frente a essas transformações, desse fluxo histórico estabelecido por continuidades e descontinuidades, definiram-se povoados, rotas, caminhos, *habitus* e identidades. Perante as mesclas e presenças permeadas nesse amplo território ergueram-se diferentes tipos sociais, trabalhadores que, nas condições mais adversas, inventaram e reinventaram modos de sobreviver, adaptando-se às sutilezas complexas dos seus vários ecossistemas (FRAXE; WITKOSKI; MIGUEZ, 2009).

É notório que, no cerne da floresta, esse torrão da Amazônia inspira seus diversos povos a manifestar seu jeito de ser — nas vozes caboclas e matutas, dos povos originários, de descendentes de africanos, de europeus e asiáticos. A Amazônia é terra mágica e misteriosa, de histórias e causos que fazem parte de um realismo extraordinário que mais se parece um imaginário que fascina, de sonhos e sentimentos, tudo apresentado sem reservas ao mundo por meio de suas festas e festivais (SILVA; PAULINO, 2019). Portanto, a identidade cultural do Amazonas é composta por muitas identidades provindas da integração de tantos povos, etnias e culturas que, ao longo dos séculos, desde a colonização até os dias atuais, têm contribuído para a formação desse povo (BENCHIMOL, 2009).

E, embora tenha contato com a modernidade, seus habitantes conservam muito da cultura mitológica indígena e de outras culturas provindas da colonização. Levando em conta esses aspectos — resultado de diversas vivências de seus ascendentes numa hibridação de crenças indígenas, europeias e africanas, bem como as contínuas transformações da realidade e das interações com a tecnologia — o jovem amazônico é influenciado por estes fatores e vivencia no seu cotidiano as consequências dessas transformações (GOMES, 2010).

2.2 GINÁSTICA

A ginástica é uma prática milenar cujo objetivos e formas de realizá-la variou ao longo do tempo. Sua consolidação acompanhou fatos da humanidade, estabelecendo-se, historicamente, como principal meio para o desenvolvimento de

corpos saudáveis, fortes e corajosos no serviço de proteção à pátria, nos tempos de guerras (SILVA et al, 2014).

Para entender esses processos é importante olhar para estrutura organizacional da sociedade a partir do século XIX, no qual (como já visto nos tópicos anteriores) se pauta na abordagem positivista de ciência, em que o homem biológico está no centro desta sociedade. Assim, o modelo de conhecimento adotado por essa corrente de pensamento formou um conjunto de teorias que passaram a justificar as desigualdades sociais a partir das desigualdades biológicas. A sociedade passa a ser vista como um grande organismo vivo que evolui do inferior ao superior, do simples ao mais complexo; nesse sentido, as desigualdades são entendidas como naturais. O discurso moralista da época era de que as classes mais pobres ficavam em uma situação ruim por viverem de forma imoral, cheia de vícios, e sem regras (SOARES, 2017).

É neste contexto que surge os quatro métodos ou escolas gímnicas: inglesa, alemã, sueca e francesa (SILVA et al, 2014). Embora apresentassem diferentes características, eles possuíam objetivos comuns, como higienização, moralização e regeneração racial (SOARES, 2017).

Ao longo de todo o século XIX, compreendida como síntese do pensamento científico, a ginástica foi afirmada, no ocidente europeu, como parte integrante dos novos códigos de civilidade (SOARES, 2011). Herdeira de uma tradição científica e política que privilegia a ordem e a hierarquia, desde sua denominação, constitui formas modelares de educação do corpo. É vista como prática capaz de potencializar princípios de ordem e disciplina coletiva, e pode ser utilizada como instrumento de divulgação de preceitos e normas, de formas de comportamento, como mecanismo de constituição e regulação da consciência (SOARES, 2000).

Como modelo técnico de educação do corpo, a ginástica passa a ser constituída como expressão do discurso e prática do poder, revelando sua estética que pode ser exprimida pela retidão dos corpos e pela busca de uma soberania aristocrática composta de utilitarismo burguês. Logo, o corpo é compreendido “como conjunto de forças capaz de pôr em movimento determinações precisas, conter e reprimir desejos, preservar energia”. Ao remodelar os gestos, reduzindo-os à mecânica do movimento, fomenta a formação de hábitos e atitudes submissos à ordem capitalista e seus códigos (SOARES, 2000, p.51).

Esse corpo objetivado que visa responder aos anseios da sociedade industrial e que a ciência moderna não hesitou em responder, imediatamente, a tal domínio da moral do mundo do trabalho, é uma massa corpórea construída para obedecer aos preceitos da lógica produtiva que requer um corpo subordinado, obediente e disciplinado para atender e atingir os objetivos simplificadores que determinam condutas e orientam posturas que facilita a instauração da ambiguidade do “mal-estar da civilização” (GRUNENVALDT *et al*, 2012).

A concepção das Escolas Ginásticas configurou-se como um marco histórico no contexto gímnico, desprendendo a ginástica do extenso conceito que a relacionava a quaisquer tipos de exercício, reorganizando-a em torno daqueles que estavam de acordo com os objetivos específicos de cada Método Ginástico. Vale destacar que as linhas iniciais de conduta ginástica não tiveram alterações significativas há cerca de 100 anos. Contudo, houve muita movimentação no contexto mundial da ginástica durante este período, no qual o resultado foi o nascimento de associações, clubes específicos e federações. (LOPES; CARBINATTO, 2021). A primeira federação nacional criada foi a Sociedade Federal de Ginástica da Suíça, fundada em 1832, depois veio as federações nacionais da Alemanha – em 1860, da Bélgica – em 1865, e da Polônia em –1867 (PORPINO, 2007).

Com todo esse fluxo, em 1881 foi criada a Federação Europeia de Ginástica (FEG), que passou a denominar-se Federação Internacional de Ginástica (FIG) em 1921 após a filiação dos Estados Unidos (LINK; MANTOVANI; CARBINATTO, 2016). As premissas da constituição da FIG, apresentava uma ginástica com viés de participação a partir da visão de Nicolas Cupérus, seu fundador, que sonhava com uma ginástica para todos, homens ou mulheres, de todas as origens ou gerações; que valorizasse todas as habilidades, em todos os níveis. A finalidade era o bem-estar, a atividade física, a linguagem corporal, para todas as pessoas e de todas as idades. No entanto, essa ideia foi fisgada pela concepção esportiva, advinda com os Jogos Olímpicos da Era Moderna, com a visão de Pierre de Coubertin que embora tivesse o mesmo ideal esportivo de Cupérus – para fins de educação e saúde – pensava no esporte com uma perspectiva competitiva (GRANDI, 2011).

Atualmente a FIG conta com 146 federações nacionais e governa oito esportes: Ginástica artística (GA) masculina e feminina, ginástica rítmica (GR), ginástica de trampolim (GT) – incluindo o minitrampolim duplo e *tumbling*, ginástica aeróbica

(GAE), ginástica acrobática (GAC), *Parkour* e ginástica para todos (GPT), sendo esta última de caráter demonstrativo.

Embora o esporte de competição tenha tomado a atenção da Federação Internacional de Ginástica (FIG) — e a maior parte de seu orçamento —, os incentivos para a prática da ginástica não-competitiva continuam presentes, principalmente por meio da GPT. Desde a década de 50 a FIG realiza o festival de Ginástica Para Todos, denominado de *World Gymnaestrada*, que busca fomentar a prática da GPT (PATRÍCIO; BORTOLETO; CARBINATTO, 2016).

Este festival — *World Gymnaestrada* — pode ser entendido como um primeiro indicador de reconhecimento institucional da prática da GPT. A primeira *World Gymnaestrada* aconteceu no ano de 1953, fazendo a GPT ganhar, oficialmente, espaço no calendário esportivo da FIG. A primeira edição foi organizada pelos Comitês Executivos, do Comitê Técnico de Ginástica Artística Masculina e Feminina e do Comitê Técnico de Ginástica Rítmica Desportiva (nomenclatura da época), que ficaram responsáveis pelo evento até o ano de 1975 (SILVA et al, 2021).

O ano de 1978 foi proposta pela FIG a criação de um comitê específico para a organização da *World Gymnaestrada*, mesmo ano que nasceu a Confederação Brasileira de Ginástica (CBG). Paralelamente a isso, a GPT foi ganhando visibilidade institucional e aprimorou sua definição e entendimento, na qual foi caracterizada como uma prática que possui diversidade de movimentos e repertório gestual, sendo mais acessível a todos. Foi em 2006 que a Ginástica para Todos ganha essa nomenclatura, pois a FIG entendeu que ela é base para todas as outras ginásticas (SILVA et al, 2021; SILVA; ZYLBERBERG, 2016; CARVALHO, et al, 2016).

É importante destacar que a GPT, por apresentar essa característica ampla, é concebida de diferentes formas em cada país, e ganha notoriedade de acordo com suas políticas de promoção e incentivo da prática. Por exemplo, na República da Coreia a GPT é considerada uma atividade gímnica para a saúde geral das pessoas; na Grã-Bretanha como uma atividade que oportuniza a adesão de um maior quantitativo de indivíduos para a prática da ginástica; na Irlanda, tem a finalidade de participação, inclusão e apresentações; e nos Estados Unidos é vista como uma prática gímnica com elementos não competitivos, competitivos, e para pessoas com deficiência (BENTO-SOARES, 2019).

Por conseguinte, as políticas de fomento à GPT podem tender tanto para a promoção da saúde, com práticas, inclusive, individuais e com outra finalidade diferente de apresentação de coreografias (como acontece nos eventos organizados e incentivados pela FIG); como para alcançar um maior número de pessoas para o formato de competições, concursos, festivais e outros que não seja, necessariamente, o de demonstrações em grupo (BENTO-SOARES, 2019).

A Ginástica para Todos adentra ao Brasil com essas características: disciplina, promoção da saúde, desenvolvimento de valores e esportivização. Ademais, os primeiros grupos de participantes de festivais nacionais e internacionais eram formados por ginastas de grupos de competição de GR e GA, confirmado pelas apresentações nesses eventos (TOLEDO; SCHIAVON, 2008).

Houve pelo menos quatro fatos que marcaram a realização de festivais no Brasil: a imigração europeia entre o século XIX e o XX – que trouxe não apenas a força de trabalho, mas os aspectos culturais de seus países de origem, como por exemplo o movimento alemão de ginástica no *Turnerbund*; o período nacionalista militar — na qual a ginástica esteve fortemente relacionada a comemoração de datas cívicas e abertura ou encerramento de eventos esportivos, apresentando caráter espetacular e/ou cerimonial; a criação do comitê de Ginástica Geral pela CBG e a organização da GPT em algumas federações no final do século XX — com a realização do primeiro evento nacional de GPT, o Festival de Ginástica e Dança (FEGIN); e a organização da GPT nas universidades brasileiras e na Confederação Brasileira de Ginástica (CBG) neste início do século XXI — com a organização do Fórum Internacional de Ginástica Geral pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em parceria com o Serviço Social do Comércio SESC-Campinas, e apoio internacional da *International Sport and Culture Association* (ISCA) (CARBINATTO; BENTO-SOARES; BORTOLETO, 2016; SILVA; ZYLBERBERG, 2016, LACERDA; BORTOLETO; PAOLIELLO, 2012; TOLEDO, 2007; MAZO; GAYA, 2006).

Percebe-se que é possível encontrar diferentes formas de se pensar a GPT. Cada uma dessas maneiras foi construída historicamente por seus praticantes e estudiosos que a difundiram em seus territórios e, ao mesmo tempo, foram influenciados pela dinâmica da própria prática, uma vez que sua vivência possibilita a participação em festivais, encontros gímnico e acadêmicos. Essas interrelações podem ser compreendidas a partir de três perspectivas: federativa, que resulta da

prevalência dos conceitos das federações regionais e nacionais e da internacional; empírica, que se origina a partir da influência da prática de GPT por grupos e associações, e acadêmica, que se fundamenta a partir das produções científicas sobre GPT (TOLEDO; SILVA, 2020).

No Brasil, ainda hoje, contata-se, nas práticas de GPT, muito mais espaços dedicados para o trabalho das técnicas das ginásticas competitivas em desfavor de outros conhecimentos que fazem parte da sua especificidade, como os elementos cênicos, a dança, o circo, a música, dentre outros (FÁTIMA; UGAYA, 2016). Uma explicação é que muitos grupos são de origem clubística. Contudo, embora essa característica permaneça, esse perfil vem mudando desde o início deste século (XXI), e alguns motivos podem ter colaborado para isso: grupos que se projetam nacional e internacionalmente e que não se fundamentam nessas práticas; o aumento de obras, discussões e propostas metodológicas na área; surgimento de praticantes em outros locais, além de clubes, escolas, universidades, associações e organizações não-governamentais (TOLEDO; SCHIAVON, 2008).

Essa tendência de pensar e praticar GPT favorece um saber ginástico não-mecanizado e sensível. A forma de aprender um fundamento gímnico ganha novas proporções com essa prática, por dar maior liberdade para experienciar os movimentos e materiais diversos. É possível circundar segurando um objeto pequeno, mas também um grande, assim como é possível circundar com amplitude e, ao mesmo tempo, transitar sobre o espaço, e ainda circundar de uma forma particular e de acordo com as próprias potencialidades (PATRÍCIO; CARBINATTO, 2021).

Nessa perspectiva, a GPT amplia o fazer ginástico daquelas envoltas por um código de pontuação, pois possibilita um fazer gímnico livre e criativo, com diversas maneiras de movimentações corporais, interação com aparelhos ginásticos tradicionais, complementares, construídos ou alternativos (BRATIFISCHE; CARBINATTO, 2016), e favorece as relações humanas entre os praticantes. Além disso, se apoia numa perspectiva de inclusão, uma vez que não há limitação dos corpos praticantes e normatização técnica, como ocorre em outras modalidades gímnicas esportivizadas (ALMEIDA *et al*, 2021).

A GPT, focada em seus quatro pilares (ou 4 F's) — *Fun/diversão*, *Fitness/Aptidão física*, *Fundamentals/Fundamentos* e *Friendship/Relações interpessoais* — oferece uma variedade de atividades voltadas para todos os gêneros,

faixas etárias, habilidades e origens culturais, contribuindo para a saúde pessoal, *fitness* e bem-estar — físico, social, intelectual e psicológico do praticante (FIG, 2009), conforme as premissas de Cupérus na criação da FIG.

A Ginástica para Todos transcende lógicas das práticas gímnicas esportivizadas. Enquanto nas ginásticas de competição, há regras inscritas nos seus Códigos de Pontuação, detalhadamente descritas, buscando uma homogeneidade na interpretação e, por isso possuem intervenções com características muito semelhantes; na GPT sua prática não é definida por um conjunto estrito de regras, dando maior liberdade de manifestação em suas intervenções, ou seja, a compreensão da prática, de suas possibilidades, limites e a forma de desenvolvê-la dependerá da leitura que cada grupo (MENEGALDO; BORTOLETO, 2020).

Logo, a GPT tem se firmado como uma prática polivalente, em que a exploração corporal dos fundamentos das ginásticas não converge para um padrão, ou melhor, para uma codificação específica. Isso não quer dizer que a técnica, ou os fundamentos gímnicos, devam ser ignorados, pelo contrário, são aspectos importantes para garantir a segurança na prática e para que a sua identidade ginástica seja mantida, contudo há uma variabilidade no acesso ao se-movimentar gímnico (FLORES; CARBINATTO, 2022).

Uma das possibilidades de manifestação da GPT se dá pelo viés coreográfico, que podem ser de pequena, média ou grande área, e inclui movimentos gímnicos ou dançantes, formações, música, tema, figurino e aparelhos de pequeno ou grande porte (PAOLIELLO, 2016). A composição possibilita o fazer criativo, em que se busca que o corpo deixa de ser tratado como objeto ou uma máquina reprodutora de técnicas corporais, para tornar-se movimento, sensibilidade e expressão criadora.

Além disso, a construção coreográfica se faz partindo dessa relação, em que o sujeito agindo sobre a natureza constrói o mundo histórico e de cultura. “Os movimentos acontecem provenientes de uma intencionalidade, a qual se expressa por meio desses movimentos em forma de linguagem” (SBORQUIA, 2008, p. 148).

Nosso corpo possui o poder da expressão que converte nossas intenções em atos afetivos, dessa forma, deve ser compreendido como um todo, em que pensamento, palavra e movimento estão um para o outro. Nossos pensamentos ganham vida por meio dos movimentos que se materializam pela palavra e pela fala. Há, então, uma interdependência entre a palavra e o ato intencional. Estes, só podem

ser expressos pela palavra e essas só recebem significação pelos atos intencionais (GRUNENVALDT et al, 2012).

A GPT também é uma prática que permite destacar aspectos culturais e identitários de cada grupo, região ou país de forma livre e criativa (PAOLIELLO *et al.*, 2016). Desse modo, apesar de ter características gerais, a particularidade de cada local também é valorizada. Cada grupo pode adequar os elementos da GPT com expressões culturais próprias, como danças folclóricas, jogos, indumentárias, dentre outros. Isso permite a valorização da identidade local.

Conhecer sobre a cultura popular da região na qual o indivíduo faz parte pode ser um importante meio para o (re)conhecimento local em sua totalidade, para além de aspectos puramente quantitativos que identificam regiões e pessoas por meio de dados demográficos, ambientais, educacionais, de saúde, dentre outros (LOPES; NOBRE; NIQUINI, 2019). E a GPT pode ser um meio para isso por meio do seu processo coreográfico, se trabalhado para esse fim.

O fato de ser uma prática em que não há padrões específicos de número de participantes, perfil, gênero, ou habilidades, tipos de aparelhos ou materiais, delimitação de espaços de prática, ou regras para escolha de músicas e vestimentas, indicam “uma característica de liberdade para a criação e manifestação corporal, fundamental para um processo de rompimento com padrões e modelos hegemônicos delimitadores de corpos, movimentos, espaços e experiências” (ALMEIDA, et al, 2021, p. 89).

A FIG publicou, em 1990, o *General Gymnastics Manual*. Esse documento concretiza e promove de forma institucional, essa maneira de fazer ginástica. Além disso, reafirma a diversidade de movimentos que essa prática engloba, e indica a possibilidade do uso ou não de aparelhos – oficiais, tradicionais ou alternativos – para a composição de coreografias, bem como outras possibilidades corporais e culturais, como o entrelaçamento entre a prática da Ginástica e a dança, os Jogos, as lutas, dentre outros. A partir disso, a utilização de movimentos provenientes de contextos culturais de cada grupo e suas regiões adquire legitimidade, fazendo a GPT alcançar um maior número de praticantes e contemplar diversas maneiras de expressividade do corpo (SILVA et al, 2021).

Grupos de Ginástica para Todos tem se envolvido nessas questões (TOLEDO; SILVA, 2020). O Grupo de Ginástica Cignus (ESEFFEGO - Goiás), trouxe a cultura

local cerratense na coreografia “Alforria em movimento” apresentada no V Festival de Ginástica Para Todos e Dança do Centro-Oeste, realizada em novembro de 2013 na Cidade de Catalão — que refletiu sobre o processo de libertação dos escravos na região; e na coreografia “A 5ª Estação” que representou a busca do grupo pela harmonia daquilo que é particular e coletivo, compreendendo que as culturas são constituídas também desse modo, à exemplo do que se forma num processo de miscigenação, tão próprio da cultura cerratense — apresentada no IX Fórum Internacional de Ginástica para Todos em 2018 (OLIVEIRA *et al.*, 2018).

O Grupo de Ginástica de Diamantina (GGD) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), aborda temas da cultura popular local (TOLEDO; SILVA, 2020). O grupo já retratou o garimpo cultural — atividade que fez parte da história de Diamantina quando diamantes eram encontrados em abundância na região no século XVIII — com a coreografia “Do bruto ao lapidado” em 2012; o cotidiano das lavadeiras de beira de rio – que buscou simbolizar o cotidiano das lavadeiras do Jequitinhonha que cantam a história de um povo – com a coreografia “As lavadeiras do Jequitinhonha” em 2013; o frio de Diamantina com a coreografia “Friaca”, em 2016; e ainda em 2016 expressaram os sentimentos de perda e dor vivenciados por aqueles que passaram pelo desastre ambiental da região da cidade de Mariana, em Minas Gerais, com a coreografia “Tempo de correr”; o contexto da produção de cerâmica no Vale do Jequitinhonha, com a coreografia “Do barro à arte” em 2018 (LOPES, 2020); e os dialetos de Jequitinhonha na coreografia *online* “Dendicasa”, em 2021.

Na Universidade Federal da Bahia, o Grupo de Estudos em Ginástica (GEGINBA), retratou aspectos da arte e da cultura afrobaiana, com intuito de expor a cor, a impressão digital da cidade, a Bahia que se ofusca, a “Bahia que não se vê, na composição “Mundo Negro”, apresentada no IX Festival Gymnusp - *online* (ANTUALPA, et al 2021).

O PRODAGIN da Universidade Federal do Amazonas trabalha com temas da identidade amazônica (CORRÊA et al, 2020), como as coreografias “Um canto de esperança”, apresentada no Gym Brasil 2019, que abordou a cultura e resistência dos povos indígenas; “Amazonas: identidade cabocla”, apresentada no IX Festival Gymnusp – *online em 2020*, que retratou o cotidiano no caboclo ribeirinho; e “Canoeiro”, apresentada no Festival do IX Congresso de Ginástica para Todos em 2021, que mostrou a vida do pescador amazônida.

Ao diversificar as práticas e tematizá-las localizando-as em um contexto social e histórico, é possível desconstruir discursos hegemônicos, trazendo à tona as contribuições de grupos socialmente desprivilegiados, e valorizando suas práticas corporais; bem como desfazer preconceitos e os estereótipos produzidos sobre eles. (SÁ, 2022), Aspectos importantes para um trabalho de decolonialidade na GPT.

Em oposição a isso, um trabalho sem aprofundamento, sem reflexão e uma prática de Ginástica para todos pautada na reprodução e no tecnicismo pode fortalecer padrões hegemônicos. É possível deparar-se com ações e processos pedagógicos na GPT que reforçam visões estereotipadas e estigmatizantes, preconceitos e a instituição de uma cultura dominante. Um exemplo desta problemática se dá com relação à indústria cultural, mais especificamente a área da música, quando se observa as músicas da “moda” sendo usadas desmedidamente por certo quantitativo de grupos de GPT e, assim, ouvidas várias vezes, em um único festival, em diferentes apresentações. Podemos entender isso como resultado da falta de questionamento e reflexão “sobre o domínio que a indústria cultural e a grande mídia exercem sobre a sociedade Brasileira e, conseqüentemente, sobre a GPT” (FÁTIMA; UGAYA, 2016, p. 147).

No contexto brasileiro, propostas pedagógicas não tradicionais, nos quais a essência está na participação e o praticante é o centro do processo, têm sido evidenciadas (HENRIQUE, 2020; CARBINATTO; HENRIQUE; PATRÍCIO, no prelo). Essas características são fortemente destacadas, principalmente, nos âmbitos educacionais, como universidades e escolas (PATRÍCIO; CARBINATTO, 2021).

Acredita-se que as experiências que podem ser alcançadas com a prática da GPT, proporciona ao praticante uma sensibilidade ao fazer gímico que respeita as limitações corporais, desenvolve as relações com outro e com o mundo e oportuniza novas sensações devido o conjunto de alterações cinestésicas, fisiológicas e emocionais empreendida pela corporeidade do praticante, percebendo-se como um ser único, que sente, sofre, se auto conhece e incorpora as múltiplas vivências e aprendizados, reconhecendo a si próprio e seu espaço na sociedade (FLORES; CARBINATTO, 2022).

Nesse sentido, a GPT coaduna com o pensamento fenomenológico sobre corpo, que é movimento, gesto, linguagem, sensibilidade, desejo, historicidade, e expressão criadora, ou seja, o corpo não é um simples objeto da biologia, ou objeto

mecânico, e a partir dele percebemos o mundo e outrem (PATRÍCIO e CARBINATTO, 2021; NÓBREGA, 2010; MERLEAU PONTY, 1999).

Grunenvaldt e colaboradores (2012) apontam que a Educação Física (e aqui enfatizamos a GPT) a partir da perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, pode contribuir com a construção/formação de um corpo-sujeito, na qual os praticantes têm a oportunidade de manter um maior contato com diferentes formas de movimentos, com experiências significativas que considere o corpo vivido, na qual o sujeito e as experiências do seu mundo vivido são valorizados.

Essa forma de entender o corpo – com vida e possuidor de sentimento, transcende a visão de um corpo como um mero e simples objeto. Ele agora é compreendido como o que eu sou, e o que me faz ser humano, um corpo que trabalha, sonha, brinca, chora, sente dor e tudo que caracteriza minhas experiências no mundo. E é ele que revela nosso potencial de criação e expressão em relação ao mundo que percebo (SURDI, 2008).

O homem, como ser-no-mundo, só pode ser entendido como um ser corporal, que se expressa no mundo e com o mundo, através de sua corporeidade. Esta corporeidade atual lhe proporciona possibilidades para que cada um consiga descobrir e entender a si próprio. As intenções humanas proporcionam uma vivência mais direta e mais criativa da realidade. Nessa experiência direta do mundo vivido é que deve surgir a nossa capacidade para conceituar o mundo e buscar entendê-lo de forma racional, uma racionalidade criada por nós e não oferecida pronta pela linguagem científica. Dessa forma, o movimento corporal humano deve ser direcionado ao mundo sem restrições padronizadas; um direcionamento para o mundo vivido deve ser enfatizado como algo sempre novo que se constrói sempre (GRUNENVALDT et al, 2012, p. 387).

Assim, a GPT, a partir de uma prática pedagógica baseada no corpo-sujeito, e não no corpo-objeto, em que o praticante está no centro do processo de ensino-aprendizagem, pode contribuir com a formação de um indivíduo crítico, capaz de compreender o mundo e a si mesmo, identificar o seu papel enquanto agente da transformação, e contra a cultura hegemônica dominante (ALMEIDA, et al, 2021; SURDI, 2008).

2.2.1 Ginástica para Todos no Amazonas: contribuição do Programa de dança, atividades circenses e ginástica

Começar uma prática onde poucos a conhecem pode ser desafiador. Segundo Corrêa, Cao Verde e Carbinatto (2022), a GPT parece incipiente na Região Norte do Brasil. Por meio de uma revisão sistemática, os autores identificaram relatos de experiência e pesquisas sobre a prática na região, buscando por trabalhos publicados no período de 2000 a 2020 nas seguintes bases de dados, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), Anais do Fórum Internacional de GPT e em 20 revistas brasileiras que tinham escopo Educação Física e Esporte. Apenas sete trabalhos foram encontrados, publicados a partir do ano de 2016, seis do estado do Pará e um do Amazonas, sendo este último referente a nossa visita técnica realizada em Parintins¹⁸.

No Amazonas, apesar da riqueza dos festivais folclóricos, e estes serem repletos de movimentos gímnicos, em que os componentes dos seus grupos vivem experiências que se aproximam da Ginástica Para Todos, a prática não é conhecida — pelo menos não de maneira formalizada, ou registrada junto à Federação Amazonense de Ginástica (FAG).

E apesar de existirem iniciativas para difundir a Ginástica Para Todos em todo território nacional, muitas vezes fica a cargo dos grupos já existentes. Nos últimos anos, o incentivo ocorre dentro das universidades, de maneira que a GPT é impulsionada para dentro do meio acadêmico (SILVA; ZYLBERBERG, 2016). Podemos citar como grupos oriundos das Universidades o Grupo Ginástico Unicamp (GGU), Grupo Gymnusp da USP, o GGD da UFVJM, Gymnarteiros da Universidade Federal do Ceará, GEGINBA da Universidade Federal da Bahia (UFBA), dentre outros.

Assim, talvez o primeiro grupo do Amazonas oficializado seja o do programa de dança, atividades circenses e ginástica – PRODAGIN, federado pelo clube ArtGym, que participou como o primeiro grupo amazonense do Festival Gym Brasil 2019 e do Festival de Gala da FAG, Amazongyn.

¹⁸ CORRÊA, Lionela da Silva; CABO VERDE, Evandro Jorge Souza Ribeiro; CARBINATTO, Michele Viviene. O festival de Parintins e aspectos da ginástica para todos. *Corpoconsciência*, v. 24, n. 01 p. 95-107, 2020.

O Gym Brasil é o festival nacional de Ginástica para Todos organizado pela Confederação Brasileira de Ginástica desde a década de 1980, cujo objetivo é difundir a prática da ginástica, favorecer as relações interpessoais entre integrantes de um mesmo grupo e entre diferentes grupos, e realizar avaliações pedagógicas e sem pódios (CARBINATTO; BENTO-SOARES; BORTOLETO). E o Amazongyn é o festival organizado pela FAG que visa congrega os praticantes de diferentes modalidades gímnicas e apresentar o resultado do trabalho do realizado pela FAG no decorrer do ano.

O Gym Brasil ainda não conseguiu contemplar todas as regiões do Brasil quanto a representatividade. Na edição de 2013, por exemplo, participaram apenas grupos da Região Sul, Sudeste e Nordeste (CARBINATTO; SOARES; BORTOLETO, 2016). Em 2017, edição realizada pela primeira vez na Região Centro-oeste, em Campo Grande (MS), participaram grupos do Nordeste — do Rio Grande do Norte e Ceará; Centro-oeste — de Mato Grosso do Sul; Sudeste — de São Paulo, e Sul — do Paraná. Em 2018, participaram grupos apenas de São Paulo — Região Sudeste — e Mato Grosso — Região Centro-oeste (CBG, 2018).

Em se tratando da *World Gymnaestrada*, a maioria dos grupos brasileiros que já participaram desse festival ao longo dos anos é oriunda da Região Sudeste do Brasil. Mais especificamente dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, locais onde a GPT tem tido maior expressão e desenvolvimento (PAOLIELLO, 2014).

Apenas em 2019 houve a participação, inédita, de um grupo do Amazonas (Região Norte) no Gym Brasil. Em relação aos locais que já sediaram o evento, ainda não houve nenhuma edição na Região Norte. No entanto, iniciativas junto a Federação Amazonense de Ginástica (FAG) estão sendo fomentadas, e um desses incentivos aconteceu na viabilização do grupo do Programa de Dança, Atividades Circenses e Ginástica (PRODAGIN) participar do Gym Brasil.

O PRODAGIN é um programa de extensão da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia (FEFF) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) que tem por missão proporcionar o desenvolvimento das potencialidades motoras e expressivas de crianças, adolescentes, adultos, idosos e pessoas com deficiência por meio da prática da dança, ginástica e atividades circenses, e cultivar o saber científico na área

por meio do ensino, da pesquisa e da extensão, contribuindo para a formação de profissional com qualidade. Com isso, colabora com o compromisso da UFAM.

O PRODAGIN foi institucionalizado como programa de extensão pela UFAM em fevereiro de 2016. Atualmente, o programa possui aproximadamente 400 alunos matriculados divididos turmas de diferentes práticas de dança, ginástica e atividades circenses. A GPT entrou como atividade do PRODAGIN a partir da aproximação do programa com o Grupo de Estudos e Pesquisa em Ginástica da USP – GYMNUSP. Em 2018, alunos da graduação e pós-graduação do PRODAGIN realizaram uma visita acadêmica na Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo – EEFEE/USP, a fim de conhecerem os trabalhos realizados pelo GYMNUSP. Diferentes oficinas e reuniões foram sistematizadas para troca de experiências e conhecimento.

Em um desses momentos do intercâmbio a integrante do GYMNUSP, Pâmela Pires, ministrou um minicurso teórico/prático de GPT em que apresentou as concepções da prática e as ginásticas que a englobam (ginástica artística, rítmica, acrobática, trampolim, aeróbica). A parte prática do curso foi realizada sempre com caráter lúdico, dividida em aquecimento, as funções da pessoa base, intermediário e volante, e construção de figuras individuais, duplas, trios e conjunto (CABO VERDE; NASCIMENTO, 2020).

Após o encontro, o grupo de alunos voltou à UFAM com a incumbência de implantar a prática de GPT como uma das atividades do PRODAGIN que seguiram algumas etapas: 1. Realização de uma oficina de GPT com os monitores do PRODAGIN; 2. Participação de integrantes no Fórum Internacional de Ginástica Para Todos (2018); 3. Divulgação à comunidade acadêmica e externa da UFAM sobre o projeto de GPT.

Esse processo coincidiu com as premissas da Confederação Brasileira de Ginástica (CBG) para o ciclo (2017-2020) que dentre suas metas visava contemplar outras regiões do Brasil além de Sul e Sudeste no Festival Gym Brasil — não só como sede do evento, mas também na participação de grupos. E, um dos desafios referia-se à Região Norte (CBG, 2017).

Após a realização das oficinas em Manaus, deu-se início a um grupo de GPT no PRODAGIN formado apenas pelos monitores e professores do programa. A ideia era que o grupo experienciasse e entendesse mais da prática para, então, abrir para comunidade externa. Assim, em 2019, no período de inscrição do PRODAGIN, que

acontece entre o mês de fevereiro de cada ano, abriu-se vagas para as turmas de GPT infantil e adulto.

Como no Amazonas a prática é relativamente nova (ainda que já houvesse outras iniciativas fomentadas pela FAG) e pouco difundida no Estado, no site do programa, pelo qual as pessoas realizam suas inscrições *online*, foi descrito uma nota explicando sobre essa atividade, para aqueles que não conheciam pudessem saber do que se tratava (e, assim, talvez, se interessar) e para que não houvesse confusão com outras atividades (como por exemplo ginástica de academia ou mesmo atividade voltada apenas para o público de pessoas com deficiência).

Mesmo assim, no primeiro dia de aula ainda havia pessoas que se inscreveram buscando outro tipo de atividade. Dessa forma, o primeiro encontro foi importante para pontuar a proposta aos interessados e realizar atividades de socialização. As aulas subsequentes seguiram a vivência de elementos das modalidades de ginástica rítmica, ginástica artística, ginástica acrobática, dança, exploração de materiais alternativos e composição coreográfica.

O grupo adulto se fortaleceu e em 2019 foi o primeiro do Amazonas a participar do Festival Gym Brasil com a coreografia “Um Canto de Esperança”, tema identidade amazônica. Neste mesmo evento foi pré-credenciado para representar o país no *World Gym for Life 2021* (Portugal), do qual não aconteceu devido a pandemia ocasionada pela COVID-19 não estar controlada.

A partir de então, o grupo de GPT tem se mantido ativo (de forma remota nos anos de 2020 e 2021), participando de eventos regionais, nacionais e internacionais, nas quais podemos destacar: a participação do grupo adulto no festival de gala da FAG em dezembro de 2019; em 2020 os dois grupos (infantil e adulto) participaram do Festival *online* do GYMNUSP com as coreografias “Amazonas: identidade cabocla” e “Operação curupira: o guardião da floresta” e o grupo adulto participou do Festival de Ginástica *online* do México. Em 2021 o grupo adulto participou do VIII Festival de Ginástica e Artes Corporais da FCA - Versão Online com a coreografia “S.O.S Amazonas de fé”, do Festival do IX Congresso brasileiro de Ginástica para Todos (*online*), e do II Festival UFBA de Ginástica - Festival *Online* de Ginástica para todos, em ambos com a coreografia “Canoeiro”.

Em 2022 o grupo de GPT do PRODAGIN participou do X Fórum Internacional de Ginástica para Todos – FIGPT, com as coreografias “Canoeiro” reorganizada para

o modo presencial, e “um canto de esperança” — a mesma apresentada no Gym Brasil em 2019 — , na qual incrementaram uma homenagem ao indigenista Bruno Pereira e o Jornalista o inglês Dom Phillips que morreram na luta pela Amazônia. Com a toada tema do boi Caprichoso 2022 “Amazônia nossa luta em poesia: Manifesto do Povo Floresta”, o grupo ergueu seus punhos e bateram seus pés em resistência à destruição da floresta, dos povos originários e em solidariedade a todos aqueles que perderam suas vidas nessa luta.

Figura 27.
QRCod
Amazônia,
nossa luta
em poesia



Punhos erguidos aqui
De braços dados até o fim
Liberdade é arte que triunfa e voa
Valentes, guerreiros, tutores
Guardiões azulados, protetores
Cingidos de poesia
O nosso canto ecoa, ecoa
(Amazônia nossa luta em poesia - Manifesto do Povo Floresta — toada do Boi Caprichoso 2022)¹⁹

Figura 28. Homenagem do grupo de GPT do PRODAGIN ao Bruno e Dom no X FIGPT



Fonte: Acervo pessoal

¹⁹ AGUIAR, Adriano e colaboradores. Amazônia nossa luta em poesia - Manifesto do Povo Floresta — Toada do Boi Caprichoso 2022. Disponível em: < <https://youtu.be/bidqF9mvj6U> > Acesso em: 24 de out. de 2022

Figura 29. Coreografia canoeiro apresentada no X FIGPT



Fonte: Acervo FIGPT

Até o momento os grupos elaboraram e apresentaram duas coreografias presenciais e quatro de forma remota, sempre enaltecendo a cultura amazônica e suas identidades, sem deixar de mostrar sua criticidade frente aos diferentes acontecimentos na região. A seguir as sinopses de cada produção:

“Um canto de esperança”²⁰ – coreografia presencial – 2019 e 2022– retrata a cultura indígena, seus mistérios, seus encantos, e a luta desses povos pela sobrevivência. A coreografia exalta que a vida dos povos da floresta era em harmonia com a natureza até a chegada do invasor. Destruidores, desbotaram o verde de nossas florestas nesses mais de 500 anos de exploração. Mas, a resistência pulsa nos corações amazônidas. E de punhos erguidos, unindo a forças, como um toré em um grande dabacurí, bradam em um canto de esperança, resistindo.

²⁰ GRUPO DE GPT ADULTO PRODAGIN. Um canto de esperança. Composição do Programa de dança, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN. Disponível em: < <https://youtu.be/6-ByKroluAE> > Acesso em: 02 de fev. de 2022> Acesso em: 02 de fev. de 2022

Figura 30. Coreografia "um canto de esperança" apresentada no X FIGPT



Fonte: Acervo FIGPT

“Amazonas”: identidade cabocla²¹ – coreografia remota – 2020 – retrata as riquezas da Amazônia iniciando com os movimentos de braços, que expressa o rio que banha a imensidão da floresta. Nessa região, cheia de encantos, contos e lendas estão presentes nas memórias de seus habitantes, e na coreografia, a Yara, o Boto, a Matinta, entre outras lendas. Tais lendas, contadas pelos antepassados, há sempre a história de luta e bravura do caboclo amazonense. Essa identidade amazônica do caboclo está enraizada em cada amazonense, e essa coreografia retrata isso. São apresentados ao mundo, por meio da coreografia, o rio, a mata, as lendas, o caboclo amazonense em movimentos gímnicos, mostrando a união e democracia de um grupo de Ginástica Para Todos em tempos de pandemia. Viva o caboclo da Amazônia! Viva a Amazônia! Viva o Brasil.

²¹ GRUPO DE GPT ADULTO PRODAGIN. Amazonas: identidade cabocla. Composição do Programa de dança, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN. Disponível em: <<https://youtu.be/6-ByKroluAE>> Acesso em: 02 de fev. de 2022

Figura 31. Coreografia "Amazonas: identidade cabocla"



Fonte: Print canal youtube do PRODAGIN

“Operação Curupira”: O Guardião da Floresta²² – coreografia remota – 2020 - Apresenta notícias do ano da composição sobre a Amazônia, que vinha travando uma luta histórica contra o fogo. *Cientificamente, sabe-se que existe uma estreita relação entre os impactos ambientais e o surgimento das doenças e qualquer alteração que acontece no meio ambiente atinge diretamente os humanos. A poluição atmosférica causada pelo desmatamento desencadeia problemas respiratórios vitais, os vírus se propagam de forma acelerada e por não encontrar o seu hospedeiro natural (animais) ele passa a se abrigar no organismo humano.*

Enquanto o mundo está enfrentando uma guerra com um organismo invisível aos olhos humanos, homens maus tomados pela ganância estão agindo de forma silenciosa e por meio de um elemento natural que foi criado para o nosso bem, mas quando usado para o mal destrói todo e qualquer organismo vivo a sua frente. A Amazônia está indefesa, até mesmo os lendários guardiões são ameaçados, pois a ganância humana tornou-se tão grande que os homens não temem mais os segredos espirituais da floresta.

²² GRUPO DE GPT INFANTIL PRODAGIN. Operação Curupira: O Guardião da Floresta. Composição do Programa de dança, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN. Disponível em: <<https://youtu.be/RTMDqhMIKYM>> Acesso em: 02 de fev. de 2022

Na região norte uma lenda vem sendo contada desde os nossos antepassados. Os anciões afirmam que já o viram ou pelo menos o ouviram, conhecido como gritador, anhangá, jurupari e principalmente Curupira. É um pequeno jovem de cabelos vermelhos e pés investidos, curioso e brincalhão, através de gritos, assobios, sons de animais selvagens em fúria e causando ilusões assombrosas no seu inimigo ele protege as nossas florestas principalmente de caçadores, madeireiros e pessoas que destroem a floresta de forma predatória.

Figura 32. Coreografia "Operação Curupira: o guardião da floresta"



Fonte: Print canal youtube do PRODAGIN

“S.O.S Amazonas de Fé”²³ – coreografia remota – 2021 – retrata o colapso provocado pela falta de oxigênio para pacientes internados com COVID-19 no Amazonas. O estado sofreu com a falta de oxigênio e muitas vidas se perderam. Por isso, nesta coreografia clamamos “quero respirar, Amazônia”. É um grito que sai da garganta daqueles que foram e sempre estarão impactados com um dos maiores genocídios ocorridos durante a pandemia. Mas, com a fé por dias melhores, fé que muito representa a nossa região amazônica, celebraremos dias melhores, pois “todo mundo tem o seu momento de celebrar a fé”. Fé em que a saúde se restabelecerá e a ciência se fortalecerá!

²³ GRUPO DE GPT ADULTO PRODAGIN. S.O.S. Amazonas de Fé. Composição do Programa de dança, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN. Disponível em: < <https://youtu.be/wqtE-wyJ76Y>> Acesso em: 02 de fev. de 2022

Figura 33. Coreografia "S.O.S Amazonas de fé"



Fonte: Print canal youtube do PRODAGIN

Canoeiro²⁴ – coreografia remota – 2021 - *utiliza um dos clássicos amazonenses a "saga de um canoeiro" na voz de Arlindo Jr. (in memoriam) que por muitos anos entoou toadas que retrataram as figuras típicas regionais amazônicas. E é a figura do canoeiro, aquele que utiliza a canoa, que retratamos neste trabalho. Iniciamos com o poema de Robério Braga que retrata a vida "do homem, a natureza, a esperança e mão de Deus". E, em movimentos contemporâneos, em círculo, mostrando nossa união, damos luz ao caboclo remador. Em pequenos grupos, com base em movimentos gímnicos, fazemos alusão aos movimentos do rio, o subir na canoa, o remar e muitos outros elementos característicos da vida do caboclo canoeiro.*

²⁴ GRUPO DE GPT ADULTO PRODAGIN. Canoeiro. Composição do Programa de dança, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN. Disponível em: <<https://youtu.be/Gbf74qVDYA8>> Acesso em: 02 de fev. de 2022

Figura 34. Coreografia "Canoeiro" online



Fonte: Acervo pessoal

Assim, a criação do grupo de GPT do PRODAGIN e a participação nos eventos de Ginástica para Todos alavancaram o interesse de integrantes no trato com a prática e intensificaram o trabalho para consolidar o grupo como o pioneiro na Região Norte do país.

CAPÍTULO 3

A amálgama que gerou o/a caboclo/a amazônida vem do encontro de muitos povos, de muitas culturas, de um emaranhado de experiências. Sua gênese está neste tempo de misturas, da colisão de conhecimentos, da diáspora humana no povoamento da Amazônia²⁵.

Desbravar nossas florestas intrínsecas, navegar por nossos rios de experiências, encontrar nosso Eldorado perdido ... Entender o passado para construir o futuro: grupo focal, diário de campo, método visual são as bagagens da nossa viagem.

²⁵ CONSELHO DE ARTE. A poética do Imaginário Caboclo. Projeto de Arena do Boi Caprichoso. Revista Oficial 2017.

* Ilustração da pintura do macacão do grupo de GPT do PRODAGIN. Desenho de Jucellino Ribeiro, artista parintinense

3. METODOLOGIA

3.1 NATUREZA DA PESQUISA

A pesquisa possui abordagem qualitativa por relacionar-se aos sentidos que as pessoas atribuem às suas experiências do mundo social e à maneira como as pessoas compreendem este mundo. Tenta, portanto, interpretar os fenômenos sociais em termo dos sentidos que as pessoas lhes atribuem (POPE; MAYS, 2009).

A pesquisa também se fundamenta na fenomenologia que trata da relação sujeito e mundo, ou seja, em compreender a relação: consciência e natureza, o interior e o exterior. É um estudo sistemático das figuras fenomenais, daquilo que pode ser percebido. É uma forma de análise que busca entender melhor as estruturas essenciais da experiência e da intencionalidade humana, elucidando como a mente conduz o pensamento a determinados objetos ou à realidade (MERLEAU-PONTY, 1999; LIMA, 2014).

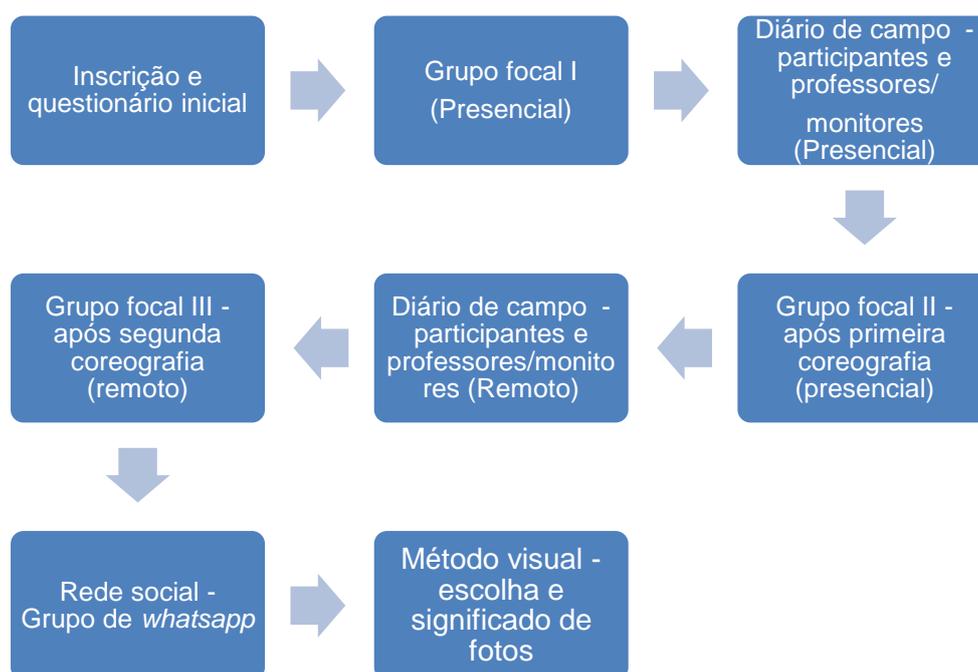
A fenomenologia envolve estudar a maneira na qual uma pessoa experimenta ou entende seu mundo como real ou significativo. O significado está inserido nas práticas, sentimentos e cognições; assim, pode ser desafiador acessá-lo. Mas o significado revelado por meio desses aspectos mais “sentidos” da experiência pode ser parcialmente compartilhado por meio da linguagem ou de outras representações, como imagens. Além disso, o discurso é a chave para compartilhar significado, e os pesquisadores geralmente contam com dados de entrevistas para estudar o significado (WILSON, 2015).

