

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
EDUCAÇÃO FÍSICA

CORPOREIDADE E CULTURA AMAZÔNICA:  
Re-flexões a partir do Pássaro Junino do Pará

PEDRO PAULO ARAUJO MANESCHY

Campinas  
2001

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	FE
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	M313C
V	EV
TOMCO BL.	48460
PROG.	16-837102
	<input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	20/04/02
Nº CPD	

CM00166496-2

BIB ID 237843

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA-FEF-UNICAMP

Maneschy, Pedro Paulo Araujo  
M313c      Corporeidade e Cultura Amazônica: Re-flexões a partir do Pássaro Junino do Pará / Pedro Paulo Araujo Maneschy. - Campinas, SP : [s. n.], 2001.

Orientador: Wagner Wey Moreira  
Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física.

1. Corporeidade. 2. Cultura. 3. Folclore-Amazonia. 4. Mestiços. 5. Complexidade (Filosofia). 6. Educação Física. I. Moreira, Wagner Wey. II. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. III. Título.

**PEDRO PAULO ARAUJO MANESCHY**

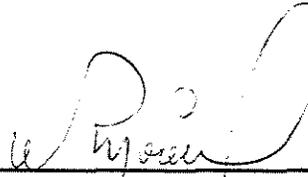
**CORPOREIDADE E CULTURA AMAZÔNICA:  
Re-flexões a partir do Pássaro Junino do Pará**

Redação final da Tese apresentada à Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, aprovada pela Comissão Julgadora em 30 de Novembro de 2001.

Orientador: Prof.Dr. Wagner Wey Moreira

**CAMPINAS**  
Novembro de 2001

**BANCA EXAMINADORA**



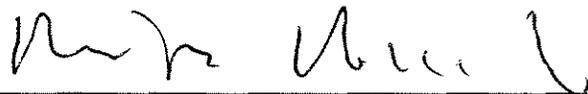
---

**Prof. Dr. Wagner Wey Moreira-Unicamp**



---

**Prof. Dr. Ademir De Marco-Unicamp**



---

**Prof. Dr. Amálio Pinheiro-Puc/Sp**



---

**Prof. Dr. John Cowart Dawsey-Usp**



---

**Prof° Dr. Nelson Carvalho Marcellino-Unimep**

5/15/2008

## AGRADECIMENTOS

A escrita é solitária, mas conta com a solidária e imaginária presença de parentes, amigos, instituições... Outro dia escrevi que me sentia predestinado por sempre encontrar em minhas andanças tantas pessoas interessantes que me acolhiam fraternalmente. Hoje, reafirmo isto dizendo que sem este aconchego e companheirismo de nada valeria...

Por isso, e pelo que virá, agradeço:

A CAPES e à Universidade Federal do Pará, que através do PICDT, tornaram possível este trabalho.

Às funcionárias da pós-graduação da UNICAMP pelo constante apoio, especialmente à simpática, meiga e atenciosa Taninha, e também à Márcia.

Aos membros da Banca, cada vez mais amigos, Amálio, De Marco, "Jony" e Marcellino, pelas instigantes/carinhosas contribuições e pelos memoráveis papos.

Ao Wagner, meu orientador e amigo, que, nestes anos todos, me ensinou a gostar de São Paulo, de Piracicaba e até a amar mais o meu "Parmeira", através do gostoso contato com nosso saudoso Ben-Hur. E que também me orientou na busca constante de radicalidade, rigor, complexidade e na descoberta do prazer da produção científica. -Hoje "teacher", acredito que, para além ou aquém da carreira universitária, fazemos história e contamos estórias de vida, vida em plenitude e abundância.

Às belas/feras/mulheres/mães, do seletos/sincrético grupo de orientandas do Wagner, no qual me infiltrei matreiramente: Eline, Ciça, Regina e Petrúcia. Valerá sempre a amizade, a partilha acadêmica e as convivências lúdico-culturais.

-Meninas, vocês são demais !!!

Ao grupo de amigos de Pira, Sampa, Belém e outras paragens que livremente escolhi ou pelo qual fui escolhido, para saborear a aprendizagem do mais delirante ócio criativo, aquele que nos proporciona o livre prazer de viver. -"Gracias" Ivan, Bruna, Vitor, Marco Aurélio, Eloise, Camila, Bianca, Felipe, Wladimir, Mirna, Máira, Miza, Telma, Carlinhos, Ize, Lourival, Eza, Júlio, Célia, Faria, Eloisa, Papy, Heloisa, Amanda, Marta, Renata, Watrin, Stela, Sônia, Janete, Joana, Loca, Lucy, Maurício, Nilmara, Raquel, Teixeira, Constantino, Miquim, Ricardo, Zé Carlos, Carol, Alê, Angélica, Flávia, Patrícia, Denis, Roberta, Marcelo, Sílvio, Baiano, "Seu" Olivar, Vó Cacá, Rose, Luisa e o angoleiro Zequinha.

-"Égua-Meu", com vocês me tornei um "Para" cicabano.

Ao grande "avatar" da Educação Física paraense, José Liberato, meu guia e parceiro de caminhada e *flanerie* pela Belém dos Tem-Tens e Tucanos. E também aos bricantes/produtores/artistas/intelectuais, que a cada ano mantêm vivo o Teatro do Povo, com sua dignidade, elegância e alegria. -"Seu" Guapindaia, "Dona" Iracema Oliveira, ao pequeno-grande artista Otelo, ao poeta Paes Loureiro, ao professor Vicente Salles super obrigado pela atenção, paciência e inestimável contribuição.

Ao meu amigo/irmão, o negro-mestiço Moisés, por quem sinto uma amizade cósmica e transcendental...-Malone, valeu pelos papos, dicas, cumplicidade e solidariedade.

Aos meus irmãos ANA MARIA, MANOEL, MACA, VEROCA, RÔ, tio RUY e CACÁ. Um dia eu falei que nós vivíamos a mais rica conjunção estelar entre unidade/diversidade/amor. -Hoje quero dizer à Manescada que tudo vale a pena, pois nosso coração é enorme...

Às minhas mulheres mais amadas, favoritas, prediletas, escolhidas: JOANA, LYGIA, JOYCE e LENE, para quem, com amor e paixão, recito: -"quando estou perto de vocês, sinto que nada de mau poderá me acontecer". E também ao meu filho, PEDRO IVO, para dizer-lhe que sempre terá abrigo e aconchego em nosso lar.

## DEDICATÓRIA

"FIZ ESTE TRABALHO ENQUANTO GUARDAVA,  
EM LUGARES INESQUECÍVEIS DO MEU CORPO,

AS MEMÓRIAS VIVAS DOS MEUS PAIS:

NELITO E MARIAZINHA

E DO MEU IRMÃO:

JORGE.

METADES AFASTADAS DE MIM, PEDAÇOS QUE SE FORAM  
E QUE ESTARÃO SEMPRE GUARDADOS EM MEU CORAÇÃO."

## SUMÁRIO

METÁFORAS DE ENCANTAMENTO.....	01
ENTRE NATUREZA E CULTURA: o voo da complexidade.....	10
SOBRE-VOANDO A CULTURA E A AMAZÔNIA.....	42
PELAS ASAS DO PÁSSARO DO PARÁ: Flanando pela Belém dos Tem-Tens e Tucanos.....	69
FINALIZAÇÕES EM RIZOMAS.....	118
BIBLIOGRAFIA.....	146

## RESUMO

Tendo como cenário a manifestação teatral popular do Pássaro Junino de Belém do Pará e baseado numa abordagem cultural, este trabalho visa indicar as possibilidades de construir um mosaico reflexivo que interpenetre algumas temáticas vinculadas à necessidade e ao desejo de associar e distinguir sentidos relacionais entre corporeidade, cultura e sociedade.

Em um primeiro momento, intenciona-se construir uma interpretação sobre o humano que entrelace, de forma complexa, as suas múltiplas dimensões auto-organizativas enquanto um ser natural por cultura e cultural por natureza. Esta problemática, na Educação Física, tem-se colocado como um nó górdio que dificulta uma aproximação crítica e criativa entre os diversos matizes de pensamento presentes na área. O corpo emergiria aqui como ponto, ou superfície de contato, entre natureza e cultura. A corporeidade viva seria, portanto, a condição fundante de nossa existência.

Posteriormente, a tentativa é desvelar os nexos relacionados à questão da chamada "identidade cultural", na qual parece residir a base convencional das análises que discutem a cultura na América Latina, no Brasil em geral, e na Amazônia em particular. Neste sentido, busca-se uma reflexão segundo a qual as

concepções de cultura, fundadas sobre o princípio da identidade, acabam por tentar definir algo de primeiro e uno em que cada grupo busca sua identidade. Tais grupos prosseguem vendo-se como representantes legítimos e primeiros de determinada cultura, edificando uma certa "identidade sedentária" cristalizada no tempo e no espaço, tendo uma perspectiva de preservação baseada em elementos de imobilismo, isolamento e num diálogo lacônico e unilateral com o outro, com o diferente. Nesse terreno movediço, vislumbra-se a cultura amazônica como elemento híbrido, lugar de intersecções aberto a quaisquer eventualidades e linguagens que se corporificam no mestiço, fruto do encontro conflituoso e sedutor dos diversos corpos que se entrelaçaram durante a história da colonização. Desse universo, emerge uma corporeidade que se mobiliza no espaço e no movimento da natureza, produzindo expressões e linguagens que se tatuam no corpo e se caracterizam pelo lúdico-erótico-ecológico, como aparecem nas apresentações do Pássaro da Terra.

Finalizando em rizomas, pensar-viver a Educação Física, nesse contexto sociocultural, implica na incorporação de uma abertura a um saber tolerante e amigo da diferença, capaz de associar/distinguir as linguagens da cultura regional como componentes curriculares, a fim de produzir uma nova visão/vivência da Educação Física na Amazônia.

# "E QUANDO O PANO DE BOCA SE ABRIA, ENCHIA O POVO DE EMOÇÃO"<sup>1</sup>

ABERTURA  
(João de Jesus Paes Loureiro)

Meus Senhores e Senhoras,  
com licença vou contar  
uma história imaginária;  
queiram todos escutar.

É a história de uma caçada  
desse pássaro da terra,  
perseguido pelo estranho  
caçador que nunca erra.



Nosso Pássaro da Terra  
vem aqui para contar  
e dizer a duras penas  
quer apenas alegrar.

Quem contou já não me lembro:  
o que todos ouvirão,  
se é verdade, se é mentira,  
quem diz é vossa intenção.

---

<sup>1</sup> Foto: Dirceu Maués / Interfoto.

## "METÁFORAS DE ENCANTAMENTO"<sup>2</sup>

"As palavras que você vai ler e as imagens que você vai ver querem ser lidas e vistas juntas e separadas.

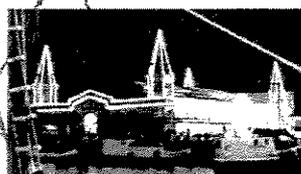
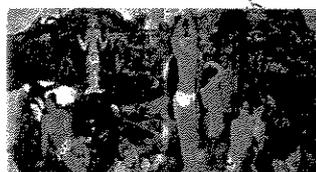
Juntas para que o leitor ganhe a imaginação que lhe falta.