Na fenomenologia apresentada por Merleau-Ponty o corpo, o gesto, o conhecimento sensível e os processos perceptivos são levados ao primeiro plano da reflexão. Enfatiza a corporeidade e considera a subjetividade encarnada, evidenciada na noção do elemento carne, proporcionando uma gama de possibilidades para a reflexão sobre o ser humano, a vida social, os afetos e o conhecimento (NÓBREGA, 2010).

3.2 PROCEDIMENTOS

O presente estudo foi aprovado junto ao Comitê de ética em pesquisas da UFAM sob o CAAE 15977519.3.0000.5020. E, para o desenvolvimento deste, foram utilizados questionário, grupos focais, diário de campo e registro de imagens conforme detalhado na figura 31.

Figura 36. Fluxograma dos instrumentos de coleta



Fonte: Elaborado pela autora

A coleta de dados foi realizada a partir da composição de duas coreografias de GPT (uma presencial e outra remota). Baseadas no Festival de Parintins, as coreografias tiveram como temática a identidade cultural do Amazonas. O Festival de Parintins foi tomado como referência por ser, dentre os festivais amazônicos, o mais conhecido entre os participantes. Assim, os participantes do grupo de GPT do PRODAGIN co-construíram essas coreografias junto com os pesquisadores.

Para isso, foi organizada uma visita técnica, pela mediadora do processo, a Parintins para conversar com integrantes e coreógrafos das tribos coreografadas dos bois Garantido e Caprichoso, além de observar os ensaios das tribos, a fim de conhecer o processo de construção coreográfica para auxiliar na composição coreográfica do grupo de GPT do PRODAGIN. O produto desta visita encontra-se no

artigo “O festival de Parintins e aspectos da Ginástica Para Todos” (CORRÊA; CABO VERDE; CARBINATTO, 2020).

3.2.1 Questionário inicial sobre perfil

O grupo de Ginástica Para Todos surgiu em 2019, como atividade do PRODAGIN. A divulgação das inscrições foi realizada por meio da assessoria de comunicação da UFAM, que enviou e-mail para todos os servidores, mas também para os meios de comunicação da cidade de Manaus (jornais impressos e eletrônicos, rádios e televisão).

As inscrições aconteceram na segunda quinzena de fevereiro e foram realizadas de forma *online* por meio do *Google Forms*®, disponível no site do programa (www.prodagin.ufam.edu.br). Esse questionário é composto por questões sociodemográficas.

Além das informações já preenchidas no site, os participantes que se inscreveram para a turma de GPT e aceitaram participar da pesquisa, preencheram um questionário sobre quais festivais amazônicos eles conheciam, participaram e/ou assistiram (de forma presencial ou remota). A partir dessa triagem inicial pudemos conhecer o perfil dos integrantes desse estudo.

O convite para participar da pesquisa se deu após o primeiro encontro, momento em que todos os 19 inscritos, aceitaram e assinaram o termo de consentimento e livre esclarecimento. Outras pessoas entraram, posteriormente, no grupo e fizeram parte da construção coreográfica, mas não participaram da pesquisa, pois já estávamos no processo de coleta.

Assim, participaram do processo de construção coreográfica 30 pessoas (duas apenas de apoio, pois entraram quando a coreografia estava quase pronta), e da pesquisa 19 pessoas, já que foram estas que estiveram do início ao fim do processo.

3.2.1.1. Perfil dos Participantes

Das 19 pessoas que participaram da pesquisa, a maioria era do sexo feminino: 14 mulheres (73,7%) e 5 homens (26,3%) com idade entre 20 e 47 anos (média de 25,94), com destaque para a faixa etária dos 20 a 26 anos (84,2%).

Em relação à naturalidade, a maioria era manauara (15 pessoas, 78,9%), uma era parintinense (nascida em Parintins-AM, chegou a Manaus com 10 anos de idade), uma manacapuruense (nascida em Manacapuru-AM, mas estudava em Manaus; a partir dos 18 anos morava em Manaus e em Manacapuru e com 21 fixou-se em Manaus), uma maueense (nascida em Maués-AM, chegou a Manaus com 6 anos), e uma jaguaruanense (nascida em Jaguaruana-CE, chegou a Manaus com 6 anos).

Quanto à escolaridade, duas pessoas possuíam ensino médio completo (10,5%), 14 superior incompleto (73,7%), três superior completo (15,8%), destas duas são mestres. Dos participantes com nível superior (completo ou incompleto) a maioria são de cursos oriundos da UFAM: Educação Física (12 pessoas, 70,6%), Biotecnologia (1 pessoa, 5,9%), Ciências Contábeis (1 pessoa, 5,9%); Letras (1 pessoa, 5,9%); duas são do curso de Educação Física de instituição privada (11,8%).

Em relação a autodeclaração étnico-racial, a maioria se declarou como parda (16 pessoas, 84,2%), duas declararam-se como amarela (10,5%), e uma como branca (5,3%). Também procuramos saber sobre quais festivais do Amazonas os participantes conheciam, se já assistiram a algum deles, seja de forma presencial ou remota, ou mesmo se já participaram. O resultado encontra-se no quadro 2.

A fim de manter a confidencialidade dos dados, os nomes reais dos participantes foram substituídos por nome de itens ou personagens dos festivais amazônicos, assim como o nome dos três professores que fizeram parte das coletas.

Quadro 2. Festivais amazonenses conhecido pelos participantes

N	Participante	Festivais amazonenses	Já participou?	Já assistiu?	Presencial ou remoto?
1	Sereia	Festival de Parintins	não	sim	Remoto
2	Porta Estandarte	Festival de Parintins	não	sim	Remoto
3	Rainha do Folclore	Festival de Parintins Festival de Ciranda Festival Folclórico do Amazonas	não	De Parintins e do Amazonas	Remoto
4	Porta Cores	Festival de Parintins Festival Folclórico do Amazonas	Já participou do Festival folclórico do Amazonas	sim	Parintins remoto e do Amazonas presencial

N	Participante	Festivais amazonenses	Já participou?	Já assistiu?	Presencial ou remoto?
5	Cunhã-Poranga	Festival de Parintins Festival de Ciranda	não	De Parintins	Presencial e remoto
6	Deusa da Canção	Festival de Parintins Festival de Ciranda	não	De Parintins	remoto
7	Vitória-régia	Festival de Parintins Festival de Ciranda Festival do Peixe	não	De Parintins e do Peixe	Parintins remoto Peixe presencial
8	Cirandeira Bela	Festival de Parintins Festival de Ciranda	não	sim	Parintins remoto e ciranda presencial
9	Mãe Natureza	Festival de Parintins Festival Folclórico do Amazonas	não	sim	Parintins remoto e do Amazonas presencial
10	Mestre Piabeiro	Festival de Parintins Festival de Ciranda Festival Folclórico do Amazonas	não	De Parintins e do Amazonas	Parintins remoto e do Amazonas presencial
11	Deus Mauá	Festival de Parintins Festival do Peixe	não	De Parintins e do Peixe	Os dois presencial e remoto
12	Cabocla	Festival de Parintins Festival de Ciranda Festival Folclórico do Amazonas Festival das Tribos Festival folclórico de Boa Vista dos Ramos Festival dos Touros Festival do Peixe Festribal	não	sim	Parintins remoto e do Amazonas e Boa vista dos Ramos presencial
13	Tuxaua	Festival de Parintins	não	sim	remoto
14	Pajé	Festival de Parintins Festival de Ciranda	não	sim	remoto
15	Toada	Festival de Parintins	não	sim	remoto
16	Rainha da Natureza	Festival de Parintins Festival de Ciranda	não	De Parintins	remoto
17	Mãe da Mata	Festival de Parintins	não	sim	remoto

N	Participante	Festivais amazonenses	Já participou?	Já assistiu?	Presencial ou remoto?
18	Pescador	Festival de Parintins Festival de Ciranda Festival dos Touros	não	De Parintins e dos Touros	Parintins remoto e dos Touros presencial
19	Índia Guerreira	Festival de Parintins	Não	sim	remoto

Fonte: Elaborado pela autora

A escolha do nome fictício dos participantes da pesquisa partiu de uma relação/semelhança do item/personagem com cada sujeito. A seguir, apresentaremos seus significados:

S1 - Sereia: item do Festival dos Pássaros de Mocambo, simboliza o universo das encantarias do imaginário amazônico, a mãe d'água que encanta os pescadores com seu canto (LIMA JUNIOR, 2019). A integrante que recebeu esse codinome também é encantadora. Todos a descrevem de forma muito positiva.

S2 - Porta-Estandarte: item de vários festivais (em Parintins é o item 5) que simboliza o boi em movimento. É ela que carrega o estandarte do boi. Dentre seus méritos estão garra, desenvoltura, simpatia, elegância e alegria (REGULAMENTO FESTIVAL DE PARINTINS, 2022), principais características da integrante que recebeu esse codinome.

S3 - Rainha do Folclore: item comum a muitos festivais, em Parintins, item de número 8, marca a beleza e pujança. A bela morena carrega a responsabilidade de representar as lendas e os mistérios amazônicos (BENTES, 2021). Essa integrante foi assim denominada por ser frequentadora do Bar/Curral²⁶ do boi e por ela mesma se intitular de Rainha do Folclore.

S4 - Porta-Cores: item 5 do Festival de Ciranda de Manacapuru, cirandeira que conduz o símbolo da Ciranda contendo as cores da agremiação (REGULAMENTO DO FESTIVAL DAS CIRANDAS, 2013). A integrante recebeu esse nome, porque nas vezes em que se definiu, descreveu uma pessoa de várias facetas: pode estar elétrica e às vezes calma, às vezes extrovertida, outras, introvertida, depende do seu estado

²⁶ Bar e Curral do Boi é o lugar onde acontecem os ensaios das coreografias e alguns itens do boi. O Bar do Boi é o local do Caprichoso e o Curral do Boi é o local do Garantido. E apesar de ter um local fixo de cada boi o evento Bar/Curral podem também acontecer em outros locais de Manaus, sendo organizado por suas respectivas agremiações.

de espírito (assim definido por ela). Relacionamos essas mudanças às cores, em que cada uma representa um estado, assim a denominamos de porta-cores.

S5 - Cunhã-Poranga: item do Festival de Parintins de número 9, de acordo com seu regulamento (2022), é a índia mais bela da comunidade, é guerreira e guardiã, e expressa a força por meio da beleza. A integrante recebeu este nome por ter nascido em Parintins e quando criança sonhava em ser Cunhã-Poranga.

S6 - Deusa da canção: item 7 do Eco Festival de Novo Airão, é a musa inspiradora dos compositores, músicos e poetas (REGULAMENTO ECO FESTIVAL DO PEIXE BOI, 2019). Essa integrante recebeu este nome, porque a partir da experiência na GPT passou a utilizar mais canções regionais em suas composições de tecido acrobático, outra atividade praticada por ela.

S7 - Vitória-régia: personagem de uma lenda amazônica. Era uma índia que se apaixonou pela lua (Yaci) e ao ver o seu reflexo na água mergulhou e afogou-se. A lua, como uma divindade, transformou-a em uma estrela das águas: a vitória-régia (CORRÊA *et al*, 2020). A integrante foi assim denominada por ter sido essa personagem escolhida por ela para ser representada.

S8 - Cirandeira-bela: item 6 do Festival de Manacapuru. Representa a cirandeira mais bela da agremiação que traz em sua apresentação a simbologia da beleza e bailado típicos das cirandeiros de Manacapuru (REGULAMENTO DO FESTIVAL DAS CIRANDAS, 2013). Essa integrante recebeu esse codinome por ser oriunda de Manacapuru e torcer para a agremiação “Guerreiros Mura”.

S9 - Mãe Natureza: item 11 do Eco Festival de Novo Airão, é referida como a protetora da fauna e da flora (REGULAMENTO ECO FESTIVAL DO PEIXE BOI, 2019). Essa integrante foi nomeada assim, porque relatou que adora estar em ambiente naturais e isso a representaria.

S10 - Mestre-Piabeiro: item 5 do Festival do Peixe Ornamental de Barcelos, faz casal com a porta bandeira, conduz a bandeira e o utensílio de pesca que caracteriza o cardume (REGULAMENTO DO FESPOB, 2020). Esse participante recebeu este codinome, pois em seus relatos lembrou-se de sua vida ribeirinha no interior do Amazonas.

S11 - Deus Mauá: item 9 do Eco Festival de Novo Airão. É definido como criador de todas as coisas na crença indígena, é um deus (REGULAMENTO ECO FESTIVAL

DO PEIXE BOI, 2019). O integrante que recebeu este se intitula, de forma brincalhona, como um deus.

S12 – Cabocla: item 7 do Festival do Peixe Ornamental de Barcelos, é definida como uma mulher guerreira e guardiã dos segredos da selva, expressa a força através da beleza (REGULAMENTO DO FESPOB, 2020). A integrante foi assim nomeada, pois se identifica como cabocla amazonense.

S13 – Tuxaua: item 14 do Festival de Parintins, é definido como chefe da comunidade, o personagem caboclo em sua miscigenação, representação alegórica do universo indígena e caboclo da Amazônia (REGULAMENTO FESTIVAL DE PARINTINS, 2022). Esse integrante foi assim denominado por ter boas habilidades de ginástica e por servir de base nas figuras gímnicas, assim como os indivíduos que se apresentam como tuxauas no Festival de Parintins que carregam uma indumentária que pode chegar a 80 quilos.

S14 – Pajé: item de vários festivais, no de Parintins é o 12, e representa o poderoso Xamã, o detentor de muitos conhecimentos e, por isso, curador de todos os males da comunidade (BENTES, 2021). O integrante recebeu este codinome por possuir conhecimentos na área da dança, e, dessa forma, ele pôde usá-los e agregou na composição coreográfica da GPT.

S15 – Toada: item de diversos festivais amazônicos, em Parintins é o item de número 11. É definido como suporte lítero musical do festival, elo entre a individualidade e o grupo (REGULAMENTO FESTIVAL DE PARINTINS, 2022). A integrante foi nomeada por sua trajetória de aceitação do boi, ela relata que não gostava de toadas e nem de dançar boi, e em um de seus últimos relatos ela se diverte dizendo que mudou de opinião.

S16 – Rainha da Natureza: item do Festival dos Pássaros de Mocambo, representa defesa da floresta amazônica (LIMA JUNIOR, 2019). Essa integrante recebeu este codinome por destacar em seus discursos as belezas naturais amazônicas, e locais inusitados da região, por exemplo, uma casa de show flutuante.

S17 – Mãe da mata: personagem amazônico, protetora da fauna e flora. Essa integrante demonstra preocupação com a nossa fauna e flora, inclusive uma das sugestões dela, para futuras coreografias, era que o grupo fizesse uma composição de protesto contra os constantes desmatamentos na Amazônia.

S18 – Pescador: item do Festival dos Pássaros de Mocambo, aparece no contexto de encantamento ilustrado na presença articulada com a sereia (LIMA JUNIOR, 2019). Muito amigo da integrante sereia, recebeu este codinome devido o personagem está relacionado a ela, e o boto, em sua lenda, por estar entre a água e a terra, relaciona-se com o pescador que está entre esses dois ambientes.

S19 – Índia guerreira: item de número 19 do Festival do Peixe Ornamental de Barcelos, é definida como a mulher guerreira e guardiã dos segredos da selva, expressa a força por meio da beleza (REGULAMENTO DO FESPOB, 2020). Essa integrante recebeu este codinome por sua trajetória de superação e persistência no grupo de GPT, ela superou seus próprios medos demonstrando-se uma grande guerreira.

Os professores que ajudaram no processo de construção e coleta de dados foram nomeados com os nomes de três toadas de Boi Bumbá de Parintins do ano de 2022, de acordo com a torcida de cada um: Senhor das Águas (Toada do Boi Caprichoso); Linda Flor (Toada do Boi Garantido) e Guerreira das Lutas (Toada do Boi Caprichoso).

O Festival que todos conhecem é o de Parintins. Ele apareceu nas respostas de todos os integrantes, e o mais assistido de maneira presencial, em alguns casos, e de forma remota pela maioria. Posteriormente, o Festival de Ciranda de Manacapuru, seguido pelo Festival Folclórico do Amazonas (que apesar de acontecer em Manaus foi citado apenas por cinco integrantes). Além destes, apareceram o Festival do Peixe de Barcelos, o Festival dos Touros de Barreirinha, o Festival Folclórico de Boa Vista dos Ramos, o Festival das Tribos de São Paulo de Olivença e o Festrival de São Gabriel da Cachoeira.

3.2.2 Grupo focal

O grupo focal é uma técnica de pesquisa qualitativa, derivada das entrevistas grupais, que coleta informações por meio das interações entre os membros de um grupo. Seu principal objetivo é reunir informações detalhadas sobre um tópico específico a partir de um grupo de participantes selecionados. Pretende-se que as informações colhidas possam proporcionar à pesquisa a compreensão de percepções, crenças, atitudes sobre um tema, produto ou serviços (TRAD, 2009).

A coleta de dados por meio do grupo focal tem como uma de suas maiores qualidades o fato de se basear na disposição humana em formar opiniões e atitudes na interação com outros. No grupo focal, os sujeitos precisam ouvir as opiniões dos outros antes de formar as suas próprias. Neste sentido, eles podem mudar de posição (ou fundamentar melhor sua posição inicial) quando expostos à discussão em grupo — e é justamente este processo que o grupo focal tenta captar (LERVOLINO; PELICIONI, 2001). No entanto, o grupo não pode ser tão heterogêneo a ponto de que tais características possam interferir radicalmente na percepção do assunto em foco (TRAD, 2009).

Normalmente, uma discussão em grupo focal compreenderá entre cinco e oito pessoas, mas o tamanho pode variar de quatro a 12. seis e dez participantes, com uma média de oito. Em geral, o tamanho da discussão do grupo precisa ser pequeno o suficiente para que todos tenham a oportunidade de compartilhar ideias, mas grande o suficiente para fornecer diversidade de percepções (KRUEGER; CASEY, 2014).

O grupo focal compreende, geralmente, além dos participantes da pesquisa, o moderador, o relator e, ocasionalmente, um assistente. O moderador estimula a discussão com comentários ou assuntos, ouve as contribuições, faz perguntas de acompanhamento, monitora as reações dos participantes, lembra pontos anteriores e antecipa o próximo tópico de discussão e permanece ciente do momento e do ritmo da discussão. Ele é responsável por criar um ambiente confortável para que os participantes se sintam à vontade e para que todos os membros compartilhem suas opiniões. Por isso, a moderação do debate deve incluir: solicitar esclarecimento ou aprofundamento de pontos específicos; conduzir o grupo para o próximo tópico quando um ponto já foi suficientemente explorado; estimular os tímidos; desestimular os tipos dominadores (que não param de falar); finalizar o grupo (FREITAS *et al*, 1998; LERVOLINO; PELICIONI, 2001; HENNINK, 2007).

O relator tem função de registrar as principais questões levantadas na discussão com o máximo de detalhes possível, abstendo-se de escrever quaisquer julgamentos sobre o que é dito. O relator também pode registrar linguagem corporal significativa dos participantes, que pode ser útil na interpretação posterior dos dados. Já o assistente é responsável por atender às questões organizacionais. Ele, assim como o relator, pode ser responsável pela gravação do grupo em áudio e/ou vídeo (HENNINK, 2007).

No nosso estudo foram realizados três grupos focais: o primeiro, antes do processo de construção coreográfico; o segundo, ao final do processo da primeira coreografia; e o terceiro, ao final do processo de construção da segunda coreografia.

Figura 37. Fluxograma dos grupos focais



Fonte: Elaborado pela autora

A equipe constituinte de cada grupo focal foi composta por um moderador (pesquisador colaborador, professor da FEFF-UFAM), um relator (pesquisador colaborador, professor da FEFF-UFAM) e um assistente (aluno de graduação da FEFF-UFAM). Optei por não participar dos grupos focais para não influenciar na discussão, uma vez que mediava o grupo de GPT – Antes da realização do grupo foi realizada uma reunião com a equipe que o conduziria, conforme recomenda Lervolino e Pelicioni (2001). O planejamento é importante para discutir a função de cada membro da equipe, a organização de recursos técnicos para a gravação das sessões, a seleção de um local adequado e a organização do roteiro de discussão. Como as questões já haviam sido pré-organizadas com a orientadora, na reunião a equipe discutiu como elas seriam conduzidas.

Assim, a equipe conduziu a discussão do Grupo Focal 1 com as seguintes questões norteadoras (não necessariamente realizadas de maneira exata): “Qual a identidade cultural do Amazonas na visão de vocês?”; “O que e/ou quais elementos da identidade cultural amazonense poderiam estar presentes numa composição em GPT?”; “Que e/ou quais elementos de Parintins poderiam estar presentes?”

O primeiro grupo focal teve por finalidade conhecer as percepções dos participantes sobre a identidade cultural do Amazonas e como estas percepções poderiam ser trabalhadas dentro da GPT. A fim de viabilizar uma melhor discussão, o

grupo foi dividido em três: um com oito pessoas, outro com quatro, e o último com sete, conforme apresentado no Quadro 3. O moderador conduziu as discussões, que foram gravadas em áudio pelo assistente, enquanto o relator registrava as considerações por escrito.

Quadro 3. Composição do primeiro grupo focal

Grupo focal 1	Quantidade	Duração	Data
Grupo 1	8 pessoas	30:51	22/03/2019
Grupo 2	4 pessoas	19:70	22/03/2019
Grupo 3	7 pessoas	20:28	22/03/2019

Fonte: Elaborado pela autora

Os grupos focais seguintes foram realizados com o intuito de compreender como a identidade cultural pode (ou não) motivar, orientar, guiar e fortalecer a prática de um grupo de GPT. Além disso, pretendeu-se averiguar a percepção dos participantes da pesquisa sobre a inclusão de elementos de cultura popular amazônica nas coreografias de Ginástica Para Todos.

Foram utilizadas as seguintes questões norteadoras no segundo grupo focal: “como foi o processo de construção coreográfica?”; “O que vocês pensam em relação a utilização dos elementos amazônicos na coreografia?”; “O que essa temática significa pra vocês?”. No segundo grupo focal, os participantes foram divididos em quatro grupos, conforme o Quadro 4.

Quadro 4. Composição do segundo grupo focal

Grupo focal 2	Quantidade	Duração	Data
Grupo 1	5 pessoas	31:45	09/11/19
Grupo 2	5 pessoas	18:31	09/11/19
Grupo 3	5 pessoas	21:25	10/11/19
Grupo 4	4 pessoas	22:06	12/11/19

Fonte: Elaborado pela autora

O terceiro grupo focal foi realizado de forma remota por meio do *Google Meet*, devido à impossibilidade de se reunir de forma presencial por conta da pandemia de

COVID-19. Neste grupo não houve a presença do assistente e os participantes foram divididos em três grupos, como mostra o Quadro 5. Tal momento intuiu saber se o olhar sobre a identidade cultural no Amazonas havia mudado desde o início do processo. No terceiro grupo focal, as seguintes questões nortearam a discussão: “como foi o processo de construção coreográfica?”; “qual a identidade cultural do Amazonas na visão de vocês?”; “fale-nos sobre a GPT e a identidade cultural”.

Quadro 5. Composição do terceiro grupo focal

Grupo focal III	Quantidade	Duração	Data
Grupo 1	6 pessoas	45:05	06/08/2020
Grupo 2	6 pessoas	48:20	20/08/2020
Grupo 3	7 pessoas	60:09	10/09/2020

Fonte: Elaborado pela autora

3.2.3 Observação

Utilizamos a observação participante por permitir o contato direto do pesquisador com o fenômeno observado, oportunizando obter-se informações sobre a realidade dos atores sociais em suas próprias vivências. Nesse processo, o pesquisador, ao mesmo tempo pode modificar e ser modificado pelo contexto, captando uma variedade de situações que não podem ser alcançadas somente por relatos de entrevistas ou questionários (MINAYO; DESLANDES; GOMES, 2002).

Logo, nesta pesquisa, as observações aconteceram nos dias de encontros/ensaios do grupo de GPT, registrados em diários de campo, bem como atenção aos diálogos dos integrantes no grupo de uma rede social (*WhatsApp*®) de março de 2019 a agosto de 2020.

O diário de campo é um documento particular que pode ser utilizado como informação complementar para o estudo. É importante porque seu conteúdo não oferece apenas fatos, mas também o significado que tiveram para aqueles que os vivenciaram, descritos em sua própria linguagem. Por isso, os diários podem expressar ideias e pontos de vista, relembrar acontecimentos e sentimentos, justificativa de decisões tomadas, dentre outros aspectos (MARCONI, LAKATOS, 2003).

Ressalta-se que a linguagem não está apenas relacionada a comunicação oral e dialetos, mas há uma relação com o repertório gestual, com a expressão corporal e as ambiguidades, ou melhor, as entrelinhas existentes na linguagem e suas diversas possibilidades de interpretação (NÓBREGA, 2010). De acordo com Merleau-Ponty (1999, p.12):

Quaisquer que possam ter sido os deslizamentos de sentido que finalmente nos entregaram a palavra e o conceito de consciência enquanto aquisição da linguagem, nós temos um meio direto de ter acesso àquilo que ele designa, nós temos a experiência de nós mesmos, dessa consciência que somos, e é a partir dessa experiência que se medem todas as significações da linguagem, é justamente ela que faz com que a linguagem queira dizer algo para nós. "É a experiência (...) ainda muda que se trata de levar à expressão pura de seu próprio sentido".

Assim, os diários podem ser usados para investigar uma gama de fenômenos subjetivos. Os entrevistados podem ser solicitados a registrar: reações e sentimentos; comportamentos específicos; interações sociais; atividades e/ou eventos. Além disso, o uso do diário permite o acesso a esse comportamento cotidiano contínuo de uma maneira relativamente discreta, o que permite que o imediatismo da experiência seja capturado, bem como fornece relatos de fenômenos ao longo do tempo (SYMOM, 2004).

O diário de campo é constituído por quatro características: a regularidade do registro (o registro acontece de forma sequencial durante um período de tempo); o fato de ser um documento pessoal (feito por um indivíduo identificável); o fato de ser contemporâneo (os registros são feitos próximo ou no momento em que os eventos ou atividades acontecem); e o fato de ser um registro propriamente dito, isto é, os apontamentos registram aquilo que o indivíduo julga relevante e podem incluir relatos de eventos, atividades, interações, impressões e sentimentos (ZACCARELLI; GOGOY, 2010).

No decorrer do processo de composição coreográfica do grupo de GPT, os participantes e professores faziam registros de suas percepções sobre o processo em um caderno (diário de campo) a cada aula finalizada. Foram realizados no total 26 registros de cada participante. A fim de não criar vieses na construção coreográfica, os diários foram analisados somente ao final do processo.

3.2.4 Método visual

A cada aula realizou-se registros fotográficos para fornecimento de dados complementares para análise. As metodologias visuais são um conjunto de métodos usados para compreender e interpretar imagens. Esses métodos têm sido usados por muito tempo na antropologia e na sociologia; no entanto, eles são uma forma relativamente nova para a maioria das áreas.

O Método Visual aumenta a riqueza dos dados descobrindo camadas adicionais de significado, dando validade e profundidade. Somado aos métodos tradicionais, os métodos visuais capturam mais detalhes e um tipo diferente de dados daqueles métodos verbais e escritos (GLAW et al, 2017).

Dentre as metodologias visuais, Glaw e colaboradores (2017) destacam duas: a autofotografia e a foto-elicitación. A primeira consiste em pedir aos participantes que tirem fotos de seu contexto, dando a eles a chance de pensar sobre quem eles são e de expressar isso por meio das imagens. A segunda utiliza-se de fotografias ou outros meios visuais para gerar discussão e criar dados e conhecimentos.

Nós fizemos a junção das duas metodologias. Para isso, foram fornecidas a cada participante 30 fotos que registraram o processo das duas coreografias, para serem escolhidas e, então, os protagonistas apontavam o significado de cada imagem para si, o porquê de as terem escolhido, o que aquelas fotos significavam para o sujeito (foto-elicitación). Contudo, o participante também poderia escolher fotos do seu próprio acervo (autofotografia).

3.2.5 Transcrição dos dados

A transcrição das entrevistas foi realizada no programa Microsoft Office Word e para facilitar interpretação na leitura utilizamos as técnicas de transição de falas de Marcuschi (1986) onde essa técnica possui 14 símbolos que auxilia na leitura e na interpretação das falas (FIORINI, 2011).

Quadro 6. Resumo explicativo da técnica de Marcuschi (1986)

Categoria	Sinais
Falas simultâneas	[[
Sobreposição de vozes	[
Sobreposição localizada	[]
Pausas e silêncios	(+) pausas de até 1.5 segundos

	(2,0) pausas com mais de 1.5 segundos, indica-se o tempo
Dúvidas	()
Truncamentos bruscos	/
Ênfase ou acento forte	CAIXA ALTA
Alongamento de vogal	:::
Comentários do analista	(())
Silabação	- - - -
Sinais de entonação	" subida rápida ' subida leve , descida leve ou simples
Repetições	e e e ; ca ca cada
Pausa preenchida, hesitação ou sinais de atenção	Eh, ah, oh, ih, ahã
Indicação de transição parcial ou de eliminação	... ou /.../

Fonte: Fiorini (2011, p.41)

3.2.6 Análise dos dados

A análise dos dados se deu por meio da fenomenologia fundamentada em Merleau-Ponty. Este, seguindo a linha fenomenológica inaugurada por Edmund Husserl, desenvolveu seu pensamento com ênfase no conceito ser-no-mundo, procurando compreender a experiência do mundo vivido e sua expressão pelo próprio corpo (JOSGRILBERG, 2006).

Nesse sentido, de acordo com Merleau-Ponty, o sujeito não *tem* um corpo, ele é o seu corpo, ou seja, um corpo que percebe e ao mesmo é percebido e que, portanto, deve deixar de ser concebido como objeto, como coisa. É a partir do corpo próprio que ele está no mundo, em relação com os outros e com as coisas. Assim, o corpo não pode ser visto como um receptor passivo das coisas que nos rodeiam (LIMA, 2014).

Logo, nos apoiando na fenomenologia de Merleau-Ponty buscamos compreender esse ser-amazônico, identidade que é construída por meio da expressão do corpo experienciados na GPT. Para Merleau-Ponty, a relação entre físico e psíquico é interpretada não como uma relação de substâncias distintas, mas como características da existência sempre interligadas pela vida (NÓBREGA; CAMINHA 2019).

Para entender essa relação sujeito e mundo, ou melhor, as relações entre a consciência e natureza, o interior e o exterior, é importante fazer uma descrição da concepção de sujeito para a tradição filosófica. Descartes estabelece uma filosofia

que tem como ponto de partida e como referência o homem interior, a subjetividade. Essa subjetividade cartesiana modifica o conhecimento da realidade, cujo real agora será apreendido pela consciência. Há aqui uma separação entre sujeito e objeto, isto é, o objeto passa a ser algo que é representado por um sujeito que lhe entrega sentido (LIMA, 2014).

Para Merleau-Ponty 1999, p. 13-14). “não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente o mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos”.

O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivados do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela (Id, p. 9).

Esse movimento desfaz a visão idealista da consciência na filosofia e investe na experiência. Para isso, alguns filósofos utilizaram-se de um processo metodológico denominado *epoché* ou redução fenomenológica, com a intenção de atingir as essências da consciência, da moral, e do comportamento. A redução procura, então, “colocar entre parênteses, suspender as nossas crenças e juízos sobre um determinado fenômeno ou situação para refletir a seu respeito e encontrar sua essência” (NÓBREGA, 2016).

É importante entender a redução como admiração perante o mundo, um aviso para não nos acostumarmos com ele, mas nos admirar diante das suas perspectivas diversas e recomeçamos, “considerando o que se pôde dizer/fazer da nossa existência individual e coletiva, mas também em busca do irrefletido”. O conhecimento do mundo não é independente da experiência, a própria consciência (como possibilidade da linguagem simbólica) fundamenta-se na experiência e é a partir disso que a linguagem ganha significado e queira dizer algo para nós, sendo que esta não se limita aos aspectos conceituais, e nem tudo é consciente ou pensado, mas precisa ser vivido para ganhar sentido (NÓBREGA, 2010, p. 39).

Então, nosso corpo nos leva a condição de ser porta para o mundo pelo sentir, e essa sensibilidade evidencia que somos seres de relação. No entanto, não podemos correr o risco de transformar o corpo e o mundo em duas instâncias que interagem por contatos perceptivos. Merleau-Ponty superou essa dicotomia pela noção da carne.

“A carne é a estrutura estesiológica que se define pela mútua afetação corpo-mundo” (CAMINHA, 2018, p. 49).

É a partir da experiência sensível que atribuímos sentidos e conhecemos o mundo, os fenômenos, as situações, as relações. Nesse contexto, a sensação não é apenas um dado físico, mas o sentido para mim, o modo como as coisas, as pessoas e as situações me afeta (NÓBREGA, 2016, p. 33).

. A percepção é a experiência inicial de se guiar para o mundo, que renova continuamente o pensamento pelo aspecto estesiológico da carne. A filosofia é considerada, então, para Merleau-Ponty, como infinita experiência de reaprender a ver o mundo, visto que nosso corpo, por ter em sua estrutura de existência uma carne estesiológica, nunca se desprende do mundo sensível que está em constantes mudanças de acordo com as interações corpo-mundo (CAMINHA, 2018).

O corpo possui uma intencionalidade própria que o faz caminhar criativamente em seu entorno. Não se trata de um conjunto de eventos ou órgãos sobrepostos, não segue a uma racionalidade imposta mesmo quando pensamos que isso já está dado. Dessa forma, não é absolutamente objetivo, nem subjetivo, mas desvela uma possibilidade infinita de perceber o mundo, vendo-o ao mesmo tempo interligado constantemente com o entorno. Neste sentido, o corpo é um participante ativo e criativo, e se relaciona com a sua situação de mundo. Ou seja, a partir da intencionalidade dispõe de formas próprias de lidar com o ambiente (PORPINO, 2019).

O mundo percebido compreende a relação com o outro, o mundo humano, o mundo da cultura. Aqui tem-se uma relação com o presente e com a história na qual perpassa a história pessoal. Nesse sentido, “o tempo, nasce da relação com as coisas, não é um receptáculo de engramas. O tempo não é uma linha, uma sequência, os tempos são encaixados no presente” (NÓBREGA, 2016, p. 48).

Para uma análise fenomenológica, o pesquisador precisa se preparar para adentrar na experiência vivida, debruçando-se sobre as narrativas — que podem ser obtidas de diários (escritos ou falados), protocolos (relatos escritos de uma experiência específica), entrevistas e conversas informais, além de imagens (fotos ou desenhos) — para que se tente chegar à estrutura-base da vivência (RANIERI, 2011; WILSON, 2015).

Para isso, o pesquisador tentará assimilar a essência da experiência vivencial — como se manifesta a experiência —, observando atentamente o conteúdo expresso da vivência no fluxo de consciência do indivíduo e fazendo a análise intencional para reter a estrutura típica, específica e própria do objeto, daquilo que se mostra a ele.

Por fim, o pesquisador fará uma descrição fenomenológica da estrutura típica como ela se apresentou após o percurso e a tentativa de apreender essa matriz do objeto. Esta descrição não pode ser simplesmente superficial nem uma interpretação, mas ela tem como objetivo captar o significado das coisas. (RANIERI, 2011).

3.2.7 Triangulação

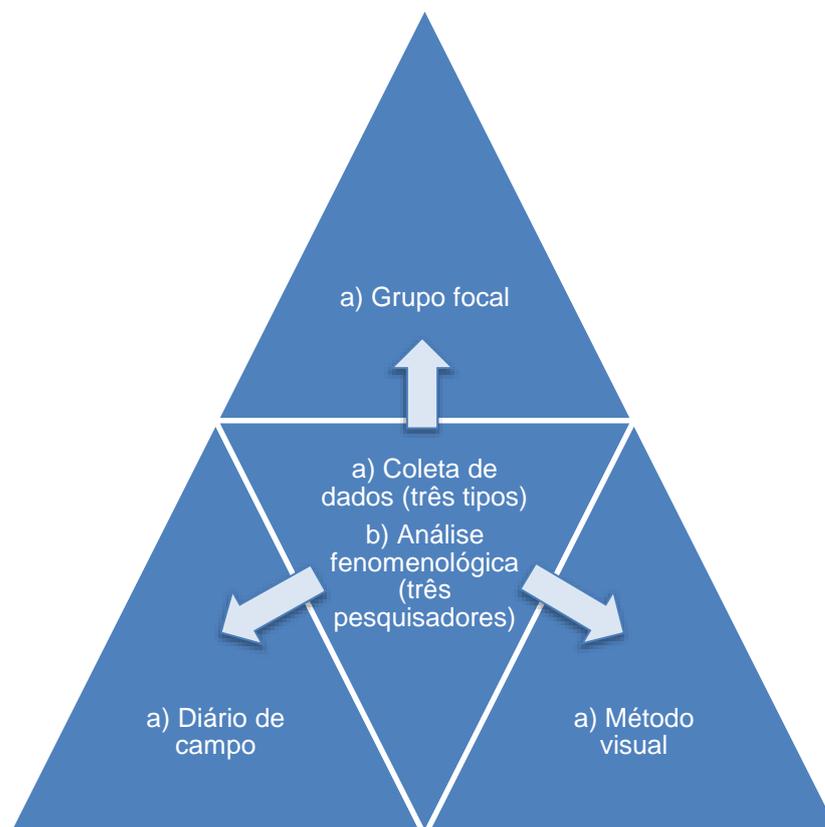
Uma pesquisa firmada na triangulação presume diferentes ângulos de análise, para que o olhar não seja limitado e o resultado não se restrinja a uma única perspectiva. É fato que a construção de uma metodologia na área das Ciências Sociais já esteja consolidada pela ideia de multimétodos. Em outras palavras, não cabe mais a busca do resultado somente por um único viés. Dessa forma, a ideia de triangulação se fundamenta em olhares múltiplos e diferentes buscas que se complementam (TUZZO; BRAGA, 2016).

A triangulação envolve uma variedade de dados, investigadores, teorias, e como metodologias, e há pelo menos quatro tipos básicos: 1) a triangulação de dados, na qual a coleta pode acontecer em diferentes períodos, espaços e fontes, a fim de obter uma descrição mais rica e detalhada dos fenômenos; 2) a triangulação do investigador, que faz uso de múltiplos pesquisadores para estudar a mesma questão de pesquisa ou mesma estrutura, tendo em vista que pesquisadores diferentes irão trazer perspectivas, reflexões e análises diferentes; 3) a triangulação da teoria, em que várias teorias ou pontos de vistas teóricos são utilizadas para interpretar um mesmo conjunto de dados; 4) e a triangulação metodológica (a mais estudada e aplicada) que se refere ao uso de múltiplos métodos, para obter os dados mais completos e detalhados possíveis sobre o fenômeno e evitar os viesamentos de uma metodologia única (AZEVEDO *et al*, 2021; DEZIN 2009).

No nosso estudo, optamos por utilizar a triangulação do investigador, ou seja, três pesquisadores realizaram a análise dos dados; e a triangulação metodológica,

em que utilizamos três tipos de técnicas de coleta de dados, conforme mostra a Figura 38.

Figura 38. Triangulação



Fonte: Elaborado pela autora

CAPÍTULO 4

O boi-bumbá, enquanto manifesto de resistência cultural, em forma de espetáculo, *tem papel fundamental como instrumento de transformação coletiva, sendo vitrine de parte de um país, por muitos, desconhecido. Embarcar nessa trajetória é entender as relevantes matrizes étnicas que moldaram nossa Amazônia*²⁷. *Sim, houve um encontro ou um embate! Perdemos, adaptamos, tivemos que morrer para renascer. A cada dia uma conquista, novos desafios. Sob a ótica dos grupos culturais dominados, enfrentamos os monstros do imaginário europeu, que significavam o desconhecido, mas também representavam o preconceito e falta de alteridade em relação aos grupos humanos encontrados nas novas terras descobertas*²⁸. Neste íterim nos deparamos com a GPT e no seu entrelaçar com a identidade cultural amazônica encontramos a poesia, a arte e o imaginário, como *armas, da sensibilidade artística, de luta, verdade, justiça e respeito pelo “mundamazônico”*²⁹. *Buscaremos “amazonizar” nossos traços e romper os grilhões de punhos outrora presos a correntes, destroçando a máscara que um dia silenciou nossa gente*²⁷.

²⁷ RODRIGUES, Allan; SILVA, Adan Renê Pereira da. Amazônia do povo vermelho. Projeto de Arena do Boi Garantido. Revista Oficial 2022.

²⁸ CONSELHO DE ARTE. Sabedoria popular: uma revolução ancestral. Projeto de Arena do Boi Caprichoso. Revista Oficial 2018.

²⁹ CONSELHO DE ARTE. Amazônia: nossa luta em poesia. Projeto de Arena do Boi Caprichoso. Revista Oficial 2022.

* Ilustração do grupo de GPT representando a flecha, desenhado por Jucellino Ribeiro, artista parintinense

4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como mencionado, o Festival de Parintins foi o disparador para a composição das coreografias. A primeira foi realizada de forma presencial, com reuniões de duas horas semanais. A segunda, durante a pandemia, foi concebida de forma virtual via *Google Meet*® e editada pelo software *Filmora 9*.

Figura 40. QRcod Primeira Coreografia



Figura 41. QRcod Segunda Coreografia



Aqui traremos a trajetória do nascimento de um corpo amazônico por meio do fazer coreográfico. Nosso resultado está dividido em três Seções:

- 4.1 Nasce um corpo amazônico,
- 4.2 A construção identitária no grupo de Ginástica para Todos, e
- 4.3 Por um fazer ginástico decolonial.

4.1 (RE)NASCE UM CORPO AMAZÔNICO



As práticas de GPT como uma atividade do PRODAGIN iniciaram em março de 2019. De todos que se inscreveram, apenas uma pessoa conhecia a prática e já havia participado de um grupo, na UNICAMP, quando ali estudou em sua pós-graduação. Assim, a maioria havia se inscrito nessa nova turma porque buscavam uma atividade física regular para praticar em um horário compatível com seu tempo, ou porque pensavam se tratar de aulas de ritmos. Por esse motivo, já prevendo essas expectativas dos novos integrantes, o primeiro dia de aula foi constituído por uma conversa e uma apresentação do que é a GPT.

Conforme nós apresentávamos as características da prática, olhos atentos nos indicavam a receptividade do grupo em relação ao que se via. Alguns momentos, olhares curiosos, outros espantosos e até mesmo receosos com os possíveis

* Ilustração da pirâmide do grupo de GPT do PRODAGIN. Desenho de Jucellino Ribeiro, artista parintinense

movimentos que poderiam ser trabalhados, tal qual lançamentos e figuras humanas mais complexas, e até os movimentos de flexibilidade, causando certo temor por serem considerados difíceis (para aqueles que nunca haviam praticado ginástica), ouvindo-se expressões como “*ai meu Deus*” (Guerreira das Lutas, diário).

No entanto, um olhar aliviado, uma respiração profunda, e um som de “*ufa*” de repente aparecia ao que os professores mostravam que tudo seria trabalhado na ludicidade e sem grandes cobranças, de acordo com as potencialidades e limitações de cada um (Guerreira das Lutas, diário). E, assim, iniciava – ainda que de forma embrionária – o nascimento de um corpo amazônico. Um corpo formado por incertezas, inseguranças, e sonhos...

Nas aulas subsequentes, como o grupo ainda era novo, as atividades objetivavam a experimentação, a fim de introduzir a prática (todas as aulas estão detalhadas no quadro 7).