Separadas para que cada uma conte a sua história.

Juntas - Separadas para que o leitor construa outra história e imagine novamente."

(Milton José de Almeida)

"Para o Tupi-Guarani, Ser e Linguagem são uma coisa só. A palavra Tupi significa Som em Pé. Nosso povo enxerga o Ser como um Som, um tom de uma grande música cósmica, regida por Tupã."  
(Kaká Jecupe)



"Você precisa saber o que passa aqui dentro, eu vou falar prá você.

Você vai entender a força do pensamento, prá nunca mais esquecer.

Pensamento é um momento que nos leva à emoção, pensamento positivo que faz bem ao coração, o mal não...



"Quem dança com as idéias descobre que pensar é alegria e prazer. Se pensar lhe dá tristeza é porque você só sabe marchar. A filosofia e a ciência foram construídas não pela prudência dos que marcham, mas pela ousadia dos que sonham.

"(Rubem Alves)

**"Associar sem Identificar.  
Distinguir sem Separar."**  
(Edgar Morin)

Sendo que para você chegar terá que atravessar a fronteira do pensar.

E o pensamento é o fundamento, eu ganho o mundo sem sair do lugar.

Acorda meu Brasil pro lado bom do pensar, detone o pesadelo pois o bom ainda virá..."

(Cidade Negra)

<sup>2</sup> Colagem: Pedro Paulo Maneschy.

“Você precisa saber o que passa aqui dentro,  
eu vou falar pra você”  
(Cidade Negra)

No momento em que começo a redigir a versão final deste trabalho de doutoramento, o que me dá ânimo e ânima é um certo desejo de tentar interpretar a manifestação do Pássaro Junino de Belém do Pará, em suas múltiplas relações com a corporeidade, a cultura e a sociedade, como se estivesse construindo um grande mosaico/caleidoscópico, no qual as mensagens/imagens/sons, do que li, vi e ouvi se movem, se acomodam e se incomodam mutuamente, pois que o toque em uma delas faz com que todas se rearrumem e um novo e inesperado desenho apareça. Neste contexto, um primeiro sentimento que me instiga é o de que a finalidade do esforço acadêmico, não é chegar a respostas definitivas, senão refletir que,

o desconforto do questionamento pode se revelar mais fértil que a satisfação das respostas obtidas. O jogo do conhecimento consiste em compor infinitamente um mosaico de fatos e idéias. As pedras de diversas cores que compõem esse mosaico podem não ter individualmente nenhuma originalidade; o que importa é o sentido global que ele expressa e a emoção que sentimos ao contemplá-lo. (Jacquard, 1989: 5).

A perspectiva da referida postura contempla ou objetiva, a partir de uma abordagem cultural: refletir sobre as dimensões da

corporeidade como elemento articulador da complexa teia auto-organizativa que constitui o universo da natureza humana; interpretar as dimensões corpóreo-culturais amazônicas e o universo simbólico presente nas manifestações do "Pássaro Junino" em Belém do Pará e pensar as possibilidades de articulação entre corporeidade, cultura e sociedade, perspectivando a edificação de uma Educação Física comprometida com a realidade regional.

Mas quero ainda que saibam que, ao escrever este trabalho, busquei uma certa holografia, uma vez que, na tecitura de cada parte, lembrava das outras já produzidas e ainda a que viria a seguir. Fi-lo também como ser-do-no-mundo, como um tupi-guarani encharcado por todas as minhas linguagens, maneiras, manhas e manias. Minhas teorias, portanto, não são elementos metafísicos, imutáveis, perfeitos, mas encarnações/encenações concretas, ambíguas, mutantes e, às vezes, até brincantes do desejo humano de interpretar, intervir, transformar, jogar e sonhar outra realidade. "Não se trata de explicar mas de interpretar a realidade como movimento de entendimento, auto conhecimento e processo de conhecimento" (Carvalho, 2000: 148), pois "Para que algo significativo seja revelado, as coisas devem ser misturadas, postas em tensão. Buscar sentidos na aproximação problemática de linguagens diferentes" (Almeida, 1998: prefácio). O desejo, então, é de conseguir colocar-me em posição de busca, busca incessante de um modo de pensamento "que nos leva à emoção, pensamento positivo que faz bem ao coração" (Cidade Negra).

Pensamento capaz de respeitar a multidimensionalidade, a riqueza, o mistério do real; e de saber que as determinações - cerebral, cultural, social, histórica - que se impõem a todo pensamento co-determinam sempre o objeto de conhecimento. (Morin, s/d: 14).

Multidimensionalidade multicultural crítico-criativa dos encontros e desencontros das riquezas do índio, negro, branco, que se transformam em caboclo, cafuzo, mameluco, mestiço. Mistério do pássaro que vira menino/moleque que vira Tem-Tem, Tucano, Bem-Te-Vi; caçador que vira príncipe, que seduz princesa que vira fada, que salva o pássaro que voa lépido e fagueiro. São, pois, esses os vultos que passeiam e navegam por todo o imaginário sociocultural da Amazônia, em seus rios que se fazem ruas, e ruas que se alagam e se inundam de mundos-vida, corpos, corpos lúdicos, eróticos, ecológicos, de todos os nomes, de todas as cores, em todos os palcos.

É, pois, nessa perspectiva que vou interpretando/interpenetrando os traços, tramas e teias de minha cultura, buscando entendê-la em sua complexidade, como um processo em constante criação/recriação/recreação, que vai sendo gestada/parida ao longo de sua história e que, como num mosaico, se amalgama pela incorporação em fricção tencionada/conflituosa/sedutora de múltiplos elementos/recortes das diversas expressões cosmo-locais que aí se entrelaçaram.

Tentarei, pois, fazer ecoar o grito de uma certa "carnavalização" da produção científica. Este "conceito" é uma criação

do russo Mikhail Bákhtin, para sugerir a influência do carnaval em diferentes contextos culturais pela inversão dos códigos vigentes; pela ambigüidade das propostas, das imagens e das representações; pela valorização das idéias tratadas humoristicamente; da força erótica, do riso e do inusitado. No Aurélio (1986), encontramos que a "carnavalização é tema interdisciplinar que, a partir das teorias de Bákhtin, tem sido objeto de estudo no campo da teoria literária, da antropologia, da sociologia etc". (p. 355).

Mas, para carnavalizar, tem que rebolar. Neste sentido, penso proclamar, com Lima (1998), uma "epistemologia do rebolado e um rebolado da epistemologia", que possam romper com a rigidez dos saberes pré-fixados e das verdades absolutas. Portanto, se o rebolado é uma forma de conhecimento, então é preciso saber que espécie de conhecimento é esse, o que se dá a conhecer e o que é que se conhece no rebolado.

O conhecimento aludido é o conhecimento que emerge de corpo inteiro, o conhecimento que vai se construindo a partir de uma dinâmica cultural. "Daí a constatação de que a relação corpo-educação, por intermédio da aprendizagem, significa aprendizagem da cultura. Corpo que se educa é corpo humano que aprende a fazer história fazendo cultura" (Moreira, 1995: 98). Corpo que se educa no âmbito da cultura brasileira é corpo que vive e luta, sem perder o rebolado.

Entretanto, cabe reafirmar que o rebolado sempre esteve em posição marginal com relação aos paraísos de cientificidade, racionalidade e produtividade da educação formal.

Falo de rebolado, mas com isso a intenção é apontar na direção daquilo que a tradição racional, científica e produtivista da lógica capitalista moderna tem evitado. E isto faz parte das imagens que a educação, historicamente, tatua no corpo, uma vez que "os corpos que se desviam dos padrões de normalidade utilitária não interessam. Desde a infância, ou melhor, sobretudo nela, deve incidir uma educação que privilegie a retidão corporal e moral". (Soares, 1998: 18).

Talvez essa posição marginal do rebolado em relação à ciência se deva ao fato de que rebolar traga consigo manifestações de nossa cultura como a dança, a festa, o riso, a brincadeira, enfim, o valor do lúdico, o qual se apresenta numa dinâmica corporal em direção a uma transposição crítica e criativa das certezas na busca de reapreciar o conhecimento.

Portanto, imagino que

se a gente colocasse René Descartes no meio da Timbalada ou da Mudança do Garcia, [ou numa roda de Carimbó, ou na encenação do Pássaro], no dia certo, nós ouviríamos uma variante nada ortodoxa da célebre máxima. Ele nos diria: 'rebolo, logo existo'. O rebolado é condição do sujeito, significa literalmente girar sobre si próprio. Re-bola, bola duas vezes; jogo de cintura; ginga, se quiserem. O sujeito é um movimento, e o desejo de nossa cultura carnavalesca

é o desejo de aceleração desse movimento, uma aceleração que caminha contra a ordem das coisas, que invoca uma forma de mergulho na dissolução. Há, portanto, uma espécie de revolta em nossa cultura, uma recusa a ficar quieto, instalado e satisfeito, mas é uma revolta pela alegria. O carnaval é uma sede... O que a música pergunta é justamente isso: Tá com sede? Mas essa sede é outra, é uma outra sede". [Sede de alegria, prazer, riso. Isto é, o lúdico, o rebolado e o corpo como critério e forma de produção do conhecimento]. (Lima, 1998: 57).

Enfim, aceitar os desafios de uma epistemologia do rebolado significa admitir espaço/tempo vazios de respostas e cheios de dúvidas, incertezas, perguntas... Isto me aflige infinitamente.

Mas, por outro lado, se, com prazer, admitimos o rebolado na categoria de conhecimento, então vamos dar uma certa dor de cabeça à epistemologia rígida, *stricto sensu*, porque caberia perguntar como é que o estudo das possibilidades de conhecimento se flexionaria a tal ponto. Isto nos leva à segunda expressão, que é uma variante da primeira, ou seja: o rebolado da epistemologia.

Para que a epistemologia rebole, é preciso que se requebrem as amarras e as fronteiras da disciplinarização dos saberes, os quais encarceram e imobilizam o ser humano. É necessário que, na escola, sejam valorizadas outras formas de saber, além do científico (o artístico, por exemplo). E neste sentido é válido lembrar que sentir (dor, alegria, prazer, tristeza) também é uma forma de

conhecer e de se apropriar do mundo. Portanto, é de fundamental importância darmos sabor às relações de produção do conhecimento em todas as disciplinas que compõem o universo escolar.

É nesse rebolado que a educação ganharia saber/sabor...e, com certeza, o lúdico floresceria como elemento dinamizador e revolucionário, colorindo a cultura.

Gostaria ainda, neste momento, de expressar a minha esperança de que parem, em nossos corações e mentes, em nossa corporeidade, além das letras/palavras deste trabalho, suas imagens/agentes, que, como fragmentos de textos, congelam a dramaticidade dos acontecimentos. Como, também, queria poder enfeitiçar nossos sentidos para, ver/tocar as maravilhosas cerâmicas marajoaras e tapajônicas, saborear/cheirar as delícias de uma maniçoba ou pato no tucupí e, principalmente, escutar ecoar o ritmo e as diversas sonoridades dissonantes do carimbó de um povo que canta, dança e brinca de faz-de-conta, que aceita, mas não se conforma, resiste e insiste, e com sua forma(ó) e forma(ô) peculiarmente corpóreas, vai lapidando um amanhã de sonhos.

Bem, apenas metáforas, metáforas para compor um mosaico de encantamento, uma tentativa de conseguir fazer com que se abra, como um pano de boca, uma via de comunicação entre os nossos sentidos para ver com ouvidos, olhar com as mãos, tocar com os olhos. Enfim, metáforas para pensar, pensar corporalmente, talvez com a sensibilidade de Rodin que com o seu "*O Pensador*", nos envolve em uma estranha teia/sensação de movimento-parado, tensão-

estática, realidade-imaginada, mas, canto eu com Walter Franco, para isso "tudo é uma questão de manter a espinha ereta, a mente quieta e o coração tranquilo". Vamos em frente, para além, ou para aquém...tentando interpretar o mundo pelo sentir, pensar e agir do ser que se movimenta. Enfim, "o sentir que se sente, o ver que se vê, não o pensamento de ver ou de sentir, mas visão, sentir, experiência muda de um sentido mudo" (Merleau-Ponty, 1990: 45), grávido e ávido por transformação, "sendo que para você chegar, terá que atravessar a fronteira do pensar, a fronteira do pensar" (Cidade Negra), pois, como para o Pessoa "navegar é preciso, viver não é preciso!".

"ENTRE NATUREZA E CULTURA:  
o vôo da complexidade"<sup>3</sup>

"O homem é uma corda atada entre  
o animal e o super-homem, uma  
corda atada sobre um abismo"  
(Nietzsche)



<sup>3</sup> "De onde viemos? Quem somos? Para onde estamos indo?" (1897). Óleo sobre tela do artista francês Paul Gauguin (1848-1903).

"Deixe-o sozinho por um momento ou dois, e você verá com sua cabeça baixa, cismando, cismando, olhos fixos em algum fragmento, alguma pedra, alguma planta comum, a coisa mais comum, como se fosse a pista. Os olhos preocupados se erguem, furtivos, metálicos, insatisfeitos com a meditação sobre a verdade e o insignificante"(Robert Lowell)

Quando em julho de 1996, voltei a Belém do Pará para ministrar um curso de Especialização em Educação Física escolar, estava prestes a concluir minha Dissertação de Mestrado, e, tentando pensar na frente, começava a esboçar a intenção de pesquisa para o Doutorado.

Neste contexto, digamos, epistemológico-existencial, um dia li num jornal de Belém, "O Liberal" (1996), uma notícia sobre algo que me chamou a atenção. Anunciava-se a apresentação, no antigo e famoso palco de encenações populares e político-sindicais - o Teatro São Cristóvão - de um festival de "Pássaros". A matéria, fugindo do convencional, revelava que a manifestação do "Pássaro Junino" encarnava elementos díspares, fazendo uma síntese sincrética ou uma alegoria de mestiçagem entre símbolos universais, como os que originaram o teatro "mimo" ou mímico dos gregos (séc. V A.C) organizada em pequenos quadros, contendo uma estrutura de base musical, com elementos das operetas portuguesas, da cultura indígena

e da negra, particularmente as formas marcadas pela simplicidade naturalista, representando, ao mesmo tempo, uma espontaneidade anticonvencional, antiacadêmica, anticonformista, antiintelectualista, no sentido de que sua encenação, dizia a matéria, "parece expressar mais um sonho ou uma sensação do que uma estrutura lógica, sendo seu realismo mágico a expressão cênica simbólica de uma cultura que integra, num mesmo palco, o real e o onírico, a reflexão e o devaneio, o concreto e o imaginário". (O Liberal, 1996: 2)

Fui assistir, com meus alunos, ao festival e fiquei encantado. Tive a clara sensação de ter encontrado algo precioso que vinha ao encontro de minhas inquietações e decidi enfrentar o desafio de analisar o "Pássaro Junino". Sinto, como Santana (2000), que essa decisão veio recheada de pedaços de estórias, sentimentos, emoções, desejos e reflexões teóricas... Uma decisão que provocou rupturas, reencontros e releituras acerca da minha própria história cultural e intelectual, pois significou uma forma de trabalhar a minha área da Educação Física em suas possibilidades de articulações e nexos com a corporeidade, a cultura e a sociedade, tentando encarnar, como disse anteriormente, um modo complexo de pensar/viver a realidade estudada. Vejo portando, pensando com Carvalho (2001), que o Pássaro é quase circunstancial, pois que o eixo que me norteia na pesquisa é o de descobrir sentidos, significados e significantes a partir do objeto de estudo.

Nesta época, minha atenção também estava meio inebriada pelas leituras que vinha fazendo de Edgar Morin. Tocava-me, com

maior profundidade, a sua instigante elaboração acerca da complexidade que envolve as relações natureza e cultura. De certa maneira eu me sentia contemplado e contemplava sua tentativa de superar tanto um certo "biologismo", ou seja, uma concepção de vida humana fechada no organismo, quanto um "antropologismo", ou uma concepção insular do homem, e buscava guarita e acolhimento na aproximação de dimensões consideradas opostas. Aproximação esta que mantém certo distanciamento, uma vez que não trafega pela via da identidade. Distanciamento este que revela uma estranha vontade de junção.

Penso, pois, tentar articular as duas concepções anteriormente expostas e, ao mesmo tempo, resguardar suas distinções e diferenças, assumindo uma postura que podemos chamar de um antagonismo complementar e simultâneo, no qual as certezas e verdades de uma sejam permanentemente questionadas e questionem as ambigüidades da outra. O desafio, portanto, é associar sem identificar e distinguir sem separar, estando aí o ponto fundamental da "junção epistemológica" aludida por Morin (1973). O nó górdio, portanto, é para aquém das identidades e para além das oposições...

Dessa tentativa, emerge a necessidade de buscar uma reflexão sobre o homem que entrelace, de forma complexa, as suas múltiplas dimensões auto-organizativas de ser natural e cultural. Esta temática, debatida por Daolio (1995) na Educação Física, tem se colocado como um ponto nevrálgico que, entre outros, dificulta uma

aproximação crítica e criativa entre as diversas matizes de pensamento presentes na área.

Ressurge uma imagem que me toca: é aquela das cenas iniciais do filme *2001: Uma Odisséia no Espaço*, do genial Stanley Kubrick. Impressiona-me a precisão imaginária com que consegue captar/inventar a imprecisão do que chama "aurora da humanidade". O momento é o exato instante em que o primata/antropóide/hominídeo se "toca" e apreende/aprende a possibilidade, entre outras tantas, de um pedaço de osso virar instrumento de caça-poder, em seguida o referido "ator" arremessa o fêmur em direção a uma nave no espaço sideral, que navega ao som de Danúbio Azul... Osso que vira nave, que vira arma/espingarda, que vira pena/adereço de pássaro, que vira símbolo, jogo de LINGUAGENS CORPORAIS. Que humanização de homem é esta, natural ou cultural? Qual o momento misterioso e enigmático da passagem, o "ponto crítico"? Maturação biológica ou complexidade cultural? Mestiçagem biosociocultural?

Vão a Morin (s/d) para citar que,

esta dualidade antitética homem/animal, cultura/natureza, esbarra contra toda evidência: é evidente que o homem não é constituído por duas camadas sobrepostas; uma bionatural e outra psicossocial; é evidente que não transpôs nenhuma muralha da China que separasse a sua parte humana da sua parte animal; é evidente que cada homem é uma totalidade biopsicossociológica. E, desde que se encaram tais evidências, a antropologia insular suscita paradoxos que

não consegue superar: se o *Homo sapiens* surgiu bruscamente todo armado, isto é, dotado de todas as suas potencialidades, como Atena nasceu do cérebro de Zeus, mas de um Zeus inexistente, como Adão nasceu de Eloim, mas de um Eloim recusado, nesse caso donde veio o homem? Se se concebe o ser biológico do homem, não como produtor, mas como matéria prima da qual se modela a cultura, nesse caso, donde veio a cultura? Se o homem vive na cultura, mas trazendo em si a natureza, como pode ser simultaneamente antinatural e natural? Como se pode explicar isso a partir duma teoria que apenas se refere ao seu aspecto antinatural?(p.18)

É evidente !!! É evidente ???

Geertz (1989), em sua obra *A Interpretação das Culturas*, indica uma tentativa de encontrar um caminho para uma análise mais viável sobre o humano, no qual o "princípio da 'unidade básica da humanidade' não seja transformado numa expressão vazia" (p. 48). Neste sentido, para debater as dimensões de corporeidade e da própria existência humana, seria necessário articular, ou 'mestigar", três aspectos fundamentais, que gostaria de citar, interpretando-os.

Primeiro, o descartar de uma perspectiva seqüencial das relações entre a evolução física e o desenvolvimento cultural do homem em favor de uma justaposição de fases e uma perspectiva interativa. Assim, afirma o autor que "há uma superposição de mais de um milhão de anos entre o início da cultura e o aparecimento do homem como hoje o conhecemos, (...) isto significa que a cultura, em

vez de ser acrescentada a um animal acabado, foi um ingrediente essencial na produção desse animal"(Geertz, 1989: 59).

O biólogo Monod (1989) introduz novos elementos, ao advogar o princípio da invariância como necessário à existência da espécie humana, e afirmar que esses invariantes se agrupam como invariantes anatômicos e químicos (tanto em sua estrutura como em seu funcionamento), e têm como expressão fundamental o ADN, sendo que "é a reprodução *ne varietur*, em cada geração celular do texto escrito sob forma de seqüência de nucleótidos no ADN, que garante a invariância da espécie" (p. 122). Monod introduz, ainda, a dimensão do acaso ao mostrar que a física indica que "nenhuma entidade microscópica pode deixar de sofrer perturbações de ordem quântica, cuja acumulação, no interior de um sistema macroscópico, alterará sua estrutura, gradual embora inevitavelmente"(p. 128). Tal processo é marcado por uma dimensão dramática, uma vez que essas alterações apresentam em si um elemento inusitado: o acaso. Acaso, diria, em seu sentido essencial, pois que "entre os acontecimentos que podem provocar ou permitir um erro na replicação da mensagem genética e suas conseqüências funcionais, também há independência total"(p. 129). Ou seja, evolução genética e produção cultural articulam-se e por acaso, criam o homem.

Morin (s/d) aporta nesse debate argumentando que o processo de surgimento do "homo sapiens" é marcado pela existência de uma protocultura concomitante com o desenvolvimento e maturação da complexidade biológica do cérebro humano. Dessa

forma, diz que "o processo de cerebralização é ontogenético (isto é, a complexificação sociocultural impele ao uso pleno das aptidões cerebrais) e filogenético (isto é, as mutações que produzem novas aptidões começarão a ser exploradas pela complexificação sociocultural)"(p. 87).