Quadro 7. Descrição das atividades por data

Data/local	Atividades	Mediador
22/03/19 Ginásio do PROAMIDE	Manuseio de aparelhos Aquecimento lúdico (manja ajuda) Exploração de material (bola, arco e corda) Trabalho em pequenos grupos – cada grupo organizou uma atividade com um tipo de material Conversa final	Professores e integrantes
29/03/19 Quadra coberta da FEFF	Manuseio de aparelhos Alongamento democrático (cada integrante sugeriu um alongamento) Aquecimento democrático (também com sugestões dos participantes) Manuseio do aparelho maçã (orientado pelos professores) Jogos lúdicos com a maçã Lançamentos em dupla, trio, grupo Conversa final	Professores
05/04/19 Quadra coberta da FEFF	Manuseio de aparelhos Aquecimento lúdico (manja ajuda) Manuseio da fita (comandado por uma integrante) Divisão de grupos para composição de uma minicoreografia Apresentação aos colegas Conversa final	Integrantes

Data/local	Atividades	Mediador
12/04/19 Quadra coberta da FEFF	<p>Explorando materiais alternativos</p> <p>Condicionamento físico</p> <p>Integrantes trouxeram materiais diversos</p> <p>Em grupo exploraram os materiais, buscando semelhanças no manuseio com os materiais oficiais já trabalhados</p> <p>Em grupo construíram pequenas coreografias utilizando materiais alternativos</p> <p>Os pequenos grupos se juntaram e fizeram uma única coreografia</p> <p>Conversa final</p>	Professores e integrantes
26/04/19 Sala de aula e Quadra	<p>Identidades Amazônicas</p> <p>Integrantes assistiram vídeos (em sala de aula) das tribos coreografadas do Caprichoso e Garantido, e identificaram os movimentos gímnicos</p> <p>Após isso todos se dirigiram à quadra para executarem coreografias de boi, conforme acontece no Bar / Curral do boi</p> <p>Execução de coreografia direcionada por um professor</p>	Professores
03/05/19 Espaço ginástica	<p>Explorando aparelhos de GA e exercícios acrobáticos</p> <p>Alongamento inicial (dirigido pelos professores)</p> <p>Exercícios de confiança em si e nos colegas</p> <p>Saltos no colchão alto</p> <p>Exercícios na paralela</p> <p>Trabalho de canastilha: sustentação e lançamentos</p> <p>Figuras humanas</p> <p>Conversa final</p>	Professores
10/05/19 Quadra coberta da FEFF	<p>Identidades Amazônicas</p> <p>Alunos tiveram que procurar materiais da natureza (na floresta ao redor da quadra) para explorar em uma coreografia.</p> <p>Divisão de grupos para construção de coreografia com tema amazônico, utilizando os materiais coletados</p> <p>Apresentação para os colegas</p> <p>Conversa final</p>	Professores e integrantes
17/05/19 Quadra coberta da FEFF	<p>Composição coreográfica</p> <p>Alongamento(professores)</p> <p>Aquecimento (professores)</p> <p>Relembrando a montagem da canastilha (todos experimentaram ser volantes e portos)</p> <p>Composição coreográfica em grupo</p>	Professores e integrantes
24/05/19 Quadra coberta da FEFF	<p>Composição coreográfica</p> <p>Alongamento e aquecimento democrático</p> <p>Relembrando a montagem da canastilha (todos experimentaram ser volantes e portos)</p> <p>Composição coreográfica em grupo (continuação da aula passada)</p> <p>Conversa final</p>	Professores e integrantes

Data/local	Atividades	Mediador
31/05/19 Quadra coberta da FEFF	<p>Definição do tema da coreografia para GymBrasil</p> <p>Reunião para definir música e tema da coreografia para o GymBrasil</p> <p>Divisão de grupos para praticarem movimentos já trabalhados em aulas passadas</p> <p>Apresentação aos demais colegas</p> <p>Conversa final</p>	Professores e integrantes
07/06/19 Quadra coberta da FEFF	<p>Figuras acrobáticas</p> <p>Exercícios de condicionamento físico</p> <p>Trabalho de flexibilidade</p> <p>Trabalho com figuras acrobáticas de duas, três, quatro, cinco, pessoas e o grupo todo</p>	Professores
14/06/19 Quadra coberta da FEFF	<p>Composição coreográfica</p> <p>Aquecimento lúdico (manja ajuda)</p> <p>Composição da coreografia (Iniciou com um professor criando os movimentos indígenas)</p> <p>Conversa final</p>	Professores
21/06/19 Quadra coberta da FEFF	<p>Composição coreográfica</p> <p>Alongamento democrático</p> <p>Composição da coreografia (Professor continuou a criar com sugestões de alguns integrantes)</p> <p>Conversa final</p>	Professores e integrantes
05/07/19 Quadra coberta da FEFF	<p>Composição coreográfica</p> <p>Alongamento democrático</p> <p>Composição da coreografia (dividiu-se em pequenos grupos para que fossem montadas partes da coreografia)</p> <p>Conversa final</p>	Professores e integrantes
12/07/19 Espaço de ginástica	<p>Composição coreográfica</p> <p>Trabalho de flexibilidade e movimentos de solo</p> <p>Composição da coreografia</p> <p>Conversa final</p>	Professores e integrantes
16/07/19 Ginásio da FEFF	<p>Composição coreográfica</p> <p>Trabalho de flexibilidade e movimentos de solo</p> <p>Divisão de pequenos grupos para limpeza da coreografia</p> <p>Incrementação de novos passos para se adequar as habilidades dos participantes</p> <p>Conversa final</p>	Professores e integrantes
19/07/19 Ginásio da FEFF	<p>Composição coreográfica</p> <p>Alongamento inicial</p> <p>Divisão de grupos para prática e elaboração de últimos movimentos</p> <p>Finalização da coreografia</p> <p>Conversa final</p>	Professores e integrantes

Data/local	Atividades	Mediador
26/07/19 Ginásio da FEFF	Composição coreográfica Alongamento inicial Reunião para modificar alguns movimentos que não estão encaixando Limpeza da coreografia Conversa final	Professores e integrantes
16/08/19 Quadra coberta da FEFF	Composição coreográfica Alongamento democrático e aquecimento com manja ajuda Ensaio e limpeza da coreografia Conversa final	Professores e integrantes
23/08/19 Quadra coberta da FEFF	Composição coreográfica Alongamento democrático e aquecimento com manja ajuda Experimentações coreográficas Ensaio e limpeza da coreografia Conversa final	Professores e integrantes
20/09/19 Ginásio da FEFF	Composição coreográfica Alongamento inicial (de forma livre cada um fez o seu) Divisão de grupos para treinar movimentos que estão com dificuldades Ensaio e limpeza da coreografia Conversa final	Professores e integrantes
27/09/19 Quadra coberta da FEFF	Composição coreográfica Reunião inicial Divisão de grupos para ensaiar momentos específicos da coreografia Passagem geral da coreografia	Professores e integrantes
11/10/19 Quadra coberta da FEFF	Composição coreográfica Alongamento inicial (de forma livre cada um fez o seu) Ensaio e limpeza da coreografia Conversa final	Professores e integrantes
18/10/19 Quadra coberta da FEFF	Composição coreográfica Alongamento inicial (de forma livre cada um fez o seu) Ensaio e limpeza da coreografia Conversa final	Professores e integrantes
01/11/19 Quadra coberta da FEFF	Ensaio final Ensaio final da coreografia utilizando parte do figurino Conversa final Confraternização	Professores e integrantes

Fonte: Dados da pesquisa

Então, os primeiros encontros foram com atividades de manuseio de aparelhos de ginástica rítmica, seguido de experimentação em aparelhos de ginástica artística,

figuras acrobáticas, aulas de condicionamento físico, composição coreográfica em grupo, permeados pela ludicidade, levando-os, muitas vezes, à infância e suas brincadeiras.

Cada equipe fez sua atividade de acordo com o que cada um significava / resgatava da infância. Minha equipe juntou as 3 cordas e fez uma só para todos pularem
(Porta-Estandarte, diário).

Com a corda realizamos várias atividades que foram criadas nas equipes, como: “pular elástico”, cama de gato /.../
(Vitória-régia, diário).

Aula prazerosa, divertida e com a colaboração dos alunos. No terceiro momento uma pequena coreografia com a fita e todos foram colaborativos
(Cunhã-Poranga, diário).

Na filosofia de Merleau-Ponty “estamos sempre retomando nossa experiência do mundo em que estamos situados. Nossas possibilidades de comportamentos são sempre abertas e inacabadas” (CAMINHA, 2018, p. 54). A depender do contexto que estamos vivenciando, podemos criar novos afetos, que possibilitam outras formas de ser e de compreender o mundo (PACHECO, 2020).

Na atividade de GPT, por exemplo, em que os participantes eram instigados a criar e buscar diferentes possibilidades de manuseio e formas de utilizar os aparelhos de ginástica, muitos se deslocavam às suas brincadeiras de infância, como relatou a Porta-estandarte. É o momento estético produzido pela imaginação (PACHECO, 2020) conforme Merleau-Ponty (2003, p.17):

Sentado de minha mesa, ao pensar na ponte da Concórdia, estou, não mais em meus pensamentos, mas na ponte da Concórdia; e que, finalmente, no horizonte de todas essas ou quase visões está o próprio mundo que habito.

E, assim, buscávamos por meio das atividades fazer os participantes acessarem suas vivências e trazê-las para as aulas por meio da criatividade, ou seja, não era dado um movimento ou exercício específico, os participantes a partir de um objeto, de uma música ou de uma ideia deveriam criar formas de responder ao que se propunha.

É importante ressaltar que não existe apenas uma maneira de criar uma coreografia, há inumeráveis modos, mas se queremos contribuir para o desenvolvimento de pessoas autônomas, críticas e criativas, por meio da GPT, é fundamental permitir que os praticantes deixem florescer suas habilidades criativas e expressivas, pois é principalmente no processo de construção que isso acontece (CARBINATTO; REIS-FURTADO, 2019).

A criatividade é um processo intrínseco do ser humano, pois a imaginação ou fantasia alimenta-se de materiais tomados da experiência vivida (SBORQUIA, 2008). Já essa, é habitada por um sentido estético presente na corporeidade, entendida como campo de possibilidades para que possamos nos aprofundar nos acontecimentos, retomando sentidos e significados da linguagem e do conhecimento. A experiência do corpo compreende um conhecimento sensível sobre o mundo expresso, simbolicamente, pela estesia dos gestos, das relações amorosas, dos afetos, da palavra dita e da linguagem poética, entre outras possibilidades da experiência existencial (NÓBREGA, 2008).

As diferentes experiências com um “se-movimentar” não instrumentalizado/ mecanizado oportunizam um agir mais sensível, no qual desperta no praticante um viver, sentir, e expressar, que garante nas vivências individuais e coletivas, um reencontro mais prazeroso com o outro e com a vida. Esse processo, por meio de uma dinamicidade corporal significativa e intencional, oferece ao sujeito condições de se tornar protagonista de sua corporeidade, de seus atos e de suas decisões, (GRUNENVALDT, 2012).

Carbinatto e Reis-Furtado (2019) apontam alguns princípios sobre a forma de conduzir o trabalho na GPT a fim de alcançar um processo coreográfico criativo e colaborativo, na qual buscamos seguir:

a) É importante que todos os integrantes do grupo participem ativamente em todas as etapas da construção coreográfica – escolha da música, figurino, reflexão sobre a relação entre tema e movimento, elaboração dos planos de trabalho. No entanto, é preciso entender que nem todos têm habilidades, interesse ou desejo de assumir papéis no processo criativo.

b) Para que a coreografia represente o grupo, as sugestões precisam ser consideradas, pelo menos para serem testadas e discutidas, e incentivar a participação de todos, em todos os momentos.

c) Todos podem ter a oportunidades de conduzir, em algum momento, as sessões (reuniões/práticas/aulas), em sistema de rodízio, por exemplo - para que todos os membros possam compartilhar responsabilidades.

d) O grupo pode (e deve!) organizar e documentar os dados coletados. Diários de bordo, fotos e/ou filmagens podem ser úteis para o processo criativo do grupo.

e) É fundamental dar atenção especial ao tema escolhido, pois a organização criativa avassaladora pode levar a um grande número de sugestões, e conseqüentemente, a divagações), e o grupo pode ter dificuldade em terminar a coreografia.

f) O processo dinâmico de negociação ou de resolução de conflitos, apesar de prolongar os tempos de ensaio, tempo é fundamental para desenvolver o processo criativo e as relações colaborativas.

O trabalho sobre identidade cultural começou no dia 26 de abril de 2019 com a análise de alguns vídeos dos bois Garantido e Caprichoso, mais especificamente das tribos coreografadas, para apontar elementos da GPT nas performances. Após esta etapa, todos foram para a quadra para lembrarem (aos que sabiam dançar) ou aprenderem (àqueles que não sabiam) alguns passos de boi, e, em seguida, trabalhar composição coreográfica utilizando toadas.

A aula em que a temática foi trabalhada ocorreu no dia 10 de maio de 2019. Nela, os participantes buscaram materiais da floresta (a UFAM está situada dentro de uma reserva florestal) para compor uma coreografia amazônica. Os participantes coletaram galhos, folhas, plantas, flores, dentre outros. Ao final, foram realizadas coreografias de lendas, rituais e caça.

No dia 17 de maio, o trabalho de composição coreográfica com as toadas continuou. Nesse encontro foram trabalhados os lançamentos, os passos indígenas e as figuras humanas, além da composição coreográfica em pequenos grupos, que aconteceu de forma que todos pudessem sugerir e contribuir para as mesmas.

No encontro do dia 31 de maio, conversamos sobre o tema e música para a coreografia final que seria apresentada no Gym Brasil daquele ano. Foi decidido que abordaríamos “povos indígenas”, já que muitos discursos contra o direito dos indígenas à terra eram reproduzidos nas mídias sociais. A ideia era abordar o indígena não apenas como parte da nossa identidade cultural, mas também como forma de

protesto a todo esse discurso de rejeição aos povos indígenas que estava sendo produzido e disseminado.

Algumas músicas foram sugeridas como o “Índio do Brasil”, “Waiá-Toré”, “Zuruará”, “cantos tribais” e “lamento de raça”. Foram utilizados trechos das toadas escolhidas dos bois Garantido e Caprichoso, conforme a seguir:

Figura 43.
QRCod Cantos Tribais



Yuaçanã Marie Dianari Baiá Purasysau Arandi Tore, Tore
Flautas-de-Pã nessa selva vão ressurgir
Palmas das mãos para os céus vibrarão no ar
Lua cheia prenuncia que a fantasia Marié vai começar
(Cantos tribais — Toada do Boi Garantido 1999).³¹

Figura 44.
QRCod Índio do Brasil



Sou igara nessas águas, sou a seiva dessas matas
e o ruflar das asas de um beija-flor
Eu vivia em plena harmonia com a natureza,
mas um triste dia o kariwa invasor no meu solo sagrado pisou
Desbotando o verde das florestas, garimpando o leito desses rios
Já são cinco séculos de exploração,
mas a resistência ainda pulsa no meu coração
Na cerâmica Marajoara, no remo Sateré, na plumária ka'apor,
na pintura kadiwéu, no muiraquitã da icamiaba
Na zarabatana Makú, no arco Mundurukú, no manto Tupinambá,
na flecha kamayurá, na oração Dessana
Canta índio do Brasil, canta índio do Brasil
Anauê nhandeva, anauê hei, hei, hei!
(Índio do Brasil - toada do boi Garantido 2004)³²

Tuas sombras imbuídas nas matas
Ó, pai, traz noites de estrelas cintilantes,
um ladrilho, caminho que o libertará
Faianças enraizadas sobre as acácias se vertem

³¹ GARCIA, Tadeu. *Cantos Tribais — Toada do Boi Garantido 1999*. Disponível em: <<https://youtu.be/yVTSrqsRMWQ>> Acesso em: 18 de mar. de 2021

³² HAIDOS, Demétrios; PANTOJA, Geandro. *Índio do Brasil - Toada do Boi Garantido 2004*. Disponível em: <<https://youtu.be/7RbogL8HKDg>> Acesso em: 18 de mar. de 2021.

Figura 45.
QRCod Waiá-Toré



É fumo, bebida, Kalankó, o mistério que salva.
 Puxe a linha ao Tudo
 Chamem as tribos para os cantos, toquem o trocano.
 Chamem as tribos para a dança, tua pajelança.
 Waiá-Toré, Waiá-Toré, Waiá-Toré, Waiá-Toré
 Jurema é templo, os fios dos teus cabelos
 Sorvem a chuva
 Sol da terra os teus segredos
 Esvaem entre teus dedos. entre teus seios
 Odoiá-Toré, Waiá-Toré, Odoiá-Toré, Waiá-Toré
 (Waiá-Toré – toada do boi Caprichoso 2019)³³

No período de 05 a 10 de junho de 2019, dois professores da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia da UFAM e eu realizamos uma visita técnica aos bois de Parintins. Conversamos com os integrantes das tribos coreografadas sobre a construção coreográfica e a relação de grupo, além de assistirmos aos ensaios dos dois bois, que já estavam nos ajustes finais para o dia do Festival de Parintins 2019.

Ao chegarmos na cidade de Parintins fomos recepcionados por uma outra professora da UFAM que nos recebeu em sua casa e apresentou a cidade. Foi esta mesma professora que intermediou o nosso primeiro contato com a diretoria do Boi Garantido. Assim, marcamos uma visita ao Curral do Boi, onde acontecem os ensaios das tribos. Posteriormente, fomos ao galpão do Boi Caprichoso solicitar autorização para a visita.

Nessas visitas, foi possível, além de observar os ensaios, conversar com coreógrafos e integrantes das tribos coreografadas. A oportunidade de estar em contato com os principais atores que fazem o festival e dão movimentos às poesias entoadas pelos bois encantou os nossos olhos. Ao chegarmos no curral do Boi Garantido para conversar com os coreógrafos, após uma tradicional e forte chuva da tarde parintinense, percebemos que os brincantes³⁴ envolvidos nas tribos se dedicam para fazer o melhor em seus espetáculos, visto que, durante a nossa entrevista com os coreógrafos, muitos brincantes ficaram relembrando ou aprendendo as coreografias para o ensaio que ocorreria a noite.

³³ BARBOSA JR., Ronaldo. *Waiá-Toré - Toada do Boi Caprichoso 2019*. Disponível em: <<https://youtu.be/jG8WvLLtCpo>> Acesso em: 18 de mar. de 2021.

³⁴ Qualquer participante do boi que se apresenta nas noites do festival no bumbódromo

E isso não foi diferente com o boi Caprichoso, no bumbódromo, onde tivemos a oportunidade de acompanhar a chegada dos brincantes vê-los focados e concentrados para o ensaio. Reuniam-se em grupos lembrando as coreografias.

Ao iniciar os ensaios, foi notória a entrega dos brincantes à arte da dança. Seus semblantes mudam ao início da toada. A concentração toma conta da arena e todos estão entregues ao personagem que lhe cabem naquele momento. Os gritos e bater dos pés que ecoam da execução da coreografia chegou a nos assustar, ao mesmo tempo que nos encantou. A vibração do bater dos pés ressoa no chão, deslocam-se até nossos corações e se espalham por todo o nosso corpo nos fazendo sentir outras sensações que vão além daqueles movimentos motores: arrepios, entusiasmo, e até falta de ar. O amor ao boi sai das suas batidas de pés e contagiam qualquer um que esteja próximo. É importante lembrar que o local de ensaio é o chão cimentado, piso duro, e muitos brincantes não utilizam joelheiras ou qualquer material de proteção, mas sua entrega é tamanha que parecem não se preocupar com isso.

Essa entrega nada mais é que a incorporação da dança, ao fazer isso o bailarino se transforma na própria obra coreográfica. A participação na criação e recriação de coreografias requer que o mesmo se distancie de seus hábitos técnicos, interpretativos e criativos, para que possa reinventar seus corpos em função de um projeto coreográfico específico, a que Merleau-Ponty denomina de hábito corporal (MARQUES et al 2017; DANTAS, 2011; MERLEAU-PONTY, 1999). Em outras palavras, “a compreensão da técnica está conectada a um estado de presença, uma relação de intencionalidade motora que se concentra num estar ali, um esquecer-se na ação, mas que agrega temporalidades – passado/presente/futuro” (MARQUES et al 2017, p. 870).

Tivemos a oportunidade de conversar com alguns brincantes e algo que nos chamou bastante atenção foi o amor que eles têm pelo boi, o orgulho que eles sentem por ser da cidade de Parintins e a felicidade de poder representar a sua cultura por meio da dança. Seus olhos brilhavam ao falar do boi, da cultura, da cidade de Parintins. O sentimento de pertencimento era notório em cada um que estava envolvido diretamente com aquela atividade.

Fato percebido também com os coreógrafos, que destacaram que tudo que eles fizeram ou fazem na dança é fruto de um dom, pois muitos deles não possuem curso em dança, e de forma autodidática aprenderam a coreografar. Podemos interpretar

esse dom, como resultado de uma sensibilidade, do diálogo, da escuta sensível. São pessoas que escutam, veem, e percebem o mundo vivido. Na concepção fenomenológica a percepção, a apreensão do sentido (ou dos sentidos) se dá pelo corpo, refere-se a uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo, ou seja, a percepção está relacionada à atitude corpórea (NÓBREGA, 2008).

Caminha (2012, p. 14) explica que “antes de concebermos o mundo visível como aquilo que, efetivamente, aparece visível em nosso campo perceptivo, é preciso levar em consideração o corpo que se lança no mundo com seus movimentos de se pôr a olhar”. Tais movimentos mostram a experiência do mundo conforme ele nos apresenta, à medida que somos corpos situados neste mundo. Desse modo, mesmo não podendo ver, de fato, alguma coisa em sua totalidade, o nosso campo perceptivo é correlacionado a nossa presença no mundo, vivenciada pelos movimentos corporais, que se põem a olhar.

Graças a essa percepção, muitos possuem uma experiência enriquecedora em seus currículos, pois os bois-bumbás de Parintins já conseguem exportar os seus talentos na dança. É possível perceber que os brincantes participam de outros festivais do Amazonas e do Pará e já chegaram no carnaval do Rio de Janeiro e São Paulo. Mas o maior destaque para a dança parintinense, veio com a abertura dos Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro em 2016, em que um grupo formado por aproximadamente 70 integrantes de Parintins participaram do maior evento esportivo do mundo.

Saber de todas essas informações dos próprios atores e ter a oportunidade de assistir suas apresentações com as suas entregas de corpo de alma à arte da dança, mesmo que em ensaios, encheu nossos olhos e abriu a nossa mente. Saímos de Parintins encantados, impactados e alucinados com o amor e a dedicação genuína do povo que constrói a festa por meio dos movimentos da dança. A mistura do balé, jazz, contemporâneo, movimentos acrobáticos foi mágico aos nossos olhos e combustível para que iniciássemos a nossa coreografia. Não obstante, destaco que foi um parintinense que fez a edição das três toadas para reuni-las em um único áudio.

Ao voltarmos para Manaus, iniciamos a composição coreográfica oficial para o Gym Brasil, no encontro de 14 de junho de 2019. Como percebemos que o grupo ainda apresentava dificuldade para relacionar elementos culturais com os da ginástica, decidimos (os professores) que iniciáramos alguns trechos da composição

para que o grupo pudesse dar continuidade. Assim, o primeiro dia de composição foi liderado por um professor, e embora tenha sido mais diretivo não perdeu uma das essências da GPT: a diversão.

Hoje demos início a coreografia para o Gym Brasil. Ela está sendo elaborada de uma forma mais diretiva por entendermos que o elenco ainda não possui bagagem necessária para a elaboração de coreografia. Porém, ainda foi possível vivenciar momentos democráticos, aceitando as sugestões dos participantes nas decisões de movimento.

(Festival de Parintins, diário).

Hoje iniciamos a coreografia que iremos levar para o Gym Brasil, foi sensacional os movimentos, sempre com diversão garantida

(Cunhã-Poranga, diário)

Hoje na aula de GPT começamos a criar a coreografia para o Gym Brasil fomos bem, fluiu de tal forma, me diverti muito, me entreguei na coreografia

(Porta Cores, diário).

Para se alcançar um nível mais complexo na aprendizagem é importante que os praticantes apresentem as competências motoras adequadas para aquela prática. De acordo com Tani (2021, p. 244) a aquisição dessas competências tem uma ordem sequencial que precisa ser devidamente considerada e trabalhada. O sucesso de um programa de prática esportiva depende muito do seu processo educacional. “O esporte contempla diversos valores educacionais, culturais e humanísticos, mas, a apreciação e incorporação desses valores passam pela experiência prática”, uma vez que eles derivam dessa.

Diante dessa premissa, não conseguiríamos avançar na coreografia sem os praticantes entenderem como entrecruzar movimentos ginásticos e elementos da cultura. Tani (2012) explica que não adianta escolher e estruturar um conteúdo maravilhoso se ele não estiver adequado às características do aluno, pois dificilmente a aprendizagem ocorrerá de forma satisfatória, ou pode até mesmo não acontecer.

No processo ensino-aprendizagem, um dos papéis do professor compreende, estabelecer relação entre quem e o que se aprende, em outras palavras, é selecionar e propor um conteúdo adequado às características, necessidades, expectativas e interesses do aprendiz; no sentido de estar um pouco além das capacidades e

competências já adquiridas e ser suficientemente desafiador para despertar a motivação e o entusiasmo para a aprendizagem (no caso de GPT para o compor coreográfico). Caso contrário, uma superestimulação, ou submissão do aluno a uma experiência para a qual ele ainda não está devidamente preparado, resultará no fracasso do processo (TANI, 2012).

A coreografia começa apresentando um contexto de vida diária dos indígenas, o caminho da ida e volta à caça e pesca. Para simbolizar tal contexto, os participantes perfilaram-se em duas colunas com seis mulheres com os braços entrelaçados de cabeça para baixo nas costas de seis homens, simbolizando o paneiro (cestos que os indígenas carregam), intercalados por integrantes que faziam o bater dos pés ritmados presentes nas danças indígenas. Duas pessoas com os braços e pernas pendurados em duas varas de bambu, uma pessoa em cada, carregadas por duas duplas, representavam a caça abatida para a refeição. Estes dois cortejos, localizados na lateral do palco, entram em cena direcionados um à frente do outro e se encontram ao som de um canto tribal.

Figura 46. Momento coreográfico em que os participantes retratam os cestos indígenas



Fonte: Google e acervo pessoal

Após o encontro das duas colunas, forma-se uma única fila em que os integrantes se posicionam um ao lado do outro. Os integrantes realizam, então, movimentos que aludem às flautas indígenas. Em seguida, todos de mãos dadas e com as marcações de batidas dos pés, formam um grande círculo, elemento muito presente nas danças e rituais indígenas.

Neste momento de dançar em círculo, inicia-se a segunda toada. Com os braços, os integrantes realizam movimentos que remetem o balançar das águas, presentes na letra, e realizam um movimento acrobático ao lançar ao ar uma integrante, representando o ruflar das asas de uma beija-flor, também presente na canção. Este movimento faz alusão a fauna e flora.

Apesar de incluir muitos elementos de ginástica — como movimentos invertidos, saltos com giro, e lançamentos —, alguns participantes não conseguiam percebê-los. Talvez faltasse um conhecimento mais amplo de ginástica, pois muitos relacionavam ginástica às estrelinhas e rolamentos.

Hoje o ensaio foi muito puxado, e foi muita coreografia, mas está faltando umas estrelinhas, no mais creio que vamos avançar ainda mais na parte da ginástica, giros, saltos e tudo, vai ficar lindo no final (Sereia, diário)

Demos continuação à coreografia e ficou bastante legal, mas ainda tá faltando bastante ginástica para incorporar mais na GPT (Porta Estandarte, diário)

Ao tratar os conteúdos de ginástica é comum alusão aos elementos: rolamento para frente e para trás, estrelinhas e “bananeira” (parada de mãos). No entanto eles não se limitam apenas a esses movimentos fundamentais conhecidos, principalmente, das ginásticas competitivas. Esse se forma desde a formação de professor que não consegue transcender ao que a mídia propaga como ginástica. De acordo com Russel e Numomura (2002) é comum utilizar nas aulas de ginástica um aparente conjunto de habilidades aleatórias retiradas, principalmente, da ginástica artística, que são consideradas muito difíceis ou arriscadas para a maioria dos acadêmicos de educação física, ficando as aulas reduzidas a poucos elementos gímnicos, que se reproduz ou nem chegam na escola.

Segundo Schiavon e Nista-Piccolo (2011) os professores de educação física não conseguem refletir sobre outras possibilidades de ensinar além da técnica do movimento, que na maioria das vezes se resumem aos rolamentos e outros movimentos básicos, conseqüentemente, esgotam rápido os conteúdos gímnicos, uma vez que não conhecem outras formas de trabalhar com o mesmo conteúdo. Assim, é comum às pessoas associarem a ginástica a rolamento, estrelinhas e parada de mãos.

É importante ressaltar que o trabalho com os fundamentos gímnicos prima pela ampliação da base, ofertando possibilidades de pensar a ginástica de forma ampla e não específica elementos. De acordo com Carbinatto (2012), na ginástica, partindo de um olhar mais educativo, não deve enfatizar a especialização, a padronização e a repetição de movimentos, mas possibilitar a vivência e a criatividade por parte de todos os praticantes seja qual for o seu nível de habilidades. Neste sentido a autora aponta alguns fatores que devem ser levados em consideração durante o processo metodológico das aulas de ginástica:

1. Base Gímnic: o professor deverá objetivar o ensino de alguma habilidade gímnic, não perdendo, desta forma, o foco;
2. Criatividade: explorar a criatividade por meio de diferentes materiais, composições coreográficas, escolhas de tema/música nas aulas;
3. Inserção de elementos da cultura: fazer releitura de jogos, brincadeiras, danças e outros elementos da cultura corporal de movimento;
4. Formação humana: incluir todos os participantes, cooperativismo;
5. Prazer pela prática: trazer os aspectos lúdicos, e envolver o maior número de participantes, sem exigências sociais, esportivas etc. (CARBINATTO, 2012, p. 217).

Para facilitar o entendimento sobre elementos constitutivos da ginástica, Souza (1997) esquematizou em quatro categorias: elementos corporais, exercícios acrobáticos, exercícios de condicionamento físico, e manejo de aparelhos (figura 47).

Figura 47. Elementos constitutivos da ginástica



Fonte: Souza, 1997

É a partir desse entendimento mais amplo de ginástica que fomos inserindo seus elementos dentro do processo do compor coreográfico, que se entrelaçam com outros componentes da composição. Ao entrelaçar elementos da cultura em coreografias de ginástica, alguns movimentos serão modificados para se ressignificar dentro da composição. Foi o caso da posição invertida em que alguns integrantes levavam outros nas costas, e estes estavam na posição invertida simbolizando os cestos (paneiro) indígenas (figura 44).

Nas composições das tribos no Festival de Parintins, há o paralelo com esta premissa. O coreógrafo busca referências de muitas culturas corporais e as demonstra na sua composição, sem deixar de relacioná-las ao ritmo do boi (BATALHA, 2017).

A pouca experiência com ginástica e a pouca vivência cultural amazonense dificultou essa percepção gímnica dentro dos elementos culturais pelos integrantes do PRODAGIN. Faltava-lhes consciência do ginastar e do ser amazônida. Esta consciência emerge de uma intencionalidade, que atribui significado para os objetos

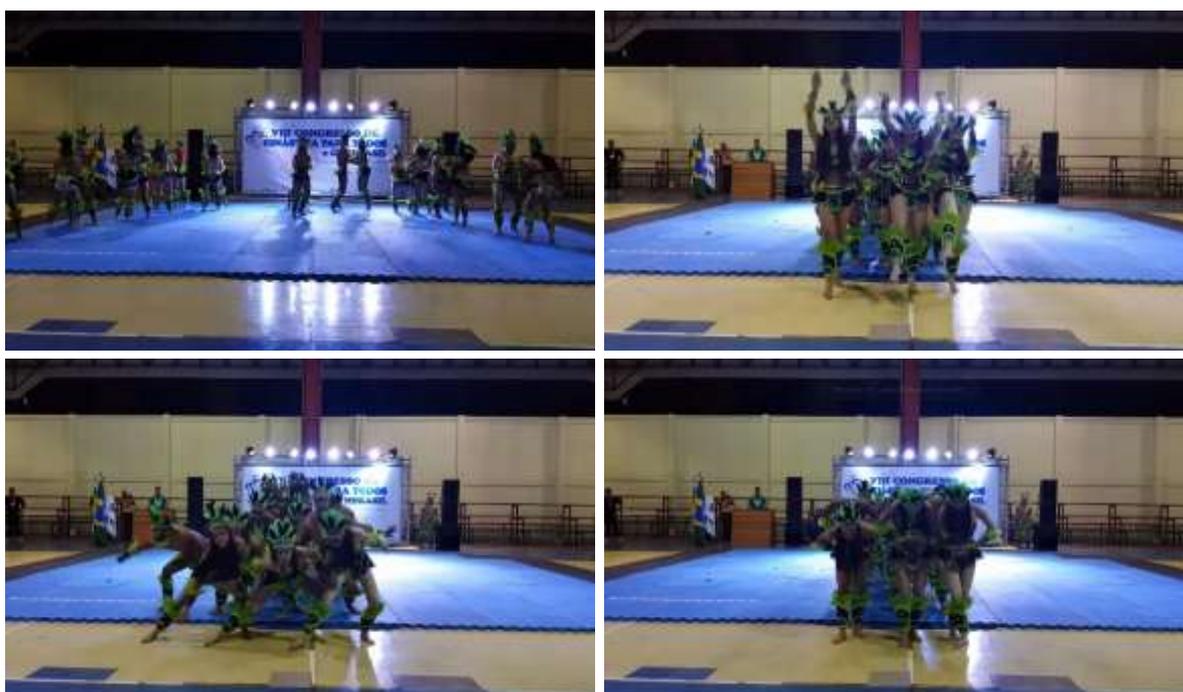
(neste caso os movimentos coreográficos). Sem isso, não se poderia falar nem de objeto, nem da essência dele (SANTOS, 2019).

O alcance da essência de um determinado objeto dependerá da consideração das circunstâncias e influências presentes em sua contextura, das presenças ou das vivências atuantes e intermediadoras em sua ação de criar (BARREIRA; MASSIMI, 2005).

Dessa forma, foi preciso assistir com o grupo o vídeo da composição construída até ali para analisar os movimentos, pontuando, junto com os próprios participantes, o que era dança e o que era ginástica. Após este exercício, demos continuidade a construção.

A segunda toada retrata como ocorreu a invasão dos kariwa (inimigos) no solo sagrado da floresta, desbotando o verde e garimpando os leitos dos rios. Ela ressalta que já são cinco séculos de exploração, mas também que a resistência ainda pulsa no coração dos indígenas. Assim, foram realizados movimentos acrobáticos que simbolizam o invasor colocando os pés no chão da floresta. Posteriormente, formaram-se três grandes fileiras e de forma ordenada, em cânon, que realizam os movimentos do rio. A movimentação é finalizada com o pulsar da resistência no coração do indígena.

Figura 48. Sequência coreográfica que mostra a invasão do kariwa e a resistência indígena



Fonte: Print canal youtube do PRODAGIN

Até esse momento, a coreografia estava sendo composta pelos professores e alguns integrantes. O grupo permanecia empolgado com a construção e isso fornecia combustível para que cada integrante pudesse pesquisar e contribuir mais.

Apesar de morar aqui, mas eu não conhecia muito, então a partir dessas coreografias, eu tive que pesquisar para montar o que eu ia apresentar então não tinha muita noção tive que pesquisar (Deusa da Canção, GF 3).

Eu tive muita dificuldade de e::: no início a gente, a gente tinha que pesquisar para saber o que que a gente podia fazer (Vitória-régia, GF 3).

Tive muita dificuldade, também, porque tinha que pesquisar mesmo muitas coisas porque eu não entendia nada (Mestre Piabeiro, GF 3).

No encontro com o outro, passividade e atividade, pluralidade e singularidade permanecem acasaladas. A composição coreográfica propicia a exploração ativa de um campo em que o equilíbrio dá lugar ao desequilíbrio, expandindo o espaço entre o controlar e o ser controlado. Por isso, entre o elo e a divisão, ao movimentar-se, os sujeitos também são movimentados, pelos outros, pelo contexto, e pela proposta em execução. Ao dar vida às ideias, levam no horizonte, além do seu repertório de movimentos, a percepção do gesto do outro, a absorção que tem início com as primeiras impressões que se delineiam no silêncio do acolhimento do outro, em suas ações perceptivas (KUNZ; MARQUES, 2019).

Dessa forma, a partir dos próximos trechos das toadas, surgiram ideias daqueles que até então estavam apenas sendo receptores. E, assim, durante os ensaios, dividia-se em pequenos grupos para criarem os movimentos, surgindo mais um bloco musical.

A toada retrata os artesanatos criados pelos indígenas em suas cerâmicas, pinturas, remos e plumárias. No contexto coreográfico, são realizados movimentos que remetem às pinturas presentes nas cerâmicas marajoaras.

Figura 49. Grafismo das cerâmicas marajoaras e a representação na coreografia



Fonte: Google e acervo pessoal

E, fazendo uma alusão ao muiraquitã, amuleto das índias icamiabas que tem forma de sapo, realizam-se saltos individuais em cânon, que remetem ao pulo do sapo e ao mesmo tempo aludem ao efeito do movimento do rio.

Figura 50. Muiraquitã e saltos em cânon representando o pulo do sapo



Fonte: google e cervo pessoal

Em paralelo, são realizados movimentos acrobáticos na lateral da coreografia por duas mulheres representando as icamiabas. Esse movimento (figura 50) foi construído pelos próprios participantes, por meio de experimentações e o que daria maior efeito visual, sem perder de vista a imagem que se queria expressar ao público.

Figura 51. Movimento representando as icamiabas



Fonte: acervo pessoal e ilustração de Jucellino Ribeiro

Acompanhando as letras das toadas, as zarabatanas, arcos, mantos e flechas dos povos indígenas são representados com movimentos gímnicos (rolamentos), atrelados ao simbolismo dos braços que executam movimentos que remetem a esses materiais (Figura 51).

Figura 52. Movimentos representando o arco, as zarabatanas, e a flecha



Fonte: Google e acervo pessoal

No refrão “Canta índio do Brasil”, os integrantes estavam mais familiarizados com os elementos gímnicos e culturais. Os movimentos antes realizados, para muitos, de forma reprodutiva (mecânica) passam a ter significado e ser incorporados pelo grupo. Os sujeitos que entravam em cena representando a caça, não mais representavam; ali, naquele momento, era senão a própria caça encarnada no sujeito. O coração que pulsava na resistência indígena, antes formado por um aglomerado de pessoas descompassadas tentando sincronizar um movimento, agora pulsava uníssono como um órgão só, compondo um único corpo. E a cada encontro, a cada passada da coreografia, esse coração batia mais forte, com mais emoção. O beija flor voava mais alto, os movimentos das águas formavam os mais belos e agitados banzeiros amazônicos.

Aquele pouco que foi ficando, ele foi se fortalecendo e no final saiu aquela grande apresentação que a gente fez. Até o nosso Grito do anauê no último ensaio que era pra valer mesmo, que já estava forte, não saiu tão forte quanto ontem. Nossa! e fora as pisadas dava para

sentir no Tatame a bravura de todo mundo que tava ali. Eu cheguei eu vim para representar o Amazonas. Eu vesti a camisa, eu sou Índio, eu sou guerreiro!
(Rainha do Folclore, GF 2).

Essa imagem (a pirâmide) significa o quanto que focamos no nosso objetivo através da coreografia, feita com muita garra, muita determinação e muito amor por estarmos produzindo algo que representava a nossa cultura e levando para outros estados essa representatividade
(Cunhã-Poranga, método visual).

“Nós estamos aqui!”. O sentimento de pertencimento a nossa cultura, aos povos amazônicos e suas lutas, o povo da floresta que há milhares de anos mantém o equilíbrio para a nossa sobrevivência
(Mãe natureza, método visual).

É nessa nova interpretação dos acontecimentos que ocorre a aprendizagem, pois quando nos movimentamos, há uma circularidade entre os acontecimentos do meio ambiente e no próprio corpo (NÓBREGA, 2008). Nesse sentido, o fato de aprender, não significa a capacidade corporal de repetir várias vezes o mesmo gesto, mas de possibilitar diversas respostas à mesma ação motora, é o potencial do corpo de aprender e refletir, ele não se restringe a situações que são fixas para sempre (GRUNENVALDT et al, 2012) e que Merleau-Ponty explica quando reflete sobre o hábito

Toda teoria mecanicista se choca com o fato de que a aprendizagem é sistemática: o sujeito não solda movimentos individuais a estímulos individuais, mas adquire o poder de responder por um certo tipo de soluções a uma certa forma de situações. É o corpo, como frequentemente o disseram, que "apanha" (*kapiert*) e que "compreende" o movimento. A aquisição do hábito é sim a apreensão de uma significação, mas é a apreensão motora de uma significação motora (Merleau-Ponty, 1999, p. 197).

Então, a centralidade nos integrantes passa a ser evidente. Enquanto um grupo elaborava os movimentos acrobáticos que ficariam no centro — representando o Tuxaua (chefe da tribo e representando no Festival de Parintins com uma indumentária grande) —, realizado por três homens no chão que equilibram três mulheres, cada uma nos ombros de um rapaz, e fazem movimentos como se estivessem abrindo a indumentária de um Tuxaua do Festival de Parintins, os outros

criavam os movimentos que seriam realizados em um grande círculo ao redor do tuxaua.

Figura 53. Figura representando os tuxauas



Fonte: acervo pessoal

Percebendo que o grupo já possuía autonomia para elaboração coreográfica, os professores buscavam ouvir todas as ideias e aproveitá-las. Foi uma maneira de incentivar a autonomia dos integrantes.

Estamos dando continuidade a coreografia de GPT de forma bem democrática, visto que utilizamos quatro tempos de oito sendo elaborados por todos
(Senhor das Águas, diário).

Tentei aproveitar a ideia de cada um para que todas as ideias fossem inseridas e todos sentissem parte dessa construção
(Guerreira das Lutas, diário).

Esse sentido alcançado pelo grupo encontra-se com o próximo trecho da toada que traz um grito de orgulho, de pertencimento. Neste momento, forma-se um grupo no centro do palco e com o bater dos pés e os gritos de *Anauê nhandeva, anauê hei,*

hei, hei! (Salve, tribos *Nhadeva*, salve, hei, hei, hei) saúdam o povo da floresta, saúdam o povo *nhadeva*, pertencente ao povo guarani.

Podemos dizer que os sujeitos ganharam consciência de si, de sua ancestralidade, da influência indígena, da sua aparência, do modo de ser e viver, do orgulho de ser amazônida. Quando movemos nosso corpo, é o corpo fenomenal que colocamos em ação, um corpo enquanto expressão. E essa subjetividade é formada na relação com o outro e com o mundo. Trata-se de uma maneira particular de olhar a construção do conhecimento, provindo das experiências vividas, em que atos, gestos e costumes representam diferentes significados (SANTOS, 2019).

O sentimento de gratidão (com entonação de voz), por todo o esforço para chegarmos aqui e principalmente o orgulho (com entonação de voz), da nossa Cultura e mostrar a nossa força (com entonação de voz), e garra (com entonação de voz). Do povo que luta em meio ao caos, a desigualdade, mas que não se deixa cair (Mãe natureza, método visual).

Sentimento de que tudo que ensaiamos valeu a pena cada segundo. Também sentimento de orgulho pela nossa cultura (Rainha da natureza, método visual).

O melhor de tudo é saber que no trabalho final, há um pedacinho nosso, uma pequena contribuição que pode fazer parte do espetáculo em si. Nosso trabalho buscou trazer a essência da região amazônica, e ver o resultado final resultou em uma mistura de orgulho e emoção, pois é gratificante poder representar a região (Pescador, diário).

A próxima toada tinha as batidas mais fortes e era uma toada de ritual. Então, os movimentos precisavam trazer esse peso que a música pedia. O grupo entendeu que movimentos acrobáticos (de saltos e lançamentos) se adequariam bem para o que a música pedia. No entanto, a maioria dos integrantes não possuíam destreza para tal façanha. Então, uma série de experimentações começaram a ser executadas. A escolha se baseou em erros e acertos, sem perder o sentido do que se queria passar ao público.

Adicionamos um certo movimento, mas não conseguimos realizar e deixamos em aberto para a próxima aula (Tuxaua, diário).

Vejo que é necessário o uso de exercícios que nos proporcione mais resistência, pois a coreografia necessita (Mãe Natureza, diário).

No ensaio de hoje continuamos limpando alguns movimentos da coreografia, e colocamos o movimento com a corda que eu particularmente adorei (Cunhã-Poranga, diário).

Assim, iniciando a terceira e última toada, momento de celebração da dança sagrada realizada pelos povos indígenas *waiá-toré*, são executados três movimentos acrobáticos. Um no centro do palco, com dois homens equilibrando quatro mulheres (uma sentada no ombro e outra apoiada na lateral do corpo com as mãos por cima dos ombros dos rapazes) que realizam giros no centro do palco; e dois círculos nas laterais formados por pessoas que entrelaçam cordas umas com as outras e formam uma espécie de “cama de gato” e uma pessoa deita e os demais realizam movimentos para cima e para baixo como forma de celebração.

Figura 54. Movimentos acrobáticos do grupo de GPT



Fonte: Acervo pessoal e XFIGPT

Em seguida, forma-se um grande mosaico com poses gímnicas e indígenas com a presença de movimento acrobáticos ao som das batidas dos tambores presentes na toada. A presença da dança sagrada fica notória com a execução de movimentos de batidas dos pés, braços e giros que finalizam em uma elevação das mãos ao céu para aclamar e agradecer. Posteriormente, abrem-se os caminhos em

forma de rolamento para as laterais do palco, para que inicie um movimento acrobático que faz alusão aos elementos presentes na ginástica artística. Dois grupos, formados por cinco pessoas em cada, seguram duas varas de bambu e uma pessoa realiza movimentos que fazem alusão às barras assimétricas enquanto se deslocam do final do palco. Concomitantemente, pessoas na lateral realizam movimento com os bater dos pés e balançar dos braços. Esses movimentos seguem para o próximo, que reúne todos os integrantes do grupo e dançam ao som de “chamem as tribos para os cantos, troquem trocano / Chamem as tribos para a dança, tua pajelança”. Este trecho faz clara referência aos movimentos presentes na coreografia oficial da toada.

Figura 55. Mosaico de poses, e acrobacias no bambu



Fonte: Acervo pessoal e X FIGPT

Até que se chegue na apoteose, momento final da coreografia, em que todos se reúnem para formar uma grande maloca, que tem formato de pirâmide por não estar fechada. É o momento mais esperado e aguardado pelos próprios integrantes do grupo, de muita concentração e cuidado para que o desenho final formado por uma figura de sete alturas não seja comprometido por uma queda, que aconteceu muito nos ensaios, mas sempre era realizado em cima de tatames e colchões, além de três pessoas de apoio (para quem ficava no nível mais alto) para auxiliar na montagem e desmontagem. Mas o grupo decidiu por esta figura que representava muito além de um desenho, significava a força, a garra, a coragem, não só dos povos indígenas, mas de um grupo que começou do zero, sem grandes expectativas motoras, que cresceu e se fortificou.

Além disso, hoje conseguimos montar a pirâmide de primeira em uma das tentativas. Fiquei muito feliz.
(Mãe da Mata, diário)

Eu tô conseguindo aos poucos subir na pirâmide, MESMO COM MEDO, fui melhor que as outras vezes hoje, e tô muito feliz por isso
(Índia Guerreira, diário, ênfase do diário).

No ensaio de hoje progredimos muito, pois conseguimos FINALMENTEE a pirâmide
(Porta Cores, diário, ênfase do diário)

Não obstante, a imagem mais escolhida pelos participantes no método visual foi a pirâmide (figura 56).

Para encerrar a coreografia, como um pedido de preservação e valorização da nossa cultura e dos povos indígenas, uma integrante do grupo, no topo da figura, balança a bandeira do Brasil ao som de um trecho do hino nacional brasileiro “dos filhos deste solo és mãe gentil, Pátria amada, Brasil”.

Finalizar esta primeira coreografia não foi fácil. Além do desafio de entrelaçar os elementos gímnicos com os culturais amazonenses, tivemos o desafio de lidar com uma nova prática, a GPT e sua filosofia, seus 4 F's, a construção em grupo, o ser democrático.

Não foi um processo fácil. Foi preciso começar de forma diretiva as primeiras movimentações para que depois o grupo se sentisse seguro para colaborar na construção. Após o início da construção tudo se tornou mais fácil
(Senhor das Águas, diário).

Houve conflitos ou descontentamentos entre os participantes, por acharem que suas ideias não estavam sendo ouvidas. Mas trabalhar com ideias de aproximadamente 30 pessoas não é tarefa fácil. A percepção de uma aula variava de pessoa para pessoa: enquanto para uns a aula foi maravilhosa, para outros foi o oposto.

Hoje não achei que foi um bom ensaio [...] de todas as ideias que eu já dei, simbolizando, uma de 10 foi aceita
(Pajé, diário).

Nosso dia foi bom, mas creio que pode melhorar os ensaios
(Rainha da Natureza, diário).

Muitas coisas bacanas. Progredimos a cada semana, o dominó exigiu coragem e deu certo. A corda deu mais certo ainda
(Pescador, diário).

Houve umas pequenas mudanças que estão fazendo melhoras para nossa coreografia, um pouco cansativo, porém estamos quase concluindo com perfeição
(Toada, diário).

Nesses momentos era necessária intervenção dos professores, para equilibrar as ideias e fazê-los entender que nem sempre é possível acatar todas as ideias ofertadas:

Claro que tivemos algumas divergências de pensamentos em relação a elaboração da coreografia, mas acredito que com as explicações e as justificativas dos movimentos e ideias, o diálogo, todos compreendiam
(Senhor das Águas, diário).

Compartilhar saberes, ouvir e respeitar, possibilita um processo que pode levar a outros aspectos do estar em grupo, como o sentir-se parte de uma unidade e o sentimento de compromisso, que estão ligados à voz e à abertura dada para influenciar decisões do grupo. A cada opinião de um integrante, o grupo pensa e repensa, impede e cede. O grupo discorda, e exige; integrantes exigindo de si e dos outros, pois pertencer — ativamente — exige comprometimento, não relacionado ao desempenho, à performance, mas ao processo coletivo no qual o indivíduo pertence ou participa (MENEGALDO; BORTOLETO, 2018).

Ao final deste primeiro processo as ideias estavam mais alinhadas e o grupo satisfeito com a sua trajetória e a sua construção.

E, assim, partimos para a segunda composição, no qual participaram 28 pessoas e foi intitulada “Amazonas: identidade cabocla”. Essa coreografia retratou o caboclo amazônico:

que é o homem ou mulher que vive na região em contato com a natureza, muitas vezes em comunidades à beira das águas, chamadas de comunidades ribeirinhas, e que tem os rios do Amazonas como estrada (CORRÊA, *et al* 2020, p. 119).