Aqui surge a segunda questão aludida por Geertz (1989). A descoberta de que grande parte das transformações biológicas que produziram o homem ocorreu no sistema nervoso central, e especialmente no cérebro, ou seja, o que diferencia os homens dos proto-homens não é a forma físico-corpórea total, mas a complexidade de sua organização cerebral. O autor indica que,

como nosso sistema nervoso central - e principalmente a maldição e glória que o coroam, o neocórtex - cresceu, em sua maior parte, em interação com a cultura, ele é incapaz de dirigir nosso comportamento ou organizar nossa experiência sem a orientação fornecida por sistemas de símbolos significantes. (p. 61)

Morin (s/d) indica que o processo de cerebralização, responsável pelo aparecimento do *homo sapiens*, explica-se como uma morfogênese multidimensional fruto de "múltiplas relações mútuas, interações, interferências entre fatores genéticos, ecológicos, práticos (a caça), cerebrais, sociais e culturais" (p. 61). E conclui que, "se o desenvolvimento da paleocultura exerce uma pressão muito grande em favor da cerebralização (ontogenética e filogenética), a

cerebralização, inversamente, dá uma primazia de desenvolvimento à complexidade sociocultural" (p. 87).

Damásio (1996) em seu *O Erro de Descartes*, apresenta-nos um fascinante estudo sobre a natureza humana, especialmente quando trata das relações entre razão e emoção, particularmente as relações cérebro cultura. Diz Damásio na Introdução:

Comecei a escrever este livro com o intuito de propor que a razão pode não ser tão pura quanto a maioria de nós pensa que é ou desejaria que fosse, e que as emoções e os sentimentos podem não ser de todo uns intrusos no bastião da razão, podendo encontrar-se, pelo contrário, enredados nas suas teias, para o melhor e para o pior. (p. 12).

Dessa forma, Damásio (1996) vai edificando uma concepção de homem como um organismo vivo, que integra de maneira radical, cérebro e corpo numa relação de complexidade e que parte de um ponto de vista anticartesiano, pois supõe que, "existio (e sinto), logo penso".

Sobre as relações, emoções e pensamentos, o autor perspectiva demonstrar que "um presumível reflexo da qualidade do raciocínio, está relacionada não só com o maior tamanho do neocórtex, (...) mas também com o maior tamanho do hipotálamo, que é a principal divisão do 'porão cerebral" (p. 157), ou seja, a racionalidade parece resultar das atuações conjuntas e combinadas das aparelhagens neocorticais e da regulação biológica, considerada subcortical.

As emoções e sentimentos, considerados aspectos centrais da regulação biológica, são abordados pelo autor para sugerir que se pode estabelecer uma articulação entre os processos racionais e os não racionais e entre as estruturas corticais e subcorticais. E neste sentido, Damásio (1996) apresenta as emoções primárias basicamente experienciadas na infância e para as quais um 'mecanismo pré-organizado' seria suficiente, e as emoções secundárias, experienciadas na fase adulta, cuja construção gradual se dá sobre as fundações das emoções "iniciais".

Já o sentimento seria um componente subjetivo da emoção; portanto, todas as emoções geram sentimentos, mas nem todos os sentimentos provêm de emoções. Os sentimentos, segundo o mesmo autor, seriam fruto de um processo no qual o cérebro recebe "um relato do que está acontecendo no seu organismo a cada momento, o que significa que obtém uma 'imagem' da paisagem do seu corpo no decurso de uma emoção, a qual se encontra em incessante mutação" (p.173). Dessa forma, o autor conclui que o que diferencia os sentimentos

é o fato de advirem, antes de mais nada, do corpo e de nos proporcionarem a cognição do nosso estado visceral e músculo-esquelético quando esse estado é afetado por mecanismos pré-organizados e por estruturas cognitivas que desenvolvemos sob sua influência. Os sentimentos permitem-nos mentalizar e cuidar do corpo com atenção. (p. 174)

Ainda na trilha de tentar entender razão e emoção como constitutivos, talvez antagônicos/complementares, do mesmo ser humano, deve-se reportar às instigantes considerações de Morin (s/d) que propõe que somos obrigados a ver o *homo sapiens* também como *homo demens*, uma vez que

já não se pode opor substancialmente, abstratamente, razão e loucura. Precisamos, ao contrário, sobrepor ao rosto sério trabalhador e aplicado do *homo sapiens* o rosto ao mesmo tempo diverso e idêntico do *homo demens*. O homem é louco-sábio. A verdade humana comporta o erro. A ordem humana comporta a desordem. Trata-se, então, de perguntar se os progressos da complexidade, da invenção, da inteligência, da sociedade se realizaram apesar, com ou por causa da desordem, do erro, do fantástico. (p. 139).

Nesse momento, é delicioso rememorar, do *Mundo de Sofia*, o alerta de Albert Knag à sua filha Hilde: "Se o cérebro humano fosse tão simples ao ponto de podermos entendê-lo, nós seríamos tão idiotas que não conseguiríamos entendê-lo". (Gaarder, 1995: 355).

O diálogo que tento estabelecer com os textos me remete aos diversos estudos realizados acerca das grandes dicotomias/separações que têm permeado e influenciado as ciências e a cultura ocidental. E, nesse sentido, os textos provocam a reflexão de que o próprio funcionamento do corpo humano parece indicar a

superação dessas separações mecânicas ao sugerir que razão e emoção estão articuladas (não misturadas) em múltiplas combinações.

Desses princípios, baseados na noção de complexidade, venho procurando abstrair elementos que dêem maior riqueza ao debate, sendo que, dessa forma, a tentativa de entender a natureza humana, superando todos os reducionismos, está apoiada na instigante visão de Damásio (1996) quando diz:

Não viso reduzir os fenômenos sociais a fenômenos biológicos, mas antes debater a forte relação entre eles. Quero sublinhar que, muito embora a cultura e a civilização surjam do comportamento de indivíduos biológicos, esse comportamento teve origem em comunidades de indivíduos que interagem em meios ambientes específicos. A cultura e a civilização não poderiam ter surgido a partir de indivíduos isolados e, portanto, não podem ser reduzidas a mecanismos biológicos e ainda menos a um subconjunto de especificações genéticas. A compreensão desses fenômenos requer não só a biologia e a neurologia, mas também as ciências sociais. (p. 153).

Maturana & Varela (1995), em sua obra *A Árvore do Conhecimento*, apresentam as bases biológicas do entendimento humano. No capítulo que trata do sistema nervoso e da cognição, a idéia central é mostrar como o sistema nervoso expande os domínios de interação de um organismo, partindo do princípio de que a conduta dos seres vivos não é uma invenção do sistema nervoso, mas sim

resultado das múltiplas relações dos seres vivos com o meio, cabendo ao sistema nervoso a expansão do domínio das variadas condutas, através da capacitação extremamente versátil e plástica com que consegue dotar os diversos organismos vivos.

Mostrando que "organização básica de um sistema nervoso tão imensamente complexo como o do homem segue, na essência, a mesma lógica que o da humilde hidra" (p. 185), os autores mostram que é por conta de uma coordenação sensório-motora que o sistema nervoso desempenha as funções de integrar o indivíduo ao seu meio e manter o equilíbrio interno do mesmo. Tal processo se realiza através das vias aferentes ou sensitivas, das eferentes ou motoras e das vias de interconexão ou associação entre as duas superfícies (a rede neural). Dessa forma o sistema nervoso aparece na "história filogenética dos seres vivos como um tecido de células peculiares, que se inserem no organismo de modo a acoplar pontos nas superfícies sensoriais com pontos nas superfícies motoras" (p. 191).

Ao tratar das condutas inatas e adquiridas, os autores ressaltam que as desenvolvidas em organismos da mesma espécie em que sua estruturação independe de "peculiaridades de suas histórias de interações, diz-se que tais estruturas são determinadas geneticamente, e que as condutas que tornam possíveis são instintivas" (p. 198), por exemplo, o sugar do seio da mãe por qualquer bebê. Por outro lado, se essas estruturas se desenvolvem somente se há uma história particular de interações, diz-se que as estruturas são ontogénicas e que as condutas são aprendidas, por exemplo, a

impossibilidade de correr sobre os dois pés das meninas-lobo citadas no livro. Contam-nos, os autores, o caso de duas meninas de uma aldeia bengali ao norte da Índia que, em 1922, foram encontradas sendo criadas com uma família de lobos, em total afastamento de qualquer contato com a cultura humana. Ao serem encontradas, as meninas (então com 8 e 5 anos) não sabiam andar eretas sobre os pés, porém moviam-se rapidamente em quatro apoios; não falavam; seus rostos eram inexpressivos, comiam apenas carne crua, tinham hábitos noturnos; repeliam o contato humano e preferiam a companhia de cachorros e lobos. Enfim, inferem que o caso - e não é o único - mostra que, embora sua constituição genética, sua anatomia e fisiologia fossem humanas, as duas meninas nunca chegaram a se acoplar num contexto humano.

Portanto, paira a questão: existe uma natureza humana básica biológica, que seja universal, sobre qual se possam empilhar os diferentes sistemas culturais?

O cineasta alemão Werner Herzog, em sua intrigante obra *O Enigma de Kaspar Hauser*, coloca-nos algumas questões interessantes para reflexão. Já de início, cabe acompanhar a interpretação de Blikstein (1993) sobre o título do filme, no original alemão, para percebermos que o maior enigma é bastante profundo. Com efeito, o título original "Jeder fur sich und Gott gegen alle", significa, em português, "Cada um por si e Deus contra todos", e que, segundo o autor,

é um anti-refrão que embaralha logo de início a ótica tradicional, plantada no senso comum, da cultura ocidental. Subversão de nosso aparelho perceptivo-cognitivo: esta deve ser a isotopia básica a iluminar a significação mais profunda da história de Kaspar Hauser. (p. 12).

De fato, mais instigante/aterrorizante do que os enigmas atirados ao espectador é o estranho mundo em que se vê, de repente, plantado, atônito e perplexo o próprio Kaspar Hauser. Seu olhar fixo diante das pessoas, ruas, casas, objetos, paisagens denota todo o estranhamento que aquele mundo lhe causa. Tudo o assusta: as dimensões, os espaços, os movimentos, a lógica, a perspectiva, o pensamento, a fala, o riso.

Sobre isto reflito que o julgamento que fazemos da realidade é produto da nossa percepção cultural, pois só conseguimos perceber os objetos que as nossas práticas culturais já definiram previamente, ou seja, a realidade vai sendo fabricada por toda uma rede de signos e símbolos culturais que condicionam a percepção. Merleau-Ponty (1994) nos instiga com a seguinte colocação:

Verdade e erro moram juntos na intersecção de duas culturas, seja porque a nossa formação nos esconda o que há para conhecer, seja porque, ao contrário, ela se torne, na vida concreta, um meio de entender as diferenças do outro. Quando Frazer dizia, do trabalho *in loco*, 'Deus me livre', não se privava somente de fatos, mas também de um modo de conhecimento.[...] Basta que tenha algumas vezes e por tempo suficiente aprendido a deixar-se ensinar por

uma outra cultura que a partir daí dispõe de um novo órgão de conhecimento, retomando posse de região selvagem de si mesmo que não é investida em sua própria cultura e através da qual se comunica com as outras. (p. 130).