Nessa coreografia foram utilizadas uma música popular amazonense (MPA) e trechos de duas toadas do Caprichoso:

Figura 58.
QRCod
Amazonas
Moreno



Amazonas moreno, tuas águas sagradas.
São lindas estradas, são contos de fadas.
Ó meu doce rio
A canoa que passa, o voo da garça.
As gaivotas cantando em ti vão deixando o gosto de amar
É o caboclo sonhando, que entoa remando o seu triste penar.
Neste poema de bolhas que ressoa nas folhas
da linda floresta do meu rio mar
É o caboclo sonhando, que entoa remando o seu triste penar.
Neste caudal tão bonito que é o desejo infinito

de plantar meu grito nas ondas do mar
(*Amazonas Moreno*, música do Grupo Raízes Caboclas)³⁵

Figura 59.
QRCod
Pescador da
Amazônia



Velho proeiro conta história de bicho encantado do rio
E teme o perigo da boiúna, yara e sucuri
Movem-se as canaranas, peixe-boi tá no parí
Bate a gapônga, afia o arpão, caniço nas mãos.
A São Pedro pede proteção
(Pescador da Amazônia – toada do boi Caprichoso 2013)³⁶

Figura 60.
QRCod A
poética do
imaginário
caboclo



Sou, sou caboclo sou, vencedor
Minha força renasce das cinzas
Sou pássaro sonhador
Sou cagila de negro, nordeste alegria, pussanga de branco
Sou encantaria, caboclo, mistura, remo, flecha.
Índio, mistério e floresta
Sou cariboca poeta, eu canto a Amazônia.
Recrio o folclore ao som do tambor
Faço da arte minha vida, e faço da vida essa festa de amor
A Poética do Imaginário Caboclo – toada do boi Caprichoso 2017)³⁷

Com a melhor experiência vivida quanto à prática da GPT e à identidade amazônica, essa composição fluiu de forma mais rápida e com maior participação de todos, desde as primeiras ideias até a execução. A identificação de elementos e movimentos foi mais palpável. Ademais, manteve-se a relação com histórias de vida e identidade cultural.

Essa realmente foi bem mais fácil /.../ a gente em si tem várias referências né. Desde a música, desde o início até o final. Cada um deu um palpite e a gente traz bastante referência da canoa, farinha,

³⁵ GRUPO RAÍZES CABOCLAS. *Amazonas Moreno*. Composição de Celdo Braga e Osmar Oliveira. Disponível em: <<https://youtu.be/iAbrruTleog>> Acesso em: 18 de mar. de 2021

³⁶ NAKANOME, Erick et al. *Pescador da Amazônia - Toada do Boi Caprichoso 2013*. Disponível em: <<https://youtu.be/7HHkYAzcxIU>> Acesso em: 18 de mar. de 2021.

³⁷ AGUIAR, Adriano. *A Poética do Imaginário Caboclo – toada do boi Caprichoso 2017*. Disponível em: <<https://youtu.be/mnZHadxYVI>> Acesso em: 18 de mar. de 2021.

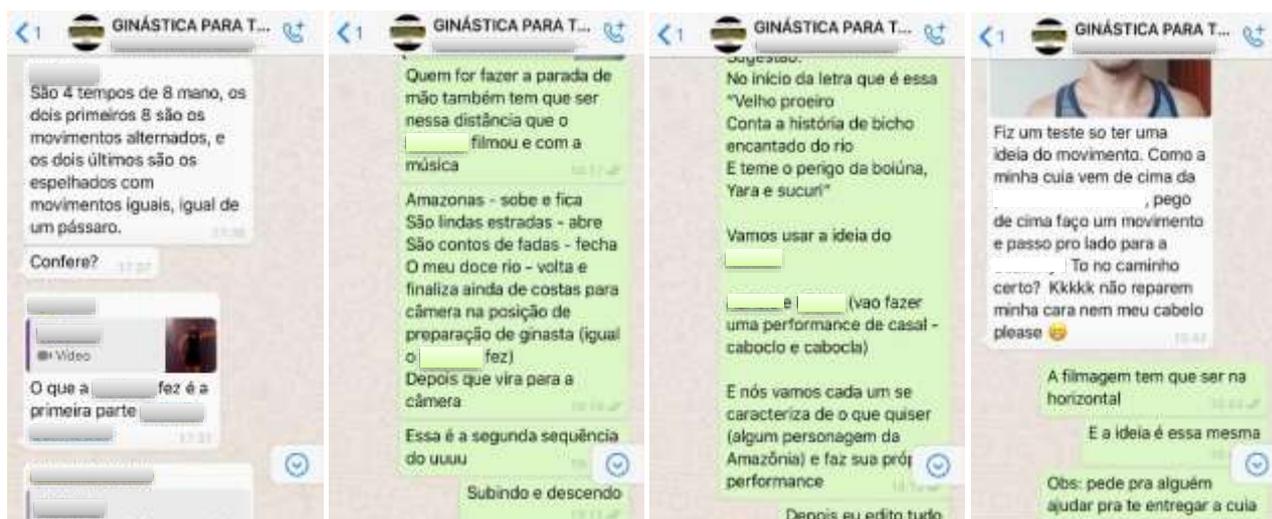
da nossa paisagem, trouxeram bastante das lendas, então foi bem mais fácil

(Cirandeira Bela, GF 3).

Me identifico com o tema pois nasci dessa cultura que é maravilhosa, escolhi a música "A Poética do Imaginário Caboclo"; pois além de ser do meu Boi querido, fala do caboclo, do rio, da fé, das lendas, do amor pela Amazônia, do amor pelo Boi, do amor pela cultura (Rainha do Folclore, diário).

A coreografia, elaborada de forma remota, foi toda construída por meio de reuniões *online* via *Google Meet*®, e sua execução foi realizada na casa de cada integrante. Por vezes, dúvidas eram enviadas pelo grupo de *WhatsApp*® e até ideias que surgiam extra reunião.

Figura 61. Conversas do *WhatsApp*® do grupo de Ginástica para Todos

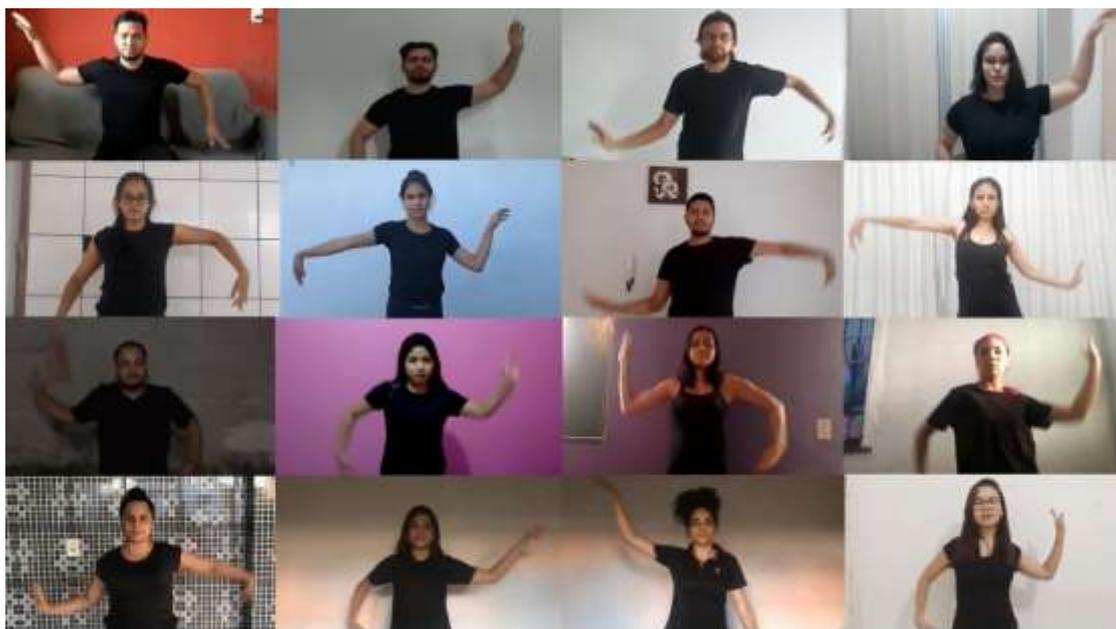


Fonte: Acervo do grupo PRODAGIN

A coreografia se inicia com os participantes realizando movimentos de braços em ondas e movimentos corporais de subida e descida, alternadamente. Estes movimentos representam o banzeiro do rio, uma vez que a primeira música faz alusão ao rio Negro, que banha a imensidão da floresta:

Movimentos ondulados, coordenados e sincronizados como as águas que correm em nossos rios que são estradas para o caboclo pescador, seringueiro, juteiro, pai, mãe, crianças, benzedeiras, enfim, os caboclos, o nosso povo (COLETIVO GYMNUSP, 2020, p. 9).

Figura 62. Movimentos de braços, representando o banzeiro do rio



Fonte: Print canal youtube do PRODAGIN

Assim, todos vestidos de preto em alusão à cor do rio realizam movimentos acrobáticos: parada de mão, vela e estrela. A parada de mão é realizada por oito pessoas em sincronia com os dois compassos musicais do trecho: “*Amazonas moreno, tuas águas sagradas são lindas estradas, são contos de fadas, oh, meu doce rio*”. No próximo trecho é realizado o movimento de vela por cinco pessoas. A subida da vela representou a ponta da canoa e lá em cima houve um pedalar de pernas representando o voo das garças descrito na música. As gaivotas foram representadas por uma série de estrelinhas executadas uma atrás da outra por mais cinco integrantes do grupo.

Esse processo coreográfico teve que subsidiar atuação em grupo, à distância e os percalços de cada um em tempos de pandemia. Então, a maior dificuldade apontada pelo grupo não foi a construção em si, mas a execução, uma vez que tudo foi feito em casa e adaptações tiveram que ser feitas para a execução, principalmente, desses movimentos acrobáticos.

Fazer a coreografia em casa foi desafiador, pois na minha casa não tem muito espaço, então eu tinha que ficar procurando um espaço (Mãe da Mata, diário)

Foi meio difícil porque a minha casa é pequenininha né. Então era bem difícil de realizar os movimentos de locomoção, então tive bastante dificuldade em relação a isso
(Cunhã-Poranga, GF3).

Sobre as filmagens realmente a dificuldade é o local, eu faço o gravo tudo no meu quarto e é apertado, e às vezes eu era assim, tem que fazer a filmagem, fazer a maquiagem fazer tudo sozinha, e às vezes dava errado, às vezes não ficava como eu queria
(Deusa da Canção, GF3)

O penúltimo trecho da música foi executado por duas integrantes no tecido acrobático representando o caboclo em sua rede (na região amazônica, é comum um cochilo pós almoço). A princípio, a ideia era fazer uma coreografia na rede, mas como tínhamos duas integrantes praticantes de tecido acrobático, optamos por explorar essas habilidades. Assim, as duas fizeram os movimentos pensando no encontro das águas, sendo que uma utilizou o tecido azul (representando as águas escuras do rio Negro) e a outra o tecido vermelho (representando as águas barrentas do rio Solimões), que também fizeram alusão as cores correspondentes aos dois bois de Parintins, Caprichoso e Garantido.

Figura 63. Movimentos no tecido acrobático



Fonte: Print canal youtube do PRODAGIN

O último trecho é executado por nove pessoas vestidas com roupas típicas, dançando uma coreografia tendo o remo como implemento. Esse utensílio foi escolhido porque é representativo da vida cabocla. Ele é utilizado para locomoção (junto com a canoa), para o trabalho e até como adorno. Por ser comum, seria fácil todos terem em casa, e aqueles que não tinham conseguiram confeccionar sem dificuldades.

Apesar de cada um estar em sua casa a construção foi de forma coletiva: ideias foram lançadas de como poderia ser confeccionado o remo com materiais acessíveis, sem precisar se expor — pois a ideia era não sair de casa. Então, o material deveria estar disponível. Assim surgiu a ideia de fazer com cabo de vassoura e papelão, por meio do grupo de *WhatsApp*® um tutorial foi feito com fotos, e cada participante que construía seu remo postava para que os outros pudessem ver. Além disso houve a participação da família nessas construções.

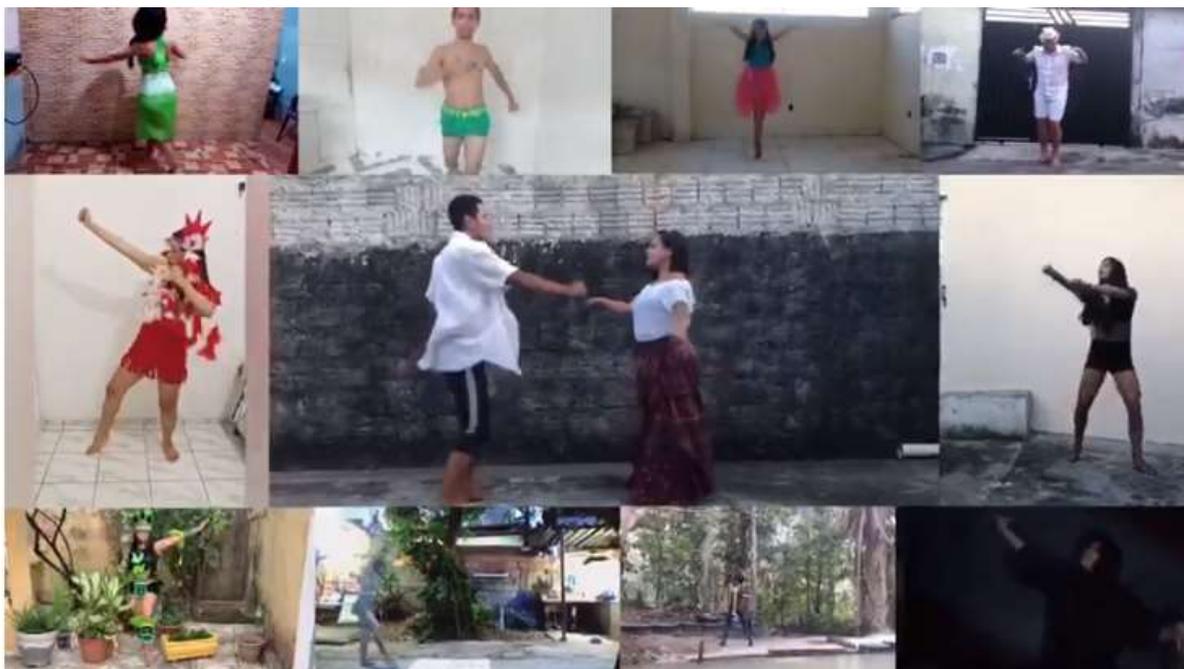
Figura 64. Conversas do *WhatsApp*® do grupo de Ginástica para Todos sobre confecção do remo



Fonte: Acervo do grupo PROTAGIN

A segunda música, uma toada, conta as histórias ouvidas e contadas entre as gerações, que muitas vezes retratam experiências vividas por pescadores e ribeirinhos, grandes conhecedores dos mistérios e encantos da Amazônia. Assim, nesta parte da coreografia um casal, representando o caboclo e cabocla, dança no centro da imagem e ao seu redor vários personagens amazônicos — Curupira, Caipora, Mãe da Mata, Matinta Pereira, Vitória-régia, Cunhã-Poranga, Iara mãe d'água, Cobra Grande, boto — fazem suas performances.

Figura 65. Grupo retratando diferentes personagens amazônicos



Fonte: Print canal youtube do PRODAGIN

Nesta parte da coreografia, todos puderam usar de sua criatividade para compor seu personagem e sua performance. Além disso, puderam recordar as histórias que ouviam, ou conhecer novas, e mergulhar nessa magia amazônica.

A nova coreografia, ela foi muito mais fácil por ser algo que eu cresci, e por ser algo da minha família. Meu avô ele era... ele era seringueiro, então, eu cresci escutando lendas até hoje.
(Vitória-régia, GF3).

A construção do meu personagem que escolhi, a Matinta Pereira, que eu não conhecia antes do processo, eu só conhecia as mais populares como: Cobra Grande, Iara, Curupira... Matinta eu não fazia ideia da existência, mas como os outros integrantes já tinham escolhido os personagens que eu conhecia, eu precisei pesquisar outras lendas com outros personagens, aí pesquisando, achei a lenda dela, que foi bem desafiadora de retratar em poucos segundos e quis o desafio. Busquei retratá-la da forma mais aproximada possível, com figurino, adereços e iluminação adequada ao enredo da lenda, gostei bastante (Porta Cores, diário).

A partir desses relatos percebemos que o contexto da segunda coreografia já fazia parte da existência dos nossos sujeitos. Foi algo vivido por eles de maneira auditiva, visual, tátil, e tantas outras formas corporais que transformar em coreografia

se tornou quase uma biografia descrita pela sensibilidade de um grupo, o modo como cada um percebe a si, o outro e o mundo.

Cabe enfatizar a experiência do corpo como domínio criador de sentidos, visto que a percepção não é uma representação da mente, mas um evento da existência. Os movimentos acompanham nosso trato perceptivo com o mundo, posicionando-nos nas coisas prontos a habitá-las com todo nosso ser. As sensações estão relacionadas a movimentos e cada objeto nos convida à realização de um determinado gesto, na qual não se trata de uma representação, mas de criação e novas possibilidades de interpretação das diversas situações existenciais (NÓBREGA, 2010).

De acordo com Merleau-Ponty (1999, p. 84) “o sentir é a comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida”. Foi por isso que o último trecho da música foi realizado com movimentos ginásticos e dança em vários ambientes naturais, tendo o rio como paisagem principal. E não há nada mais familiar do que o contato rios e igarapés no Amazonas, seja para lazer, transporte ou subsistência, inclusive muitas das lendas ouvidas tem o rio como personagem principal ou como espaço de acontecimentos.

Figura 66. Coreografia realizada nas paisagens naturais amazônicas



Fonte: Print canal youtube do PRODAGIN

Crescer em contato com as águas faz parte do contexto amazonense. Então, reviver aquele ambiente, recriar as vivências ribeirinhas a partir da expressividade e apresentá-lo a outrem não seria complicado, principalmente quando os movimentos são executados dentro do próprio rio, ou muito próximo a ele. Assim, cada participante apesar de estar em cenários diferentes, tinha em comum essa estreita relação com a natureza, e apesar de cada um criar sua própria sequência era possível observar na coreografia como as experiências se encontravam naqueles gestos.

Nosso corpo revela imagens já inscritas nele e que acabam despertando, mesmo que o sujeito ainda não tome consciência ampla desse viver corpóreo (SAURA, 2014, p. 172). Temos um saber corpóreo estruturante formado a partir da vivência na estrutura comunitária, encontramos a nós mesmos nos outros, ao mesmo tempo que somos singular, somos plural (SAURA, 2013).

Segundo Hannah Arendt a pluralidade é a lei da Terra, somos sujeitos e objetos percebendo e sendo percebidos ao mesmo tempo. A capacidade da percepção sensível, ainda que comum a todos, distingue-se de acordo com a capacidade original da percepção de cada ser, pois a interpretação das informações dos estímulos que chega até mim pelos sentidos indica a originalidade que tenho para apreendê-las e percebê-las. Isso atesta a tese de que a igualdade e a diferença são inerentes à condição humana e, por isso, de que a pluralidade é a lei da Terra (SILVA, 2007).

Na coreografia de GPT, realizada em ambiente natural cada sujeito manifestou sua singularidade nos movimentos apresentados, mas que também mostrou suas igualdades, que se encontram no contexto local, na vivência próxima aos rios, igarapés, furos amazônicos. Estes, emergem no lazer, no trabalho, ou nas paisagens do dia a dia. Morar no Amazonas é ter contato com os espaços fluviais e tudo que se relaciona a ele: a extensão, a estética, o mistério, a espiritualidade.

A ideia de gravar nesses ambientes partiu de uma integrante do grupo que foi passar um final de semana em um sítio (algo comum no Amazonas). Lá ela teve a ideia de gravar um dos trechos da música naquele ambiente. Após mostrar para o grupo, outros integrantes que também possuíam sítio ou que moravam perto de paisagens naturais se propuseram a compor.

Quando eu vi todo o contexto /.../ aquela ideia daquela parte é com o remo, eu pensei: não, cara, isso aí tem que ser feito, tem que ser gravado no ambiente natural, tem que ter gravado no Igarapé, próximo

a natureza. Porque tem que passar pras pessoas é, essa nossa cultura, que nós vivemos aqui, o quê que é ser ribeirinho, o que é ser caboclo
(Mãe Natureza, GF 3).

O objetivo de utilizar esses cenários foi apresentar ao público que assistia um pouco das belezas naturais do Amazonas, destacando os igarapés (estreitos e longos cursos de água que passam entre as florestas e desaguam no rio), os igapós, os furos (pequenos trechos de água que ligam um grande córrego, como por exemplo o igarapé, com outro), e os rios do Amazonas — tão extensos que são chamados de “rio mar”. Mas, não somente, é mostrar que a natureza que se apresenta de forma tão exuberante no Amazonas, também está naqueles que se apresentam: “dançar na natureza, dançar para transformar a paisagem do corpo e a do mundo” (ANDRIEU; NÓBREGA, 2020, p.117).

Essa imersão do corpo na natureza no processo de coreografar é compreendido por Andrieu e Nóbrega (2020) como eco-coreografia, que enfatiza a experiência de sensações do corpo vivo, sendo um investimento em novos espaços para a experiência corporal, suas sensações e outras perspectivas de expressão artística, além dos quadros estéticos clássicos da coreografia em direção a uma ecologia corporal. Ao realizar esse tipo de trabalho busca-se aprofundar a imersão da coreografia e a ampliação do quadro estético e coreográfico para vibrar no corpo sensações vivas que podem transformar quem está executando, o seu entorno, e a própria produção artística.

Quase finalizando a coreografia há a passagem da cuia (um utensílio utilizado para servir refeições, pegar água, adornar etc.) de um integrante para outro (com passagem feita com ferramentas de edição de vídeo, já que a apresentação via plataformas digitais).

Figura 67. Cuia

Fonte: *Google*

Figura 68. Passagem da cuia na coreografia

Fonte: Print canal youtube do PRODAGIN

A cuia simboliza também a união entre o grupo, nos festejos indígenas coloca-se o *caxiri* (bebida fermentada de teor alcoólico, feito à base de mandioca), e vai passando a cuia de um para o outro e todos bebem, simbolizando a união. Por isso, esse passar de cuia também tem o significado de juntos, mesmo distante. “Do abstrato ao concreto, um *corpus* coletivo foi alcançado e, através de pequenas telas as emoções foram conectadas” (CORRÊA et al, 2020, p.129).

Figura 69. Caxiri



Fonte: Portal Amazônia

E não só conectadas por aqueles que participaram da construção, mas também pelos expectadores do IX Festival GYMNUSP³⁸ que demonstravam suas sensações por meio do *chat* ao vivo (que estava aberto para comentários) na plataforma do *zoom* e canal do *youtube* do GYMNUSP (local onde foi transmitido o festival): “*arrepida*”; “*Muito lindo PRODAGIN!! Emocionante*”; “*Que demais, dentro do riooooo*”; *LINDO, LINDO, arrepida aqui*”; “*viva nossas raízes*”; “*uauuuuu*”, foram alguns dos comentários escritos durante a transmissão da coreografia.

³⁸ O IX Festival GYMNUSP foi um festival de GPT totalmente on-line, que aconteceu no dia 01 de agosto de 2020, promovido pelo Gymnusp, extensão universitária de GPT, da Faculdade de Educação Física e Esporte e da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo - EEFÉ e FE/ USP. Ele está disponível no canal do *youtube* do GYMNUSP em: <https://youtu.be/iAylmH2yAO0>

Essas sensações que foram capazes de transcender as telas de computadores, celulares, televisão, dentre outros aparelhos eletrônicos conectados via internet, também chegaram àqueles que protagonizaram a cena apresentada. Nervosismo, coração acelerado e arrepios descreviam o que os participantes do grupo GPT sentiram naquele momento: “*parecia até que eu estava lá apresentando a coreografia de forma presencial*” relatou a integrante Vitória-Régia (GF3).

Uma emoção compartilhada é uma emoção que é vivenciada como nossa, como aquela que estamos tendo. Sentir uma emoção não simplesmente como sua, mas como *nossa*, requer uma identificação com o(s) outro(s) para experimentar-se como *um de nós*, onde esta última expressão é entendida em termos não distributivos. Aqui a ideia de identificação não se refere primordialmente à imitação ou alinhamento, mas a uma espécie de assimilação da perspectiva do outro, que ainda é registrada como perspectiva do outro. Um indivíduo é motivado tanto para se envolver com os outros quanto para alterar a motivação no que se refere ao mundo relacionado pelo outro (LEÓN; SZANTO; ZAHAVI, 2019).

Os recursos tecnológicos são compreendidos, nessa perspectiva como uma extensão do próprio corpo, que conectado com outros por meio de redes, fios, fibras, ondas, encontram-se – conversam pelos *chats*, olham-se através das câmeras, falam e ouvem usando microfones, interagem de diferentes formas, e compartilham sentimentos, sensações e significados das coisas. Os corpos, separados pela distância física, não se separam pelas experiências compartilhadas, pois a experiência acontece quando somos tocados, mexidos, inquietados por ações resultantes de contextos sociais diversos (SILVA; EHRENBURG, 2020).

No último movimento coreográfico, realizado por meio de edição de vídeo, os integrantes montam uma pirâmide, em alusão à primeira coreografia. No topo da pirâmide há uma criança com uma canoa na mão, objeto que representa bem o caboclo amazonense.

Figura 70. Pirâmide com uma canoa no topo



Fonte: Print canal youtube do PRODAGIN

Esse topo da pirâmide teve significado especial para uma integrante do grupo, a quem nomeamos de Cirandeira Bela (por ser filha de Manacapuru, terra da ciranda) uma vez que o pai é pescador e a família toda se envolveu na produção da coreografia e confecção dessa mini canoa.

Neste contexto, de composição à distância, não era somente Cirandeira-bela que fazia parte daquele corpo amazônico, mas toda família, que ficou imersa naquele enredo, porque aquelas histórias também os pertenciam. Pela narrativa dela, verbal, corporal e sensível, seus pares tinham acesso às vivências na GPT e os experienciavam — no auxílio das filmagens, na construção do material, na sugestão de movimentos, nas suas narrativas de vida. Essas experiências conversavam com as narrativas construídas na coreografia, e assim, se percebiam parte daquele corpo, do corpo Amazônia, do corpo GPT.

Fazer a coreografia em casa foi uma experiência nova (por fazer GPT) e ótima, **praticamente toda a minha família participou desde do início pelos bastidores, sendo os cameraman, /.../ vendo em qual local de Manacapuru a paisagem ficaria bonita /.../** Na última vez que nos reunimos pelo Meet para ver a parte final da música decidiram em fazer a nossa famosa pirâmide e mencionaram o minha irmãzinha para ficar no topo segurando com uma canoa ou um remo, meus pais logo aceitaram e já foram ligando pros nossos amigos perguntando se

eles teriam um a canoa de enfeite para emprestar, os que tinham eram barcos pequeno e muito pesado, então eu e meu irmão decidimos confeccionar uma canoa de papelão, meus pais foram supervisionando, dando as dicas onde deveríamos cortar, colocar a parte lateral (os pavês), os bancos, etc, Eles diziam: “Até parece que nunca viu ou andou de canoa, faz direito” , e a “M” que ficou super animada porque iria participar da coreografia comigo, todo dia ela ensaiava a parte dela, e olha que era só dar dois passos e elevar a canoa em cima da cabeça (kg). Enfim montar a coreografia em casa foi ótimo por ter minha família perto de mim me ajudando, pois eles sempre foram super presentes e participativos, estava sentido falta já que passava mais tempo em Manaus do que em casa (Cirandeira-bela, diário, grifo nosso).

Eu falei com meus pais aqui na pirâmide dar pra segurar uma canoa, pode? Pode né? Eles só confirmaram que podia. Aí já foram ligando pra ver se os conhecidos tinham uma canoa, colega deles né, já foram vendo se tinha se não tinha, aí super apoiaram até na construção da Canoa. Então a gente construiu um aqui de papelão, eu e meu irmão, aí meus pais vão falando como que era certo, como tinha que diminuir, mais cortar mais algum canto, e por eles colocavam até uma rabetinha (mini motor) lá na naquela Canoa, e quando a gente errava ele falava assim: “menina parece que tu nunca andou de Canoa”, “Parece que teus pais não são pescadores que vocês nunca entraram numa canoa não, estão fazendo errado”. **Então é isso eles super apoiaram, basicamente todos participaram desde meus primos, ajudando a gravar** (Cirandeira-bela, GF3, grifo nosso).

Escolhi essa foto (que mostra ela e outros integrantes fazendo movimentos gímnicos em diferentes paisagens amazônicas) por mostrar essas paisagens naturais no fundo que nas nossas coreografias “normais” é impossível de mostrar /.../ mas também porque me lembra que esse ano e essa coreografia desde da sua composição até o resultado final foi diferente e difícil, com grandes desafios, nos dando possibilidade de nos reinventar e aflorar a nossa criatividade **e principalmente por nos aproximar de nossos familiares** (Cirandeira-bela, método visual, grifo nosso).

Percebe-se que toda a construção coreográfica foi carregada de significados. Cada movimento realizado, cada veste, objeto e lugar escolhido compôs esse corpo amazônico que finalmente surgiu em forma de expressões, emoções e vivências. Ou seja, tais movimentos não são meras execuções mecânicas, mas atos intencionais,

expressivos e espontâneos. Os aspectos vitais e culturais se entrelaçam no corpo próprio, que se configura como um narrador de vivências (CAMINHA, 2019).

Sentir e compreender formam-se em um mesmo ato de significação, possíveis pela nossa condição corpórea e pelo acontecimento do gesto, em que a estesia³⁹ possibilita uma racionalidade que manifesta do corpo e de seus sentidos naturais, afetivos, sociais, históricos. Esse entendimento é essencial para redimensionar o fenômeno do conhecimento, relacionando-o à experiência vivida, ao corpo e aos sentidos (NOBREGA, 2008).

³⁹ Pode ser entendida como a condição de processamento do estético, um componente constituinte de todo e qualquer arranjo de linguagem, a estesia é um processamento do corpo que sente as qualidades que sobre ele operam impressivamente. Quanto maior o grau de esteticidade, maior é a ação impressiva e a ação desse corpo operador que, sem automatismo para processar o manifesto por um plano da expressão, capta e sente as impulsões que produzem uma experiência do que é sentido para ser significado (OLIVEIRA, 2010, p. 5)

4.2 A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NO GRUPO DE GINÁSTICA PARA TODOS



Discursos iniciais eram externos. Falava-se de aspectos culturais como algo distante. Fora de si. No decorrer do projeto percebemos mudança, sobretudo, com a ascensão de histórias de vida. É notável a percepção de dois grupos: os que se reaproximaram e os que se aproximaram das manifestações culturais amazônicas. E é sobre estas temáticas que versamos este tema.

4.2.1 De fora para dentro: Eu-Amazonia



A partir do primeiro grupo focal, percebemos que não estava claro para os participantes qual a identidade cultural do Amazonas ou com o que eles se identificavam. Comumente, os integrantes concordavam com a visão do externo, do que mais aparece para os turistas ou para quem não é do Amazonas e reproduziam falas que ouviam. Interessante pontuar que falavam do Amazonas na terceira pessoa como se fosse algo separado deles.

Em alguns momentos o silêncio reinava e parecia que não sabiam falar do próprio Estado em que viviam, até que alguém lembrava dos nossos Festivais, e o principal deles — o de Parintins — e, então, tímidas vozes começavam a esboçar algumas ideias, mas mais parecia alguém de fora contando sobre um evento de outra localidade, falavam como algo tão distante, de forma tão cheio de dúvidas que nem parecia que estavam falando de algo do seu próprio Estado.

As histórias que eles (os festivais) contam, porque muitas vezes são de lendas antigas relacionadas com os povos antigos do Amazonas (Vitória-régia, GF 1).

* Ilustração do movimento de flecha, sendo composto pelo grupo de GPT do PRODAGIN. Desenho de Jucellino Ribeiro, artista parintinense

/.../ a história de cada lenda, cada cultura, de como eles criam uma história para poder apresentar para o público em forma de dança (Porta Estandarte, GF 1).

Apesar dos sujeitos da pesquisa conhecerem um pouco alguns festivais folclóricos, estes, não caracterizava uma identidade forte, mas, ao mesmo tempo, não conseguiam descrever o que os caracteriza como amazônica, e aceitavam o que o Estado vende como cultura, ou seja, conhece, sabe que é presente na região, mas vive de forma tangencial. Reconhecem bem as danças típicas e o que elas retratam, mas discursam como algo fora de si. Parece que não há uma identidade clara. Sabe dizer como as pessoas olham o Amazonas, mas não sabem dizer o que o identificam como amazônica.

Eu acho que quando o pessoal pensa na Amazônia pensam nesses folclores, nos materiais (Cirandeira Bela, GF 1).

Eu acho que o principal do nosso estado é o boi que vem contando todas as histórias indígenas né, a questão da cobra grande, a questão do curupira e muitas outras histórias que vem das tribos né e a própria história dos povos indígenas né (Mãe Natureza, GF 1).

No entanto, a maioria conhece, já participou ou prestigiou alguma dança regional. Em seus discursos, relacionam a identidade cultural com a dança, com esse viés artístico.

Quando fala de folclore e identidade /.../ a gente já pensa na parte do boi, nas lendas e tudo mais até porque é Parintins né é a cidade que mais chama atenção por conta né da época do festival, mas também tem quem conhece né a ciranda de Manacapuru e outras lendas também por tudo isso (Sereia, GF 1).

Talvez o fato de a maioria ter nascido entre os anos de 1994 e 2000 e não ter vivido o *boom* do boi em Manaus, onde a presença dessa manifestação estava em todos os lugares (festas, aulas de academia, Bar / Curral do boi, arraial etc.), ou seja, você não precisava ir longe para vivenciar ou aprender o ritmo do boi, explique a distância com essa manifestação cultural. Isso porque as coreografias para o boi eram criadas em Manaus e levadas a Parintins para que os dançarinos aprendessem lá.

Outro fato relevante é que foi na década de 90 que a festa dos Bois de Parintins ganhou dimensão de espetáculo com repercussões nas mídias nacionais e internacionais. Isso ocorre por conta de sucessos como a toada “Vermelho”, de Chico da Silva, gravada pela cantora Fafá de Belém (já consagrada nacionalmente), no álbum Pássaro Sonhador, lançado pela Sony Music; a toada “Tic tic tac”, de Braulino Lima, gravada pelo grupo carrapicho pelo selo BMG (que ganhou proporções internacionais); a toada “Parintins para o Mundo Ver” que foi composta e divulgada pelo sambista Jorge Aragão; e até por causa de reportagens nacionais em programas de entretenimento, em razão da predição (frustrada) da Mãe Diná, sensível conhecida nacionalmente na época, que no final da década de 1990, profetizara o afundamento da Ilha Tupinambarana em plena festa dos Bois (DOSSIÊ, 2018; CARVALHO, 2014). O que rendeu uma paródia da toada “o passo do tchan”, de Klinger Araújo, na qual o trecho “*Já rufou meu tambor no reino do boi bumbá...*”, ficou “*eu não vou mais pro boi, por causa da mãe Diná...*”, fez muito sucesso na época.

A partir de 2001, isso mudou, quando o conselho e comissão de arte dos bois reivindicaram para o município essa tarefa. As coreografias passaram a ser compostas em Parintins e levadas para Manaus, ao mesmo tempo que o boi perdeu espaço nos programas nacionais de televisão, diminuindo também os investimentos do Governo do Estado em Manaus, dando espaço para a propagação de outros gêneros musicais, como o forró e o sertanejo.

Este fato fez diminuir drasticamente os eventos, bandas e grupos de boi em Manaus. Restaram apenas eventos em datas e lugares específicos como o Bar do Boi (lugar de ensaios do Caprichoso) e Curral do Boi (local de ensaios do Garantido), de março a junho; o carnaboi (época do carnaval); e o boi Manaus (aniversário de Manaus, em 24 de outubro), diminuindo também o interesse da população em geral, e quem não pertencia a um nicho do boi, ou a uma família que fazia parte desse meio, não possuía uma aproximação forte com essa cultura.

Sem o investimento do governo e dos próprios bois para a escolha de um local próprio para os ensaios (Bar do Boi e Curral do Boi), ele foi perdendo ainda mais o seu espaço. Para realizar os seus ensaios era preciso alugar espaços privados e ocorreu uma rotatividade de lugares de ensaios (Tv Iândia, Olímpico club, sambódromo, Rio Negro, Almirante) que desfavoreceu a prática do boi-bumbá em

Manaus. Este fato foi percebido por uma integrante do grupo que sempre frequentou o Bar do Boi, como algo que tenha ampliado o preconceito frente a cultura amazônica:

Antigamente o boi, ele era bem mais valorizado pelo governo, pela prefeitura. E eu acho que esse preconceito que existe, antigamente claro que tinha né? Mas era tão despercebido e hoje em dia como o governo já não investe mais tanto nisso...
(Rainha do Folclore, GF 2).

Assim, apesar de todos mencionarem o Festival de Parintins como parte da identidade amazônica, muitos não o conheciam de fato. Conheciam-no, apenas, de forma superficial, a partir de propagandas na TV em época do festival, por ter assistido na TV ou canais *online*, ou ainda como uma manifestação turística do Amazonas. Isso ficou evidente durante o processo de composição coreográfica.

Os integrantes não sabiam, a princípio, o que colocar nas coreografias, pois lhes faltava a “experiência perceptiva”. Ou seja, uma experiência corporal, fundada na experiência do sujeito encarnado, do sujeito que olha, sente e, nessa vivência do corpo fenomenal, reconhece o espaço como expressivo e simbólico (NÓBREGA 2008).

Inferimos que a experiência Amazônica na GPT trouxe esse novo olhar, esse novo sentido do ser amazônida, para os participantes. Sem essa vivência, talvez eles não despertassem para essa percepção da cultura, pois uma forma de ter acesso ao mundo é por meio do corpo, onde podemos habitar e perceber o mundo (COSTA, 2015). Isso ficou evidente nos discursos dos sujeitos: segundo eles, a experiência de uma composição coreografia amazônica fortaleceu essa identidade.

Éh quando a gente terminou a primeira coreografia quando eu::: terminei, assim, reconhecendo a influência dos indígenas /.../ Eu terminei reconhecendo a influência na nossa cultura mais forte ainda, porque a gente escuta isso na escola e tal, aprende. Só que quando a gente terminou eu vi mais forte em mim. Eu fiquei cara! realmente isso aqui eu trouxe dois índios, esse jeito aqui de me movimentar esse ehheh essa comida::: uma coisa do tipo, os objetos
(Vitória-régia, GF 3).

Pra mim a GPT me fez me identificar BEM mais com isso, então é, agora sim eu digo que eu me identifico bastante. Fez abrir os meus olhos assim
(Índia guerreira, GF 2).

Então, o corpo é visto como fonte de sentidos, como fonte de significação da relação do sujeito com o mundo, um sujeito considerado em sua totalidade, na sua estrutura de relações com as coisas ao seu redor, com tudo que nos cercam. O que é percebido por uma pessoa, o fenômeno, acontece em um âmbito do qual ele faz parte. Ao considerar o sujeito como corpo no mundo, Merleau-Ponty assinala a importância da experiência perceptiva e nos mostra que o conhecimento começa no corpo-próprio (LIMA, 2014).

O objeto (cultura amazônica) passa a ser algo que é representado por um sujeito que lhe confere sentido. A representação é entendida como processo pelo qual o sujeito se apropria do objeto, convertendo-o em ideia; a verdade é produzida pelo sujeito no processo de percepção do eu intelectual (LIMA, 2014). Ou seja, o ser amazônica somente fez sentido para os sujeitos do grupo quando estes lhes deram significado a partir das vivências no processo de construção coreográfica.

As identidades não são fixas e inerentes às pessoas. Elas são construídas no discurso durante os processos de construção de significados. É por meio da identidade cultural que se caracteriza a origem comum, o interesse em adaptar-se às práticas de um grupo e a construção do sujeito através da articulação de suas perspectivas de vida com o modelo cultural do grupo. Em síntese, é por meio do interesse, afinidades e harmonia que os indivíduos se apropriam do grupo e sentem conforto e o desejo em incorporá-lo (SILVA; PAULINO, 2019).

Antes, o preconceito sobressaía. No entanto, essa carência em expressar a valorização das matrizes culturais indígenas e seus descendentes não se restringe ao grupo estudado. De forma geral, o jovem amazônico rejeita essa relação. Isso se dá por dois fatores: o primeiro, relacionado ao período da colonização, quando demonizaram os padrões culturais das populações indígenas. Ao longo da história, construiu-se uma imagem negativa em relação ao indígena e ao seu descendente imediato, o caboclo, sobretudo os de origem ribeirinha. Essa construção identitária sob o olhar do colonizador associou à cultura cabocla valores negativos, de maneira que os ideais identitários se situam fora do âmbito regional.

O segundo fator que interfere na valorização das matrizes culturais tem relação com o sistema midiático do entretenimento que frequentemente impõe novos conceitos e imagens de padrões e modelos de beleza, estética, consumos, promessas de felicidades e realização, gerando uma crise de identidade não resolvida no jovem

amazônico: recusa-se a ser o que é, entretanto, não consegue ser diferente (GOMES, 2010).

Os próprios integrantes do grupo de GPT relataram certo preconceito frente à cultura amazônica. E isso se dava muito pelo olhar do outro, o que se mostrava ao outro e pudesse relacionar a uma “cultura inferior”. Novamente, instaura-se o olhar do colonizador, que impôs sua cultura como superior. Então, relacionar o Amazonas como terra de índio ou caboclo era tido como algo vergonhoso:

Eu tinha preconceito porque em telejornais, em filme sempre aparecia só mato, rio, e o índio (...) eu era muito preconceituosa com esse negócio de “ai vai dançar boi”
(Rainha da Natureza, GF 3).

Eu ficava tipo, ai pessoal fala muito que aqui só tem mato aqui, que só tem índio e tal. (...) Os ribeirinhos então, é em peso, porque toda vez quando tem alguma entrevista ou jornalismo sempre eles vão primeiro falar dos ribeirinhos, primeiro dessa parte da natureza
(Mestre Piabeiro, GF 3).

A experiência sobre a própria região, e suas identidades culturais trabalhada na GPT trouxe uma reflexão sobre o próprio preconceito e a sua origem, do porquê, e da própria mudança de percepção. Percepção é um modo de sentir o mundo e, portanto, primordial na relação com as coisas, com as outras pessoas e consigo mesmo (SILVA, 2017). Elementos culturais sempre estiveram presentes, flutuando nos horizontes dos sujeitos, de forma não visível, não perceptível por aqueles, não de forma positiva, ou como algo importante, e, por isso, por vezes ignorada. A percepção do indígena ou o caboclo visto antes do vivenciado na composição coreográfica já não são os mesmos dos percebidos após as aulas.

O próprio povo do Amazonas tem preconceito contra isso, um preconceito muito grande que eu também tinha e graças a GPT, graças e minha convivência no PRODAGIN eu fui quebrando
(Vitória-régia, GF2).

Eu tinha preconceito porque em telejornais, em filme sempre aparecia só mato, rio, e o índio aí na nossa primeira apresentação eu não queria levar o que o povo já sabe da gente, mas aí eu lembro que ao longo do tempo a gente já foi ehh desenvolvendo a coreografia:: fui conhecendo as músicas e é isso que a gente tem que mostrar mesmo,

a gente tem que mostrar o que é a gente e não interessa o que o povo fala
(Mãe natureza, GF3).

As coisas não possuem aparência visível se não forem abarcadas por um olhar. Ao mesmo tempo que o olhar não pode acontecer se as coisas não estiverem visíveis a ele. Não se pode admitir um mundo visível sem um sujeito que o veja, mas tal sujeito não realiza a experiência de ver se o mundo não for visível para ele (CAMINHA, 2014).

O que brota e emerge como ser e visível não é fruto de uma reflexão, mas de uma experiência de quebra e diferenciação que faz surgir um visível e um vidente, sustentados por um invisível, horizonte carnal, experiência espaço-temporal (ALVIM, 2011). Nessa perspectiva, a GPT, o processo de composição coreográfica, os elementos amazônicos estudados e utilizados, a relação com o outro, foram instrumentos de visibilidade para os participantes da pesquisa, ou seja, o invisível se revelou.

*/.../ uma coreografia que representa o povo do Amazonas e que me representa, pois faço parte desse povo e me orgulho disso
(Rainha do Folclore, diário).*

*Me sinto feliz e honrada por levarmos a nossa identidade cultural, principalmente por todo encanto que tem na nossa região
(Cunhã-Poranga, diário).*

*A GPT me trouxe vários benefícios que são visíveis, apreciação da Cultura pela prática da ginástica
(Mestre Piabeiro, diário).*

*Eu só tenho a agradecer pelos aprendizados. Aprendi a valorizar mais a Cultura do Amazonas e enxergar o quão ela é linda, e como eu consegui isso - pela GPT - é o que o torna mais interessante
(Índia Guerreira, diário).*

Experenciar a ginástica a partir de elementos amazônicos trouxe uma afetividade que levou os sujeitos a vivenciar e a aproximar-se mais da cultura. Podemos dizer que tal acontecimento tornou-se parte do mundo vivido por eles, pois está em suas historicidades como uma vivência que influencia seus espaços corporais, gestos, formas de expressar, no tempo, assim como o modo de sentir o mundo (MESQUITA; MEDEIROS, 2019).

Em suas reflexões, os participantes reconhecem que o preconceito existente é maior entre os mais jovens, já que eles atrelam a influência de outras culturas, que por sua vez está relacionada ao processo de globalização.

A gente foi muito influenciado na nossa adolescência pela cultura americana então era aquilo que a gente tava vivendo, a gente queria ser como os americanos [risos] queria que na escola tivesse baile, aquela né (risos)
(Vitória-régia - GF3).

Eu ia falar sobre a influência mesmo da cultura americana (...) a gente quer ter o Halloween, a gente quer ter eh esse dia dos namorados aí, a gente quer ser influenciado pela outra cultura
(Mãe Natureza - GF3).

É importante entender que o corpo é o espelho do seu contexto social. Ele retrata elementos característicos (valores, normas e costumes) da sociedade em que está inserido e que os gestos realizados pelos sujeitos, a forma como se comporta corporalmente, o tipo de atividade escolhida: tudo é influenciado pelo mundo que o cerca (SANTOS, 2019).

E com a globalização esse mundo pode ser qualquer parte dele, literalmente, desde o mais local ao mais distante. Todas as culturas podem comunicar-se e influenciar-se. A modernidade separa cada vez mais o espaço do lugar, ao reforçar relações entre sujeitos que estão “ausentes”, distantes (em termos de local físico), de qualquer interação presencial. Nessas condições, os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bem distantes deles. A “forma visível” do local oculta as relações distanciadas que determinam a natureza dos sujeitos (GIDDENS, 1990, apud HALL, 2006).

O mundo que vivemos é constituído de imagens, na qual atravessam fronteiras *online*, um processo avançado de desterritorialização das coisas, das ideias, das pessoas; o prenúncio de uma cultura global. Contudo, a perda do entorno causa a desculturalização. A cultura é essencial para manutenção da identidade, das referências. A rapidez da informação globalizada e das telecomunicações aproxima os lugares, viabiliza alcance imediato aos acontecimentos, mas é uma realidade virtual que não consegue substituir a materialidade e a efetividade do entorno do encontro (NÓBREGA, 2010).