Ainda em Merleau-Ponty (1975), percebe-se a perspectiva de não tomar o comportamento humano como coisa ou dado, nem fazê-lo natureza, mas buscá-lo como manifestação de uma história que se faz, da vida que se tece. Neste sentido, mostra que "o destino de uma excitação é determinado pela sua relação com o conjunto do estado orgânico e com as excitações simultâneas ou precedentes, e que entre o organismo e seu meio as relações são, não de causalidade linear, mas de causalidade circular" (p. 41).

Por outro lado, cabe refletir sobre as relações entre códigos genéticos e códigos culturais, indicando que ambos acabam funcionando como "programas" que nos possibilitam a busca e o alcance de nossa humanização, libertando-nos, ao mesmo tempo em que funcionam como um conjunto de mecanismos de controle necessários para governar nosso comportamento.

Ainda pensando em Kaspar Hauser, vale refletir sobre o fato de que natureza (inata-adquirida) e cultura (adquirida-inata) são duas dimensões que necessitam ser analisadas a partir de suas relações complexas, nas quais as invariâncias possíveis de encontrarmos no código genético sejam articuladas com a enorme diversidade de códigos culturais que encontramos na realidade, bem como a inquestionável relevância dos códigos culturais para a

existência humana deve estar articulada com os mecanismos biológicos que possibilitam a existência da espécie humana. Dessa forma, será possível debater como uma mesma espécie pode assumir formas tão diversificadas de viver.

Morin (s/d) enriquece esta idéia afirmando que

aqui resolve-se um dos paradoxos que opunha de modo estéril o papel do inato e do adquirido no homem. Aquilo que se elabora no decorrer do período de hominização é a aptidão inata para adquirir e é o dispositivo cultural de integração do adquirido. Mais ainda: é a aptidão natural para a cultura e a aptidão cultural para desenvolver a natureza humana. (p. 92).

Aportando no terceiro aspecto fundamental apontado por Geertz (1989), vemos que "somando tudo isto, nós somos animais incompletos e inacabados que nos completamos e acabamos através da cultura - não da cultura em geral, mas de formas altamente particulares de cultura: dobuana e javaneza, Hopi e italiana..." (p. 61). E, por consequência, poderíamos dizer a brasileira, amazônica, passarinho-junina. Tal inacabamento, diz ainda o autor, é expresso principalmente em "sua extrema dependência de uma espécie de aprendizado: atingir conceitos, a apreensão e aplicação de sistemas específicos de significado simbólico" (p. 61).

Para o referido autor, vivemos num "hiato de informações", no qual

entre o que nosso corpo nos diz e o que devemos saber a fim de funcionar, há um vácuo que nós mesmos devemos preencher, e nós o preencheremos com a informação (ou desinformação) fornecida pela nossa cultura. A fronteira entre o que é controlado de forma inata e o que é controlado culturalmente no comportamento humano é extremamente mal-definida e vacilante. (...) Quase todo o comportamento humano complexo representa, sem dúvida o resultado interativo e não-aditivo dos dois. Nossa capacidade de falar é inata certamente, nossa capacidade de falar inglês, porém, é sem dúvida cultural. (p. 62).

Portanto, como diz Morin (s/d), o término inacabado, radical e criador da humanização é, ao mesmo tempo um começo, pois "o homem que se realiza em *homo sapiens* é uma espécie juvenil e infantil; seu cérebro genial é débil sem o aparelho cultural; suas aptidões tem todas as necessidades de ser alimentadas com mamadeira". (p. 96).

Começando um diálogo com a idéia de inacabamento final, é interessante apontar as considerações de Sérgio (1986) nas quais sugere que as dimensões da pessoa humana parecem basear-se na corporeidade/motricidade, através das quais o homem é presença na história com o corpo, no corpo, desde o corpo e através do corpo.

Para o autor, a corporeidade/motricidade supõe:

A existência de um ser não especializado e carenciado, aberto ao mundo, aos outros e à transcendência. E, porque aberto ao mundo, um ser prático, procurando encontrar [e

produzir], o que, na complexidade, lhe permite a unidade e a realização. E, porque ser prático, agente e fator de cultura. (p. 13).

E a corporeidade/motricidade constitui:

O processo adaptativo de um ser não especializado. O processo evolutivo de um ser com predisposição à interioridade, à prática humanizante e a cultura. O processo criativo de um ser em que as práxias lúdicas, agonísticas, simbólicas e produtivas traduzem a vontade e as condições de o Homem se realizar como sujeito. (p. 14)

Ou seja corporeidade/motricidade, é condição de existência, uma vez que é através dela que nos revelamos e nos afirmamos em relação aos outros como sujeitos diferentes. A corporeidade se volta, desse modo, para seu destino de intersubjetividade: é o elo pelo qual podemos nos reconhecer e intercambiar com os outros. É contemplando-a, experienciando-a, tocando-a que se prossegue no jogo da vida; ela é a melhor mediadora de nossas paixões; coloca-se como ponto e/ou superfície de passagem de todas as nossas experiências e emoções.

La motricidad no es impersonal, se transforma a través de la historia social, en la conciencia concreta y creadora... Hasta el momento del dominio del lenguaje hablado, la motricidad, en perfecta armonía con la emoción, es el medio privilegiado de exploración multisensorial y de adaptación al entorno. A partir de la adquisición del

lenguaje, el movimiento engloba la regulación de las intenciones y la concreción de las ideas... La ontogénesis de la motricidad es el corolario de dos herencias: la biológica y la social... No es un estado abstracto sino la 'capacidad de desarrollar el propio potencial personal y responder de forma positiva a los restos del ambiente'. Se considera pues 'un recurso para la vida diaria', pero no con el objeto de la vida; es un concepto positivo que hace hincapié en los recursos sociales y personales, así como en las capacidades físicas. (Trigo, 1999: 51)

Maturana & Zoller (1994) emergem com uma questão fundamental para este ser carenciado que é o homem, qual seja, o reconhecimento do amor, ou do sentimento de afeto/carinho/tesão pelo outro, como a emoção básica que constitui o fenômeno social humano.

Nosotros, por el contrario, sostenemos no solamente que el amor es la emoción básica em la configuración de lo humano en la evolución del linaje de primates bípedes a que pertencemos, sino que sostenemos también que la evolución biológica no tiene lugar bajo la presión de la competencia, o en un proceso de maximización de ventajas selectivas en una estrategia de costo-beneficio, aún cuando una puede siempre hablar a posteriori como si hubiese sido el caso después de construir una historia filogenética particular. (p. 141).

Os referidos autores abordam a dimensão do jogo como elemento central da constituição da consciência corporal e social da criança. A relação mãe/pai e filho é apontada como basilar nesse processo.

El niño adquiere su conciencia social y su conciencia de sí solamente en tanto crece en conciencia operacional de su corporalidad; y el niño o niña puede crecer en conciencia operacional de su corporalidad solamente cuando crece en una dinámica de juego con la madre y el padre en la cual sus cuerpos se encuentran en una total aceptación mutua al tocarse, al escucharse, y al verse en el presente, en una dinámica de interacciones de confianza mutua total. (p. 143).

A necessidade de aprender, vital para o ser humano, deve ser interpretada com profundidade e aqui emerge, com relevância, as abordagens de Piaget (1969). O referido autor, perspectivando entender como se processa a construção das estruturas da inteligência, observou que o sujeito, em suas trocas com o meio, se utiliza da sua criatividade e, nesse processo, desenvolve-se cognitivamente. Para ele, a inteligência é a capacidade de adaptação que começa a partir dos reflexos dos recém-nascidos e desenvolve-se por fases, até atingir o raciocínio lógico dos adultos. "O desenvolvimento é uma equilibração progressiva, uma passagem contínua de um estado de menor equilíbrio para um estado de equilíbrio superior". (p. 11).

Piaget (1988) supõe a existência de um mecanismo evolutivo de origem biológica que é ativado pela ação e interação do organismo com o meio, por isso, entende que o conhecimento não está no sujeito, nem no objeto, mas é fruto de uma interação entre ambos, dessa forma:

Conhecer um objeto é agir sobre ele e transformá-lo, aprendendo mecanismos dessa transformação vinculados com as ações transformadoras. Conhecer é pois, assimilar o real às estruturas de transformações, e são as estruturas elaboradas pela inteligência enquanto prolongamento direto da ação. (p. 37).

No texto *Sistema Epigenético e Desenvolvimento das Funções Cognitivas*, Piaget (1973) preocupa-se em revelar as principais informações acerca da natureza dos conhecimentos, inferindo que a formação da inteligência e da vida tem uma lógica comum que é análoga à explicação biológica e matemática.

A comparação da epigênese com a construção matemática progressiva é tanto mais significativa quanto o desenvolvimento das operações lógico matemáticas elementares na ontogênese da inteligência infantil levanta exatamente o mesmo problema de preformação ou de construção epigenética, discutido na embriologia causal. (p. 24).

Parece que a principal questão a ser enfrentada se relaciona com os detalhes dessa colaboração entre o genoma e o meio,

e sobretudo os detalhes das auto-regulações ou equilibrações progressivas, que permitem evitar, ao mesmo tempo, o preformismo e a noção da ação exclusiva do meio. Aqui, é importante ressaltar a necessidade de compreender esse processo como resultado de múltiplas relações entre o genoma e o meio (entendido como físico e sociocultural), sem as quais estaria inviabilizado o desenvolvimento de sua condição humana como no, já citado, caso das crianças-lobo. Para Piaget, o processo dessa compreensão passa pelo caráter seqüencial do desenvolvimento humano, caracterizado por uma série de estágios que se sucedem, um sendo resultado do anterior (exceto o primeiro) e dando as bases para o próximo (exceto o último).

Em *Hipótese Diretriz sobre as relações entre Funções Cognoscitivas e a Organização Vital*, Piaget (1988) defende que a vida é essencialmente auto-regulação, sendo o sistema nervoso, e sua cerebralização, o principal responsável por esse processo, agindo ao mesmo tempo enquanto instrumento de informações sobre o meio e origem de transformações ativas que modifiquem este último, ou seja, as funções cognoscitivas refletem os mecanismos essenciais da auto-regulação orgânica.

Assmann (1997), nessa trilha, enfatiza que a vida só consegue ser e continuar sendo vida na medida em que é aprendizagem adaptativa e busca entender uma profunda identidade entre processos vitais e processos de conhecimentos, concluindo que tudo aquilo que vive cumpre processos cognitivos fundamentalmente,

no caso do homem, pela ação auto-organizadora de nosso cérebro-mente.