Merleau-Ponty estabelece uma relação primordial e íntima entre o vidente e o visível, que se entrelaçam em uma espessura que se comunica por horizontes. O visível não é algo idêntico a si, exposto a uma visão total do vidente, mas é como se fosse um estreito entre horizontes exteriores e interiores que estão sempre abertos, tocam e fazem ecoar à distância outros campos. Isso cria por diferenciação uma modulação efêmera deste mundo. Assim, as cores e coisas que vejo podem mudar dependendo do contexto que estou (ALVIM, 2011).

Nesse sentido a GTP, a partir de um olhar mais pedagógico social trouxe experiências que proporcionaram ao sujeito a imagem do indígena e do caboclo protagonistas, como figuras importantes, com valores históricos e culturais essenciais para a formação do ser amazônica. “*É o resgate da voz das diferentes práticas culturais e a GTP como porta para isso*”⁴².

Experiências como essas são importantes porque estimulam indivíduos a viver nesse mundo de forma integrada e consciente, construindo sua ação de maneira reflexiva com o mundo. Enfim, indivíduos capazes de defender seu lugar, de transcender a visão e o discurso colonizador, e de impedir as ações que o colocam à margem da dinâmica social emergente (SANTOS, 2019).

A partir do momento que os sujeitos compreenderam que suas escolhas, interesses e os próprios preconceitos são influenciados por fatores externos e padrões sociais, a percepção muda e ações intencionais acontecem.

Ao refletir sobre o preconceito em ser amazônica, uma integrante explanou, na visão dela o que poderia ser feito para mudar essa realidade:

E quanto ao preconceito, eu acho que é isso mesmo, falta divulgar mais, trazer mais eventos que chame a população a participar, porque eu acho que ficou muito só em 24 de outubro, que é o aniversário de Manaus.
(Rainha do Folclore, grupo focal 3).

É importante salientar que o corpo é sempre sensibilidade excitável que afeta e é afetado. Os atos intencionais do corpo não nascem de si, sem o contágio do outro, mas resultam do seu estado radical de ser-no-mundo. Não há corpo sem um mundo

⁴² Fala da Profa. Dra. Soraia Chung Saura, na arguição da defesa de Doutorado de Priscila Lopes, com a tese “A gente abre a mente de uma forma extraordinária: potencialidades da pedagogia freiriana na Ginástica para Todos”, realizada via *google meet* no dia 01 de setembro de 2020

que o acolha, que o sustente e que estabeleça laços de interação. O corpo passa a ser considerado não somente como um sujeito capaz de atos intencionais para perceber, mas também como um objeto contaminado pela presença forasteira do olhar do outro (CAMINHA, 2019).

Portanto, a influência do outro — tanto no ter preconceito como no não ter, no identificar-se ou não, orgulhar-se ou não — é evidente. Se antes da experiência da composição coreográfica na GPT, havia certo receio em associar-se a ser amazônida, em que exposições que utilizavam toadas e a dança do boi, matérias jornalísticas mostrando os beiradões, palafitas, flora, fauna, ribeirinhos e indígenas, eram vistas de forma negativa, depois tornou-se motivo de orgulho.

Foi fundamental o convívio com aqueles que tinham uma vivência mais próxima com as manifestações folclóricas ou com pesquisas próprias para a composição. No entanto, a forma como o grupo foi recebido e aclamado no Festival Gym Brasil interferiu nesse novo olhar.

Acredito que ali, naquele momento, pós-apresentação, os integrantes do grupo se deram conta da magnitude do trabalho que realizamos. Ouvir os aplausos e a vibração do público com a nossa coreografia foi surreal. Sabíamos que nossa coreografia apresentava um certo grau de dificuldade, mas não imaginávamos que receberíamos aquela empolgação da plateia que é notória nos registros de vídeo. Realmente essa apresentação entrou para a nossa história e ficará para sempre em nossa memória
(Senhor das Águas, diário).

Ao terminar a coreografia, todos saíram impactados e emocionados, muitos chorando. Nunca vou esquecer do olhar das pessoas para o nosso grupo ao levantar a cabeça quando finalizamos a pirâmide, estavam todos com olhos arregalados, impactados com o que estavam vendo. Acho que todos no grupo viram e sentiram isso também, por isso a comoção ao final da coreografia. No outro dia eu ainda encontrava pessoas desfilando com seus cocares
(Guerreira das Lutas, diário).

É possível que pela primeira vez os sujeitos da pesquisa estivessem em um local onde o ser-indígena não era tido como sinônimo de inferior, selvagem, atrasado, bicho do mato, dentre outros termos de conotação negativa. Essa concepção era corriqueira para eles quando estavam fora do Amazonas: “quando eu vou para outros

lugares (...) sempre tem aquelas piadinhas que tem índio, tem onça no meio da rua” (Pescador, GF3).

No Festival Gym Brasil a recepção foi outra. Os presentes do evento estavam curiosos para saber sobre a composição, as indumentárias, materiais e seus significados. Ali estava um corpo amazônico que tocou e foi tocado, impactou e foi impactado. Os que chegaram ali não foram os mesmos que saíram ...

Eu me senti realmente bem emocionado dessa (...), eu fiquei me sentindo super realizado, no sentido de saber que a gente pôde apresentar, que a gente conseguiu (Pajé, GF 2).

Nossa, a gente tá famoso, cara (risos). Em todo lugar que a gente passa, principalmente com as idosas fizemos o curso com elas, elas chegaram lá e falaram vocês foram o melhor grupo, vocês arrasaram e me abraçaram e me beijaram e ficaram um bolinho dançando todo mundo (risos) ... e o melhor de tudo foi viver isso com todos vocês (Mãe Natureza, GF 2).

A sensação que eu sinto é maravilhosa, vocês não estão entendendo, eu vou chorar [começou a chorar] (...) é porque::: assim eu vi o início de tudo, eu vi como tudo começou, o início das coreografias, quando o grupo começou /.../ Tinham pessoas lá que não tinham o contato ainda, ver tudo sendo construído, tudo que foi realizado, chegar aqui fazer o que fizeram. Meu Deus! Foi, foi INCRÍVEL (entonação na voz, por este motivo maiúscula) (Deusa da Canção, GF 2).

O ser amazônica ganhou *status* positivo no mundo da GPT. E transformou-se em motivo de orgulho para aqueles que fizeram parte daquela construção. O sentimento de realização (descrito pelo Pajé), de se sentir celebridade (descrito pela Mãe Natureza), e de fazer parte de algo (descrito pela Deusa da Canção) se deu por meio desse tripé: eu, outro, mundo.

Neste sentido, a GPT pode ser entendida como a construção de uma visão de mundo que vincula conhecimento, prática pedagógica e engajamento político, visando uma prática corporal significativa e criativa, a valorização do corpo próprio como sujeito dos movimentos intencionais, e da carne como estrutura primordial das interligações do corpo com o mundo e com o outro (CAMINHA, 2019).

O ser e estar no mundo significa que a existência não é isolada, é uma experiência de intersubjetividade, na relação com o outro. Cada sujeito, individualmente, constrói a sua história de vida com a história do grupo no qual está inserido. Esse processo de construção social não acontece por si só, se dá por meio de diversos contextos e interações constantes (LEOPOLDINO; SANTOS; CAMINHA, 2020).

Pelos caminhos do corpo próprio, tal como concebe Merleau-Ponty, o corpo deixa de ser observado por um espectador de fora e passa a ser percebido do ponto de vista da primeira pessoa (CAMINHA, 2019). Assim, os discursos iniciais sobre a identidade amazônica, relatado na terceira pessoa, provindos do olhar do outro, do estrangeiro, de quem estar de fora, carregados de estigmas, deram lugar ao eu-amazônida, na primeira pessoa, me fazendo parte, com significados vivos do eu neste mundo. Os sujeitos já não eram coadjuvantes, mas protagonistas da sua história. No final do processo, ao serem questionados novamente sobre a identidade amazônica, a resposta foi outra, mais próxima, com mais conhecimento e mais identificação.

O que me identifica é a cultura, os festivais, principalmente a força da mulher guerreira, da mulher indígena, que::: me identifica mais no caso, né. Eu sou apaixonada pela mulher indígena
(Rainha do Folclore, GF 3)

Nosso jeito de ser, tipo, a gente não ver em outros estados por aí uma casa com show no meio do rio ou uma casa tipo flutuante né, é uma coisa nossa
(Rainha da Natureza, GF 3)

Me identifico com o caboclo, com pescadores porque meus pais são assim, então eu vim dessa, dessa... área, né? Dessa cultura ribeirinha, que aí fica como identidade amazonense para mim
(Cirandeira-Bela, GF 3)

4.2.2 Por projetos que incorporam história de vida no processo de educar



A experiência de vida incorporada no processo proposto teve destaque na percepção vivida pelos entrevistados. A centralidade e o protagonismo estão no sujeito, apresentando suas percepções sobre o ser amazônida, desde o domínio do olhar estrangeiro até a autoafirmação de sua ancestralidade.

Discutimos sobre a aproximação de sujeitos, mas não podemos nos esquecer da reaproximação daqueles que um dia estiveram junto às manifestações amazônicas. Para esses, a GPT não aproximou, pois nunca se sentiram estrangeiros a isso, mas possibilitou uma reaproximação que lhes foi tirada pela dinâmica da vida. No entanto, eles reconhecem que tal resgate só foi possível graças as experiências vividas na GPT com o grupo PRODAGIN.

A GPT veio fazer para mim foi reforçar. E eu acho que eu continuei, eu me encantei muito com a GPT foi por conta do do::: dele ter essa pegada, né, que eu não esperava que fosse essa valorização cultural e identitária do Amazonas, e eu achei assim extraordinária.
(Cabocla, GF 3).

* Ilustração da composição coreográfica em diferentes paisagens amazônicas. Desenho de Jucellino Ribeiro, artista parintinense

Então, a GPT veio pra enriquecer ainda mais né, veio pra dizer que essa cultura é nossa, /.../ que ela é linda e que devemos dar valor, mas no meu caso veio enriquecer ainda mais
(Cirandeira Bela, GF 3).

Eu sempre, desde pequenininha, eu estava ali presente no boi né, e a única vergonha que eu tinha era de chegar no Curral ou no Bar do Boi e não saber a coreografia no ano (risos) porque isso era vergonha
(Rainha do Folclore, GF 2)

Cabe ressaltar que tais experiências não aconteceram única e exclusivamente pela prática da GPT em si – uma vez que esta pode ser direcionada com diferentes estratégias de manifestação corporal, mas pela proposta assumida pelo PRODAGIN que buscou uma prática com aspecto pedagógico social, com a incorporação dos gestos, em que o sujeito é o centro do processo.

Nesta perspectiva, busca-se o entrelaçamento das conexões entre mundo vivido e experiência gímnica (CARBINATTO; HENRIQUE; PATRÍCIO, no prelo), a fim de aproximar-se das concepções fenomenológicas de Merleau-Ponty (1999, p. 193) de que:

O movimento é aprendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu "mundo", e mover seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação.

A fenomenologia faz esse retorno às coisas mesmas, baseando-se para a descrição das coisas e do vivido. Logo, é centrada na consciência do sujeito situado no mundo. A perspectiva da fenomenologia na GPT traz a ressignificação do sujeito a partir dessa experiência perceptiva (SANTOS, 2019). Em outras palavras, olhar não apenas com os olhos, mas com os ouvidos, as mãos, com todos os sentidos (STRUCHINER, 2007).

Historicamente, o processo de ensino da ginástica focou a obediência do corpo a ordens. A boa ginasta era aquela que captava o produto passado por um professor(a)/treinador(a)/mestre e o devolvia intacto. Pela perspectiva fenomenológica, “a intenção pedagógica só pode ser vivida como um encontro entre o educador e o educando, e entre os educandos, entre corporeidades”. E neste encontro, há uma comunicação profunda e incessante, em que “transparecem alegrias, desejos, conquistas, descobertas, tristezas, medos e incertezas pelo movimentar-se” (CARBINATTO; HENRIQUE; PATRÍCIO, no prelo, p. 14).

Experenciar os temas amazônicos no grupo de GPT do PRODAGIN levou os praticantes ao encontro do seu eu esquecido — ou adormecido — no inconsciente. Levando-os a retornar a gostos, desejos guardados, sonhos, como em uma viagem no tempo, em uma visão histórica.

Novamente, remetemos ao invisível que se revela no visível, em uma experiência sensível. O campo dos nossos comportamentos encontra-se ancorado em sentidos (explícitos ou não). A partir de um horizonte de maior familiaridade e de pertencimento, pode-se recordar uma experiência (COLPO, 2013).

O sentido é invisível, mas o invisível não é o contrário do visível: o visível possui, ele próprio, uma parte de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 200).

Merleau- Ponty utiliza os termos figura / fundo para pensar em um conceito de inconsciente. A figura se torna visível como parte de um fundo invisível, mas o visível jamais deixa de constituir o invisível (MOREIRA, 2011).

Trazemos aqui a integrante a quem chamamos de Cunhã-Poranga. Nascida em Parintins, em reduto tradicionalmente vermelho e branco, torcedora apaixonada pelo boi Garantido, amor passado de geração em geração, conforme descrito na toada “Geração Garantido” (composição de Emerson Maia):

Figura 74.

QRCode
Geração
Garantido



(...) Sou tradição da baixa do São José
Minha raiz é a grande miscigenação
Da história indígena que vem sendo contada de avô pra neto
Geração a geração
O toque da batucada me faz cantar
O trote da vaqueirada me faz dançar
O dois pra lá e dois pra cá me contagia
Garantido meu brinquedo de infância para sempre vou te amar
E não há como negar essa paixão
Bate no peito o sangue caboclo que me faz ter fé me faz sonhar
E não há nada no mundo que possa superar o calor
O brilho e o encanto que brota do amor.
(Geração Garantido)⁴⁴

⁴⁴ MAIA, Emerson. *Geração Garantido*. Disponível em <https://youtu.be/uUS4ZuX_R9Q> Acesso em: 18 de mar. de 2021

Cunhã-Poranga veio à Manaus ainda criança, deixando seus sonhos parintinenses adormecidos em seu inconsciente. A dinâmica da capital reduziu suas vivências em lembranças, que há muito não eram lembradas. Mas a figura da menina que subia na mangueira — que simbolizava a alegoria de onde a Cunhã-Poranga desceria para fazer sua evolução, que frequentava o Curral para dançar boi —, ainda estava lá, compondo o fundo daquela figura. E ao olhar-se no espelho vestida com adornos indígenas, não se via outra coisa senão a menina que sonhava ser Cunhã-Poranga. Quem a olhava de fora via uma mulher a admira-se no espelho, mas não era a mulher que ali estava, era a menina sonhadora, era Parintins, era o Curral, era o item de número 9, prestes a fazer sua evolução na arena. Sua percepção foi destacada no grupo focal, diário e método visual, como apresentado a seguir:

As crianças de Parintins, ela sempre tem um sonho, e o meu sonho era ser Cunhã-Poranga, e ontem quando eu tava toda de índia, eu GENTE!! Eu sou a própria Cunhã-Poranga, e sinto muito orgulho, assim, de onde eu nasci porque minha infância, né, vou até chorar (começou a chorar) em casa eu dançava boi na mangueira porque é assim, as crianças de lá são desse jeito o meu irmão era levantador, a minha irmã era a sinhazinha, e eu subia na árvore, eu tenho muitas lembranças, eu choro, eu tô chorando porque, porque é uma lembrança boa entendeu que não tenho mais. Porque cheguei em Manaus com 11 anos então eu saí, eu parei de ir para o Curral dançar boi, brincar na rua, brincar na árvore então tudo algo novo para mim. Mas eu sinto muito, muito, muito, orgulho mesmo de eu ter nascido em Parintins e vivenciar tudo isso. Eu, eu sou eternamente grata a isso. Tipo, a GPT quando falou que seria boi, nossa! trouxe várias coreografias aí tipo vem lembranças lá de pequeninha quando eu dançava boi, tem várias fotos com a roupa de boi quando era criança, aí vendo isso assim ontem me olhando no espelho, o Senhor das águas até bagunçou comigo porque, tipo, eu me via pequeninha porque era meu sonho, aí vivenciar isso ontem foi meu Deus! Foi muito gratificante. Muito obrigada!

(Cunhã-Poranga, GF2)

Alguns movimentos precisei me vestir de algum personagem da Amazônia, ou seja, uma indígena para a lenda Amazônica representada na canção, e por saber que os movimentos indígenas estão relacionados a flecha, a sensualidade e a pele pintada, então tive o prazer de me caracterizar de índia e realizar tal movimento. A coreografia diz muito sobre o que nós vivemos na nossa região e é sempre emocionante realizar movimentos com os temas que representam a nossa cultura, a nossa diversidade

(Cunhã-Poranga, diário)

Eu escolho essa foto ((ela com a indumentária indígena, com braços abertos e rosto erguido)) por simbolizar diferentes significados para mim, sobretudo lembranças da minha infância. Influenciada pelo

Festival de Parintins, sempre tive o desejo de me vestir assim, sonho de qualquer outra garota que mora em Parintins. E a imagem representa essa simples vontade que por mais que pareça bobagem, reflete nos meus sonhos. Fiquei extremamente feliz e emocionada por viver essa experiência, em especial apresentando através da nossa coreografia, a nossa cultura (Cunhã-Poranga, método visual).

Na imagem escolhida pela participante (no método visual) é possível observar uma indígena, com o rosto erguido, braços para cima, irradiando poder, confiança e orgulho. E esse modo de se impor é exatamente o que se quer mostrar por meio da Cunhã-Poranga (na etimologia indígena significa “mulher bonita”) que no festival exalta a figura da mulher mais bela da comunidade e expressa a força por meio da sua beleza (NAKANOME; SILVA, 2018).

Figura 75. Participante Cunhã-Poranga



Fonte: Acervo pessoal

As toadas direcionadas a ela sempre trazem essa exaltação da beleza e força, exemplificadas por dois trechos de toadas do Garantido e Caprichoso:

Figura 76.

QRCod
Deusa
Cunhã



Ao som do tamurá, maracá, carriço, ireru, puraci-sauá
Surge a deusa cunhã pra dançar
O ritmo selvagem de guerra (...)
Iluminada pelos olhos hipnotizados do luar
Que a segue e se perde na imagem mais bela de toda floresta (...)
Herdeira da glória vermelha,
tem a graça e a beleza dos ancestrais (...)
Dança, deusa Cunhã, exuberante rainha
Dança guerreira, Cunhã-Poranga da nação vermelha
(Deusa Cunhã – Toada do Boi Garantido 2003)⁴⁵

Figura 77.

QRCod
Cunhã-
Poranga



Surge nas brumas a mais bela guerreira (Cunhã-Poranga)
Brilho do luar
Em sua evolução revela seu poder com os tambores da terra
Vem batendo os pés no rito das flautas sagradas
Encantada cunhã
(Cunhã-Poranga lacy – Toada do Boi Caprichoso 2019)⁴⁶

Ser Cunhã-Poranga é o sonho de muitas meninas e mulheres, tanto de Parintins quanto de outros lugares que acompanham e se identificam com a festa (NAKANOME; SILVA, 2018). E era também o da nossa integrante, que em algum momento na sua história ficou invisível, mas ainda existia como parte do visível, que se revelou na experiência do ginastigar.

A GPT (defendida pelos teóricos brasileiros, cuja centralidade do processo é no praticante) é uma prática integradora, coletiva, colaborativa, e que provoca o sentimento de pertencimento, pois valoriza e respeita os conhecimentos prévios de cada sujeito, bem como a opinião, igualitária ou não, dos seus integrantes em relação a diferentes temas (BATISTA et al., 2020). Essa prática vincula-se a uma expressão coletiva do corpo, por otimizar o caráter participativo, inclusivo e criativo no ginastigar. Com isso, vemos uma atividade com participação ativa de seus integrantes com maior

⁴⁵ VERAS, Helen; BRAGA, Darlan. Deusa Cunhã – Toada do Boi Garantido 2003. Disponível em: <<https://youtu.be/ZRCmLKY2LLw>>. Acesso em: 18 de mar. de 2021

⁴⁶ CARDOSO, José Augusto; MENDES, Mailzon; PONTES, Alex. *Cunhã-Poranga lacy – Toada do Boi Caprichoso 2019*. Disponível em: <<https://youtu.be/uxq0beMfDwA>> Acesso em: 18 de mar. de 2021

centralidade e protagonismo do sujeito no processo (MENEGALDO; BORTOLETO, 2018).

Por meio de metodologias em que a participação do praticante no processo de ensino e aprendizagem ocupe papel central, há a promoção da autonomia e fortalecimento da motivação para aprender. Para a fenomenologia, o sujeito é o protagonista da ação, uma vez que a intenção da atividade só pode ser vivida como um encontro entre o sujeito e a própria atividade e, por sua vez, entre sua corporeidade e o meio em que está inserido, incorporando-se ao mundo (CARBINATTO; HENRIQUE; PATRICIO, no prelo)

A partir do momento em que o integrante é central, inevitavelmente vem a história de vida. Isso porque a história está ligada à uma tradição repleta de significados culturais aos seus praticantes, o que possibilita que os mesmos deem sentido às suas próprias práticas gímnicas, que são construídas pela coletividade, por meio do qual exprime sua subjetividade para e com o todo (LELES *et al*, 2016).

Neste movimentar do sujeito, no encontro com ele mesmo, com o outro e com o mundo, por meio do corpo na GPT, ele conheceu o mundo à sua volta e a si, dentro de um diálogo que identifica significações e o sentido das coisas e das pessoas (SURDI; KUNZ, 2009). Assim, nasceu um corpo amazônico na GPT, composto pela heterogeneidade de sujeitos, descobrindo e redescobrando o ser amazônica, e que nos seus entrelaçares transfiguraram-se, “inserido num circuito intercorpóreo estabelecido pelo sentir primordial da carne como vidente-visível e sentiente-sensível” (CAMINHA, 2019, p. 63).

Com a noção de carne constitui-se, no pensamento de Merleau-Ponty, o quiasma corpo e mundo, fundamentado na noção de intercorporeidade, na relação com o outro, no co-funcionamento eu-outrem, e no entrelaçamento e reversibilidade do corpo no mundo (NÓBREGA, 2015, NÓBREGA, 2016).

O quiasma é troca eu-outro, de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo "objetivo", do que percebe e do percebido: o que começa como coisa termina como consciência da coisa, o que começa como "estado de consciência" termina como coisa (MERLEAU PONTY, 2003, p. 200).

E foi nesse quiasma que a participante Vitória-régia se descobriu amazônica. Para ela, o ser amazônica estava distante, mas ao refletir sobre suas experiências de

vida percebeu a Amazônia que ali habitava. Na construção coreográfica, ela foi levada às suas vivências de infância (descritas em seu diário), quando ela *“viajava com a família para alguma cidade ou comunidade do interior do Amazonas”* e se hospedava *“nas pousadas a beira do rio e flutuantes”*, onde aprendeu *“a ser grata a tudo que a natureza pode nos dar”*. Neste ambiente, ela podia *“usar roupa de banho ou roupas simples o dia todo”*, comer *“todo tipo de fruta direto do pé”*, preparar o *“almoço sem cerimônia onde o peixe era catado com a mão”*. E quando tinha *“medo de mergulhar no rio à noite por causa dos jacarés que podiam estar próximos ao flutuante, mas uma cuia resolvia o problema”*. E foi neste ambiente que ela aprendeu *“a pescar, subir em árvore e nadar”*.

Tais vivências, assim como aconteceu com a Cunhã-Poranga, estavam adormecidas e ganharam consciência a partir da experiência na GPT, a partir de uma metodologia experienciada no grupo PRODAGIN. Isso porque a GPT trabalhada no grupo compactua com a forma de trabalho de outros grupos no Brasil, como por exemplo, o grupo GYMNUSP, primeiro contato sobre GPT e metodologias de ensino que o grupo obteve sobre a prática, que valoriza os conhecimentos prévios de cada sujeito e encoraja a participação de todos, não somente pelo viés técnico, mas principalmente pela consciência de que as experiências de outras práticas corporais ou da própria experiência de vida podem contribuir de alguma forma (BATISTA, *et al*, 2020).

Assim, ao se deparar com a composição coreográfica que se utilizaria de um remo para representar o caboclo que navega pelos rios amazônicos em uma canoa, Vitória-régia retornou aos seus 8 anos quando aprendeu a remar na lagoa de Janauacá-AM, onde costumava passar as férias na casa de sua tia. Já fazia uma década que ela não visita aquele lugar, desde que sua tia falecera. As vivências daquela época pareciam não existir mais, ficaram inertes na temporalidade. Outras figuras — escola, igreja, vida urbana, outros eventos familiares — foram sobrepostas a elas. Porém, aquele fundo ainda estava lá, latente, mas vivo, pronto a ser desvelado. E assim aconteceu na GPT.

Quando eu fui pegar o remo pra fazer a parte da coreografia, eu fiquei olhando assim, não, isso aqui deve ser que nem andar de bicicleta, eu vou lembrar como pega no remo, porque eu queria fazer igual, eu

queria fazer aquela característica de como as pessoas remam mesmo. E aí, eu fiquei passando várias vezes até conseguir fazer o movimento (Vitória-régia, GF 3).

Neste sentido, pensar é também uma ação corporal que reúne passado e horizontes de ação. Trata-se de um movimento conduzido pelo olhar, pela escuta e por diferentes modos de habitar o mundo e vê-lo, não como mundo à parte, mas como parte de si. É reconhecer um entrelaçamento, retornar as coisas mesmas, buscar pontos essenciais e elementos centrais, a partir da observação acurada. O mundo está em torno do sujeito e não adiante dele, distanciando (ZIMMERMANN; SAURA, 2019).

Executar um movimento não é, apenas, ser capaz de repetir gestos padronizados, mas conseguir compreender o entorno, o mundo humano. Realizar um movimento é fazer acontecer os projetos de nossa existência, é conhecer-se enquanto ser de potencialidade reais (NÓBREGA, 2019).

E a GPT, a partir do momento que traz esse protagonismo do sujeito, possibilita a busca pelo ser, suas histórias, experiências, e a valorização destas, permitindo a ele conhecer-se e conhecer o outro; entender-se e entender o outro; ouvir-se e ouvir o outro (BATISTA *et al*, 2020). É a partir das próprias reflexões que o sujeito vai se compreendendo como ser no mundo.

A GPT me fez ver que realmente estava perto, mais perto do que eu imaginava, tanto indígena como muito mais agora caboquinha. Caboquinha eu sempre soube que estava perto, só que eu ouvir assim, gente! eh eh tem muito mais do que eu/ não sabia como expressar corporalmente as ondas do Rio Amazonas, cara! Que coisa maravilhosa! É acho que foi isso, eu vi que estava bem mais perto do que eu imaginava, depois da experiência com GPT (Vitória-régia, GF 3).

O mundo percebido compreende a relação com o outro, o mundo humano, o mundo da cultura. Aqui tem-se uma relação com o presente e com a história na qual perpassa a história pessoal. Assim, a compreensão do sujeito, em relação a própria vida, está em constante transformação entre passado e presente e o sentido que se dar aos acontecimentos conforme sua capacidade de interpretação a cada momento da vida (NÓBREGA, 2016).

A interpretação que os sujeitos faziam do amazônida antes da GPT era aquela perpetuada pelo olhar do colonizador, que não lhes trazia orgulho nem pertencimento. Inferimos que, após a experiência, eles passaram a se reconhecer como ser amazônida. O protagonismo na prática levou-os a emancipação, e assim, olhar para si e suas origens de forma diferente.

O sujeito com mais experiência e mais clarividência, pode compreender de outra maneira o seu passado, e, conseqüentemente, o construir de outra forma (MERLEAU-PONTY, 1999). Isso porque a consciência não é clara a si mesma, mas contaminada pelo envolvimento no mundo, que somente é possível, em último caso, pelo corpo na relação com o outro (NÓBREGA, 2016).

E esta relação (com o outro) se deu na experiência da GPT e a forma de trabalho no grupo. Logo, os integrantes do grupo puderam descobrir conteúdo latente do seu passado, para finalmente apreciar seu valor de verdade (MERLEAU-PONTY, 1999, grifos nosso). O integrante Deus Mauá, ao refletir sobre seu passado, percebeu o quão importante ele é para seu presente, o seu ser no mundo:

Eu queria muito que a GPT tivesse vindo para minha vida pelo menos há uns cinco seis anos atrás, ali, quando eu estava finalizando meu ensino médio, eu conseguiria ter uma percepção melhor, teria me preparado melhor pra minha vida mais adulta, né (...) se eu tivesse conhecimento das minhas origens, tanto a aquela nossa característica indígena que a gente já discutiu como a característica cabocla é eu acho que eu teria me autoafirmado mais, né?
(Deus Mauá, GF 3).

Para ele, a primeira coreografia (o processo de construção) mudou a sua vida, seu modo de pensar e se ver. Apesar de considerar-se próximo da cultura e de sua família ter forte ligação com as manifestações culturais, ele se percebeu distante e notou que ainda há muito a conhecer. Esse despertar o fez refletir sobre seu passado e perceber o que estava opaco em seu presente, e pôde compreender não só a si, mas as relações com o outrem e com o mundo.

São inúmeras vozes do passado que permanecem nas pessoas e que têm influências no presente. São vozes familiares, míticas, lendárias, modos de trabalhar, da religiosidade, da colonização e outro (NAKANOME, 2020, p. 164).

Deus Mauá libertou-se das rédeas do olhar colonizador, mas também percebeu o seu papel transformador no mundo, do ser que afeta e é afetado. Em dois momentos, em seus discursos, ele traz a relevância da coreografia “um canto de esperança”, principalmente quanto ao viés político-social. Isso porque o enredo traz o contexto indígena, suas vivências e crenças, que foram reprimidas com a chegada do colonizador, mas que, apesar disso, resistiram e ainda resistem, para manter seus territórios, preservar suas raízes culturais e garantir seus direitos de cidadão.

A resistência e lutas indígenas sempre são retratadas nas toadas, por ser um assunto passado, mas, também, contemporâneo. A figura do colonizador nos leva diretamente a uma toada do Garantido de 1998, chamada “A Conquista”, que exprime bem a chegada desse. Nesta toada o colonizador é definido, ironicamente, como “o conquistador”, fazendo interessante conexão com a nossa discussão.

Figura 78.
QRCode A
conquista



Um dia chegou nessa terra um conquistador
 Manchando de sangue o solo que ele pisou
 Não respeitou a cultura do lugar,
 nem a história desse povo milenar
 Queria ouro riqueza e tesouro
 Depois a terra e também escravidão
 Tibiriçá, Araribóia, Ajuricaba disseram não
 Um dia o índio lutou contra o branco invasor
 E a guerra de bravos guerreiros então começou
 Arcos e flechas contra a força do canhão
 Guerra dos índios dizimou minha nação
 Trouxeram cruz mais usavam arcabuz
 E o ameríndio resistia à invasão
Chamaram a morte e o massacre do meu povo Civilização
 Chegou o branco, pra conquistar
 Chegou o negro, pra trabalhar
 Unindo raças e crenças de povos vindos de além-mar
 (A Conquista – toada do boi Garantido 1998, grifo nosso)⁴⁷

Hoje, os povos indígenas continuam sendo dizimados. Mas, o massacre acontece de outra forma, pela falta de um olhar sensível dos setores governamentais para com esses povos, sobre o desrespeito às demarcações de terra, com ataques as comunidades indígenas, principalmente por parte de fazendeiros, de garimpeiros, entre outros, e também pela falta de recursos para lidar com doenças como a Covid-

⁴⁷ MACHADO, Edvaldo; MEDEIROS, Inaldo; MEDEIROS, Tony. *A Conquista – Toada do Boi Garantido 1998*. Disponível em: <https://youtu.be/_nQEbipX7_8> Acesso em: 18 de mar. de 2021

19 (GUAZZELLI, 2021). Em fevereiro de 2021 morreu o último homem indígena da etnia Juma, conforme noticiado em um post de notícias sociais:

o cacique Aruká Juma, 86 anos, morreu em decorrência da Covid-19, em um hospital de Porto Velho - RO. A causa da morte foi insuficiência respiratória aguda em decorrência da infecção do novo coronavírus, de acordo com a SESAI – Secretaria Especial de Saúde Indígena (PORTAL UOL, 2021).

A mesma matéria apontava os inúmeros massacres sofridos pelo povo Juma, no decorrer das décadas, devido a luta por suas terras. No último massacre, apenas 60 indígenas haviam sobrevivido, sendo Aruká um deles. Assim, a morte do cacique não significa apenas a morte de um homem, mas a morte de um povo.

Segundo a Fundação Nacional do Índio - Funai, a população indígena no Brasil, em 1500, equivalia a aproximadamente 3 milhões de habitantes. De acordo com o último censo demográfico, realizado em 2010 pelo Instituto brasileiro de geografia e estatística - IBGE, há 896,9 mil indígenas no país, equivalente a 29,9% da população estimada quando começou a colonização (GUAZZELLI, 2021).

Por isso a temática se faz atual. Ao alcançar tal percepção, em sua experiência de corpo-próprio, Deus Mauá não ressignificou apenas suas vivências, mas todo o contexto de um povo.

Esse último ensaio todos perceberem a importância da nossa coreografia no contexto atual e principalmente como entendimento e pertencimento da nossa população indígena nortista brasileira (Deus Mauá, diário).

Eu acrescento no sentido /.../ um viés político e social para com os indígenas né, pra comunidade indígena, a gente sempre ver situação de demarcação de terra e morte de lideranças indígenas, eu acho que é super válido a gente levar essa temática para que as pessoas que não tem o conhecimento do Norte, não tem essa viven/ essa convivência, ou não tem esse conhecimento passem a conhecer e passem a entender a importância da luta dos povos indígenas por uma /.../ melhora, visibilidade, e no seu direito como cidadão éehh principal desse país (Deus Mauá, GF 2)

Esse encontro “eu-Amazônia” foi essencial para todos que fizeram parte desse processo. Assim como acontece em festivais, como o de Parintins, há um regaste

histórico da cultura de populações que foram esquecidas pelo poder colonial e pós-colonial instituído na região, o que promoveu uma espécie de ruptura entre a cultura indígena, cabocla e os habitantes da cidade na região amazônica. Então, há um esforço de reconstrução ao se reconhecer a multiplicidade de expressões, mas havendo uma unidade de fundo: o ser amazônida (NAKANOME, 2020).

Essa quebra de paradigmas também aconteceu com outros integrantes que perceberam a sua limitação em se reconhecer como parte viva dessa história. Nesse sentido, o sujeito reaprende a ver o universo amazônico, a partir de um olhar sensível, repleto de sentidos e significados.

Durante muito tempo vivia muito na minha bolha, tipo bolha cidade, né /.../ Então depois de um tempo eu consegui ver que realmente a cultura pelos meus olhos /.../ eu cresci indo pra interior, é sempre foi o momento de lazer da minha família, porque a gente vivia na bolha da cidade, só que eu amava ir para lá porque eu me sentia mais perto do que a gente é /.../ aí com a GPT despertei, com a gente fazendo todos aqueles passos, tudo (Mestre Piabeiro, GF 3).

A GPT quando tratada a partir de um caráter artístico e emancipatório, possibilita novas formas de viver, uma vez que práticas com componente estético nos oportuniza um ambiente de criação, de inspiração, no qual podemos alcançar a expressividade da existência. Ela desloca o nosso olhar e nos faz perceber de outras formas situações do cotidiano, dando-nos outros pontos de vista sobre as coisas, as pessoas, e a cultura. Trata-se, também, “de uma função pedagógica e edificante capaz de despertar e de criar regimes sensíveis para a inteligibilidade das obras, dos fenômenos e das situações existenciais” (NÓBREGA, 2015, p. 126).

Assim, a construção coreográfica na GPT, ao mesmo que trabalhou o contexto amazônico de forma espetacularizada, folclorizada e artística, tornou-se um eficiente promotor de uma nova consciência política e identitária (como no Festival de Parintins), sendo as toadas o fio-condutor, na qual ajuda a contextualizar o significado de ser amazônida (NAKANOME; SILVA, 2018).

Na medida em que essas vivências são materializadas musicalmente nas toadas, nos movimentos e indumentárias, elas são internalizadas no universo cultural de todos que pertencem àquela construção. Valores que são, inclusive, romantizados, dando um sentimento de pertencimento na cultura e na mitologia da floresta. Assim,

a identidade cultural em construção, a partir de uma experiência de um corpo-próprio na GPT, é caracterizada por inúmeros entrelaçamentos do eu, com o mundo e com os outros (SANTOS, 2019; NAKANOME, 2020).

4.2.3 Pluralidade: ser-indivíduo e ser-coletivo



O corpo é compreendido como uma forma de expressão que permite a nossa relação com o mundo e o outro (SANTOS, 2019). É por meio das reflexões e das experiências próprias que o sujeito vai se compreendendo melhor como ser humano no mundo. É a partir das diversas relações que se estabelece o processo de construção da subjetividade (FRANCO; SANTOS; CAMINHA, 2020).

O corpo é o domínio originário da formação do “eu”. A partir dessa premissa, entendemos que a subjetividade, inegavelmente, não possui uma existência fora do corpo. O corpo humano é massa que ganha figura de sujeito por meio da concepção do “corpo próprio”, que é aquele que declaro ser o meu. O poder de realizar movimentos voluntários vem do próprio corpo, e não de uma consciência adjacente

* Ilustração do grupo de GPT representando o arco e as zarabatanas. Desenho de Jucellino Ribeiro, artista parintinense

que o comanda. Em outras palavras, não se trata de um corpo explicado pelas ciências positivas, mas daquele que eu experimento (CAMINHA, 2012).

A partir de como o corpo se situa no mundo, é que podemos pensar a construção da subjetividade. A subjetividade é inerente a ele, é a subjetividade que caracteriza o ser humano como humano. As vivências pelas quais os indivíduos passam têm significados e sentidos próprios, de acordo com a singularidade subjetiva de cada um (FRANCO; SANTOS; CAMINHA, 2020).

O grupo de GPT estudado era composto pela heterogeneidade de corpos — pessoas com técnicas em determinadas danças (balé clássico, danças urbanas, danças internacionais), pessoas com boas habilidades para ginástica ou outros esportes, pessoas que jamais haviam experimentado qualquer tipo de atividade esportiva e com poucas destrezas físicas, pessoas que se sentiam mais próximas da cultura e outras nem tanto. Cada uma teve suas próprias experiências na ginástica e sentiu de maneira particular aquele processo.

Tais experiências vão para além das habilidades técnicas, demonstram a responsabilidade e o seu papel dentro de um grupo, a superação, a perseverança, a preocupação em não atrasar o ritmo da coreografia, e até o estranhamento em uma nova forma de construir coreograficamente. Foi o encontro de corpos, com experiências diversas, em que cada um trazia suas dificuldades, mas também potencialidades que se interligavam naquele processo em que cada um era importante.

Foi um processo de amadurecimento. Inclusive pra mim que não sou dessa área, então foi uma experiência muito legal, aprendi muita coisa::: e eu principalmente aprendi que eu consigo qualquer coisa só basta treinar, só basta acreditar em mim mesma (Índia Guerreira, GF 2).

Tivemos a instrução para realizar os movimentos que mais temos dificuldade, no meu caso é o rolamento. Após várias repetições consegui realizar, porém a insegurança é meu maior problema, durante a coreografia a realização desse movimento faz com que eu atrase a sequência, mas a confiança para fazer está aumentando (Cabocla, diário).

Como eu sou acostumada com a "ditadura" do balé, a princípio não gostei muito da GPT, pois o processo de criação de aula, coreografia, é muito lento
(Porta Cores, diário).

Dessa forma, o sujeito vai estabelecendo sua identidade enquanto "eu" por meio de seus movimentos que compõem diferentes percepções. O corpo é um ponto de vista a respeito do mundo, ou seja, o corpo torna-se sujeito encarnado capaz de se engajar em projetos pessoais (CAMINHA, 2012).

Elucidamos a percepção da Índia Guerreira, que nunca havia experienciado nenhum tipo de prática corporal, e por isso sentia medo de tudo. Na experiência da GPT, se viu desafiada a arriscar-se em novos movimentos, novos horizontes. E, assim, superou seus receios, descobrindo-se capaz de habilidades antes não experimentadas, percebendo-se corpo sujeito.

"Ensinar o esporte como movimento intencional de transcendência deve considerar que não há experiência vivida sem a intersubjetividade que a práxis supõe," e é importante encorajar o praticante a reconhecer-se em suas dificuldades e potencialidades e, a partir disso, buscar a superação (CARBINATTO; HENRIQUE; PATRICIO, no prelo, p.11).

O corpo sujeito faz com que o mundo nunca esteja perante a mim, mas sempre ao meu lado. Meu corpo se impõe para mim mesmo. E essa presença é horizonte infundável que faz do corpo um "eu posso", apto a explorar dinamicamente o mundo. Então, o corpo visto como corpo próprio, obtém uma abertura que se atualiza em cada nova percepção (CAMINHA, 2019).

Ademais, no movimentar-se, Cabocla se viu não como um corpo objeto, mas um corpo sujeito que sente, que se olha, que se ver, que se transforma. A cada rolamento repetido, uma nova percepção daquele movimento. Não apenas um movimento mecânico, mas um movimento que possui sentido, um significado, uma essência para um grupo que também faz parte de si.

Ainda tenho certa dificuldade com rolamento, porém melhorando um pouco a cada ensaio. Precisamos ainda melhorar em alguns movimentos, algumas sequências após rolamento ainda estão incertas, apesar disso, ao final de cada ensaio o cansaço é grande, mas a sensação que a atividade proporciona é ótima!
(Cabocla, diário).

Porta-Cores, a princípio, teve dificuldade de compreender isso. Seu relato lembra a história do menino que quando foi à escola pela primeira vez recebeu um papel para desenhar. Mas ao começar seu desenho a professora o interrompeu dizendo que ele deveria desenhar uma flor. Antes que pudesse escolher as cores para pintar a flor, a professora disse que deveria pintar o caule da flor na cor verde com as pétalas vermelhas. E assim seguiu por todo o ano letivo. Ao trocar de escola, a nova professora deu-lhe um papel para que ele pudesse desenhar, mas ele esperou que ela o dissesse o que fazer, o que não aconteceu. Ele perguntou a ela o que deveria fazer e quais cores pintar e, ao receber a resposta que deveria ser da forma como ele quisesse, então, desenhou uma flor vermelha com caule verde.

Porta-Cores era o menino da história. Seu corpo estava condicionado a reprodução mecânica do movimento, na qual na maioria das vezes não lhe era dada a oportunidade de criar. É claro que tal experiência também lhe causou diferentes percepções. Reproduzir, obviamente, torna o processo mais rápido, quando eu não tenho que lidar com o outro, com o diferente, quando eu não preciso conversar com o movimento do outro.

Por exemplo:: eu fiz balé minha vida toda, antes de estar aqui. Aquela né (risos), fiz ballet minha vida toda e foi somente isso, então a minha mente é tão:: dentro das dos aspectos e dentro das regras do Balé que eu acab/ eh hoje eu tenho sinto dificuldade para adentrar em outras modalidades, outras atividades de esportes (...) e a:: GPT, ela é ótima, uma ótima atividade para se fazer porque ela trabalha muitas questões. Eh muitas coisas que te dão mais liberdade, democracia para criar as coisas, é a socialização, enfim, e tem várias coisas que te deixam muito mais, que são muito mais flexíveis pra você aprender coisas futuramente, não somente na dança, mas com outros aspectos também da vida
(Porta Cores, GF3).

O corpo nos dá a possibilidade de não ficarmos reféns de hábitos cristalizados, ao mesmo tempo que nos permite abrir novos cenários de possibilidades expressivas, deixando de ser considerado como mera máquina funcional para ser um vivente capacitado para criar ou inventar meios de existir a partir da experiência de si (CAMINHA, 2019).

O corpo “se constitui numa subjetividade fundada no poder de sentir e de se movimentar, possibilitando a experiência de saída de si ou de transbordamento. O

fazer mecânico transforma-se em fazer livre” (CAMINHA, 2012, p. 24). Desse modo, Porta Cores teve que ressignificar seu corpo no processo de construção coreográfica na GPT.

Na GPT, o mais importante não é o produto (a coreografa pronta), mas o processo. O processo ocorre por meio de uma coletividade que promove a experiência de compartilhamento e fomenta o sentimento de pertença. Condição e resultado de um processo mais livre, fluido à diversidade e que exige maior respeito às diferenças de ideias e posicionamentos (MENEGALDO; BORTOLETO, 2018). Por isso, não é um processo fácil, principalmente, para quem vem de um mundo onde corpos padronizados e técnicas perfeitas são uma constante.

Criar com corpos de diferentes formas, habilidades e experiências de vida torna-se desafiador, mas com uma riqueza que a homogeneidade não possibilitaria. Isso porque a criação começa na expressão do novo, em uma metamorfose existencial a partir de uma mudança de pensamento. Para isso, é preciso romper com os determinismos da razão: ousar. Mudamos e, com isso, recomeçamos a todo instante, o fluxo da existência é a capacidade de nos recriarmos (RAMOS, 2018).

É o corpo que nos faz ser, sobretudo, seres de relação: com o mundo e com os outros. Nessa perspectiva, ele não é uma coisa nem uma ideia abstrata, é existência sensível e intencional, que faz do sujeito perceptivo uma consciência encarnada no mundo, capaz de reaprendê-lo incessantemente (FRANCO; SANTOS; CAMINHA, 2020).

O encontro com o corpo-outro é intenso, por isso estimar as conquistas e os aprendizados de outrem se faz importante, assim como mediar os conflitos e as discussões como um exercício de cidadania. Afinal, lidar com o outro é lidar com as diferenças e nem sempre vai acontecer de forma pacificadora, por isso, os encontros devem ser conduzidos com cuidado e respeito para haver confiança em si e nos demais, e neste ambiente de relações, compreender e desafiar as possibilidades como corpos-ginasta (PATRÍCIO; CARBINATTO, 2021).

Assim, o corpo é sujeito que possibilita uma experiência reflexiva a partir da experiência sensível, não faz sentido considerá-lo isolado do mundo, uma vez que ele está sempre em relação. Fala-se de carne como abertura estesiológica para o mundo a partir de si, voltando-se sempre para si, mas sem se desligar do mundo (CAMINHA, 2018). Na fenomenologia têm-se ampliado o termo estesiologia para ampliar as

relações corpo-mundo. Ela nos possibilita sentir o mundo, adentrá-lo e nos deixar adentrar, estar em relação com o outro, gerando afetividade. (RAMOS, 2018).

O transbordamento sensível do corpo nos dá a possibilidade de ser afetado, sentir afetos e afetar o outro. É por isso que o processo de subjetivação do corpo é intersubjetivo (CAMINHA, 2012). A minha subjetividade, a minha particularidade, e a minha identidade própria, eu somente reconheço a partir do momento que eu sei o que é do outro, o que pode ser de todos, mas o que é singular a mim. Cada experiência subjetiva é importante e por isso deve ser valorizada. Mas somos seres relacionais, precisamos do outro. Ou seja, essa subjetividade não está alocada fora de um contexto.

No contexto do grupo de GPT do PRODAGIN havia, constantemente, trocas sensíveis — táteis, visuais, sonoras, cinestésicas. Experiências que se cruzavam em uma relação intercorpórea, por isso apesar de cada um ter tido sua própria experiência de corpo-próprio, foi na carne que eles constituíram um corpo amazônico, habitantes de um mesmo mundo sensível, um só comigo, ou seja, alguns encontros são comuns a todos, como a percepção do ser amazônida. Mesmo aqueles que um dia negaram veemente essas origens se viram penetrada nela.