E volto a Piaget (1973) para citar:

Mas o embriologista, e também o psicólogo que eu sou, tinham também razão, o primeiro porque pensava no desenvolvimento epigenético, que não é uma simples mistura de elementos inatos e adquiridos mas uma organização que procura o equilíbrio, e eu porque pensava nas funções cognoscitivas, cujo significado próprio é precisamente servir de órgão para a auto-regulação ou a equilibração no terreno das trocas características do comportamento. (p. 49).

Já Vygotsky (1984) elabora sua concepção, tendo como referência fundamental o postulado de que aprendizado e desenvolvimento estão inter-relacionados desde o nascimento da criança, sendo que, para elaborar as dimensões do aprendizado escolar, o autor descreve um conceito novo, sem o qual essa questão não poderia ser resolvida: a zona de desenvolvimento proximal.

Nessa perspectiva, o autor considera dois níveis de desenvolvimento: um chamado real e outro potencial. O conceito de nível real de desenvolvimento é aquele das funções mentais infantis e que seria alcançado a partir do resultado de certos ciclos de desenvolvimento já completados, ou seja, aquelas capacidades aprendidas pela criança, nas quais não precisa de ajuda para realizá-las. Já o nível potencial de desenvolvimento se relaciona às atividades

cuja execução depende da orientação da criança por alguém, sendo tal ação possibilitada pelo diálogo, pela imitação (*mimesis*) ou cooperação de terceiros.

Vygotsky (1984) vai denominar de zona de desenvolvimento proximal o "espaço" entre estes dois níveis, sendo esse "momento" o que define as funções que estão por vir, ou seja, aquelas em processo de maturação, mas que se fazem presentes ainda de forma embrionária ou inicial. Assim, diz o autor, "a zona de desenvolvimento proximal capacita-nos a propor uma nova fórmula, a de que o 'bom aprendizado' é somente aquele que se adianta ao desenvolvimento" (p. 101). E conclui que, ao criar/inventar a zona de desenvolvimento proximal,

o aprendizado desperta vários processos internos de desenvolvimentos que são capazes de operar somente quando a criança interage com pessoas em seu ambiente e quando em cooperação com seus companheiros. Uma vez internalizados, esses processos tornam-se parte das aquisições do desenvolvimento independente da criança. (p. 101).

Finalmente, o autor mostra sua forma complexa de pensar afirmando que

Desse ponto de vista, aprendizado não é desenvolvimento; entretanto o aprendizado adequadamente organizado resulta em desenvolvimento mental e põe em movimento vários processos de desenvolvimento que, de outra forma,

seriam impossíveis de acontecer. Assim, o aprendizado é um aspecto necessário e universal do processo de desenvolvimento das funções psicológicas culturalmente organizadas e especificamente humanas. (p. 103).

Assmann (1997) vem nos dizer que:

A educação tem a tarefa de criar as condições para que desabrochem e se entrelacem, na vida concreta das pessoas, os nexos corporais, as linguagens e os comportamentos de modo a poder constituir uma ecologia cognitiva favorável à auto-organização unificada de processos vitais e processos cognitivos. Dito de outra forma, a pedagogia é a sabedoria capaz de entender e aplicar as conseqüências da identidade básica entre processos vitais e processos cognitivos, levando em conta a sua dinâmica prazerosa". (p. 15).

Moreira (1995), analisando as relações entre educação e corpo, parte de duas inferências iniciais: primeira, a de que todos, de alguma maneira, são sujeitos/objetos da ação educativa, ou seja, da educação ninguém escapa; segunda, a concepção de que a ação educativa atua no corpo todo, ou seja, suas múltiplas dimensões instalam-se na corporeidade total dos seres e não apenas em seus aspectos mentalistas. A educação, portanto, é muito mais do que um ato pedagógico de transmissão de conhecimento, pois se realiza como um fenômeno humano, uma experiência e uma aventura radicalmente humanas. Ou, como diz Rezende (1990), "a educação nos parece, desde

logo, como sendo o fenômeno de aprendizagem da cultura" (p. 46). Cultura que, por natureza, é polissêmica e amálgama de múltiplos sentidos, significados e significantes.

Volto a Moreira (1995), para afirmar que o caminhar em direção a uma educação corporal é:

Lutar pelo princípio de uma aprendizagem humana e humanizante, em que em sua complexidade estrutural o homem pode ser fisiológico, biológico, psicológico e antropológico. Só que o corpo do homem não é um simples corpo, mas necessariamente um corpo humano, que só é compreensível por meio de sua integração na estrutura social. (p. 97).

Nessa percepção, o entendimento da corporeidade como base para a educação deve vislumbrar, ao mesmo tempo, as perspectivas pessoal, política, cultural e histórica, uma vez que, pela inter-relação complexa e dialética dessas dimensões, pode-se representar a estrutura do fenômeno humano sem limitá-lo nem reduzi-lo a nenhum de seus elementos.

Num artigo publicado no Caderno Mais da Folha de S. Paulo, Manuel Castells (2001) diz que já temos o mapa do que somos. O autor está falando sobre as pesquisas mais atuais acerca do genoma humana, e afirma que são cerca de 30 mil os genes que, em conjunto e segundo a estrutura do DNA, definem o que somos biologicamente. O artigo enfatiza que esta arte, descoberta, invenção tem várias conseqüências sobre a própria biologia e as ciências em geral, pois

que se calculava que tínhamos cerca de 100 mil genes, e não apenas 30 mil. Isto é: 300 genes a mais que o rato, e se prevê que, quando identificado o genoma dos macacos, estaremos mais próximos deles do que possa imaginar nossa vã filosofia. Portanto, nosso diferencial não estaria nos genes, mas sim na complexidade das redes de intercâmbio que conseguimos tecer. Diz o autor que:

Faz algum tempo, Fritjof Capra, físico teórico e, na minha opinião, o mais importante pensador da teoria da complexidade, levantou a hipótese de que a teoria genética atual era um embuste mecanicista. Os genes funcionam quando e como se relacionam entre si. No fundo, como nós. São as redes de genes que, em sua interação biológica ao longo do tempo, foram gerando a vida por meio das propriedades emergentes da matéria. Tendo constatado que nosso patrimônio genético é relativamente pobre, ou nos reduzimos a vermes ou aceitamos a idéia de que nossa natureza biológica (e não apenas nossa sociedade) depende de nossa interação interna, social e com nosso meio ambiente. Isso altera a biologia e, em grande medida, a ciência em geral: passamos (ou, se preferirem aceleramos a transição) do elementar para o relacional. Concretamente: o modo como vivemos determina aquilo que somos. (p. 12).

Enfim, nosso inacabamento é (in)completado pelo contato com o outro, em um contexto individual, social e cultural. Afinal somos espécie/indivíduo/sociedade. Por isso parece ser fundamental

tentar estabelecer relações complexas entre natureza e cultura, buscar por letras, imagens e sons que sejam significativas, significantes e apresentem múltiplos sentidos. A trama é delicada e intrigante. Graças a estes nexos a humanidade sente, pensa, raciocina, recorda, vê, ouve, apreende, emociona-se. Essa teia, porém, não vem pronta e acabada, as conexões não estão totalmente articuladas, elas não são etéreas, imateriais. As fibras corporais/nervosas/culturais capazes de ativar o cérebro/mente/corpo têm de ser construídas, e o são pelas experiências e desafios múltiplos a que somos envolvidos.

Mas, afinal, o que tudo isto tem a ver com a manifestação artística do Pássaro Junino do Pará? Tudo ou nada, dependendo das nossas intencionalidades interpretativas. Bronowsky (1999) é categórico ao afirmar que todas as coisas estão, de alguma maneira, relacionadas. E Calvino (1992) lembra, de maneira irônica e pungente em *As Cosmi-Cômicas*, a passagem em que dois personagens procuram deduzir, com base na incipiente conformação da matéria cósmica, o resultado de uma partida de futebol. Ou seja, conceber as coisas à margem dessa inter-relação, por mais absurda que ela pareça, é conceber uma ficção. O filme de Kubrick, referido anteriormente, considerado uma das obras prima de ficção do cinema, produz uma aproximação cognitivo-sensitiva do surgimento da humanidade. Seria então a ciência também uma ficção, entendida como uma construção aproximada do real?

Não seria apenas isto que está ao nosso alcance, elaborar versões aproximadas do real? Versões como a de Gauguin em "De Onde Viemos? Quem Somos? Para Onde Estamos Indo?", na qual o impressionista impressiona nossa corporeidade com uma "declaração final" ou atestado de óbito que o levou a tomar arsênico para depois vomitá-lo e, dramaticamente, sobreviver... Talvez como nós, em nossa angustiante busca para passar do nada a lugar nenhum... Ou para algum lugar que não sabemos qual é?

Dawsey (2001), citando Frazer, escreve:

Devemos lembrar-nos de que, no fundo, as generalizações da ciência ou, em linguagem comum, as leis da natureza, são apenas hipóteses que se destinam a essa sempre, inconstante fantasmagoria do pensamento que dignificamos com os altíssimos nomes do mundo e do universo...[Afinal]: Estrelas mais brilhantes reluzirão para algum viajante do futuro. (p.40)

Ainda sobre a ciência Silva, (1999) diz que "a própria linguagem da ciência é metafórica, aliás como qualquer linguagem: não só descreve as coisas com a ajuda de metáforas, mas também pensa através delas" (p.51).

E a cultura, ou as culturas, num certo sentido também não seriam construções metafóricas possíveis e restritas de nossa humanização? Ou seja, a cultura seria um artefato ficcional que produz um tipo de inserção num mundo peculiar, e, ao mesmo tempo, nos afasta de outros mundos/modos particulares. Penso que o corpo,

ou melhor a corporeidade viva, emergiria aqui como ponto, ou superfície de contato entre natureza e cultura, ou, na perspectiva de Maturana e Varela (1997), como uma máquina "autopoiética" que se produz a si própria. Nossa corporeidade seria, portanto, a condição básica de nossa existência que vai assumindo contornos, modelos, *locus* e *ethos* específicos e característicos de diversos tempos/espacos da história da humanidade. Corporeidade mutante e versátil, que assume formas(ó) diferenciadas em/nas inúmeras formas(ô) das diversas expressões culturais existentes.

O teatro do Pássaro Junino é signo de uma criativa ficção cultural para, de alguma forma, negar a realidade e/ou trocá-la por outra/outras. Seu imaginário produz uma representação marcada por um campo esfumado entre o concreto e o ilusório, entre o natural e o cultural, ou seja, sob o signo da mestiçagem, como veremos a seguir, promove uma aproximação e/ou inter-relacionamento caricato entre as Óperas Portuguesas encenadas no luxuoso Teatro da Paz, assistida apenas pela aristocracia belemense e uma encenação grotesca de peças operísticas/populares vivenciadas nos palcos das baixadas periféricas da capital paraense, ou na Praça da República do lado de fora do famoso teatro belemense.

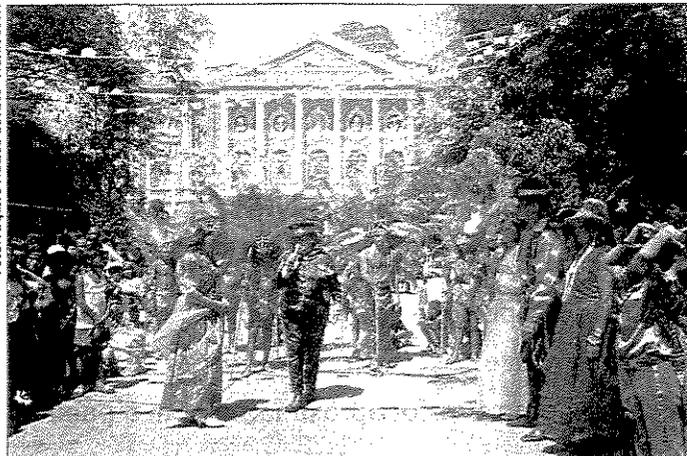


FIGURA 1. Cordão de Pássaro Tem-tem, Praça da República, Belém. Ao fundo o Teatro da Paz, Junho 1994.

Talvez pudesse inferir que o Pássaro acrescenta à corda "nietzscheana", uma minúscula fibra de sisal que contribui com o precário equilíbrio auto-organizativo, criativo, corporal da espécie/indivíduo/sociedade que vagueia pelo Pará.

## "SOBRE-VOANDO A CULTURA E A AMAZÔNIA"<sup>4</sup>

"Identidade se perde,  
se desfaz e se refaz"  
(Anastácio Felinto)



<sup>4</sup> Fotos: Paulo Santos / Interfoto.

"Curvado sobre os seus próprios fragmentos, pedras e plantas comuns, o antropólogo também medita sobre o verdadeiro e o insignificante, nele vislumbrando (ou pelo menos é o que pensa), fugaz e inseguramente, sua própria imagem desconcertante, mutável"(Clifford Geertz)

Seguindo nossa viagem, importa-me agora tentar desvelar os nexos relacionados à questão da chamada "identidade cultural", na qual parece residir a base convencional das análises que buscam discutir a cultura, tanto em seu sentido mais geral, como também na América Latina, no Brasil e na Amazônia, em particular.

É interessante observar estudo realizado por Matos (1996), refletindo a obra de Adorno. Neste trabalho, a autora indica que o filósofo alemão advoga que as concepções de cultura, fundadas no princípio da identidade e seu aliado (o de origem), acabam por tentar definir algo de primeiro e uno em que cada grupo busca sua identidade. Tais grupos prosseguem vendo-se como representantes legítimos e primeiros de determinada cultura, edificando o que, com ironia e genialidade, Adorno chama de "identidade sedentária". Dessa forma, edifica-se uma "identidade cultural" cristalizada no tempo e no espaço, cuja perspectiva de preservação baseia-se em elementos de imobilismo, isolamento e num diálogo lacônico e unilateral com o outro, com o diferente.

Sobre esta "frieza" no trato com a questão cultural Morin (s/d) adverte:

Tal como o calor se tornou uma noção fundamental no devir físico, também se lhe deve dar um lugar de destaque no devir social e cultural, o que nos leva a considerar que, onde há 'calor cultural', o que existe não é um determinismo rígido, mas condições instáveis e movediças. Do mesmo modo que o calor físico significa intensidade/multiplicidade na agitação, e choque entre partículas, também o 'calor cultural' pode significar intensidade/multiplicidade de trocas, confrontos, polêmicas entre opiniões, idéias, concepções. E se o frio físico significa rigidez, imobilidade, não variação, vê-se então que o amaciamento da rigidez e das invariâncias cognitivas só podem ser introduzidas pelo 'calor cultural'. (p. 29).

A dimensão que pretendo indicar é a das identidades culturais entendidas como elementos não rígidos, híbridos, mutáveis e como resultados movediços, transitórios e fugazes de processos de identificação, ou como nos diz Santos (1994):

Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas

que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. [Ademais], sabemos que as identificações, além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções. Quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação. (p. 31).

Mais adiante, o autor me surpreende e instiga ao resgatar a dimensão de ficção que coloquei anteriormente para inferir que:

A questão da identidade é assim semi-fictícia e semi-necessária. Para quem a formula, apresenta-se sempre como uma ficção necessária. Se a resposta é obtida, o seu êxito mede-se pela intensidade da consciência de que a questão fora, desde o início, uma necessidade fictícia. É, pois, crucial conhecer quem pergunta pela identidade, em que condições, contra quem, com que propósitos e com que resultados. (p. 32).

Enfim, quero indicar ainda alusões do pungente texto de Santos (1994), quando se refere à obra do brasileiro antropofágico Oswald de Andrade:

Sabemos, por último, que a resposta, com êxito, à questão da identidade se traduz sempre numa reinterpretação fundadora que converte o déficit de sentido da pergunta no excesso de sentido da resposta. E o faz, instaurando

um começo radical que combina fulgurantemente o próprio alheio, o individual e o coletivo, a tradição e a modernidade. Fulgurações deste tipo podem ser identificadas em criadores culturais e políticos como Lu Xun na China, Tagore na Índia, Mariátegui no Peru, Martí em Cuba, Cabral na Guiné-Bissau e Cabo Verde, Fernando Pessoa em Portugal, Oswald de Andrade no Brasil. O caso de Oswald de Andrade é, a este propósito, particularmente significativo. Ao apresentar os poemas reunidos na coletânea *Pau-Brasil*, publicada em 1924, como tendo sido escritos 'por ocasião da descoberta do Brasil', Andrade propõe-nos um começo radical que, em vez de excluir, devora canibalisticamente o tempo que o precede, seja ele o tempo falsamente primordial do nativismo, ou o tempo falsamente universal do eurocentrismo. Esta voracidade inicial e iniciática funda um novo e mais amplo horizonte de reflexividade, de diversidade e de diálogo no qual é possível ver a diferença abissal entre a macumba para turistas e a tolerância racial, [diria eu, expressa, no Pássaro Junino]. Acima de tudo, Oswald de Andrade sabe que a única verdadeira descoberta é a auto-descoberta e que esta implica presentificar o outro e conhecer a posição de poder a partir do qual é possível a apropriação seletiva e transformadora dele. (p. 33).

A alusão à criação político-cultural de Oswald de Andrade, a mim me parece extremamente lúcida, perspicaz e dilacerante uma

vez que revela uma enorme capacidade de não se deixar iludir por uma visão regionalista-centrípeto-lacônica, que se nega ao roçar erótico-linguístico-corporal com outras formas culturais, não cultivando, para tal "temores ante os arrepios febris da superfície", [e nisso alicerça os fundamentos do] "princípio aristotélico da identidade, que quer tanto proteger as fronteiras políticas e históricas do que é nacional; quanto sob outro disfarce, universalizar abstratamente quaisquer produções, para que a mescla entre o de fora e o de dentro não seja posta em dia", [ao mesmo tempo em que combate a simplificadora e caricata estilização das artes populares, esculpidas para turista ver; bem como, por outro lado, sabe colocar] "a Europa sob o signo da devoração" (Santaella, 1994: 3), percorrendo um itinerário que possa

colocar em evidência a onipresença do tempo polimorfo e febril, o nomadismo do desejo, a mestiçagem cultural, exigindo incorporações [crítico] criativas da sombra do outro, habilidade para habitar-se do estranho, o conseqüente descentramento provocado pela contaminação do interno pelo externo, assim como os fluxos e refluxos da ordem na desordem, migrações do conhecido no desconhecido, as arestas das assimetrias, as microestruturas de adaptação psíquicas, culturais, políticas e econômicas, na ruptura de todas e quaisquer dicotomias. [E]. Nessa química molecular, vai encontrando uma nova espécie de resistência artística e cultural, estética e política, a resistência intersticial, que promove

jogos diferenciais de engastes entre história e linguagem, encruzilhadas inusitadas entre forma e cultura. (p. 5).

É, sem dúvida, uma excitante questão, já que nos deixa em um dilema delicioso, uma polifonia que merece ser discutida em meio de brados e abraços delicados e envolventes. Sendo que, se houver uma justa porção ou um verdadeiro encaixe de idéias com direito a segredos de liquidificador ou eloqüentes excreções corporais que venham apimentar o diálogo, poderemos contribuir com a construção desse colorido mosaico.

É pois, nesse terreno movediço que tento refletir a cultura amazônica como elemento híbrido, lugar de intersecções e aberto a quaisquer eventualidades e linguagens, que se corporifica no mestiço-caboclo, fruto do encontro conflituoso e sedutor dos diversos corpos que se entrelaçaram durante a história da colonização, resultando no que Serres (1993) anuncia:

Legião, eu tenho um oitavo de sangue negro. Carrego portanto em mim, no mais íntimo de mim, ia dizer por baixo de mim, o andrajo compósito dos tecidos que vestem minha vizinhança real e virtual, o trapo onde mal se justapõem mil mímicas que o meu tempo costurou e depois fundiu todas juntas, farrapo destruçado, é verdade, mas farrapo transformado em minha própria carne, meu sangue líquido misturado: quebequense na ilha dos Coldres no meio do rio Saint Laurent, africano das margens do Niger, chinês do Yang-Tsé, brasileiro, de Belém aos confins da Amazônia... Mestiço, eu sou legião, eu não sou o diabo, eu sou mapa-

mundi e todo mundo ao mesmo tempo. E todo mundo, creio, é uma mistura como eu, sangue cortado em mil teores e partes, correndo de todos os riachos em conjunto, exceto, talvez, daqueles que leram e acreditaram nos livros que explicam o princípio da identidade, cuja abreviação permite reinar. Mundo, eu sou legião; não, isso não é uma doença. (p. 169).

Ainda nessa perspectiva de análise, a reflexão que faço acerca da cultura amazônica tem a ver com a característica de alteridade presente na mesma, explicitada no que se pode chamar de uma identidade mestiça, ou seja, uma identidade marcada pela presença, em fricção, de elementos cosmo-locais, notadamente o branco-europeu-português, o índio e o negro, indicando, portanto, que o processo de dominação e acultramento na Amazônia é permeado por uma certa antropofagia, na qual se misturam, e se comem, em convivência/estranhamento, múltiplos aspectos (sentidos e significados) dos diversos textos aí envolvidos.

Sem dúvida, um processo marcado pela violência física e simbólica, e como diz Salles (1980),

A nossa história é, por conseguinte, a história do modelo europeu de cultura transplantado para a Amazônia. Uma história de imposições culturais ora violentas, ora persuasivas, fruto de um caldeamento étnico de tal sorte que nada 'é essencialmente indígena, africano ou europeu na Amazônia, nos dias atuais. Tudo é experiência de vida de seus habitantes'. Estruturando-se sob a fusão

sincrética de traços indígenas com europeus e africanos, sendo no ritmo das relações sociais que as características culturais da Amazônia se foram formando, integrada a uma nova organização social e de trabalho. (p. 25).