No início foi bem difícil de querer ficar até o fim com boi, era uma coisa nova para mim, nunca me interessei, e com o tempo veio essa novidade, a dança era legal e eu gosto de dançar, e aqui estou eu no último ensaio da coreografia cantando as músicas de boi. Fizeram eu gostar de boi kkkkk
(Toada, diário).

Essa relação intercorpórea com o outro e o vínculo instituído nesse contato, colocam o corpo como espaço aberto para múltiplas sensações, em uma singularidade de existência que ensina sobre nós mesmos, sobre o outro e estende ontologicamente o viver estético para outra forma de existir (SILVA; PORPINO, 2014).

Nesse sentido, o corpo é o lugar de alicerce da subjetividade, sendo a estrutura de identidade do sujeito desenvolvida por meio das relações intersubjetivas, que são, absolutamente, intercorpóreas. Contudo, é necessário salientar que a formação do “nós” não é uma soma de corpos que compõe um conjunto como um esquema matemático. O corpo se torna nós ou corpo social por meio da vida sociocultural que é do ser humano. A intercorporeidade firma relações entre corpos que utilizam os

sentidos não apenas para agir por si só, mas para agir coletivamente (CAMINHA, 2012).

Isso faz muito sentido quando percebemos uma identidade amazônica sendo constituída por meio da experiência proposta na GPT. Ser coletivo é afetar e se permitir ser afetado pelo outro, ensinando a ele ao mesmo tempo em que se aprende com ele. Talvez por isso um grupo novato tenha conseguido executar tantas façanhas, como foi o caso da construção da grande oca (último movimento da coreografia um canto de esperança) representada por uma pirâmide de sete andares, constituída por 28 corpos. A importância de cada um nessa construção está marcada no corpo amazônico que nasceu. Cada integrante trouxe em sua bagagem seus medos, (in)seguranças, expectativas, anseios, habilidades motoras, conhecimentos e várias outras experiências, que em seu entrelaçamento com o outro descobriram o ser GPT e ressignificaram o ser amazônida. E tudo isso só foi possível por meio de um ser-coletivo que valoriza o ser-indivíduo.

Figura 80. Diferentes corpos que compunha a pirâmide



Fonte: acervo pessoal

No ginastical o interagir com o outro compreende os corpos em suas relações, mediante a fala, o movimento e expressões. Atividades de conexão, de comunicação, de congraçamento de ideias e de criação torna-se uma constante. A troca leva a um mundo novo, um movimento completa a intenção do outro., uma cadência interligar-se

com a sequência de outrem. Os propósitos se ordenam (nem sempre de forma fluida) em um diálogo corpo-outro-ginástica. É um exercício de ser com o outro, de aumentar possibilidades corporais a partir da relação oriunda dessa intenção pedagógica (PATRÍCIO; CARBINATTO, 2021).

A percepção do outro existe, uma vez que as corporeidades se entrelaçam, se deixam afetar, sentem-se. É um todo que sente o que está externo, que vem para dentro, e que se formam em unicidade (MERLEAU-PONTY, 1999; CARBINATTO; HENRIQUE; PATRÍCIO, no prelo).

Podemos exemplificar um corpo no ponto de vista dialético: sujeito e objeto (corpo outro). O indivíduo se vê e reconhece o outro. Iguais e diferentes permanecem nele, no outro e em suas interações. Dessa maneira, ao mesmo tempo que o sujeito é corpo, cede ao relacionamento contínuo com o outro e com o mundo (CARBINATTO; HENRIQUE; PATRÍCIO, no prelo).

O primeiro ponto a ser observado é que a consciência mútua de si mesmo envolve um reconhecimento tácito de que a emoção experimentada é vivenciada como compartilhada. O que esse reconhecimento se reduz não é apenas uma sobreposição de conteúdo avaliativo semelhante e experiência afetiva, mas mais especificamente, um senso abrangente de experimentar uma emoção juntos. O segundo ponto é que a consciência mútua de si mesmo não apaga as diferenças individuais, mas as preserva. Sem a inclusão do que Schmind (2009, p. 79 apud LEÓN; SZANTO; ZAHAVI, 2019) denomina de “diferença qualitativa entre as contribuições individuais” não haveria a sensação de que sou parte de uma pluralidade. Em vez disso, enfrentaríamos uma fusão de sujeitos sem nada para distinguir suas experiências (LEÓN; SZANTO; ZAHAVI, 2019).

A intercorporeidade não acontece apenas para o grupo que executa, mas para quem assiste. O público que assistiu a primeira coreografia (presencial) participava de maneira intensa, tão intensa que suas expressões em alguns momentos se misturavam com as expressões do grupo, não sendo possível identificar o que era público e o que era grupo. O público soltava gritos tão altos de vibração a cada desenho, a cada momento coreográfico que havia momentos que não se escutava o som das toadas, mas as vozes de quem assistia. Nesses momentos o grupo se guiava pela própria emoção da toada que entoava em seus corações junto com o som

daqueles que vibravam junto. Eram batidas de pés, gritos e corações acelerados que impulsionava aquela apresentação.

E os olhares? Ah os olhares de quem assistia... olhos arregalados, atentos a toda dinâmica que acontecia naquele espaço (Guerreira das Lutas, diário). Um dos integrantes relatou que alguém que assistiu comentava empolgado que a cada momento era uma surpresa: *“e do nada aparece umas cordas e começam a lançar o povo”*. Ele se referia ao movimento da toada *Waia Toré*, momento forte da música em que alguns participantes tiravam a corda que estava amarrada às suas cinturas para construir uma espécie de cama de gato em que duas integrantes eram lançadas, representando a divindade, a ligação humana e divina que acontece nos rituais indígenas.

Ao montar a pirâmide de sete andares, quando a última pessoa sobe para compor aquele corpo, todos, que até então estavam com as cabeças abaixadas e olhares voltados para o chão, juntos levantam a cabeça e encaram o público de frente. *Neste momento houve um encontro de almas, a comunicação se deu por aqueles olhos, que transmitia um para o outro as sensações que vibravam em todo o corpo e se entrelaçavam – grupo e público – ao que um dizia “olha! nós estamos aqui, nos enxerguem ao que o outro respondia “nós os vemos, e os sentimos”* (Guerreira das Lutas, diário).

E assim a estesia se realiza, no instante em que o público lança o olhar sobre aquela produção, o olhar nos gestos dos participantes que executam a obra, quando se envolvem em com a música, com as cores das indumentárias, com a história contada. Todo esse misto convoca as memórias de quem assiste (de quem apresenta também), as experiências, as profundas e misteriosas sensações. Ao mesmo tempo que o público olha aqueles corpos se expressando na GPT, o grupo também os vê, *“há a metamorfose, há reversibilidade, um campo afetivo é criado, há sentido no entrelaçamento de um no outro causado pela estesia do momento e pela carne do agora”* (RAMOS, 2018, p. 119). Encontro, desencontro, e reencontro, uma memória que surge guarnecida de sentido. Há um corpo estesiológico ali carregado de aprendizagens, que rir, que chora, que resiste, que acolhe, que ressignifica (RAMOS, 2018).

De fato, o público participa da coreografia com o olhar, a respiração e a recepção sensível. O olhar do espectador dar significado à apresentação, e pode

transformar a percepção e o movimento de quem está apresentando, da mesma forma que o olhar de quem assiste é transformado pelo que vê, ouve e sente, ambos afetam e são afetados pelo misto de sensações (ANDRIEU; NÓBREGA, 2020).

Não foi um processo simples, muito menos fácil. O estar-junto em um grupo tão heterogêneo é complexo e desafiador, porém, muito rico, e belo. Trata-se de “uma comunicação marcada pelos sentidos que a sensorialidade e a historicidade criam, numa síntese sempre provisória, numa dialética existencial que move um corpo em direção a outro corpo” (NÓBREGA, 2016, p. 142).

O processo todo foi um desafio. Desafio tanto na parte motora, quanto nas divergências pessoais ou conhecimento, e identificação cultural. Como trabalhar o mais democrático possível frente a diversidade? O grupo começou meio perdido, sobre o que era GPT, sobre como trabalhar a temática amazônica dentro da GPT, mas ele começou, ele continuou... Algo naqueles encontros fazia o grupo, cada vez mais, se tornar unísono
(Guerreira das Lutas, diário).

A coreografia passou por momentos delicados e complexos basicamente em todos os ensaios como o caso da pirâmide, tínhamos até receio de falar do quanto dava medo de cair e alguém se machucar, mas ainda assim era a parte mais esperada por todos
(Linda Flor, diário).

Nessa perspectiva, do ser com o outro ou ser-junto, Guerreira das lutas destaca a coletividade que gera a unicidade, e que foi o ponto chave para o nascimento de um corpo amazônico, onde todos são importantes, cada sujeito configura um membro desse corpo, no qual sua ausência faz falta. Isso foi ressaltado em vários diários:

Acredito que todos já se identificaram com a coreografia e tentam sempre dar o seu melhor apesar das suas limitações /.../ o grupo está mais alinhado e concentrado. Percebo aqueles que eram mais calados, mais ativos e falantes. As vezes se dizem preocupados pois precisamos limpar a coreografia e quando alguém falta prejudica esse trabalho
(Guerreira das Lutas, diário).

O ruim são as pessoas faltarem e meio que desfoca o grupo
(Porta estandarte, diário).

/.../ quando falta pessoas a coreografia fica furada
(Pescador, diário).

/.../ só não conseguimos fechar com a pirâmide, pois houve algumas faltas que nos atrapalham na dança
(Toada, diário).

Um dependia do outro, o movimento de um completava o do outro. Por isso que cada ausência era notada, e incomodava, porque a coreografia tendia tanto para o coletivo, a gestualidade era tão única, que era muito difícil ensaiar quando uma pessoa faltava. A figura não se completava, era uma oca inacabada.

E até a troca de posições causava estranhamento, porque o trocar de posição significava não a pura e simples reprodução de movimentos, não se tratava apenas de uma substituição ou inversão de papéis, mas de toda uma reestruturação e até recriação coreográfica.

O meu ser com o outro, que já era outro, passaria por todo um processo de conhecimento tátil, visual, afetivo, técnico. Ou seja, outro corpo, outras habilidades, outras fragilidades e potencialidades, forma de pegar, de olhar e sentir. Tratava-se, de uma nova composição, mas às vezes necessária para um fim coletivo, conforme relatado:

Hoje foi muito produtivo, independentemente de ter trocado mais uma vez as figuras, conseguimos fechar a coreografia
(Pajé, diário)

Fiquei meio frustrada com a mudança na coreografia a essas "alturas", mas acredito que tenha ficado melhor para todos
(Mãe da mata, diário)

Trocamos de posição para tentar estabilizar. Eu mesma estava bastante instável hoje
(Cabocla, diário).

Criamos horizontes de convivências a partir de conexões intercorpóreas. Logo, o subjetivo pressupõe o intersubjetivo; o pessoal, o interpessoal; o corporal, o intercorporal. Nossas experiências corporais não são apenas individuais ou particulares, mas também coletivas ou públicas (CAMINHA, 2012).

Nesse sentido, o ambiente e o grupo de GPT apresenta-se como um local propício de convivência, no qual as relações intercorpóreas acontecem e o ser com outro se fortifica. Um sujeito apoiava e era apoiado pelo outro.

A pirâmide que aparece nas duas coreografias mostra bem essa relação: eu sustento e sou sustentado, eu incentivo e sou incentivado. A integrante Índia Guerreira destaca, nesta foto (figura 56), que também foi escolhida por ela, o apoio recebido dos outros integrantes que a motivou a não desistir nos momentos de dificuldades, o que configura esse estar-junto que tanto temos discutido neste trabalho. De acordo com Índia Guerreira esse foi o motivo do sucesso de toda essa construção.

Essa foto também significa para mim apoio e motivação, pois todas as dificuldades que eu tive, sempre tiveram quem me ajudasse e me motivasse a passar por aquilo. E foi assim sempre, um ajudando ao outro, até que chegamos a esse resultado maravilhoso (Índia Guerreira, método visual).

Interessante perceber que os mais experientes nas práticas gímnicas ajudavam aqueles que porventura tinham vergonha ou medo de executar os movimentos. Essa relação de bem-estar – que vai além do físico —, é destacada pela integrante Cabocla em seu diário.

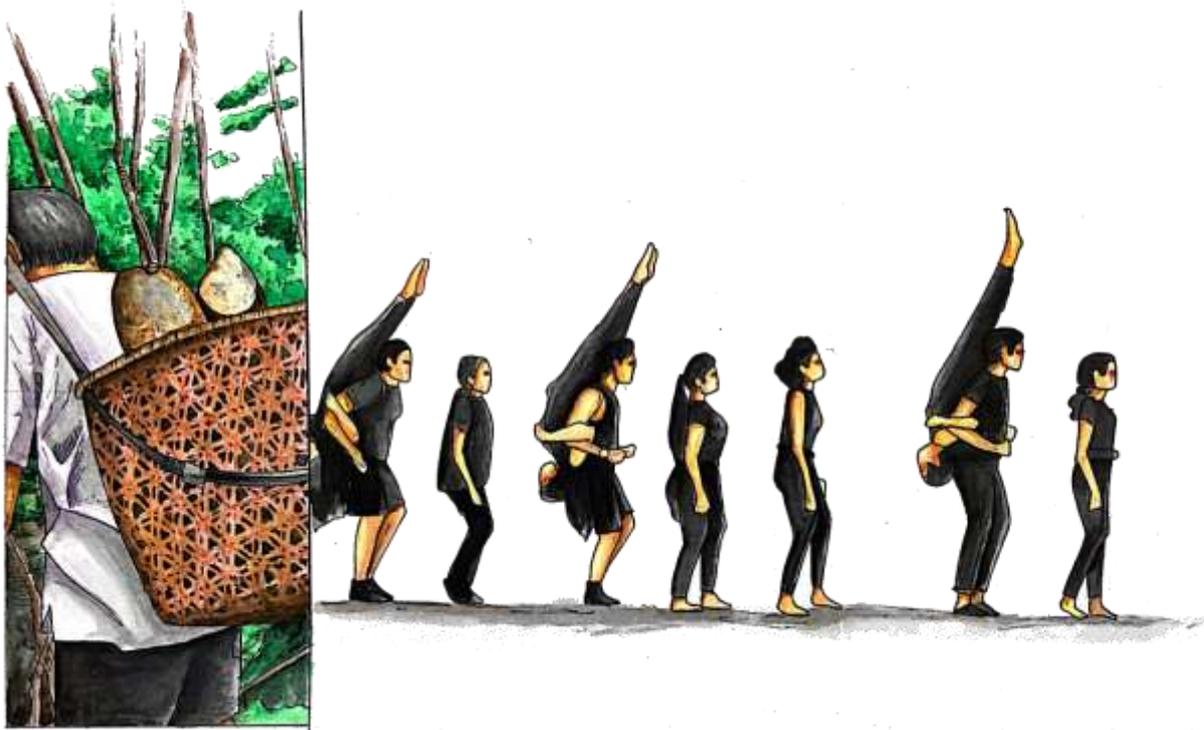
Estar no convívio nas sextas-feiras com outras pessoas traz bem-estar, mas hoje por conta de problemas pessoais estava muito tensa e sei que não consegui me envolver 100% com a aula, porém me trouxe uma sensação melhor, pois as pessoas são alegres e conseguem contagiar a gente (Cabocla, diário)

Aqui o sentido de carne fica evidente: eu afeto e sou afetado, eu acolho e sou acolhido. O compartilhamento de vivências corroborou para o grupo se consolidar e se apoiar. E esse sentido tornou-se mais forte quando ultrapassa as fronteiras das quadras de ensaio. O grupo, entendendo um dos fundamentos da GPT, o *friendship*, realizou encontros após as aulas para fortalecer essas relações interpessoais. À beira da pista de atletismo, local escolhido, ocorriam jogos e brincadeiras, além de piqueniques entre os participantes. Essa aproximação fortificou o grupo durante os ensaios, fortaleceu o apoio mútuo na construção e execução da coreografia, além de deixar o ambiente mais prazeroso, como destacado no relato do Tuxaua.

Passamos toda a coreografia algumas vezes e ficou visível a melhora, não só minha, mas do grupo todo. Rimos, foi bem divertido esse ensaio, e produtivo (Tuxaua, diário)

É importante destacar que o grupo de GPT do PRODAGIN nasce no ambiente universitário e composto por muitos corpos, com experiências únicas e com objetivos e expectativas próprias para aquela atividade, até então desconhecida pela maioria. Muitos estavam em busca de uma atividade física para ocupar o seu tempo ocioso ou de uma oportunidade para extravasar as sensações que o ambiente acadêmico os fazia sentir. Participavam discentes da graduação, do mestrado, doutorados, e até docentes. Esse público atrelado aos participantes da comunidade, totalmente heterogêneo, aos poucos, no decorrer da convivência foi se aproximando, se entrelaçando, se fortalecendo, até dar origem a um corpo amazônico uníssono, refletindo todos os sujeitos que o compõe.

4.3 POR UM FAZER GINÁSTICO DECOLONIAL



Ao iniciar essa pesquisa na qual acompanharíamos o processo de criação de um grupo de GPT e suas construções coreográfica, não imaginávamos o desafio que seria. Entramos nessa jornada com um caminho traçado, mas no decorrer do trajeto nos deparamos com vários percalços que não estavam no plano inicial (alguns nos frustraram e amedrontaram), mas também descobrimos novos caminhos, novos percursos (que deixou o processo muito mais bonito e extraordinário).

A ideia inicial era acompanhar um grupo de GPT amazonense e sua criação coreográfica com elementos amazônicos. Ao começar esse processo nos deparamos com um grupo heterogêneo, tanto em relação a habilidades motoras, quanto ao conhecimento sobre festivais amazônicos e identificação com a cultura.

Era notável que tínhamos um grupo formado por pessoas totalmente diferentes, tanto em habilidades motoras, conhecimentos de ginástica e principalmente o conhecimento da nossa cultura.
(Senhor das Águas, diário).

* Ilustração do grupo de GPT representando o paneiro. Desenho de Jucellino Ribeiro, artista parintinense

Por este motivo, decidimos realizar uma espécie de nivelamento ginástico, em que todos pudessem vivenciar as modalidades de ginástica de forma lúdica e prazerosa. Então, aplicamos aulas com os materiais de ginástica rítmica (arco, bola, maça, corda e fita), vivenciamos alguns aparelhos da ginástica artística e nos reinventamos ao vivenciar um pouco das práticas da ginástica acrobática, atrelados as mãos livres, materiais não tradicionais, dança, e composição de coreografia. Acreditamos que isso tenha sido um fator muito importante para que o grupo tivesse um conhecimento maior sobre a prática da GPT.

Nossa intenção não era deixar o grupo uniforme, (pois isso seria impossível), a ideia era dar mais conhecimento ao grupo em relação as ginásticas e suas características para que o processo coreográfico fosse facilitado. No entanto, um grupo novo, com diversas pessoas com diferentes bagagens em dança, ginástica, atividades circenses, ou nenhuma experiência esportiva ou artística, levou um certo tempo para se realinhar, não que hoje esteja alinhado, mas acreditamos que esteja mais estruturado. E isso se deu ao trabalho iniciado em 2019.

Em relação a cultura amazonense, muitos nunca haviam dançado boi, ou parado para ouvir suas toadas. Assim, ao chegarem na quadra para realizar a experiência de brincar de boi⁵⁰, enquanto uns se deixavam levar pelo ritmo, outros (grande parte) pareciam crianças tentando dar seus primeiros passos. Vê-los tentando acompanhar aquelas toadas lembra-nos as crianças brincando na beira do igarapé tentando capturar as piabas que ali ficavam. A toada passava por eles como as piabas passavam pelas mãos daquelas que tentavam capturá-las. Isso foi perceptível e registrado nos diários dos professores.

Algumas pessoas sentiram dificuldades em marcar o tempo /.../ percebe-se que apesar de a maioria ter relacionado a identidade amazônica com o boi, eles apenas conhecem de longe, não vivenciaram de fato. No aquecimento colocamos uma toada e passamos a coreografia como é passado no bar do boi: dançarinos na frente e a galera copiando os passos, é assim que se aprende boi, dançando. E quem já dançou boi tem no seu vocabulário motor, essa memória e facilmente acompanha os passos, quem nunca dançou fica

⁵⁰ Brincar de boi é qualquer atividade relacionada a festa dos Bois: ir aos ensaios no curral/bar do boi aprender e dançar as coreografias, participar das festas de Boi-Bumbá, é brincar com os bois de boneco quando crianças, encenar as evoluções dos personagens dos bois, e também ir ao bumbódromo assistir os ensaios e o Festival propriamente dito.

perdido. Dessa forma no aquecimento deu pra perceber quem tinha essa memória
(Guerreira das Lutas, diário).

Na parte prática a aula teve um direcionamento levando muito mais diretivo, por entendermos que poucas pessoas tinham a base do Boi Bumbá. Foi possível perceber que poucas pessoas têm o contato com o Boi Bumbá, dança característica do Amazonas. Isso foi percebido diante a execução das coreografias
(Senhor das Águas, diário).

No entanto não saber dançar não parecia ser algo tão preocupante, afinal, Manaus já não era a capital do boi bumbá e nem todos são frequentadores do bar/curral do boi. De fato, o que nos preocupou foi o distanciamento dessa cultura e até certa aversão e vergonha. Como um grupo elaboraria uma composição amazônica se a maioria não possuía familiaridade com a temática?

A maior parte desconhecia essas toadas. Me atrevo a dizer que percebi até um certo desprazer de alguns participantes utilizamos essas músicas em nossas aulas
(Senhor das Águas, diário).

Eu não tinha interesse nenhum em saber sobre boi, eu não gostava nem das músicas, nada
(Toada, GF 2).

Esse distanciamento cultural se justifica pelo modo como as narrativas sobre a Amazônia foram produzidas. Fomos narrados pela ótica europeia e isso resultou em violências físicas, simbólicas e no esmagamento de boa parte do saber local (SILVA; MASCARENHAS, 2018).

A partir do momento em que os estrangeiros, principalmente os portugueses, e espanhóis pisaram na Amazônia, puseram em dúvida os poderes dos pajés e a veracidade dos deuses frente aos próprios povos nativos da região. Eles: os Dessana, Tukano, Baniwa, Sateré-Maué, e seus demais parentes tornaram-se desconhecidos para eles mesmos e inclusive perderam intimidade e a cumplicidade com que conviviam entre eles (TEIXEIRA, 2015).

Um dos eixos históricos que contribuiu para tal, foi a classificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial que

conferia a uns a situação natural de inferioridade em relação a outros (QUIJANO, 2005).

O processo de imposição do pensamento europeu/eurocêntrico “resultou, por um lado, em uma imensa perda de conhecimentos e, por outro, na afirmação no imaginário do mundo moderno do mito da superioridade epistemológica do pensamento europeu” (NEVES, 2008, p.02). Na Amazônia a forma como essas narrativas foram colocadas mostra a herança colonial que pairou durante muito tempo nessas terras e que permanece nos tempos atuais em novos tons (SILVA; MASCARENHAS, 2018).

Chama atenção o fato de ser grande o contingente de amazonenses (principalmente os mais jovens) relutantes em admitir suas origens indígenas ou até mesmo desconhecê-las totalmente (GOMES, 2010), uma vez que o Estado concentra o maior número de povos indígenas do Brasil (mais de 60 etnias), e as três maiores cidades com população indígena pertencem ao Amazonas — São Gabriel, São Paulo de Olivença e Tabatinga (IBGE, 2010). Tal processo revela um vazio de elementos construtivos de identidade (GOMES, 2010).

Hoje os/as amazônidas têm uma consciência muito vaga, frágil e embrionária do que é ser amazônida. Para milhões, esta palavra pode, inclusive, soar como algo totalmente novo e desconhecido, e até causar algum estranhamento. Resultado de uma Amazônia colonial, na qual tentaram a todo modo formular uma sociedade com valores portugueses da “civilização” e do cristianismo europeus a partir do reordenamento das sociedades e populações indígenas que já habitaram a região há milhares de anos (RAMOS, 2020).

Na chamada *belle époque*, período que se inicia na segunda metade do século XIX, nos tempos áureos da borracha, Manaus buscava se modernizar aos padrões europeus. “Manáos precisava deixar de ser uma Tapera, para se tornar Paris, uma cidade moderna que exalasse civilidade”, e para isso era preciso mudar radicalmente sua fisionomia. O primeiro ímpeto foi cessar a cultura indígena, presente nas casas, nos prédios públicos, na paisagem e nos trabalhadores, pois eles representavam tudo o que ligava negativamente ao atraso, incivil e era um obstáculo para o progresso (BRAGA, 2018, p. 35). Dessa forma, a sociedade branca patriarcal implementou uma eurocentração em Manaus na busca de transformá-la em Paris dos trópicos,

colocando a elite branca em evidência, e excluindo os indígenas, e todos aqueles que fugiam do padrão social desejado.

No século XIX o entendimento de cultura estava ligado à civilização e a Europa era referência. Seus hábitos eram considerados modelos a serem seguidos, e quem agisse diferente desses padrões era visto como não civilizado e sem cultura (BRAGA, 2018). Assim, a população foi ensinada a ter aversão aos povos indígenas, a vê-los como estranhos ou como uma ameaça, mesmo que sua fisionomia denunciasse essa origem (RAMOS, 2020). Tal pensamento perdura até os tempos atuais, pois ainda existem pessoas que acreditam e personificam a cultura dos povos indígenas como “não desenvolvidas”, e estagnada no tempo (BRAGA, 2018).

Outro fator que contribuiu para isso, foi o modo como a história do Amazonas foi tratada nas escolas até pouco tempo. Até os anos 80, pouco se ensinava a respeito da História do Amazonas; e quando acontecia estava sempre associado ao ponto de vista do colonizador, em que o indígena aparecia como um selvagem indolente e preguiçoso. Tais descrições perpetuaram ainda nas décadas seguintes. Neste sentido, a cultura e as resistências da etnia indígena (assim como aconteceu com as africanas) ocupavam poucas linhas nos raros livros didáticos existentes na época (GOMES, 2010).

Em geral, os manuais didáticos tratam os indígenas como algo do passado, mostrando como eles viviam antes da chegada dos europeus, fala-se deles no período de colonização e em pontos específicos da história e depois desaparecem dos livros como se não existissem. Quando se trata do século XIX quase não se fala dos indígenas nos manuais didáticos e no século XX eles praticamente desaparecem da história nos livros (MONTEIRO, 1999; HENRIQUE, 2018).

Esses problemas na educação básica, estão relacionados ao próprio processo de construção (especialmente intelectual) do Brasil. De acordo com Ramos (2020) houve um forjamento da ideologia nacional, da brasilidade e da própria “História do Brasil”, que aconteceu do centro para a periferia; então, seria difícil esperar que a elite intelectual reconheceria o direito à diversidade ou especificidade regionais. A partir do momento em que se define o que seria a chamada brasilidade, restaria a esses povos periféricos aceitar tais interesses em prol da “nação” unida, que se forjava com os ideais e valores da civilização ocidental. A maneira como aconteceu a construção da

unidade nacional brasileira e a inserção da Amazônia neste processo resultou em modos de apagamento e/ou silenciamento do nosso passado.

Diante disso é notório compreender a falta de valorização dos povos indígenas e o distanciamento do jovem amazônico com a cultura do boi-bumbá, que vem retratar essas raízes culturais. Alguns relatos trazem essa rejeição – o não querer se vincular a nada que retrate o indígena.

Eu era muito preconceituosa com esse negócio de “ai vai dançar boi” (voz de desdenho) [...] tipo “ai o povo só ver a gente como isso”, “como índio, como boi, com essas músicas” e a gente deveria apresentar outra coisa
(Rainha da Natureza, GF 3).

Eu tinha muito preconceito em relação ao boi né, eu falava os turistas vem pra cá e as pessoas só apresentam boi, boi boi não tem mais nada, por isso que as pessoas acham que aqui só tem índio
(Porta Cores, GF 2).

A decolonialidade busca reconhecer e dar protagonismo aos saberes e discursos dos movimentos e indivíduos deixados à margem, pôr no centro aqueles que estão subalternizados e emponderá-los (SÁ, 2022). A Educação Física, nesta perspectiva, entende que “o corpo é consciente e considerado como princípio igualitário de questionamento do mundo e da sociedade. As aulas têm o propósito de estimular o protagonismo, a inventividade e o respeito mútuo a todas as culturas e pessoas” (SOUSA; COSTA; EHRENBURG, 2021, p. 7).

Nesse sentido, vimos potencial na GPT como uma prática a ser trabalhada com os princípios da pedagogia decolonial. De acordo com Almeida e colaboradores (2021) algumas propostas de trabalho na GPT possibilitam um fazer educacional que favorece a horizontalidade do conhecimento, sendo os saberes da cultura popular e identidade cultural muito importantes para o processo de decolonialidade. Em seus estudos os autores fizeram uma relação entre algumas concepções de prática da GPT com três principais pontos do pensamento da pedagogia decolonial: resistência, interculturalidade e contra hegemonia.

1. Resistência – A literatura evidencia a possibilidade do posicionamento crítico e político quando sobretudo, das temáticas das composições em GPT; 2. Interculturalidade – A GPT institui a inclusão de culturas e corporais, bem como a diversificação de materiais, músicas e vestimentas no fazer gímnico. Não obstante, incita ampliar

os contextos pessoais, social e identitários dos participantes; 3. Contra hegemonia – Ao propor uma ressignificação dos códigos e normas das ginásticas, a GPT reconhece os saberes históricos, instiga ao novo e nos adverte sobre possibilidades. Ademais, a horizontalidade dos processos educativos nos instiga a repensar relação de poder, reconhecendo os conhecimentos trazidos pelos praticantes (ALMEIDA et al., 2021, p. 89).

Para alcançar essa proposta, buscou-se nas práticas de GPT, aproximar os participantes do grupo ao maior festival folclórico do Amazonas (Festival de Parintins), e permitir que eles tivessem uma fonte de pesquisa, inspiração e exemplos do que e como poderiam elaborar as coreografias. Além de levá-los a conhecer um pouco mais da própria história, cultura e refletir sobre isso. Uma vez que o Festival traz reflexões importantes sobre a história dos povos originários que por muitos anos foram silenciados.

De acordo com Sousa, Costa e Ehrenberg (2021, p. 23) “é a partir do reconhecimento de uma perspectiva decolonial para a Educação Física que as oportunidades de emancipação social e libertação do sistema colonial poderão oferecer subsídios de esperança para as pessoas subalternas da sociedade”.

Outro ponto que nos preocupava também era a forma como conduziríamos as atividades. Nosso desejo era que todos estivessem transbordando ideias para o início da composição da coreografia, e almejávamos que eles trouxessem essas contribuições, mas, por falta de prática, afinidade, insegurança ou até mesmo bagagem motora ou cultural, essa chuva de ideias não aconteceu inicialmente. A GPT que conhecíamos era a democrática, a coletiva, a participativa, mas parecia que a construção não avançava por este caminho, ao mesmo tempo que a ideia de realizar atividades mais diretivas nos levava a crer que não estaríamos praticando GPT.

A maioria da literatura brasileira trata a GPT como uma prática democrática e coletiva: como o próprio nome diz, tem características integradoras, permite o envolvimento de todos, sem restrições; é impulsionada pela criatividade; e geralmente é expressa por meio de apresentações coreográficas (SANTOS, 2009; SCARABELIM; TOLEDO, 2015). A Ginástica Para Todos também conecta diferenças. Como ela permite uma valorização para a experiência e sabedoria do outro, forma-se um ambiente para a convivência democrática (RIBEIRO, 2016).

No entanto, mesmo inseguros sobre o método diretivo, concordamos que essa seria a melhor forma de iniciar a composição coreográfica, e no decorrer do processo

ir migrando para o formato mais democrático. Naquele momento o grupo precisava de bagagem para fazer a relação – elementos amazônicos e gímnicos — de forma mais significativa para eles. Assim, antes de iniciar o processo de composição propriamente dito, algumas aulas para esse fim aconteceram. Foram realizadas aulas específicas de movimentos de base utilizados no Festival de Parintins, como o trabalho da postura, o *uca uca*⁵¹, o sincronismo e o gritos.

Essa fase de aprendizado é importante para que o indivíduo tenha o domínio de um repertório de combinações de habilidades básicas, ou seja, ele precisa passar pelo processo de aprendizagem de como executar as habilidades básicas numa variedade de combinações com diferentes níveis de complexidade e organização. O desafio da aprendizagem nesse processo é a própria execução da combinação. Por essa razão, estilos de ensino mais diretivos são recomendados para tornar clara a intencionalidade de se transformar as habilidades básicas em componentes de uma nova estrutura, ou seja, aquela decorrente da combinação. Posteriormente a isso é necessário a elaboração de situações em que se aprende o quando utilizar tais combinações (TANI; BASSO; CORRÊA, 2012) por exemplo, no próprio processo coreográfico.

Os primeiros encontros, na qual foram incluídos os temas amazônicos, e as toadas sempre eram usadas como fundo para a execução dos movimentos e construção coreográficas (ainda não era a coreografia oficial do grupo), foram um pouco frustrantes, mas engraçados. Ver aquelas pessoas, amazonenses, apanhando para fazer um simples *uca uca* era ao mesmo tempo constrangedor e cômico. Constrangedor porque os professores olhavam para aqueles movimentos e se perguntavam se eles conseguiriam algum dia fazê-los com maestria. Alguns assemelhavam-se a chimpanzés correndo, outros a girafas tentando beber água (não flexionavam os joelhos). Antes de iniciar o processo os professores achavam que tudo seria mais fácil, mas não foi o que aconteceu, conforme seus relatos:

No primeiro contanto com a Ginástica Para Todos (GPT) percebi que a prática se assemelhava com algumas as manifestações folclóricas apresentadas nos festivais amazônicos. Ao correlacionar essas práticas, GPT e as manifestações amazônicas, acreditei que seria fácil para o Programa de Dança, Atividades Circenses e Ginástica

⁵¹ Passos de dança utilizados nas coreografias de boi bumbá (principalmente nas coreografias de arena) que derivam dos movimentos de pés utilizados nas danças indígenas.

(PRODAGIN) iniciar um grupo em Manaus, mas isso foi um mero engano.

(Senhor das Águas, diário).

Eu olhava pra eles e pensava “meu Deus do céu o que é isso” (risos)
(Guerreira das Lutas, diário).

Ao final de cada execução uma chuva de risos dos próprios participantes que deixava tudo mais leve e divertido. Era comum durante os encontros rir dos próprios erros e dificuldades afinal ninguém estava no bar/curral do boi, onde ser amazonense e não saber dançar é motivo de vergonha.

Acredito ter sido algo divertido pra eles pois, todos ficavam rindo, quem sabia chegava perto daquele que não sabia tentando ajudar (isso não acontece no bar do boi, ou você sabe e dança ou fica olhando para aprender, porque se for dançar sem saber pode passar vergonha e ninguém vai te ajudar)

(Guerreira das Lutas, diário).

Foi então que percebemos que não estávamos deixando de praticar GPT apenas por direcionar as atividades, pois as principais características da prática estavam presentes: a diversão, a colaboração e apoio (daqueles que já conheciam o boi para aqueles que não conheciam), e o fazer sem cobrança (cada um assimilava no seu tempo). Ao mesmo tempo não deixava de ter uma proposta decolonial, sempre buscando exaltar a cultura amazonense e refletir sobre os amazônicos abordados nas toadas.

A GPT é compreendida como uma manifestação da cultura corporal que agrupa as diversas interpretações da ginástica com outras formas de expressão corporal de maneira livre e criativa. Com um alto valor educacional, devido aos seus aspectos sociais, recreativos e de saúde, esta prática permite a participação de qualquer pessoa, independente de cor, nível social, idade, sexo, condição física ou técnica (FIG, 2009).

Em muitos contextos a GPT é considerada como uma atividade especialmente de demonstração, na qual prima pela participação, sem obrigatoriedades gestuais. Essas características possibilitam um fazer ginástico proporcional às capacidades dos praticantes, atendendo ao princípio da individualidade biológica, assim como, às demandas de grupo (HENRIQUE, 2020).

Nas aulas não havia exigência da perfeição e apesar da preocupação dos professores em apresentar movimentos característicos amazônicos, com certa limpeza, eles sabiam que não poderiam exigir movimentos padrões de um grupo na qual grande parte nunca havia vivenciado o brincar de boi.

Assim, apesar de muitos admitirem que não gostavam ou não conheciam o ritmo do boi, não deixavam de reconhecer que executar e aprender em grupo era algo divertido.

A aula de hoje foi bem diferente, fizemos boi que nunca tive muito apego por essa dança. Mas aprendi muito e achei bem divertido por nunca ter feito essa dança
(Porta estandarte, diário).

No início estava desanimada, mas logo me empolguei, me diverti muito e fiquei feliz com o nosso resultado
(Deusa da canção, diário)

Foi difícil acompanhar os movimentos, porém é muito divertido
(Vitória-régia, diário).

Não podemos negar que somos seres de relação, nós coexistimos em um mesmo mundo por meio de uma relação corpórea: “enquanto tenho funções sensoriais, um campo visual, auditivo, tátil, já me comunico com os outros” (MERLEAU PONTY, 1999, p. 473)

[...] é justamente meu corpo que percebe o corpo de outrem, e ele encontra ali como que um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo; doravante, como as partes de meu corpo em conjunto formam um sistema, o corpo de outrem e o meu são um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno (MERLEAU PONTY, 1999, p. 474).

Nesse sentido, concordamos com as proposições de Menegaldo e Bortoleto (2018) que entendem coletivo para além de uma atividade em grupo, mesmo quando há um objetivo comum, de forma que ultrapasse a convivência ou co-presença exigida pela prática, e proporcione uma experiência de compartilhamento que fomente o sentimento de pertença.

Apesar do grupo ser heterogêneo em habilidades motoras, em conhecimentos sobre o festival de Parintins, ou identificação com a cultura, a forma como as aulas

eram conduzidas, sem grandes exigências, dava segurança para cada integrante tentar executar os movimentos, sem medo de ser ridicularizado, e se desafiar em outros, e ainda curiosidade em conhecer o outro e a si mesmo, buscando suas próprias histórias e valorizá-las, e isso fomentava o ser-grupo.

A GPT possui característica baseada na pluralidade e por isso permite uma diversidade de propostas pedagógicas. É claro que tais propostas demandam de direcionamento para que não perca de vista o adjetivo alocado em seu nome: para todos. “Potencialmente, a GPT traz à tona o fazer ginástico que deve ser permitido a todos que se dispõem a participar de um grupo” (PATRICIO; CARBINATTO, 2021, p. 8).

Assim, não necessariamente uma forma mais diretiva implicaria em uma não prática da GPT. Nos achados de Henrique (2020), em que analisou duas metodologias de ensino em ginástica para todos — uma centrada no professor e uma centrada no aluno, identificou que os quatro fundamentos da GPT (*fun, fitness, friendships, fundamentals*) estiveram presentes nas aulas propostas pelos dois métodos, ou seja, é possível ter diversão e favorecer as relações interpessoais mesmo nas atividades mais diretivas. Portanto, mesmo sem ter certeza, estávamos sim praticando GPT.

No dia que o grupo se reuniu para a escolha das músicas e temática poucas pessoas trouxeram sugestões, e alguns somente conheciam as toadas tocadas nas aulas, então acabou que a temática foi escolhida por todos — povos indígenas — mas as toadas ficaram na discussão de poucos, pela falta de conhecimento da maioria.

Como muitos não são próximos da cultura do boi houve poucas sugestões de músicas, mas a temática foi escolhida que seria sobre os povos indígenas baseado no Festival de Parintins (Guerreira das Lutas, diário).

A partir das conversas realizadas em grupo decidimos pelo tema da preservação da cultura e povos indígenas, visto que é um tema relevante para a região amazônica e naquele ano apresentava-se paulatinamente atacado pelo governo (Senhor das Águas, diário).

A escolha de um tema que se relacione com o contexto em que os praticantes estão inseridos é importante pois possibilita que eles se conheçam melhor, a sua

situação real e atual, bem como possam compreender e interpretar suas histórias vividas ou projetadas (MARCASSA, 2004).

As toadas escolhidas para a composição, além de trazerem informações sobre a cultura indígena e elementos que herdamos dela, apresentam uma visão decolonial, quando exaltam os povos indígenas e seus conhecimentos, contam a história da apropriação da Amazônia fora do olhar colonizador, e mostra que a resistência indígena é também uma luta atual quando traz em sua letra: “*Já são cinco séculos de exploração, mas a resistência ainda pulsa no meu coração*”.

Figura 82. Grupo PRODAGIN no movimento de coração pulsante



Fonte: Print canal youtube PRODAGIN

E a ideia de coreografar essas toadas era viver essa linguagem na união corpo-movimento-toada. Eram 28 pessoas enfileiradas em três colunas, uma próxima da outra que realizavam um movimento que representava um coração pulsante, ali cada um fazia o seu movimento individual, mas era um único corpo que pulsava, de forma uníssona, e aquele coração também pulsaria naqueles os visse e ouvisse a mensagem que a toada, em consonância com a composição, trazia.

O sujeito incorpora seu mundo próprio quando um movimento é apreendido, na apreensão de um movimento há um saber que só se alcança por um esforço que é corporal. Quando este é coletivo, o grupo incorpora o movimento e torna-se unidade.

O conjunto transforma-se um corpo em movimento., incorporado, então, pelo mundo próprio de “ser grupo” (MERLEAU-PONTY, 1999; PATRÍCIO; CARBINATTO, 2021).

Nas letras das toadas apresentadas em Parintins, percebe-se como a comunidade se envolve, o que gera uma história em comum que desperta sentimentos e tece laços identitários. Ao compartilhar as mesmas toadas, cantando e torcendo juntos por uma das agremiações, os parintinenses constroem seus valores e estabelecem vínculos territoriais, pois as músicas trazem a cultura e a memória do povo. Isso possibilita um meio de comunicação nessa inter-relação indivíduo e grupo (FURLANETTO, 2011).

Ao iniciar de fato a composição já com as músicas escolhidas o grupo ainda apresentava muitas dificuldades em construir a coreografia. Alguns movimentos (principalmente o de *uca uca*) apareciam sempre, mas ao introduzirem movimentos gímnicos eram sempre movimentos aleatórios. Ao serem perguntados o porquê destes movimentos eles não conseguiam explicar.

A realidade é que muitos desconheciam as toadas, não acompanhavam os festivais e não sabiam quais elementos coreográficos e gímnicos o festival utilizava e que poderíamos correlacionar com nossa prática de GPT. Assim, o desafio se tornou ainda maior
(Senhor das Águas, diário).

Para aproximar o grupo ao Festival de Parintins, algumas estratégias foram utilizadas: além de utilizar as toadas nas aulas, foi oportunizado aos alunos um momento em que eles pudessem assistir algumas coreografias das tribos coreografadas de Parintins. Selecionamos cerca de oito coreografias aproximadamente, e apresentamos em sala de aula, por meio de vídeos, para que eles observassem e conhecessem como os movimentos gímnicos são utilizados no boi bumbá. Durante essa sessão, conversamos sobre a aplicação dos movimentos nas coreografias e quais/como poderíamos utilizá-los em nosso grupo.

Momentos como esse são e foram necessários para a construção, uma vez que que permitem aos sujeitos aprofundarem seus saberes prévios sobre determinada questão, das imagens primeiras, ou dos dados que estão disponíveis no plano das aparências (MARCASSA, 2004). Então, aproximar os participantes do grupo ao maior festival folclórico de nossa região permitiu que eles tivessem como uma fonte de

pesquisa, inspiração e exemplos do que e como poderíamos elaborar nossas coreografias. Além de fazê-los conhecer um pouco mais da nossa história, cultura e refletir sobre isso.

Aí o professor sempre falava assistam vídeos, assistam isso, e::: vejam o festival. E aí eu comecei a ir atrás havia os vídeos que ele mostrava e comecei a ver que realmente tudo aquilo tinha muito a ver com GPT
(Vitória-régia, GF 2).

Aparentemente o povo está bem contente com a coreografia. Percebemos isso durante análise de vídeo da coreografia
(Senhor das Águas, diário).

O Festival de Parintins nos traz reflexões importantes sobre a nossa própria história que por muitos anos foram silenciadas. Algumas pesquisas (GOMES, 2010; CARVALHO, 2014; NAKANOME; SILVA, 2018; NAKANOME, 2020) nos sugerem que a arena cultural tem sido um espaço de reflexão sobre questões étnico-sociocultural.

Essa seria uma das relações que se estabelece entre a Festa do Boi-Bumbá como instrumento pedagógico, assim como o que está integrado nas representações simbólicas dos principais protagonistas: o boi como polissêmico; Sinhazinha da Fazenda - cultura branca; Pai Francisco - cultura negra, e o Pajé - cultura indígena. O Festival de Parintins se apresenta então como um caminho teórico que chama a atenção para os diferentes grupos sociais e para a compreensão dos processos culturais envolvidos na formação da população brasileira. A festa oferece informações importantes para desmitificar imagens negativas dos grupos de diferentes origens culturais (GOMES, 2010).

Podemos entender como um regaste histórico da cultura de populações que foram esquecidas pelo poder colonial e pós-colonial estabelecido na região, na qual houve uma espécie de ruptura entre a cultura indígena, cabocla e os habitantes da zona urbana. Na festa dos Bois há um esforço de reconstrução ao se reconhecer a multiplicidade de expressões, mas com uma unidade de fundo. Nesse sentido, podemos entender o Festival de Parintins como “agente de uma educação patrimonial intrínseca e inconsciente, que reforça a autoestima de um povo (NAKANOME, 2020).

A festa alcançou considerável complexidade, o processo de construção se dar a partir de um minucioso trabalho de pesquisa, antes de apresentar na arena aquele

conjunto de elementos teatrais que se coloca em cena, e são refletidos nas letras das toadas, na encenação de figuras típicas regionais, lendas amazônicas e rituais, na caracterização dos tuxauas, tribos indígenas, masculinas e femininas. Enfim, a consulta a fontes escritas e visuais tem adquirido importância crescente entre artistas, compositores, músicos e membros das comissões de artes dos bumbás, e, por isso, “o boi é bom para pensar” uma vez que traz uma quantidade surpreendente de informações sobre o indígena, o caboclo e a Amazônia (BRAGA, 2002).

Apesar de os movimentos iniciais terem sido elaborados pelos professores como já mencionado, sempre era indagado ao grupo, se era possível vivenciar e utilizar aquele movimento, pois apesar de ser diretivo os movimentos não eram colocados sem uma averiguação, por meio das experimentações e diálogos, se todos conseguiam executar ou sem contextualizar aquele movimento.

Algumas pessoas tinham facilidade para aprender e executar alguns movimentos, porém, outras não tinham esse repertório motor, assim, de forma democrática, utilizávamos estratégias para construir movimentos que todos pudessem realizar. Fizemos diversos experimentos com movimentos acrobáticos, por exemplo, para que pudéssemos colocar na coreografia. Alguns eram eliminados nas primeiras tentativas, outros nós tentávamos mais vezes, como aconteceu com a “pirâmide” (oca). Esta foi a construção que demandou mais atenção, tempo e repetições, mas que ninguém quis abrir mão dele. Tínhamos um grupo com biotipos diferentes também, com isso, precisávamos fazer mais adaptações para que o resultado fosse o melhor possível.

Nessa perspectiva, o movimento não era realizado sem uma intencionalidade ou tido como algo puramente mecânico. A ideia não era a memorização dos movimentos, mas vivenciá-los, senti-los e compreendê-los. Pois, como aponta Merleau Ponty (1999, p. 269) “quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo”. A partir disso, o processo coreográfico aconteceria de forma mais coletiva e, principalmente, significativa.

Esta intencionalidade do movimento habita todo o se movimentar, na qual o sujeito conhece o mundo que o rodeia e a si mesmo. E nesta relação dialógica, ele identifica significações e o sentido das coisas e dos outros. O movimento é, então, um modo de conhecimento que possibilita a identificação do significado do próprio

movimento. Durante este ato reflexivo sobre as experiências o indivíduo se torna mais autônomo, crítico, e consciente das suas intenções e ações, ou seja, possibilita que ele construa seus movimentos, que irão receber significações e sentidos apropriados para cada execução (SURDI; KUNZ, 2009).

Chamamos atenção para as concepções de Merleau-Ponty sobre razão, corpo e existência que mostram um sentido, sobretudo, formativo, pois rompe com as formas colonializantes de ensinar (neste caso de praticar ginástica): as formas de executar mecânico, cuja preocupação é com a memorização, a reprodução, de forma impessoal, a burocratização, a técnica e a negação do mundo da existência (PEIXOTO, 2014).

Merleau-Ponty admite a perspectiva de corpo objeto, mas reforça a perspectiva do sujeito, quando enfatiza a possibilidade de criação de sentidos a partir da experiência vivida (NÓBREGA, 2010) que neste processo é fundamental, pois a partir dela o sujeito vê o mundo e desta forma o percebe, em outras palavras, eu sou direcionado ao mundo e da mesma maneira o mundo é direcionado a mim (SURDI; KUNZ, 2009).

A prática, nessa perspectiva, ajuda a compreender que a razão deve ser afirmação da crítica e da humanização; que o corpo não é uma coisa, nem uma ideia, mas movimento, sensibilidade e expressão criativa. Percebe o corpo como corporeidade, como movimento, comunicação, unidade mente-corpo e fonte de sentido (PEIXOTO, 2014).

A partir daí, trabalhando com o bater dos pés, filas, círculos, inicia-se a primeira coreografia do grupo de GPT do PRODAGIN. Os professores mediaram a participação dos alunos no decorrer dos ensaios, pois era esperado que no decorrer do processo (com os vídeos passados, as discussões em grupo e a forma como os professores montavam os trechos coreográficos) as ideias fossem surgindo.

Por ser passos novos foi uma aula mais diretiva. Os alunos não participaram ativamente da construção coreográfica, mas acredito que na próxima aula começaremos um trabalho mais democrático (Guerreira das Lutas, diário).

Neste ínterim, a articulação entre o diretivo e democrático foi se tornando mais forte. Em certos momentos eram solicitados aos praticantes que eles pudessem

elaborar movimentos para encaixar em determinados trechos das músicas e a partir disso ideias foram surgindo.

Hoje a aula foi bem interessante. As pessoas puderam dar sua contribuição em cada parte da coreografia. Também percebo que as músicas amazônicas para uns já começam a ser fonte de inspiração. Hoje alguns alunos me procuraram fora da aula de GPT para dar algumas sugestões ideias em alguns trechos da música
(Guerreira das Lutas, diário).

Como o grupo era novo e estava descobrindo suas próprias potencialidades e histórias, em alguns momentos chegavam ideias que fugiam do contexto da nossa coreografia e cultura e precisávamos articular aquilo com o grupo para que entendessem o significado do movimento com a coreografia e cultura. Para isso havia momentos de autoavaliação, na qual o grupo discutia e analisava a construção coreográfica. Por vezes assistiam os próprios vídeos e analisavam seus movimentos e significados. Esses momentos foram cruciais para a aproximação do grupo à coreografia. Assim, o grupo ganhou autonomia para finalizar a primeira coreografia.

Acredito que eles já tenham adquirido mais conhecimento e bagagem para montar a coreografia sem sair da característica que a coreografia pede, e também vejo que já estão mais entrosados com a música e o ritmo
(Guerreira das Lutas, diário).

Os alunos contribuíram do início ao fim, participativos, foi por este motivo que a coreografia saiu de forma mais limpa. A pirâmide enfim saiu e todos superconcentrados.
(Linda Flor, diário).

Outro aspecto importante na construção da coreografia foram os adornos escolhidos, as pinturas corporais e materiais utilizados que foi discutido em grupo como seria. As indumentárias foram feitas com plumagem, sementes, palha, corda e arame, inspiradas nas utilizadas pelas tribos coreografadas dos bois de Parintins. As cores verde e preto foram escolhidas para representar a floresta e os rios amazônicos.

Figura 83. Cocar utilizado na coreografia "um canto de esperança"



Fonte: acervo pessoal

Para a pintura corporal os professores solicitaram que o grupo pesquisasse grafismos corporais indígenas e seus significados, para que a pintura não se reduzisse a um item corporal. Foi discutido se as pinturas seriam feitas diretamente no corpo, com tinta corporal ou jenipapo, ou se seria utilizado um macacão cor da pele para que a pintura fosse feita nele. Por questões de segurança na GPT optou-se pelo macacão.

Os grafismos utilizados no corpo (macacões) dos homens estavam relacionados a animais, uma vez que para os povos indígenas significa assumir as habilidades daqueles.

Nos braços foi utilizado o grafismo da cobra grande, pois na coreografia, os homens serviam de base na maioria das figuras acrobáticas e isso demandava força, como da cobra grande, personagem de várias lendas amazônicas, admirada e temida na região, é descrita como um ser gigante, com força capaz de afundar embarcações, e até destruir cidades em um único movimento.

Figura 84. Grafismo da cobra grande no braço dos homens



Fonte: Acervo pessoal

No corpo e perna dos homens foi utilizado o grafismo que simbolizava o pacú, peixe comumente encontrado nas bacias amazônicas, é conhecido por ser um peixe resistente. Então, devido a coreografia de GPT exigir bastante resistência — por causa da duração da coreografia e habilidades envolvidas nela, o pacú combina bem com essa construção.

Figura 85. Pintura do pacú no macacão masculino

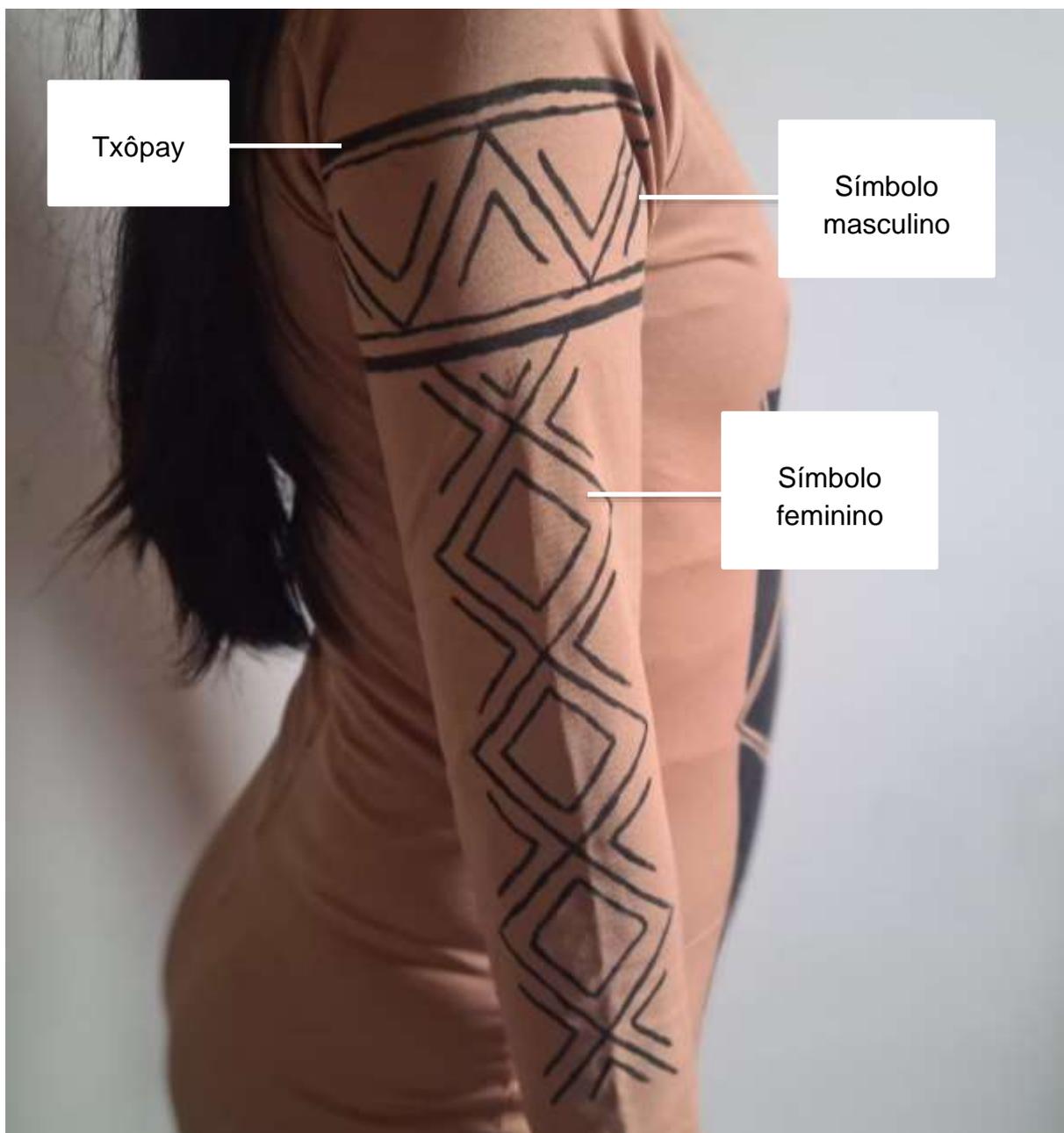


Fonte: Acervo pessoal

Para o corpo feminino, nos braços, foi utilizado uma pintura do povo pataxó, uma vez que a coreografia “um canto de esperança” trazia a toada “índios do Brasil” e junto uma crítica sobre a falta de respeito a todos os povos indígenas e o direito a demarcação de terra. Assim, foi utilizado o grafismo que trazia o símbolo do homem — que significa força, união e proteção, e o da mulher — que significa equilíbrio, amor e proteção. Além disso acima dos dois símbolos um traço que significa o Deus pataxó

txôpay — protetor dos povos. Esses significados de união, proteção, amor coadunam com o ser-grupo na GPT e por isso foram escolhidos.

Figura 86. Pintura do braço feminino



Fonte: acervo pessoal

Na perna feminina também foi utilizada um grafismo do povo pataxó que significa festa onde todos dançam. E o que é a Ginástica para Todos senão uma festa onde todos podem participar? Independente de cor, peso corporal, estatura,

habilidades, dentre outros aspectos, como o próprio nome diz é para todos, por isso foi escolhido pelo grupo.

Figura 87. Pintura de perna nas mulheres



Fonte: Acervo pessoal

Um processo como este envolve uma orientação metodológica na qual prevalece o envolvimento coletivo na discussão e tratamento dos conflitos e situações que resulta da difícil tarefa de criar, aprender e se expressar em conjunto, mas que respeita os limites e as possibilidades de cada um. Uma concepção de ensino

respaldada por aulas abertas à experiência, cujo objetivo é a participação coletiva na direção do processo ensino-aprendizagem; à medida que os praticantes vão reorganizando suas referências em relação aos conhecimentos do corpo, da ginástica e da própria realidade, assim, a construção da autonomia, da capacidade de crítica e de comunicação entre eles também se amplia e se enriquece (MARCASSA, 2004).

Essa intenção pedagógica amplia as possibilidades corporais a partir da interação com o outro, por meio da fala, do movimento e das expressões. Exercícios de conexão, de comunicação, de conciliação de ideias e de criação neste processo se fazem presentes. A troca abre para um mundo novo, um movimento completa a intenção do outro, os ritmos se interagem, as vontades se alinham em um diálogo que nem sempre fluído, mas é real, corpo-outro-ginástica. Um exercício de ser com o outro (PATRÍCIO; CARBINATTO, 2021).

Esse resultado ficou visível em nossa primeira apresentação (Festival Gym Brasil). Naquele momento, percebíamos que todos tinham abraçado a coreografia, o tema, a cultura e o grupo de GPT do PRODAGIN.

Acho que pra mim foi assim um sentimento de ORGULHO
(Porta-estandarte, GF 2).

A gente sente aquele orgulho. Nossa eu vim, eu representei, eu ultrapassei minhas dificuldades
(Cirandeira bela, GF 2).

Eu não tenho vergonha nenhuma de falar que todos nós temos traços indígenas, na verdade sinto muito orgulho e gosto muito, aprecio muito a cultura do boi-bumbá (Pescador, GF 3).

Até aqueles que por inúmeras vezes transpareceram estar entediados no ensaio, estressados com a demora da composição, que eventualmente, não visualizava movimentos gímnicos na coreografia, demonstraram-se orgulhosos do processo e para onde fomos conduzidos.

Muitos se tornaram mais íntimos com suas realidades e culturas, tornando assim os movimentos da coreografia mais tocante e sincera
(Linda Flor, diário).

Eu já sinto orgulho agora de ser chamada de amazonense, de ser chamada de índia, sou índia, e como farinha
(Rainha da natureza, GF 3).

Esse processo perpassou diversas etapas: o conhecimento da própria cultura, a afinidade com o tema da coreografia, a bagagem de movimentações vinda ou adquirida para a composição da coreografia, a autorreflexão da mensagem passada pela coreografia a partir da leitura visual até a apresentação e colher os frutos do orgulho próprio, orgulho coletivo de ter produzido algo desafiador e ter entregado aquilo que se comprometeu, mas principalmente a superação do olhar colonizador.

Essa forma de ginastigar coaduna com o pensamento pedagógico decolonial que perpassa a resistência – quando a composição coreográfica possibilita o posicionamento crítico e político; a interculturalidade – ao instituir a inclusão de manifestações culturais e a diversificação de materiais, além de incitar a ampliação dos contextos pessoais, sociais e identitários; e a contra hegemonia – ao propor uma ressignificação dos códigos e normas das ginásticas, a GPT reconhece os saberes históricos, encoraja ao novo, orienta para possibilidades, e leva repensar a relação de poder (ALMEIDA *et al*, 2021).

Pensar a GPT nessa ótica é pensar em um ginastigar com aspectos socio-étnico-formativo, uma formação para a liberdade e para a autonomia; aberta, ampla, que valoriza o domínio teórico, o desenvolvimento da sensibilidade artística e cultural, o espírito da dúvida e da crítica, e o desenvolvimento corporal. Compreender o corpo não como objeto, mas fonte de sentido, como afirma Merleau-Ponty, possibilitando que a pessoa desenvolva as suas próprias habilidades corporais e intelectuais, como processo de libertação da alienação, das ideologias, do consumismo, dos preconceitos e como afirmação da liberdade e da autonomia (PEIXOTO, 2021).

Na coreografia *on-line* o grupo já havia alcançado uma identidade amazônica e autonomia para trabalhar seus elementos culturais na GPT. Na primeira reunião aconteceu a chuva de ideia que esperávamos na primeira coreografia (no início da formação do grupo). O tema já havia sido escolhido logo após a primeira apresentação então a reunião aconteceu em torno da escolha da música, elementos a serem explorados e as pesquisas necessárias para a composição. A discussão de uma temática escolhida pode promover reflexões e abstrações as quais permitem a tomada de consciência e a efetivação da estética (SBORQUIA. 2008).

“A sensibilidade estética é um desdobramento da análise perceptiva de Merleau-Ponty, considerando os aspectos do corpo, do movimento e do sensível como configuração da corporeidade e da percepção como criação e expressão da

linguagem” (NÓBREGA, 2008, p. 143). A experiência estética expande a ação expressiva do corpo e a percepção, na qual afina os sentidos, aguça a sensibilidade, e elabora a linguagem, a expressão e a comunicação (NÓBREGA, 2008).

Para além das fontes de pesquisa já utilizadas na primeira coreografia, a segunda, realizada no momento de pandemia em que todos estavam realizando a maioria de suas atividades em casa, teve também como fonte conversas com familiares, nas quais os participantes puderam ouvir e conhecer um pouco das suas próprias histórias e levá-las para a composição, além das suas próprias vivências, que passaram a ter um olhar mais reflexivo.

Toda vez eu quero tirar dúvida de lenda, gente, eu falo com meu avô, ele fala que já viu o Curupira, já viu saci, tudo que é coisa. E eu acho maravilhoso
(Vitória-régia, GF 3).

E aquilo me lembra essas histórias que... que meus avós contam /.../
Que a gente escuta muito. No meu caso eu tenho avô que co...nta que é pescador, é caboclo
(Rainha do folclore, GF 3).

Meu pai me leva pra pescar com ele, no sítio, então quando estou naquela canoa com ele vendo - muitos tem medo do banzeiro né, mas pra mim eu me sinto bem vendo aquela famosa beiradão.
(Cirandeira bela, GF 3).

Assim, o grupo reaprendeu a olhar suas vivências e resignificá-las. Neste processo se escutar, se ver, se estudar foi fundamental. Os participantes passaram a olhar e buscar suas histórias e compreenderam o ser amazônida que era ele. Para representar um rio é preciso viver esse rio, experimentar esse rio. E todos já haviam visto, tocado, e se banhados em diferentes rios e igarapés do Amazonas. No entanto foi preciso parar e olhar esse rio, sem pressa, perceber suas ondulações formadas pelos banzeiros que também fazem parte de cada pessoa que experimentou. Afinal, “o mundo é o que vemos, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (MERLEAU-PONTY, 2003, p.16).

Aprender a ver as coisas é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal. Sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, nosso corpo não é objeto para um "eu penso": ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio. Por vezes

forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora, os primeiros dados da visão a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas indicada em nosso campo perceptivo ou prático subitamente (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 212).

Então, a segunda coreografia, que aconteceu de forma mais fluida, foi uma escrita de experiências corporais em uma linguagem sensível. Cada um trouxe o que ouviu, o que viu, o que tocou, enfim, o que percebeu nas suas vivências de ser amazônida. O processo da construção coreográfica pode ocorrer de duas maneiras: o primeiro por meio da tarefa em si, e o segundo por meio de uma teoria que dê apoio ao processo criativo, na qual conduz o sujeito a diversas possibilidades de apropriação da realidade por meio da estética (SBORQUIA, 2008).

Para Merleau-Ponty, o percurso do mundo sensível ao mundo da expressão define-se como uma trajetória perceptiva, em que a motricidade e as funções simbólicas estão entrelaçadas “na reversibilidade dos sentidos, na dimensão estética” (NÓBREGA, 2008, p. 147). Entretanto alcançar o sentido da sensibilidade e da corporeidade é desafiador, a atitude fenomenológica nos convida a uma convivência poética com o corpo, por meio do logos estético; a uma abertura ao mundo e às estruturas desenhadas pelas experiências dos sujeitos, ao enlaçamento com a cor, forma, sons, texturas, sabores, cheiros, olhares e imagens do mundo e de outrem, por meio da imersão no sensível na qual nos possibilita perceber a profundidade do encontro e dos acontecimentos. Por fim, nos convida a participar de forma ativa da história e da cultura por meio da experiência vivida e dos sentidos que podemos atribuir a ela (NÓBREGA, 2008).

CAPÍTULO 5

Estamos chegando ao final do nosso destino. Nesse trajeto o grupo de GPT foi construindo um mundo marcado por esse *ethos amazônico de poeticidade que lhe individualiza a cultura. Carregando nesse caminho dúvidas e revelações, ele veio realimentando as fontes permanentes dessa relação com o outro, com o mundo e consigo mesmo. Incorporando-se na cultura que apresenta a fisionomia intelectual artística e moral da Amazônia, singular, mesmo dissonante dos cânones dominantes da herança social brasileira, pela presença marcante da influência indígena e cabocla e pelo binômio cidade versus campo. Nela, o grupo percebeu que a peculiar relação com a natureza e o isolamento construíram o ethos revelador de uma esteticidade que particulariza sua identidade*⁵³.

* Ilustração da integrante Cunhã-Poranga. Desenho de Jucellino Ribeiro, artista parintinense
⁵³ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura amazônica – Uma poética do imaginário. 5 ed. Manaus: Editora Valer, 2015, p.413.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciar esse estudo foi como navegar pelos rios do Amazonas, você tem um percurso a seguir, sabe as rotas que vão te direcionar, mas o que encontrará neste caminho só o trajeto te mostrará. Nos deparamos com várias paisagens, descobrimos novos horizontes, por vezes tivemos que parar nossa balieira em um banco de areia para esperar o rio se acalmar devido a um toró⁵⁴ que nos pegou de surpresa, ou ainda enfrentar mudança no percurso quando percebemos que não era por aquele caminho que deveríamos seguir, o nosso Eldorado estava em outro lugar.

A fenomenologia de Merleau-Ponty foi o combustível que precisávamos para desbravar esses caminhos, ela nos impulsionou para novos horizontes, novas leituras, concepções, olhares, compreensão de mundo e de outrem, nos possibilitou refletir os fenômenos pela estesia do corpo, compreendendo a experiência vivida em seus significados diversos. Essa nova forma de perceber as coisas por meio de um olhar sensível transformou nossa forma de pensar, de agir, de se movimentar e de conhecer — a si, o outro e o mundo. Foi possível sentir durante a pesquisa o sangue em nossas entranhas pulsando a cada resultado, a cada troca, a cada brilho no olhar dos nossos participantes, e também dos nossos. Descortinamos muito da Amazonia que estava em nós e apresentamos ao mundo, mas há muito ainda para desvelar, pois o grupo que iniciou esse projeto continua desbravando por esses caminhos.

É possível dizer que nossos olhos de pesquisadoras, mães, amazônidas, passearam e deixaram a sua marca na vida de cada um que cruzou conosco da mesma forma que também fomos tocados.

Não podemos deixar de mencionar a força da cultura amazônica que se constitui em muitas identidades. Essa força que vem da resistência de muitos povos que por aqui passaram e ficaram e que tem resistido ao colonialismo, pós colonialismo e a globalização que muitas vezes tenta sufocar suas manifestações culturais, que se revela potente em sua corporeidade no sentido de reconfigurar práticas corporais, e fomentar essa cultura de resistência, constantemente se reafirmando e se reconstruindo.

Neste contexto encontramos na GPT a potencialidade de uma prática que pode ser trabalhada de forma a coadunar com o pensamento pedagógico decolonial,

⁵⁴ Chuva muito forte

que pelo coletivo levou a incorporação cultural de um grupo. Isso nos leva a repensar a ginástica de um modo mais amplo, não somente a GPT e seus fundamentos, seus materiais tradicionais ou não, mas uma ginástica de cunho pedagógico social, que leva a mudança de atitudes, valores, e comportamentos, que leva um grupo a se olhar, a se reconhecer dentro do seu espaço sociocultural, de entender que isso faz parte de si, que essas identidades também são suas (nossas), de valorizar o seu espaço e sentir-se valorizado nele.

A composição coreográfica ultrapassou as linhas de apenas construir uma coreografia dentro de uma temática, mas inferimos que tocou vidas, ressignificou histórias, impulsionou o retorno ao eu, promoveu encontros entre o ontem e o hoje, entre o velho e o novo, entre meu mundo e o mundo de outrem, reconfigurou práticas corporais e o trouxe um ginastocar com intencionalidade social.

Alcançar essa autonomia e trabalho coletivo não foi tarefa fácil. O processo foi demorado, muitas vezes tivemos que voltar, rever as estratégias para novamente avançar. No entanto trabalhar com a diversidade, com a heterogeneidade, que a princípio pode ser tratado como algo negativo, ou algo mais trabalhoso (neste caso é) foi bom para a própria construção do grupo, e entender que a GPT é isso, é oportunar a prática para todos, independente das habilidades; e no caso do grupo amazônico, perceber que nem sempre as pessoas terão essa proximidade e identificação com a cultura e isso faz parte de todo um contexto colonial que precisa ser trabalhado de forma reflexiva e crítica durante as composições coreográficas.

É importante ressaltar que afirmar a intercorporeidade, significa revelar o individual. Não é um processo que começa no heterogêneo e finaliza na homogeneidade, mas que valoriza o diverso, o diferente, sua corporeidade e sua importância na composição de um grupo. No sentido de que elementos da cultura se encontram e dialogam, e essa permuta resulta na reafirmação da individualidade e originalidade. Abrir-se ao coletivo, não é perder a singularidade, mas afirmá-la.

Assim nossos participantes trouxeram a sua individualidade, suas especificidades para compor esse *corpus* amazônico, construído por muitos e diferentes corpos que no ser-junto se mostraram fortes e resistentes a muitas adversidades, tais como compor em plena pandemia, a distância, sem o contato físico, mas que não resultou na falta de contato. Exploramos a linguagem para nos mantermos conectados. Essa linguagem que segundo Merleau Ponty nos permite

ultrapassar o uso do corpo físico, biológico, que possibilitou o grupo se reinventar, criando e praticando ginástica de maneira remota, “juntos, mesmo à distância”.

Juntos nesse turbilhão de emoções, sentidos e significados que permitiu a ressignificação do próprio entendimento das identidades amazônicas, aqui em especial a cultura indígena cabocla. Esse novo olhar, agora de orgulho e pertencimento, nos permitiu entrever participantes mais críticos às suas próprias realidades, com um poder de fala mais prevenido para os enfrentamentos coloniais que resistem em nosso torrão.

Assim, mesmo distantes fisicamente o grupo estava mais junto em relação ao ser-junto, ser amazônida, na valorização cultural, na resistência. E foi esse sentimento que permitiu o grupo de navegar mais, com mais empoderamento, nas identidades amazônicas. A mudança neste percurso, ocasionado por uma pandemia, emergiu a força de um grupo que já havia desbravado a Amazônia e reencontrado a sua (nossa) história. Parafraseando a comissão de arte do boi caprichoso (2022, p. 17) *“revisitamos nossas origens, debatemos nossas identidades, buscamos recompor nosso passado por meio de tudo aquilo que resistiu ao tempo e a umidade dessa nossa região”*.

E para continuar na luta pela valorização da nossa cultura, protegendo o nosso chão, fizemos a revolução de plantarmos em nosso torrão amazonense a semente de uma GPT democrática, consensual, decolonial, plural, identitária e culturalmente amazônica. Aqui, esperamos que a prática continue florescendo forte como os braços de uma castanheira e pernas de sumaumeira, para que possibilite a ressignificação cultural de mais amazônidas.

Finalizamos nossa escrita por onde tudo começou, pelo amor a essa terra: *Amazonas, Amazonas, Amazonas meu amor* (Chico da Silva, 1990).

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Adriano e colaboradores. *Amazônia nossa luta em poesia - Manifesto do Povo Floresta — Toada do Boi Caprichoso 2022*. Disponível em: <<https://youtu.be/bidqF9mvj6U>> Acesso em: 24 de out. de 2022.
- AGUIAR, Adriano. *A Poética do Imaginário Caboclo — toada do boi Caprichoso 2017*. Disponível em: <<https://youtu.be/mnZHadaxYVI>> Acesso em: 18 de mar. de 2021.
- ALVIM, Monica Botelho. A ontologia da carne em Merleau-Ponty e a situação clínica na Gestalt-terapia: entrelaçamentos. *Revista da Abordagem Gestáltica*, v. 17, n. 2, p. 143-151, 2011.
- ALMEIDA, Camila das Mercês de et al. Pensamento Pedagógico Decolonial e a Ginástica: Diálogos Iniciais. *Coleção Pesquisa em Educação Física*, v.20, n. 04, p. 85-92, 2021.
- AMAZONAS E MAIS. Cardinal e Acará Disco mostram história e tradições de Barcelos no 21º Festival do Peixe Ornamental. *Jornal eletrônico*, 27 de janeiro de 2015. Disponível em: <<https://www.amazonasemais.com.br/amazonas/barcelos/cardinal-e-acara-disco-mostram-historia-e-tradicoes-de-barcelos-21o-festival-peixe-ornamental/>> Acesso em: 05 de jan. 2021.
- AM NEWS. Novo Airão realiza o XXII Eco Festival do Peixe-Boi. *Portal de Notícias do Amazonas*, 25 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://amnews.com.br/novo-airao-realiza-o-xxii-eco-festival-do-peixe-boi/>> Acesso em: 18 de fev. de 2022.
- ANDRIEU, Bernard; NÓBREGA, Terezinha Petrucia. *Emergir na Natureza: ensaios de Ecologia Corporal*. São Paulo: LiberArts, 2020.
- ANTUALPA, Kizzy Fernandes et al. A ginástica para todos e a Bahia que não se vê. *Motrivivência*, v. 33, n. 64, p. 01-18, 2021.
- AZEVEDO, Carlos Eduardo Franco et al. A estratégia de triangulação: Objetivos, possibilidades, limitações e proximidades com o pragmatismo. In: Encontro de Ensino e Pesquisa em Administração e Contabilidade, 4, 2013, Brasília. Anais eletrônico do IV encontro de Ensino e Pesquisa em administração e Contabilidade. Brasília: ANPAD, 2013, p. 1-16. Disponível em: <<http://www.anpad.org.br/admin/pdf/EnEPQ5.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

- BATISTA, Mellina Souza et al. Ginástica para todos: questões sobre uma experiência de aprendizagem crítica. *Corpoconsciência*, v. 24, n. 01 p. 194-204, 2020.
- BARBOSA JUNIOR., Ronaldo. *Waiá-Toré - Toada do Boi Caprichoso 2019*. Disponível em: <<https://youtu.be/jG8WvLLtCpo>> Acesso em: 18 de mar. de 2021.
- BARREIRA, Cristiano Roque Antunes; MASSIMI, Marina. Arqueologia fenomenológica das culturas. *Estação científica*, n. 1, p. 1-11, 2005.
- BATALHA, Socorro de Souza. “Sorrindo, cantando e bailando”: criação coreográfica no Boi-Bumbá Garantido de Parintins (AM). *Revista Elaborar*, v. 4, n.2, p. 13-25, 2017.
- BENCHIMOL, Samuel *Amazônia: Formação Social e Cultural*. 3 ed. Manaus: Editora Valer, 2009.
- BENTES, Fabiano Baraúna. Tem festa na ilha: estrutura e organização dos bois bumbás de Parintins. *REH - Revista Educação e Humanidades*, v. 2, n. 2, p.343-364, 2021.
- BENTO-SOARES, Daniela. *Formação de treinadores(as) de ginástica para todos no mundo: uma análise de programas de federações nacionais*. 295 f. 2019. Tese (Doutorado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2019.
- BNC, Brasil Norte Comunicações. Colada a Parintins, Barreirinha faz festa de boi entre Branco e Preto. Jornal eletrônico, 30 de setembro de 2017. Disponível em: <<https://bncamazonas.com.br/municipios/colada-parintins-barreirinha-faz-festa-de-boi-entre-branco-e-preto/>> Acesso em: 18 de fev. 2022.
- BRAGA, Bruno Miranda. As ambiguidades do espaço habitado: Manaus no oitocentos, 1845-1900. *Revista Manduarisawa*, v. 2, n. 1, p. 29-50, 2018.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. O boi é bom para pensar: estrutura e história nos bois-bumbás de Parintins. *Somanlu*, v. 2, n. especial, p. 13-26, 2002.
- BRATIFISCHE, Sandra Aparecida; CARBINATTO, Michele Viviene. Inovação e Criação de Materiais: em busca da originalidade na ginástica para todos. In: MIRANDA, Rita de Cássia Fernandes; EHRENBURG, Mônica Caldas; BRATIFISCHE, Sandra Aparecida (Org.). *Temas Emergentes em Ginástica para Todos*. Várzea Paulista: Fontoura, 2016, pp. 77-102.

- BUSSOLA GYM AND EGAN. *Group Performance- Brazil - BRA11*. World Gymnaestrada 2019. Disponível em: < <https://youtu.be/b-EqJc4DX0Y>> Acesso em: 16 de jun. de 2022.
- CABO VERDE, Evandro Jorge Souza Ribeiro; Nascimento, Ayla Taynã da Silva. Concepção de um grupo de GPT no Amazonas. In: CORRÊA, Lionela da Silva; CABO VERDE, Evandro Jorge Souza Ribeiro. *PRODAGIN: história e produções acadêmicas*. Curitiba: Editora Bagai, 2021, pp. 127-142.
- CALEGARE, Marcelo Gustavo Aguilar. Questões à Psicologia Social a partir de experiências em comunidades ribeirinhas amazônicas. In: LIMA, Alúcio Ferreira de. *Psicologia Social Crítica Parallaxes do Contemporâneo*. Porto Alegre, Sulina, 2012, pp. 197-218.
- CAMINHA, Iraquitán de Oliveira. A cegueira da visão segundo Merleau-Ponty. *Revista Estudos Filosóficos*, n 13, p. 63 – 72, 2014.
- CAMINHA, Iraquitán de Oliveira. A estesiologia da carne e suas consequências filosóficas. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Estesia: corpo e fenomenologia em movimento*. São Paulo: LiberArts, 2018, pp. 49-73.
- CAMINHA, Iraquitán de Oliveira. Eu, a Educação Física e Merleau-Ponty. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; CAMINHA, Iraquitán de Oliveira. *Merleau-Ponty e a Educação Física*. São Paulo: LiberArts, 2019, pp. 57-67.
- CAMINHA, Iraquitán de Oliveira. Fenomenologia e Educação. *Trilhas Filosóficas – Revista Acadêmica de Filosofia*, ano V, n. 2, p. 11-21, 2012.
- CAMINHA, Iraquitán de Oliveira. O corpo e a experiência de existir enquanto “eu” e “nós”. In: *Eu Corpo: Experiência e Conhecimento*. Colóquio Internacional Corpo e Cultura de Movimento, 3, Jornada Internacional de Biossistêmica, 1, 2012, Natal. *Anais do III Colóquio Internacional Corpo e Cultura de Movimento*, Natal: UFRN, p. 23-26.
- CARBINATTO, Michele Viviene. *A atuação do docente de ginástica nos cursos de licenciatura em Educação Física*. 259 f. 2012. Tese (Doutorado em Educação Física) - Universidade de São Paulo, Escola de Educação Física e Esporte. São Paulo, 2012.
- CARBINATTO, Michele Viviene. *Eventos internacionais de ginástica para todos*. In: Fórum Internacional de Ginástica para Todos, 8, 2016, Campinas. *Anais do VIII Fórum Internacional de Ginástica para Todos*, Campinas: FEF/UNICAMP - SESC, p. 58.

- CARBINATTO, Michele Viviene; HENRIQUE, Nayana Ribeiro; PATRICIO, Tamiris Lima. Se-Movimentar ginástico: um olhar fenomenológico sobre o processo de ensino e aprendizagem da ginástica. *Educação e Pesquisa*, no prelo.
- CARBINATTO, Michele Viviene; REIS-FURTADO, Lorena Nabanete. Choreographic process in gymnastics for all. *Science of Gymnastic Journal*, v. 11, n. 3, p. 343 - 353, 2019.
- CARBINATTO, Michele Viviene; SOARES, Daniela Bento; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. GYM BRASIL - Festival Nacional de Ginástica para todos. *Motrivivência*, v. 28, n. 49, p. 128-145, 2016
- CARDOSO, José Augusto; MENDES, Mailzon; PONTES, Alex. *Cunhã-Poranga lacy* — Toada do Boi Caprichoso 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/uxg0beMfDwA>> Acesso em: 18 de mar. de 2021.
- CARVALHO, Kássia Mitally da Costa. et al. Ginástica para todos no Ceará: História da modalidade no estado. *Conexões*, v. 14 n. 4 p. 3-24, 2016.
- CARVALHO, Rui Manuel Senico. *Parintins: Boi-Bumbá e afirmação Identitária - Discurso, Representações, Sonoridades e Identidade no Amazonas Contemporâneo*. 398 f. 2014. Tese (Doutorado em música) - Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2014.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 9 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*, v. 1, n. 1, p. 53-76, 2008.
- CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. [tradução Paulo Neves]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CLEMENTINO, Manoel Marcos de Moura. Marujada de são benedito de Freguesia do Andirá: um patrimônio cultural a ser (re)conhecido. *Revista Educação e Humanidades*, v. 2, n. 2, p.154-179, 2021.
- COIMBRA, Fábio. A ideia de cultura no contexto dos modernos discursos culturais: As contribuições de Terry Eagleton. *Húmus*, v. 6, n. 6, p. 114-122, 2016.
- COLETIVO GYMNUSP. *Encontros Ginásticos*. Programa completo do IX Festival Gymnusp - Festival online. São Paulo, 2020.

- COLPO, Marcos Oreste. O método fenomenológico de investigação e as práticas clínicas em Psicologia. *Psicologia Revista*. v. 22, n.1, p. 101-118, 2013.
- CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE GINÁSTICA - CBG. *Assembleia Geral eletiva 2017-2020*. Ata da assembleia realizada em 2017.
- CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE GINÁSTICA – CBG. *Festival Gym Brasil encerra temporada 2018 da ginástica para todos*. Imprensa, publicado em 07/12/2018. Disponível em: <<https://www.cbginastica.com.br/noticia/1236/festival-gym-brasil-encerra-temporada-2018-da-ginastica-para-todos>>. Acesso em: 22 de jan. 2021.
- CONSELHO DE ARTE. *Amazônia: nossa luta em poesia*. Projeto de Arena do Boi Caprichoso. Revista Oficial 2022.
- CONSELHO DE ARTE. *A poética do Imaginário Caboclo*. Projeto de Arena do Boi Caprichoso. Revista Oficial 2017.
- CONSELHO DE ARTE. *Sabedoria popular: uma revolução ancestral*. Projeto de Arena do Boi Caprichoso. Revista Oficial 2018.
- CONSORTE, Josildeth Gomes. Culturalismo e educação nos anos 50: O desafio da diversidade. *Caderno CEDES*, v. 18, n. 43, p.1-11, 1997
- CORRÊA, Lionela da Silva et al. Identidade cultural e ginástica para Todos: uma experiência amazônica. In: CARBINATTO, Michele Viviene; EHRENBURG, Mônica Caldas. *Festival ginástico e isolamento social: retratos de um evento online*. Curitiba: Bagai, 2020, pp. 117-131.
- CORRÊA, Lionela da Silva; CABO VERDE, Evandro Jorge Souza Ribeiro; CARBINATTO, Michele Viviene. Benefits of University Rhythmic gymnastics extension project for undergraduate students of physical education and sports. *Science of Gymnastic Journal*, v. 11, n. 3, p. 321-330, 2019.
- CORRÊA, Lionela da Silva; CABO VERDE, Evandro Jorge Souza Ribeiro; CARBINATTO, Michele Viviene. O festival de Parintins e aspectos da ginástica para todos. *Corpoconsciência*, v. 24, n. 01 p. 95-107, 2020.
- CORRÊA, Lionela da Silva; CABO VERDE, Evandro Jorge Souza Ribeiro; CARBINATTO, Michele Viviene. A ginástica para todos no Norte do Brasil: uma revisão sistemática. *Revista Corpoconsciência*, v. 26, n. 2, p. 16-32, 2022.

- COSTA, Sâmara Araújo. O corpo como ser no mundo na Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty. *Pensar-Revista Eletrônica da FAJE*, v.6, n.2, 267-279, 2015.
- COX, Maria Inês Pagliarini. A noção de etnocídio: para pensar a questão do silenciamento das línguas indígenas no Brasil. *Polifonia*, v. 12 n. 1 p. 65-81 2006.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 1999.
- DANTAS, Michael. *Festival Folclórico do Amazonas*. Governo do Estado do Amazonas, Secretaria de Cultura e Economia criativa, 2018. Disponível em: <<https://cultura.am.gov.br/portal/festival-folclorico-do-amazonas/>> Acesso em: 18 de fev. 2022
- DANTAS, Mônica Fagundes. O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea. *Revista CAMHU – Ciências e Artes do Corpo*, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2011.
- DEZIN, Norman K. *The Research Act: a theoretical introduction to sociological methods*. New Brunswick: Aldine Transaction, 2009.
- DIAS, Rafaela Cyrino Peralva. Resenha: Modernidade e Identidade. *Psicologia & Sociedade*, v. 17, n. 3, p. 80-81, 2005.
- DIAS, Teresa Cristina Lyporage et al. Auditoria em enfermagem: revisão sistemática da literatura. *Revista Brasileira de Enfermagem*, v. 64, n. 5, p. 931–937, 2011.
- DOSSIÊ FINAL. *Processo de Instrução Técnica do Inventário de Reconhecimento do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins*. Instituto de Ciências Sociais – Programa de Pós-Graduação em Sociologia Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento. Ministério da cultura, 2018.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Lisboa: Temas e debates, 2000.
- FATIMA, Conceição Viana de; UGAYA, Andressa de Souza. Ginástica para todos e pluralidade cultural: Movimentos para criar novos pensamentos. In: OLIVEIRA, Michelle Ferreira; TOLEDO, Eliana de. *Ginástica para todos: Possibilidades de Formação e Intervenção*. Anápolis: Editora UEG, 2016.
- FÉDÉRATION INTERNATIONALE DE GYMNASTIQUE. *Gymnastics for All: Regulations Manual*. Gymnastics for All Committee, 2009.

- FIORINI, Maria Luiza Salzani. *Concepção do professor de educação física sobre a inclusão do aluno com deficiência*. 145 f. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011.
- FLORES, Shaianny Fontenelle Sá Flores; CARBINATTO, Michele Viviene. Ginástica para todos para pacientes oncológicos: caminhos iniciais ainda que em tempos de pandemia. *Revista didática sistêmica*, v. 24, n. 1, p. 94-105, 2022.
- FRANCO, Marcel; SANTOS, Luiz Anselmo Menezes; CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. Subjetividade, corpo e intercorporeidade a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty. *Holos*, v. 36, n. 8, p. 1-13, 2020.
- FRAXE, Therezinha de Jesus Pinto; WITKOSKI, Antônio Carlos; MIGUEZ, Samia Feitosa. O ser da Amazônia: identidade e invisibilidade. *Ciência e Cultura*, v. 61, n. 3, p. 30-32, 2009.
- FREIRE, Isa Maria. Acesso à informação e identidade cultural: entre o global e o local. *Ciência da Informação*, v. 35, n. 2, p. 58-67, 2006.
- FREITAS JUNIOR, Miguel Archanjo de; PERUCELLI, Tatiane. Cultura e identidade: compreendendo o processo de construção/desconstrução do conceito de identidade cultural. *Cadernos de estudos culturais*, v. 2, p. 111-133, 2019.
- FREITAS, Henrique et al. *The Focus Group, a qualitative research method*. ISRC, Merrick School of Business, University of Baltimore (MD, EUA), 1998.
- FUNARTE, Instituto Nacional de artes plásticas. *Arte e Corpo: Pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.
- FURLANETTO, Beatriz Helena. Território e identidade no boi-bumbá de Parintins. *Revista Geográfica de América Central*, n. Especial EGAL, p. 1-15, 2011.
- GARCIA, Tadeu. *Cantos Tribais — Toada do Boi Garantido 1999*. Disponível em: <<https://youtu.be/yVTSrqsRMWQ>> Acesso em: 18 de mar. de 2021
- GARCEZ, Camila Oliveira et al. Rodas da vida, migrações e passagens: festas e subjetividades. *Revista educação e humanidades*, v. 2, n. 2, p.61-81, 2021.
- GLAW, Xanthe, et al. Visual Methodologies in Qualitative Research: Autophotography and Photo Elicitation Applied to Mental Health Research. *International Journal of Qualitative Methods*, v.16, p. 1-8, 2017.

- GOMES, Isabelle Sena; CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. Guia para estudos de revisão sistemática: uma opção metodológica para as ciências do movimento humano. *Movimento*, v. 20, n. 1, p. 395-411, 2014.
- GOMES, Leandro. Fragmento das Dinâmicas Culturais: Aculturação e Enculturação. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)*, v. 5, n. 1, p. 98- 110, 2019.
- GOMES, Rosângela da Silva. *A festa do boi-bumbá no Amazonas: Instrumento pedagógico na composição e manutenção da identidade cultural do jovem amazônico*. 122 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Programa de pós-graduação stricto sensu em ciências da religião, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2010.
- GONÇALVES, Paulo Isaac. *A História dos Touros Branco e Preto de Barreirinha*. Parintins em destaque: o jornal popular da ilha, 25 out, 2019. Disponível em: <<https://parintinsemdestaque.com/conheca-a-historia-dos-touros-branco-e-preto-de-barreirinha/>>. Acesso em: 17 de jan. 2021.
- GOVERNO DO AMAZONAS. *56º Festival Folclórico do Amazonas começa neste sábado*. Sala de imprensa – arte e cultura, 06/07/2012. Disponível em: <<http://www.amazonas.am.gov.br/2012/07/56o-festival-folclorico-do-amazonas-comeca-neste-sabado/>>. Acesso em: 09 de jan. de 2021.
- GRANDI, Bruno. 130 years of FIG: Carta do presidente da Federação Internacional de Ginástica, Prof. Bruno Grandi. *Science Of Gymnastics Journal*, v. 3, n. 3, 2011.
- GRUNENVALDT, José Tarcísio et al. Expressividade, Corporeidade e a Fenomenologia: quando o Corpo-Sujeito entra em cena. *Atos de Pesquisa em Educação - PPGE/ME*, v. 7, n. 2, p. 380-403, 2012.
- GRUPO DE GPT ADULTO PRODAGIN. *Amazonas: identidade cabocla*. Composição do Programa de dança, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN. Disponível em: <<https://youtu.be/6-ByKroluAE>> Acesso em: 02 de fev. de 2022
- GRUPO DE GPT ADULTO PRODAGIN. *Canoeiro*. Composição do Programa de dança, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN. Disponível em: <<https://youtu.be/Gbf74qVDYA8>> Acesso em: 02 de fev. de 2022
- GRUPO DE GPT ADULTO PRODAGIN. *S.O.S. Amazonas de Fé*. Composição do Programa de dança, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN. Disponível em: <<https://youtu.be/wqtE-wyJ76Y>> Acesso em: 02 de fev. de 2022

GRUPO DE GPT ADULTO PRODAGIN. *Um canto de esperança*. Composição do Programa de dança, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN. Disponível em: < <https://youtu.be/6-ByKroluAE> > Acesso em: 02 de fev. de 2022> Acesso em: 02 de fev. de 2022

GRUPO DE GPT INFANTIL PRODAGIN. *Operação Curupira: O Guardião da Floresta*. Composição do Programa de dança, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN. Disponível em: < <https://youtu.be/RTMDqhMIKYM>> Acesso em: 02 de fev. de 2022

GRUPO RAÍZES CABOCLAS. *Amazonas Moreno*. Composição de Celdo Braga e Osmar Oliveira. Disponível em: <<https://youtu.be/iAbrruTleog>> Acesso em: 18 de mar. de 2021.

GUAZZELLI, Mariana. *Genocídio indígena*: entenda os riscos e preocupações que a população nativa do Brasil enfrenta. *Humanista*, Laboratório da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. 24 de set, 2021. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/humanista/2021/09/24/>> Acesso em: 28 de out. 2022.

GYMNUSP. *Migrante*. Composição online. Disponível em: <<https://youtu.be/9PTNR4eOC94>> Acesso em: 23 de out. de 2022.

HAIOS, Demétrios; PANTOJA, Geandro. *Índio do Brasil — Toada do Boi Garantido 2004*. Disponível em: <<https://youtu.be/7RbogL8HKDg>> Acesso em: 18 de mar. de 2021.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, pp. 103-133.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENRIQUE, Márcio Couto. O ouro negro e a escravidão vermelha: trabalho compulsório de índios na economia da borracha, Amazônia. In: SULIMAN, Sara da Silva; CENTURIÓN, Sara Concepción Chena (org.). *História indígena e do indigenismo na Amazônia*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2018. pp. 173-184.

HENRIQUE, Nayana Ribeiro. *Aula Centrada no Aluno e Aula Centrada no Professor: Experiência na Ginástica para Todos*. 102 f. 2020. Dissertação (Mestrado em

Ciências) - Programa de pós-graduação da Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

HENNINK, Monique. *International Focus Group Research: A Handbook for the Health and Social Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo Demográfico do ano 2010 [documento da Internet]. Brasília, 2010. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-censo-demografico-2010.html?edicao=9754&t=downloads>> Acesso em: 17 de jan. de 2022.

JOSGRILBERG, Fabio Botelho. A fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e a pesquisa em comunicação. *Revista Fronteiras, estudos midiáticos*, v. VIII, n. 3, p. 223-232, 2006.

KRUEGER, Richard A.; CASEY, Mary Anne. *Focus Groups: A Practical Guide for Applied Research*. 5 ed. London: Sage, 2014.

KUNZ, Elenor; MARQUES, Danieli Alves Pereira. Educação Física vista pela fenomenologia. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. *Merleau-Ponty e a Educação Física*. São Paulo: LiberArts, 2019, pp.39-55.

LACERDA, Débora Jucá; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; PAOLIELLO, Elizabeth. Grupo Ginástico Unicamp: 22 anos de Ginástica Geral. *Conexões*, v. 10, n. Especial, p. 192-208, 2012.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LEAL, Idenilson. Foto divulgação. In: AMAZONAS E MAIS. Veja a ordem de apresentação do Festival de Cirandas de Manacapuru 2019. *Jornal eletrônico*, 12 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.amazonasemais.com.br/amazonas/manacapuru/veja-a-ordem-de-apresentacao-do-festival-de-cirandas-de-manacapuru-2019/>>. Acesso em: 18 de fev. 2022.

LELES, Marília Teodoro de et al. Ginástica para todos na extensão universitária: o exercício da prática docente. *Conexões*, v. 14, n. 3, p. 23-45, 2016.

LEÓN, Felipe; SZANTO, Thomas; ZAHAVI, Dan. Emotional sharing and the extended mind. *Synthese*, v.196, p. 4847–4867, 2019.

- LEOPOLDINO, Elcio Rezek; SANTOS, Luiz Anselmo Menezes; CAMINHA, Iraquitan Oliveira. Educação e fenomenologia: a percepção de adolescentes acerca do bullying na escola. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, v.13, n. 32, p. 1-22, 2020.
- LERVOLINO, Solange Abrocesi; PELICIONI, Maria Cecilia Focesi. A utilização do grupo focal como metodologia qualitativa na promoção da saúde. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, v. 35, n.2, p.115-21, 2001.
- LIMA JÚNIOR, Josivaldo Bentes. *Cordões de pássaros e os práticos da festa: cultura, memória e resistência no Mocambo do Arari – Parintins (1952-2018)*. 194 f. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.
- LIMA JÚNIOR, Josivaldo Bentes; SOUZA, Francisco Geraldo Caldeira de. Nos dê licença pra nós entrar: a festa dos pássaros do Mocambo do Arari – Parintins (AM). *Revista educação e humanidades*, v. 2, n. 2, p. 231-254, 2021.
- LIMA, Antonio Balbino Marçal. A relação sujeito e mundo na fenomenologia de Merleau-Ponty. In: LIMA, ABM., org. *Ensaio sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty* [online]. Ilhéus, BA: Editus, 2014, pp. 77-102.
- LINK, Annelise; MANTOVANI, Danielle; CARBINATTO, Michele Viviene. Ginástica para todos no Rio Grande do Sul: Desafios e perspectivas. *Conexões*, v. 14, n. 4, p. 25-46, 2016.
- LIRA, Talita de Melo; CHAVES, Maria do Perpétuo Socorro Rodrigues. Comunidades ribeirinhas na Amazônia: organização sociocultural e política. *Interações (Campo Grande)*, v. 17, n. 1, p. 66-76, 2016.
- LOPES, Priscila. “A gente abre a mente de uma forma extraordinária”: potencialidades da pedagogia freiriana no desenvolvimento da ginástica para todos. 286 f. 2020. Tese (Doutorado em ciências) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- LOPES, Priscila; CARBINATTO, Michele Viviene. Nas entrelinhas da Ginástica para Todos: reflexões históricas e sua disseminação no Brasil. *Olimpianos – Journal of Olympic Studies*, v. 5, n.1, p. 79-97, 2021.
- LOPES, Priscila; NOBRE, Juliana Nogueira Pontes; NIQUINI, Claudia Mara. Cultura Popular do Vale do Jequitinhonha: a compreensão dos formandos em Educação Física da UFVJM. *Revista Vozes dos Vales*, n. 16, ano VIII, p. 1-24, 2019.

- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica – Uma poética do imaginário*. 5 ed. Manaus: Editora Valer, 2015
- MACHADO, Edvaldo; MEDEIROS, Inaldo; MEDEIROS, Tony. *A Conquista — Toada do Boi Garantido* 1998. Disponível em: <https://youtu.be/_nQEbipX7_8> Acesso em: 18 de mar. de 2021.
- MAIA, Emerson. *Geração Garantido — Toada do Boi Garantido* 2011. Disponível em <https://youtu.be/uUS4ZuX_R9Q> Acesso em: 18 de mar. de 2021.
- MALTA, Márcio Maia. *Etnocídio para além das perdas culturais: pessoas, corporalidades e a multiplicação dos maus encontros*. 129 f. 2018. Dissertação (Mestrado em antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- MARKONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos da metodologia científica*. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- MARQUES, Danieli Alves Pereira et al. Dança e técnica: uma aproximação com a fenomenologia. *Pensar a Prática*, v. 20, n. 4, p. 864-872, 2017.
- MAZO, Janice; GAYA, Adroaldo. As associações desportivas em Porto Alegre, Brasil: espaço de representação da identidade cultural teuto-brasileira. *Revista Portuguesa de Ciências do Desporto*, v. 6, n. 2, p. 205–213, 2006.
- MENDONÇA, Vinícius Alves de; PEIXOTO, José Adelson Lopes. Pintura corporal e memória indígena: História e tradições religiosa entre os Jiripankó. *Revista de estudos indígenas de Alagoas – Campiô*, v. 1, n.1, p. 78-88. 2022.
- MENEGALDO, Fernanda Raffi; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Ginástica para Todos: o que a Praxiologia Motriz diz sobre isso? *Conexões: Educ. Fís., Esporte e Saúde*, v. 18, e020014, p.1-17, 2020.
- MENEGALDO, Fernanda Raffi; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Ginástica para todos: primeiras reflexões sobre uma prática coletiva. In: Congresso Latino-Americano de Estudos Socioculturais do Esporte, 5, 2018, Ribeira Preto. *Anais do V Congresso Latino-Americano de Estudos Socioculturais do Esporte*, Ribeirão Preto: EEFERP-USP, 2018, p. 300-312.
- MENEZES, Vitor. Identidade e processos de identificação: um apanhado teórico. *Intratextos*, v. 6, n. 1, p. 68-81, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1908-1961. *Fenomenologia da percepção* [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o Invisível*. [tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira]. 4 ed. São Paulo: Perspectiva S.A, 2003.
- MESQUITA, Olênia Aidê Leal de; MEDEIROS, Rosie Marie Nascimento de. Análise da coreografia Afixirê do Balé folclórico da Bahia: Apontamentos sobre o conhecimento do corpo. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. *Merleau-Ponty e a Educação Física*. São Paulo: LiberArts, 2019, pp. 161-177.
- MONTEIRO, John Manuel. Armas e armadilhas: história e resistência dos índios. In: NOVAES, Adauto (org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 1999, pp. 237-249.
- MOREIRA, Virginia. O inconsciente no pensamento de Merleau-Ponty: contribuição para a psicoterapia. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 14, n. 1, p. 110-121, 2011.
- MORGADO, Ana Cristina. As múltiplas concepções da cultura. *Múltiplos Olhares em Ciência da Informação*, v. 4, n.1, p. 1-8, 2014.
- NAKANOME, Erick et al. *Pescador da Amazônia - Toada do Boi Caprichoso* 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/7HHkYAzcxIU>> Acesso em: 18 de mar. de 2021.
- NAKANOME, Ericky da Silva. O boi-bumbá de Parintins como agente de educação patrimonial no estado do Amazonas. *RECH- Revista Ensino de Ciências e Humanidades* v. 4, n. 1, p. 151-176, 2020.
- NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da. Um olhar sobre o feminino: o que ensina a cunhã-poranga do boi-bumbá Caprichoso?. *Revista AMAzônica*, v. 22, n. 2, p. 187-206, 2018.
- NEVES, Lino João de Oliveira. Desconstrução da colonialidade: iniciativas indígenas na Amazônia. *e-cadernos CES [Online]*, v. 02, 2008. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/eces/1302>>. Acesso em 12 de outubro de 2021.
- NEVES, Melo das Neves. *“Aí fizemos um boi”*: um estudo sobre a festa popular no Boi de Garrote em Manaus. 122 f. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer) - Curso de Pós-Graduação em Estudos do Lazer da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- SÁ, André Luiz das Graças de. Decolonizando a cultura corporal: algumas reflexões e proposições. *Motrivivência*, v. 34, n. 65, p. 01-16, 2022.

- SCHIAVON, Laurita Marconi; NISTA-PICCOLO, Vilma Lení. Outros desafios da prática da ginástica na escola. In: MOREIRA, Evandro Carlos.; PEREIRA, Raquel Stoilov. *Educação Física Escolar*. desafios e propostas. 2. ed. São Paulo: Fontoura, 2007, pp. 137-166.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. A atitude fenomenológica: o corpo-sujeito. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. *Merleau-Ponty e a Educação Física*. São Paulo: Liber Ars, 2019, pp. 69-91.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. *Estudos de Psicologia*, v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Corporeidades: Inspirações merleau-pontianas*. Natal: IFRN, 2016.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar*. Natal: IFRN, 2015.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Uma Fenomenologia do Corpo*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. *Merleau-Ponty e a Educação Física*. São Paulo: Liber Ars, 2019.
- NUNES, Paulo André. Definição sobre data do Festival de Parintins sai ainda este mês, diz governador. *A Crítica*, 25 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.acritica.com/channels/coronavirus/news/definicao-sobre-data-do-festival-de-parintins-sai-ainda-este-mes-diz-governador>>. Acesso em: 18 de fev. de 2022
- OLIVEIRA, Ana Cláudia. Estesia e experiência do sentido. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 8, n. 2, p. 1-12, 2010.
- OLIVEIRA, Cristiane Silva; PEREIRA, Deyliane Aparecida de Almeida; PINTO, Samuel Gonçalves. Atitudes de futuros profissionais de Educação Física face à inclusão de pessoas com deficiência em suas aulas. *Revista Diálogos e Perspectivas em Educação Especial*, v. 4, n. 2, p. 63–74, 2017.
- OLIVEIRA, Michelle Ferreira de et al. Desmitificando a cultura cerratense por meio da Ginástica para Todos: Um estudo de caso do Grupo de Ginástica Cignus. *Conexões*, v. 16, n. 4, p. 433-449, 2018.

- PACHECO, Joice O. Identidade Cultural e Alteridade: problematizações necessárias. *SPARTACUS: Revista Eletrônica dos Acadêmicos do Curso de História da Universidade de Santa Cruz do Sul*, Santa Cruz do Sul - RS, 10 dez. 2007.
- PACHECO, Tatiana Perin. *Uma turma, cinco professores, uma pesquisadora e um encontro: Educação e Cinema*. 123 f. 2020. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- PAOLIELLO, Elizabeth. A ginástica geral na América do Sul. In: Fórum Internacional de Ginástica Geral, 7, 2014, Campinas. *Anais do VII Fórum Internacional de Ginástica Geral*. Campinas: UNICAMP/FEF - SESC, p. 53-57.
- PAOLIELLO, Elizabeth. *Materiais alternativos na ginástica para todos*. In: Fórum Internacional de Ginástica Geral, 8, 2016, Campinas. *Anais do VIII Fórum Internacional de Ginástica Geral*. Campinas: UNICAMP/FEF - SESC, p. 57-58.
- PAOLIELLO, Elizabeth et al. Participation of the Pan-american Gymnastics Union in the 2011 world gymnast. *Science of Gymnastics Journal*, v.8, n.1, p. 71-83, 2016.
- PATRÍCIO, Tamiris Lima; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; CARBINATTO, Michele Viviene. Festivais de ginástica no mundo e no Brasil: reflexões gerais. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, v. 30, n. 1, p. 199-216, 2016.
- PATRÍCIO, Tamiris Lima; CARBINATTO, Michele Viviene. Merleau-Ponty e Ginástica para Todos: repensando paradigmas na Educação Física/Esporte. *Conexões*, v. 19, e021025, p. 1-20, 2021.
- PEIXOTO, Adão. Razão, corpo, existência e formação em Merleau-Ponty: contribuições para a descolonialidade do fazer pedagógico. *Revista de Educação Pública*, v. 23, n. 53/1, p. 311-324, 2014.
- POPE, Catherine.; MAYS, Nicholas. *Pesquisa qualitativa na atenção à saúde*. 3 ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- PORPINO, Karenine de Oliveira. Educação Física e Fenomenologia: Paisagens em trânsito. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. *Merleau-Ponty e a Educação Física*. São Paulo: Liber Ars, 2019. pp. 93-106.
- PORPINO, Karenine de Oliveira. Metodologia do ensino da ginástica rítmica. In: Universidade Federal do Amazonas. Pró-reitoria de Ensino de Graduação. Centro de Educação a Distância. *Guia de referência para produção de material*

didático em educação a distância. Organizado por Zeina Rebouças Corrêa Thomé. Manaus: EDUA, 2007.

PORTAL UOL. Morre último homem indígena da etnia Juma em decorrência da covid-19 – 18/02/2021. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/02/18/ultimo-homem-indigena-da-etnia-juma-morre-covid-19.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em 01 de março de 2021.

PRODAGIN. *PRODAGIN e você, juntos, mesmo à distância*. VI Mostra PRODAGIN. Disponível em: <<https://youtu.be/Ok4qNRwoY7I>> Acesso em: 23 de out. de 2022.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Colección Sur, 2005, pp. 117-142.

RAMOS, Julyan Machado. Amazonas, povo sem história? Breves pelo direito à amazonidade. *Amazônia Latitude*, 2020. Disponível em: <<https://amazonialatitude.com/2020/05/13/amazonidas-povo-sem-historia-breves-reflexoes-pelo-direito-a-amazonidade/>> Acesso em: 17/01/2022.

RAMOS, Thays Anyelle da Silva Ramos. O afeto em Lecuona: ensaio sobre dança, estesiologia e educação. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Estesia: corpo e fenomenologia em movimento*. São Paulo: LiberArts, 2018, p. 109-131.

RANIERI, Leandro Penna. *Dimensões existenciais do esporte: fenomenologia das experiências esportivas de atletas com deficiência visual*. 140 f. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de pós-graduação stricto sensu em Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

REGULAMENTO DO FESTIVAL DAS CIRANDAS. Governo do Estado do Amazonas Prefeitura Municipal de Manacapuru, Manacapuru, 2013.

REGULAMENTO DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS. Prefeitura Municipal de Parintins, Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso, Instituto Boi-Bumbá Garantido, 2017.

REGULAMENTO DO XXII ECO FESTIVAL DO PEIXE-BOI DE NOVO AIRÃO. Governo do Estado do Amazonas, Grêmio recreativo folclórico e cultural Anavilhanas, Grêmio recreativo folclórico peixe-boi Jaú, Prefeitura de Novo Airão, Novo Airão, Amazonas, 2019.

- REGULAMENTO DO XXVI FESTIVAL DO PEIXE ORNAMENTAL DE BARCELOS FESPOB. Prefeitura municipal de Barcelos, Secretaria municipal de Cultura, Barcelos, Amazonas, 2020.
- RIBEIRO, Renato Janine. Ginástica para todos: conectando diferenças. In: Fórum Internacional de Ginástica Geral, 8, 2016, Campinas. *Anais do VIII Fórum Internacional de Ginástica Geral*. Campinas: UNICAMP/FEF - SESC, p. 49-52.
- ROCHA, Fátima Niemeyer da; BERNARDINO, Adriana Vasconcelos da Silva. O papel da identidade cultural e da representação social na construção da subjetividade na sociedade pós-moderna. *Revista Mosaico*, v. 04, n. 1, p. 35-39, 2013.
- RODRIGUES, Allan; SILVA, Adan Renê Pereira da. *Amazônia do povo vermelho*. Projeto de Arena do Boi Garantido. Revista Oficial 2022.
- RODRIGUES, Anderson Luiz Cardoso. A Complexidade da cultura amazônica e seu reflexo para a organização e representação da informação. *AtoZ: novas práticas em informação e conhecimento*, v. 1, n. 2, p. 10-25, 2012.
- RUSSELL, Keith; NUNOMURA, Myrian. Uma alternativa de abordagem da ginástica na escola. *Revista da Educação Física/UEM*, v. 13, n. 1, p. 123-127, 2002.
- SÁ, André Luiz das Graças de. Decolonizando a cultura corporal: algumas reflexões e proposições. *Motrivivência*, v. 34, n. 65, p. 01-16, 2022.
- SANDER, Alex. Festival do Peixe Ornamental de Barcelos. Barcelos, 15 de janeiro de 2020. Facebook: FestivalDoPeixeOrnamentalDeBarcelos. Disponível em: <<https://www.facebook.com/FestivalDoPeixeOrnamentalDeBarcelos/photos/a.734017459945756/3110918625588949>> Acesso em: 18 de fev. de 2022.
- SANTINELLO, Jamile. A identidade do indivíduo e sua construção nas relações sociais: pressupostos teóricos. *Revista de Estudos da Comunicação.*, v. 12, n. 28, p. 153-159, 2011.
- SANTOS Gabriel Augusto Nogueira dos. Resistência cultural dos bumbás e pássaros no baixo Amazonas: estudo de caso dos festivais folclóricos de mocambo do Arari e Caburi, Parintins – AM. *Revista Tocantinense de Geografia Araguaína*, v. 09, n. 17, 2020.
- SANTOS, José Carlos. *Ginástica Para Todos: Elaboração de Coreografias e Organização de Festivais*. 2 ed. Curitiba: Fontoura, 2009.
- SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. 16 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

- SANTOS, Luciano dos. As Identidades Culturais: Proposições Conceituais e Teóricas. *Revista rascunhos culturais*, v. 2, n. 4, p. 141-157, 2011.
- SANTOS, Luiz Anselmo Menezes. Diálogo entre o pensamento de Merleau-Ponty e o campo educacional: Reflexões sobre a corporeidade nas aulas de educação física escolar. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. *Merleau-Ponty e a Educação Física*. São Paulo: Liber Ars, 2019, pp. 107-118.
- SANTOS, Luiz Anselmo Menezes. Educação, cultura e corporeidade: um olhar a partir da perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, v.7, n. 13, p. 165-176, 2014.
- SANTOS, Marcos. *Hino ao Amazonas, de Chico da Silva, interpretado por David Assayag e Orquestra de Violões*. Portal Marcos Santos, 2020. Disponível em: <<https://www.portalmarcossantos.com.br/2020/05/25/hino-ao-amazonas-de-chico-da-silva-interpretado-por-david-assayag-e-orquestra-de-violoes/>>. Acesso em: 12 de jan. 2022.
- SAURA, Soraia Chung. Manifestações populares e práticas educativas, dentro e fora da escola. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, v. 27, n. 7, p. 27-36, 2013.
- SAURA, Soraia Chung. O imaginário do lazer e do lúdico anunciado em práticas espontâneas do corpo brincante. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, v. 28, n. 1, p. 163-175, 2014.
- SBORQUIA, Silvia Pavesi. Construção coreográfica: o processo criativo e o saber estético. In: PAOLIELLO, Elizabeth. *Ginástica geral: experiências e reflexões*. São Paulo: Phorte, 2008, pp. 145-166.
- SCARABELIM, Maria Letícia Abud; TOLEDO, Eliana de. Proposta de criação de uma ficha analítica de composições coreográficas na ginástica para todos: primeiros ensaios. *Conexões*, v. 13, n. especial, p. 181-196, 2015.
- SCHIAVON, Laurita Marconi et al. Ginástica para todos - conectando diferenças perspectivas e produção de conhecimento da ginástica para todos na universidade. *Conexões*, v. 14, n. 3, p. 1-2, 2016.
- SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA – SEC-AM. *Festival folclórico do Amazonas: Histórico*. Governo do Estado do Amazonas, SEC – AM, Grandes Eventos, Manaus, Amazonas, 2019. Disponível em:

<<https://cultura.am.gov.br/portal/festival-folclorico-do-amazonas/>>. Acesso em: 09 de jan. 2021.

SILVA, Adan Renê Pereira da; CASTRO, Ewerton Helder Bentes de. *A construção identitária dos cirandeiros do festival de ciranda de Manacapuru*. São Paulo: Dialogar, 2018.

SILVA, Adan Renê Pereira da; MASCARENHAS, Suely Aparecida do Nascimento. Implicações do pensamento decolonial para a educação amazônica. *Revista Multidebates*, v.2, n.2, p. 202-218, 2018.

SILVA, Adan Renê Pereira da; OLIVEIRA JÚNIOR, Adauto Silva de. Gênero e festas populares: reflexões com base no ecofestival de Novo Airão, Amazonas, Brasil. *Revista Ensino de Ciências e Humanidades – Cidadania, Diversidade e Bem Estar*, v. 5, n. 2, p. 271-288, 2019.

SILVA, Alvatir Carolino da. *“Festa dá trabalho!”: as múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus*. 178 f. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Programa de pós-graduação sociedade e cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2009.

SILVA, Dyana Ferreira da; EHRENBERG, Mônica Caldas. Corporalidade virtual e possibilidades de novas experiências In: CARBINATTO, Michele Viviene; EHRENBERG, Mônica Caldas. *Festival ginástico e isolamento social: retratos de um evento online*. Curitiba: Bagai, 2020, pp. 10-21.

SILVA, Elian Karine Serrão da; PAULINO, Itamar Rodrigues. Amazônia como lugar de culturas: conceitos, contextos e condições identitárias e memoriais. *Revelli*, Dossiê: Estudos Literários e Interculturalidade, v. 11, p. 1-18, 2019.

SILVA, Fernanda Isis C. da; SOUZA, Edivanio Duarte de. Informação e formação da Identidade cultural: o acesso à informação na literatura de cordel. *Informação & Sociedade: Estudos*, v.16, n.1, p.215-222, 2006.

SILVA, Francisco Ferreira da. *Amazonas meu amor — Toada para terreiro local, 1990*. Disponível em: <<https://youtu.be/StsiRVGwF7M>> Acesso em: 12 de jan. de 2022.

SILVA, Helen Maria Rodrigues da. *et al.* O processo de esportivização das práticas ginásticas: particularidades da Ginástica para Todos. *Asociación Científico Cultural en Actividad Física y Deporte (ACCAFIDE)*, v.1, n. 26, p. 52-63, 2021.

- SILVA, José Paulo da. et al. A ginástica geral nas séries finais do ensino fundamental no município de Macaparana-PE: um diagnóstico. In: Fórum Internacional de Ginástica Geral, 7, 2014, Campinas. *Anais do Fórum Internacional de Ginástica Geral*. Campinas: UNICAMP/FEF - SESC, p. 89-93.
- SILVA, Josias Benfica da; MATOS, Gláucio Campos Gomes de. Os piabeiros de barcelos e as redes de interdependências. *Somanlu*, v. 16, n. 2, p. 82-99, 2016.
- SILVA, Lázaro Aparecido. *Filosofia e política: o sentido da Educação e da Cultura*. 271 f. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.
- SILVA, Leige; PORPINO, Karenine de Oliveira. Esporte como experiência estética e educativa: uma abordagem fenomenológica. *Holos*, v. 5, n. 30, p. 64-80, 2014.
- SILVA, Luciana Maria Fernandes; RUFINO, Luiz Gustavo Bonatto; DARIDO, Suraya Cristina. Cultura ou culturas? Concepções de cultura na educação física sob a perspectiva de Cuche. *Pensar a Prática*, v. 15, n. 4, p. 1013-1029, 2012.
- SILVA, Marcelo José de Souza e; SCHRAIBER, Lilia Blima; MOTA, André. O conceito de saúde na Saúde Coletiva: contribuições a partir da crítica social e histórica da produção científica. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, v. 29, n. 1, p.1-19, 2019.
- SILVA, Maria de Lourdes Ferreira da. *Representação do indígena no Festival Folclórico de Parintins/Amazonas*. 134 f. 2017. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Programa de pós-graduação sociedade e cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2017.
- SILVA, Tailan Ewerk Dantas da; ZYLBERBERG, Tatiana Passos. Possibilidades de inserção da cultura popular da região norte do Brasil em Coreografias de ginástica para todos. *Conexões*, v. 14, n. 4, p. 47-75, 2016.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, pp 73-102.
- SOARES, Carmen Lúcia. *Educação Física: raízes europeias e Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2017.
- SOARES, Carmen Lúcia. *Corpo e História*. 4 ed. Campinas: Autores Associados, 2011.
- SOARES, Carmen Lúcia. Notas sobre a educação no corpo. *Educar*, n. 16, p. 43-60, 2000.

- SOUSA, Claudio Aparecido; COSTA, Thiago Batista; EHRENBERG, Mônica Caldas. Educação Física decolonial: Análise, desafios e perspectivas em Paulo Freire e Frantz Fanon. *Educação, Revista do Centro de Educação de UFSM*, v. 46, p. 1-27, 2021.
- SOUZA, Elma Nascimento de. *Festibal de São Gabriel da Cachoeira-AM: Festa e Relações Interétnicas*. 207 f. 2019. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Programa de pós-graduação sociedade e cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.
- STRUCHINER, Cinthia Dutra. Fenomenologia: de volta ao mundo-da-vida. *Revista da Abordagem Gestáltica*, v. 13, n. 2, p. 241-246, 2007.
- SURDI, Aguinaldo César; KUNZ, Elenor. A Fenomenologia como Fundamentação para o Movimento Humano Significativo. *Movimento*, v. 15, n. 02, p. 187-210, 2009.
- SURDI, Aguinaldo César. *A fenomenologia como fundamentação para o movimento humano significativo*. 109 f. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- SYMON, Gillian. Qualitative research diaries. In: CASSEL, Catherine., SYMON, Gillian. *Essential guide to qualitative methods in organizational research*, London: Sage, 2004.
- TANI, Go. Habilidades motoras fundamentais na abordagem desenvolvimentista e nos programas de atividade física visando à saúde. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, v. 35, n. 4, p. 239-250, 2021.
- TANI, Go; BASSO, Luciano; CORRÊA, Umberto Cesar. O ensino do esporte para crianças e jovens: considerações sobre uma fase do processo de desenvolvimento motor esquecida. *Revista brasileira de Educação Física e Esporte*, v.26, n.2, p.339-50, 2012.
- TAYLOR, Anne-Christine; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Um corpo feito de olhares (Amazônia). In: BRETON, Stéphane et al. (orgs.). *Qu'est-ce qu'un corps? Musée du quai Branly*. [tradução Daniel Calazans Pierri]. Flammarion: Paris, 2006. pp. 148-199.
- TEIXEIRA, Neiza. Para um pensar outro, a poética do imaginário. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica – Uma poética do imaginário*. 5 ed. Manaus: Editora Valer, 2015. pp. 11-18.

- TOLEDO, Eliana de. Ginástica de grande área: algumas abordagens e reflexões de sua manifestação no Brasil In: Fórum Internacional de Ginástica Geral, 4, 2007, Campinas. *Anais do IV Fórum Internacional de Ginástica Geral*. Campinas: SESC: UNICAMP/FEFF, p. 38-43.
- TOLEDO, Eliana de; SCHIAVON, Laurita Marconi. Ginástica geral: diversidade e identidade. In: PAOLIELLO, Elizabeth. *Ginástica geral: experiências e reflexões*. São Paulo: Phorte, 2008, pp. 217- 238.
- TOLEDO, Eliana de; SILVA, Paula Cristina da Costa. A ginástica para todos e suas territorialidades. *Corpoconsciência*, v. 24, n. 01 p. 71-82, 2020.
- TOLEDO, Eliana de; TSUKAMOTO, Mariana Harumi Cruz; CARBINATTO, Michele Viviene. Fundamentos da Ginástica para Todos. In: NUNOMURA, Myrian. *Fundamentos das Ginásticas*. 2 ed. Várzea Paulista: Fontoura, 2016, pp. 21- 48.
- TRAD, Leny A. Bomfim. Grupos focais: conceitos, procedimentos e reflexões baseadas em experiências com o uso da técnica em pesquisas de saúde. *Physis Revista de Saúde Coletiva*, v. 19, n. 3, p. 777-796, 2009.
- TUZZO, Simone Antoniacci; BRAGA, Claudomilson Fernandes. O processo de triangulação da pesquisa qualitativa: o metafenômeno como gênese. *Revista Pesquisa Qualitativa*, v. 4, n.5, p. 140-158, 2016.
- UGAYA, Andresa de Souza.; GALLARDO, Jorge Sergio Pérez. Elementos folclóricos presentes nas composições coreográficas do grupo de Ginástica Geral da Unicamp. In: Fórum Internacional de Ginástica Geral, 3, 2005, Campinas. *Anais do III Fórum Internacional de Ginástica Geral*.Campinas: SESC: UNICAMP/FEFF, p. 128-130.
- VERAS, Helen; BRAGA, Darlan. *Deusa Cunhã – Toada do Boi Garantido 2003*. Disponível em: <<https://youtu.be/ZRCmLKY2LLw>>. Acesso em: 18 de mar. de 2021.
- WILSON, Anthea. A guide to phenomenological research. *Nursing Standard*, v. 29, n. 34, p. 38-43, 2015.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, pp. 7-72

XAVIER FILHO, José Luiz. *Identidade negra no contexto pós-colonial: Construção do sujeito negro*. In: Simpósio Nacional de História Cultura, 7, 2014. São Paulo. *Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultura*, São Paulo: USP, p. 1-13.

ZACCARELLI, Laura Menegon; GODOY, Arilda Schmidt. Perspectivas do uso de diários nas pesquisas em organizações. *Cadernos EBAPE.BR*, v. 8, n. 3, p. 550-563, 2010.

ZIMMERMANN, Ana Cristina; SAURA, Soraia Chung. Corpo e espanto na filosofia de Merleau-Ponty. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. *Merleau-Ponty e a Educação Física*. São Paulo: Liber Ars, 2019, pp. 119-131

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – TERMO DE CONSENTIMENTO E LIVRE E ESCLARECIDO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação em Educação Física e Esporte
Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Página 1 de 2

Convidamos o(a) senhor(ora) para participar da Pesquisa “Ginástica e identidade cultural”, que será realizado por meio do Programa de Pós-Graduação em Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo – USP em parceria com a Faculdade de Educação Física e Fisioterapia (FEFF) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) pelos pesquisadores e Profa. Me. Lionela da Silva Corrêa da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia – FEFF da UFAM localizada na Av. General Rodrigo Otávio Jordão Ramos, 3000 – Coroado – Setor Sul do Campus Universitário – Cep: 69.077-000 – Manaus – Amazonas – Fone: (92) 3305- 4086 (FEFF), [REDACTED]/lionela@ufam.edu.br (celular e email da pesquisadora Lionela Corrêa); Prof. Me. Evandro Jorge Souza Ribeiro Cabo Verde, da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia - FEFF da UFAM (email caboverde@ufam.edu.br); Ayla Tayna Silva Nascimento, graduada em bacharelado em Educação Física – Promoção da saúde e lazer da Ufam (email aylasilva17@gmail.com), voluntária no programa de dança, atividades circenses e ginástica – Prodagin da FEFF-UFAM, sob orientação da Profa. Dra. Michele Viviene Carbinatto (email: mcarbinatto@usp.br). O objetivo geral deste estudo é analisar a percepção da experiência em um processo de composição coreográfica em Ginástica Para Todos cuja temática perpassa a identidade cultural do Amazonas em um grupo de extensão universitária; e objetivos específicos: - Co-construir, junto a discentes participantes de um projeto de extensão em GPT, uma composição coreográfica em GPT com a temática da cultura amazonense, mais precisamente, do Festival de Parintins; - Identificar quais são os elementos que identificam a cultura amazônica e o Festival de Parintins; - Acompanhar e analisar como e quais elementos e estudos são sugeridos e implantados pelo grupo e que constituem com uma identidade bumbarrô amazônica.

Você participará da construção de uma coreografia de ginástica pra todos junto com os professores da turma de GPT do Prodagin (que também são os pesquisadores da pesquisa) que terá como foco a identidade cultural do Amazonas. Será realizado um grupo focal inicial que é uma técnica de pesquisa qualitativa, derivada das entrevistas grupais, que coleta informações por meio das interações grupais. As aulas serão gravadas e também vai haver registro de fotografia. No entanto essas, servirão apenas para análise dos pesquisadores e não serão divulgados. No decorrer deste processo (de composição coreográfica) nas aulas subsequentes serão realizadas observação participantes (com registro de foto, vídeo, e diário de campo).

Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos, dessa forma os riscos da pesquisa são: Algum tipo de constrangimento ao relatar sobre suas experiências nos grupos focais ou por estar sendo observado, fotografado e filmado. No entanto os pesquisadores farão o possível para deixar os entrevistados a vontade para falar de suas experiências e percepções, esclarecendo qualquer dúvida a respeito do estudo, além disso os registros serão realizados de forma a não atrapalhar o andamento das aulas (a filmadora será alocada em um ponto fixo da quadra e as fotos serão feitas por um dos nossos pesquisadores do mesmo ponto em que estará a filmadora). Ressaltamos que os dados serão tratados apenas pelos pesquisadores envolvidos na pesquisa, ou seja, todos os registros não serão expostos em outro lugar ou para terceiros.

Também será garantido o ressarcimento de eventuais despesas, através de pagamento diretamente ao participante e/ou seu acompanhante se for o caso, mediante a comprovação dos gastos pelos mesmos. Bem como caso aconteça algo que cause algum dano físico e/ou psicológico ao mesmo, o participante terá direito a assistência integral gratuita pelos possíveis danos causados. E, em caso de danos materiais causados pela pesquisa ao participante da pesquisa o participante será indenizado pelos mesmos, sendo o pesquisador responsável por isso conforme a Resolução CNS nº 466 de 2012, IV.3.h, IV.4.c e V.7.

Benefícios da pesquisa: A partir dos resultados poderemos conhecer a percepção dos participantes do grupo de GPT sobre identidade cultural no Amazonas e assim contribuir para uma aproximação dos praticantes local com essa modalidade de ginástica, com isso poderemos vislumbrar o fomento de estratégias de intervenção para a melhora ou manutenção do atendimento junto a comunidade participante dessa modalidade. O retorno do conhecimento para a sociedade em geral por meio de publicação dos resultados.


UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação em Educação Física e Esporte

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

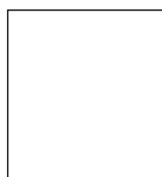
Página 2 de 2

É garantida a liberdade da retirada de consentimento a qualquer momento e deixar de participar do estudo, sem qualquer prejuízo, punição ou atitude preconceituosa. Também não há compensação financeira (dinheiro) relacionada à sua participação. Garanto que as informações obtidas serão analisadas em conjunto com outros, não sendo divulgada a identificação de nenhum dos participantes. Para qualquer outra informação o (a) Senhor (a) poderá entrar em contato com os pesquisadores ou ainda com o comitê de ética em pesquisa/UFAM – Escola de Enfermagem de Manaus – rua teresina, 495, Adrianópolis, CEP: 69057-070 - Manaus/AM - Fone (92) 3305-1181 Ramal 2004, email: cep@ufam.edu.br ou cep.ufam@gmail.com.

O Comitê de Ética em Pesquisa - CEP - é um colegiado multi e transdisciplinar, independente, que deve existir nas instituições que realizam pesquisa envolvendo seres humanos no Brasil, criado para defender os interesses dos sujeitos da pesquisa em sua integridade e dignidade e para contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos (Resolução nº 466/12 Conselho Nacional de Saúde).

O presente termo foi elaborado em duas vias, cada participante receberá uma de acordo com item IV.3.f, IV.5.d, Resolução 466/12, a outra via ficará na posse dos pesquisadores.

Fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto. Estou recebendo uma via deste documento, assinada que vou guardar e outra ficará com o pesquisador.

 Assinatura do entrevistado (a)

 Impressão do dedo polegar
 Caso não saiba assinar

Data ___/___/___

 Assinatura do (a) pesquisador (a)

Data ___/___/___

APÊNDICE 2 – QUESTIONÁRIO SOBRE FESTIVAIS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação em Educação Física e Esporte

Questionário

Questões	Respostas
Idade:	
Sexo:	
Autodeclaração étnico-racial	
Qual(is) Festival(is) Folclórico(s) no Amazonas você conhece?	
Qual(is) você já participou?	
Qual(is) você já assistiu de forma presencial?	
Qual(is) você já assistiu de forma remota (televisão, internet, etc.)?	

APÊNDICE 3 – ROTEIRO GRUPOS FOCAIS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação em Educação Física e Esporte

Roteiro grupo focal

- Grupo focal 1

- Qual a identidade cultural do Amazonas na visão de vocês?
- O que e/ou quais elementos da identidade cultural amazonense poderiam estar presentes numa composição em GPT?
- Que e/ou quais elementos de Parintins poderiam estar presentes?"

- Grupo focal 2

- Como foi o processo de construção coreográfica?
- O que vocês pensam em relação a utilização dos elementos amazônicos na coreografia?
- O que essa temática significa pra vocês?

- Grupo focal 3

- Qual a identidade cultural do Amazonas na visão de vocês?
- A GPT pode influenciar na construção de uma identidade cultural?
- A identidade amazônica pode fortalecer um grupo de GPT?
- A identidade amazônica pode fortalecer um grupo de GPT?

ANEXOS

ANEXO 1 – QUESTIONÁRIO DE INSCRIÇÃO PRODAGIN

Programa de dança, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN

Universidade Federal do Amazonas
Inscrição 2019

Pergunta

Opção 1

NOME *

Texto de resposta curta

E-MAIL

Texto de resposta curta

DATA DE NASCIMENTO *

Mês, dia, ano



IDADE *

Texto de resposta curta

RG

Texto de resposta curta

CPF

Texto de resposta curta

ENDEREÇO (RUA) *

Texto de resposta curta

NÚMERO DA CASA *

Texto de resposta curta

BAIRRO *

Texto de resposta curta

PAI

Texto de resposta curta

MÃE *

Texto de resposta curta

POSSUI DEFICIÊNCIA *

SIM

NÃO

SE SIM NA RESPOSTA ANTERIOR, QUAL A DEFICIÊNCIA (passará por avaliação)

Texto de resposta curta

NÚMERO PARA CONTATO *

Texto de resposta curta

ESCOLARIDADE *

- SEM ESTUDO
- ENSINO FUNDAMENTAL COMPLETO
- ENSINO FUNDAMENTAL INCOMPLETO
- ENSINO MÉDIO COMPLETO
- ENSINO MÉDIO INCOMPLETO
- ENSINO SUPERIOR COMPLETO
- ENSINO SUPERIOR INCOMPLETO
- PÓS-GRADUAÇÃO

TURMAS *

- DANÇA CRIATIVA (BALÉ BABY) - (Quinta- feira 14h)
- BALÉ CLÁSSICO INICIAÇÃO - 07 a 12 anos (quarta 14h)
- BALÉ CLÁSSICO Intermediário- 07 a 12 anos (segunda 15h)
- GINÁSTICA RÍTMICA - 07 A 14 ANOS (Terça e Quinta-feira às 9:00h)
- GINÁSTICA RÍTMICA - 07 A 14 ANOS - iniciante (Terça e Quarta-feira às 15:00h)
- GINÁSTICA RÍTMICA - 07 A 14 ANOS - intermediário (Terça e Quarta-feira às 15:00h)
- GINÁSTICA PARA TODOS - 07 A 14 ANOS (Segunda feira às 15h))
- TECIDO ACROBÁTICO - 07 A 16 ANOS (Quarta-feira às 9:00h)
- TECIDO ACROBÁTICO - 07 A 16 ANOS (Segunda-feira às 15:00h)
- DANÇA PARA CRIANÇAS ANDANTES COM DEFICIÊNCIA - 07 A 12 ANOS (Quinta-feira às 15:30h)
- DANÇA PARA ADULTOS ANDANTES COM DEFICIÊNCIA - A PARTIR DE 16 ANOS (Terça-feira às 15:30h)

- DANÇA EM CADEIRA DE RODAS - TODAS AS IDADES (Terça e Quinta-feira às 15:30h)
- GINÁSTICA PARA TODOS - A PARTIR DE 16 ANOS (sexta-feira 15:00h)
- RITMOS - A PARTIR DE 17 ANOS (Sexta-feira às 11:00)
- RITMOS - A PARTIR DE 17 ANOS (Quarta-feira às 15:00)
- GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA DA FEFF - GEDEF - A PARTIR DE 17 ANOS (Sexta-feira às 15:00h)
- BALÉ Adultos - a partir de 16 anos (R\$ 30,00) (Sexta- feira 9h)
- Stilletto adultos (R\$ 30:00) - (Segunda-feira 13:30h)
- Tecido acrobático adultos (R\$ 40,00) (Segunda 10h, quarta 11h e sexta 10h)
- Tecido acrobático adultos (R\$ 40,00) (Terça 10h, quinta 10h)
- Tecido acrobático adultos (R\$ 40,00) (Segunda 16:30h, quarta 16:30h)
- Tecido acrobático adultos (R\$ 40,00) (Terça 16:30h, quinta 16:30h)

- Tecido acrobático adultos (R\$ 40,00) (Segunda 18h, quarta 18h)
- Tecido acrobático adultos (R\$ 40,00) (Terça 18h, quinta 18h)
- DANÇA DE SALÃO - adultos (R\$ 30,00) (Segunda-feira 18h)

ANEXAR LAUDO MÉDICO CASO TENHA ALGUMA DEFICIÊNCIA PARA COMPROVAÇÃO DA MESMA

 Adicionar arquivo

 Ver pasta

ANEXAR CÓPIA DA CERTIDÃO DE NASCIMENTO OU RG *

 Adicionar arquivo

 Ver pasta

OBSERVAÇÕES PERTINENTES AO TRATO COM AS CONDIÇÕES FÍSICAS

Texto de resposta longa

ANEXO 2 – ARTES CAPA E FOLHA DE ROSTO⁵⁵

⁵⁵⁵⁵ Arte de Suzy Pinto

Lionela Corrêa

USP

ESCOLA DE
EDUCAÇÃO FÍSICA
E ESPORTE
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

“Me apresento pro mundo
descortinando a Amazônia”:

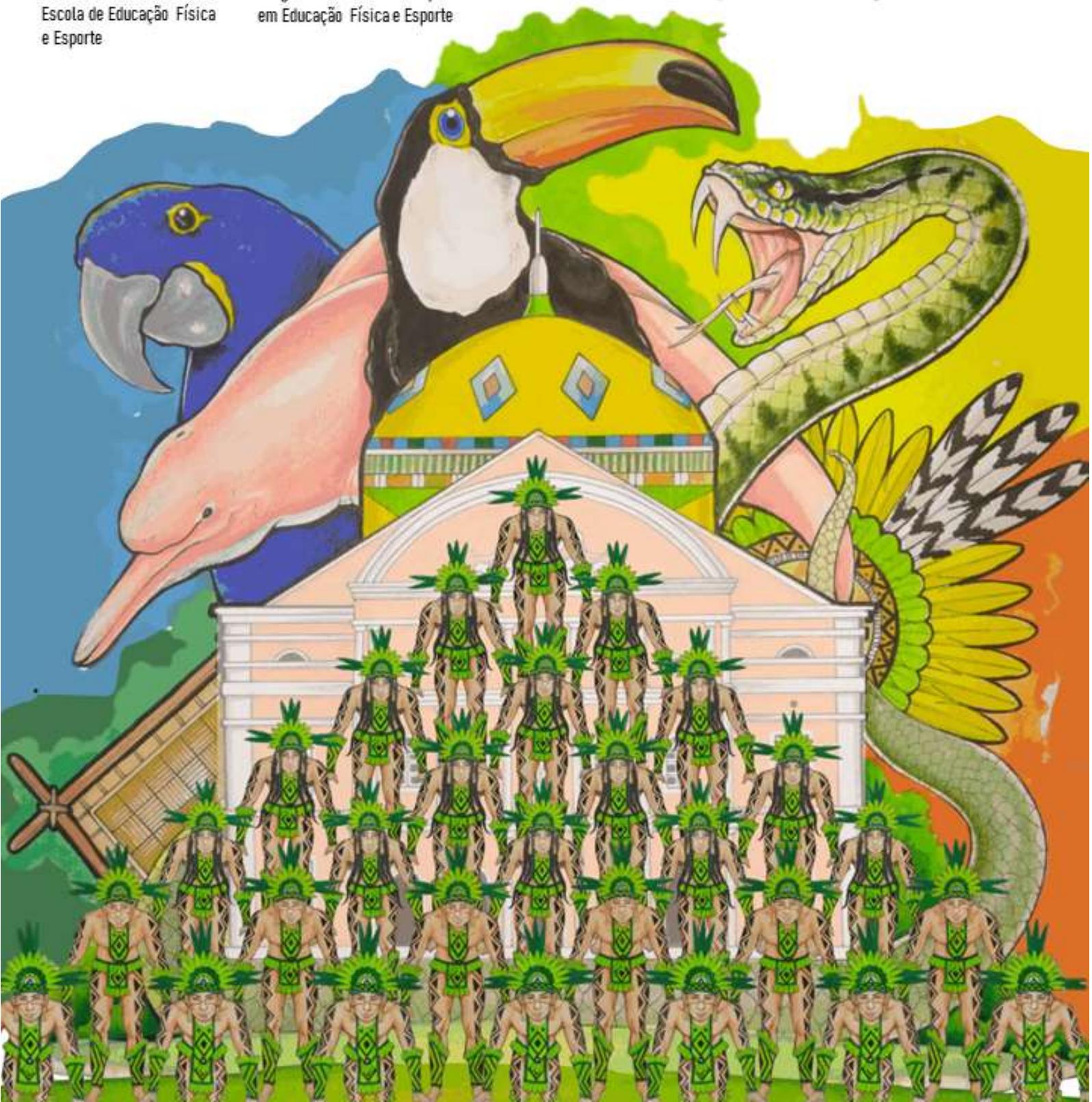
o entrelaçar da identidade
cultural na ginástica para todos



Universidade de São Paulo
Escola de Educação Física
e Esporte



Programa de Pós-Graduação
em Educação Física e Esporte





Lionela Corrêa

“Me apresento pro mundo descortinando a Amazônia”: o entrelaçar da identidade cultural na ginástica para todos

USP

Universidade de São Paulo Escola de Educação Física e Esporte Programa de Pós-Graduação em Educação Física e Esporte



Tese apresentada à Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutora em Ciência.



Área de concentração: Estudos Socioculturais e Comportamentais da Educação Física e Esporte. Orientadora: Prof.ª Dr.ª Michele Viviane Carbinatto.



Você pode colocar
outras informações
aqui



Você pode colocar
outras informações
aqui

Nome e símbolo
da universidade



Escreva aqui o título do trabalho

Lionela da Silva Corrêa