Falando em experiência de vida, cabe aqui uma reflexão interessante apresentada por Brandão (1982), quando discute *O que é Folclore* e apresenta a perspectiva de que o mesmo é "Uma tradição que sempre se renova", ou seja, um fato folclórico existe justamente porque é aceito pela comunidade e incorporado ao seu repertório de experiências em "maneiras de sentir, pensar e agir":

O povo, aceitando o fato, toma-o para si, considerando-o como seu, e o modifica e o transforma, dando origem a inúmeras variantes... A mesma coisa acontece com as danças, o teatro, as técnicas. Tudo pode ser modificado, porque o povo dança mas suas danças não têm regulamento, não são codificadas... Há, contudo, uma certa estrutura que determina aquela dança, aquela estória, aquela indumentária, aquela cerâmica, e as modificações não invalidam o modelo. (p. 37).

Dessa forma,

Os fenômenos folclóricos também são fenômenos da cultura, passíveis portanto de serem estudados individualizadamente. Não são porém coisas mortas; são uma realidade concreta dinâmica, numa constante

readaptação às novas formas assumidas pela sociedade. (p. 41).

Por outro lado, ou com outro olhar, o folclore deve ser concebido como "Uma novidade que sempre se preserva", ou seja, o folclore perdura, dura, e aquilo que nele em um momento se recria, em um outro precisa ser consagrado, precisa ser incorporado aos costumes e experiências de uma comunidade.

Por isso são raros os 'modismos' de folclore. Ao contrário do que acontece com a cultura erudita ou popularizada através de meios de comunicação de massa, onde os produtos culturais exibem padrões de curta duração, os do folclore, mesmo quando renovados por necessidade de adaptação a novos contextos, ou pela iniciativa criadora de seus praticantes, preservam por muito tempo os mesmos elementos dentro de uma mesma estrutura. (p. 42).

Lembrei-me, em reminiscências, que já ouvi falar, em colocação de Dawsey (1997), do folclore como uma certa possibilidade de infantilização da sociedade. Aqui o infantil, ou o *in-fans*, não significa o rastro vergonhoso e infame de nossa natureza corrupta e animal, mas sim o testemunho precioso de uma linguagem de sentimentos autenticamente tupi-guarani ainda não subvertidos pela convivência da cultura mundana, ou, se preferirmos, suficientemente "naturalizados" por uma cultura ficcional que nega o real em criação do novo.

Das crianças que nos ofereçam a imagem de uma plenitude e de uma felicidade que não é, e nunca foi a nossa, mas graças à qual podemos amar a nós mesmos. Olhamos para elas como para uma foto de nossa infância onde queremos parecer felizes. E para isso as protegemos, cuidamos, satisfazemos. A criança é a caricatura da felicidade impossível: vestida de feliz, isenta de fadigas do sexo e do trabalho, idealmente despreocupada. (Calligaris, 1994: 6).

Gagnebin (1997), custodiada em Valter Benjamin, nos brinda e atiga com reflexões que indicam que, para o referido autor, não se trata de contar sua infância, ou de resguardar lembranças felizes, perdidas no tempo como lágrimas diluídas na água da chuva. Nem se trata de idealizá-la, descrevendo um paraíso perdido que o adulto possa ressuscitar. Diz a autora que, para Benjamin, interessa tentar vivenciar uma dupla experiência com a infância, pois que:

Primeiro ela remete sempre à reflexão do adulto que, ao se lembrar do passado, não se lembra dele tal como ele realmente foi, mas somente pelo prisma do presente projetado sobre ele. Essa reflexão sobre o passado visto através do presente descobre na infância perdida signos, sinais que o presente deve decifrar, caminhos e sendas que ele pode retomar, apelos aos quais deve responder, pois, justamente não se realizaram, foram pistas abandonadas, trilhas não percorridas. Nesse sentido, a lembrança da infância não é idealização, mas sim

realização do possível esquecido ou recalçado. A experiência daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente da vida adulta. (p. 97).

Há ainda, segundo a autora, uma outra dimensão significativa dessa avassaladora experiência da infância.

Benjamin não ressalta a ingenuidade ou a inocência infantis, mas sim a inabilidade, a desorientação, a falta de desenvoltura das crianças em oposição à 'segurança' dos adultos. Mas essa incapacidade infantil é preciosa: não porque ela nos permite lançar um olhar retrospectivo comovido e cheio de benevolência sobre os coitadinhos que fomos ou que nos cercam hoje. Mas porque ela contém a experiência preciosa e essencial ao homem do seu desajustamento em relação ao mundo, da sua insegurança primeira, enfim da sua não-soberania. Essa fraqueza infantil também aponta para verdades que os adultos não querem mais ouvir: verdade política da presença constante dos pequenos e dos humilhados que a criança percebe, simplesmente porque ela mesma, sendo pequena, tem outro campo de percepção; ela vê aquilo que o adulto não vê mais, os pobres que moram nos porões cujas janelas beiram a calçada, ou as figuras menores na base das estátuas erigidas para os vencedores. A incapacidade infantil de entender direito certas palavras ou de manusear direito certos objetos também recorda que, fundamentalmente, nem os objetos nem as palavras estão

aí somente à disposição para nos obedecer, mas que nos escapam, nos questionam, podem ser outra coisa que nossos instrumentos dóceis. (p. 98).

A citação, queda-me esteticamente linda, sensível, instigante, desafiadora. Faz-me lembrar que, de alguma maneira, a cultura amazônica possui um pouco desse aspecto de infantilidade dissonante articulando-se, desavergonhadamente, e/ou infantilmente, e/ou ingenuamente

como uma contracultura face aos padrões culturais e conceituais dominantes. Sendo a mestiçagem resultante do constante e intenso contato entre as populações indígenas e os portugueses que permitiu a fusão de traços da cultura portuguesa com a indígena, passando a sua síntese sincrética resultante a constituir a cultura mameluca nascente e básica para formar o que se entende por cultura amazônica. (Loureiro, 1995: 295).

Infantilidade mameluca que se expressa na total falta de preconceitos morais, que possam impedir a aproximação ou entrelaçamento dos inúmeros traços das diversas culturas aí envolvidas em tensão-sedução.

Ainda de Loureiro (1995) quero emprestar quatro elementos conceptuais que podem alinhar molduras, bordas e limites de nossa viagem pelo universo da cultura amazônica, quais sejam, as noções de Imaginário, Dominante, Sfumado, Estranhamento.

Sobre a noção de Imaginário quero resgatar as alusões de Durand (1989), que em seu *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* nos alerta para o menosprezo revelado ao imaginário dizendo que "O pensamento ocidental e especialmente a filosofia francesa tem por constante tradição desvalorizarem ontologicamente a imagem e psicologicamente a função da imaginação, fatora de erros e falsidades" (p. 17). O autor questiona as concepções de imaginário como um desvio da razão ou fase imatura da consciência e lembra, ou imagina, que "partimos de uma concepção simbólica da imaginação, de uma concepção que postula o semantismo das imagens, o facto de elas não serem signos, mas sim conterem materialidade, de algum modo em seu sentido" (p. 41). Ou signos/tatuagens corporais que constituem a junção entre múltiplos processos cognitivo-existenciais, formando a base cultural que sensibiliza, motiva e ativa reflexões e devaneio humanos.

A paisagem/imagem do vôo do Pássaro Junino incorpora/reflete elementos do imaginário amazônico. Chuviscos simbólicos/concretos que hipnotizam a cidade inventando uma corporeidade molhada, mansa, sensual, devagar que vaga entre múltiplas realidades. Do cotidiano objetivamente cruel que, a cada momento, tenta engaiolar o Pássaro e impedi-lo de alçar vôo ao maravilhamento de sua apresentação onírica, predominantemente lúdica, erótica, ecológica...

A idéia de Dominante é a segunda em que me encosto. Aproximação cuidadosa e cautelosa para não me deixar engrupir por

um sentimento regionalista, senão para indicar historicamente a predominância de traços, tramas, jeitos, gestos. Loureiro (1995) indica uma fecunda noção de dominante como elemento capaz de conferir ao sistema uma organização tal que converte os demais elementos em subordinados, em diferente níveis, a essa dominante. Vale, entretanto, ressaltar que não se postula aqui um pan-esteticismo, e sim, se reconhece a flexibilidade dessa função e sua possibilidade de impregnar variadas ações humanas. Afinal o que domina/pre-domina na cultura amazônica? Sobre a cultura amazônica, quero revelar um traço apoiando-me em Loureiro (1995):

Há, no mundo amazônico, a produção de uma verdadeira teogonia cotidiana. Revelando uma atividade cósmica, o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos, através dos labores do dia-a-dia, do diálogo com as marés, do companheirismo com as estrelas, da solidariedade dos ventos que impulsionam as velas, da paciente amizade dos rios. É como se aquele mundo fosse uma só cosmogonia, uma imensa e verde cosmo-alegoria. Um mundo único real-imaginário. Foi-se constituindo nele uma poética do imaginário, cujo alcance intervém na complexidade das relações sociais. Vejam-se dois exemplos ilustrativos: o da mãe solteira e o da mulher casada que tem um filho sem o concurso do marido. São situações que a moral reguladora local reprime, exige punição ou vingança. No entanto se num caso ou no outro, for aceita a explicação de ser um 'filho de boto', o interdito

desaparece, e o 'anormal' repõe a normalidade. [...] A cultura amazônica talvez represente, neste final de século, uma das mais raras permanências dessa atmosfera espiritual em que o estético, resultante de uma singular relação entre homem e a natureza, se reflete e ilumina a cultura. [...] Forma de vivência e de reprodução que tendem a permanecer vivas e fecundas, na medida em que sobrevivem no espaço amazônico as condições essenciais desse *locus*, no qual a presença humana, do índio ao caboclo atual, encontrou meios para uma produção cultural poetizante da vida. (p. 63).

Labor, signo, cosmos, real, imaginário que se aproximam para criar e re-criar um universo estético corporal, que revelam traços dominantes de uma vida esfumada, na qual os limites tornam-se imprecisos, incertos e claudicantes.

*Sfumato*, palavra italiana que significa zona indistinta, vaporosa, difusa ou esbatida no sombreado dos desenhos. Na pintura é um efeito produzido pelo uso da estopa, ao invés do pincel. O desenho fica com as sombras esbatidas. O conceito tem sua origem na teoria e na prática artísticas de Leonardo da Vinci sobre a pintura. Diz Loureiro (1995) que

O esfumado é a fusão dos personagens do quadro com a natureza, resultando em algo que confere uma unidade profunda ao trabalho e uma relação de empatia entre a natureza humana e natureza cósmica. O *sfumato*, além de ser um recurso de grande beleza pictórica provoca uma

vibração emotiva que instaura uma atmosfera propícia ao poético. É uma espécie de passagem do mundo físico para o imaginário; transmissão fenomênica do real para o poético, através do espaço *sfumato* que se abre ao imaginário, que se ocupa de preenchê-lo. Uma espécie de ponte imaginal para a função de todos os fenômenos particulares do mundo concreto, em representações que sintetizam e absorvem a infinita variedade de imagens da natureza. Síntese de luz e sombra que envolve a realidade, o *sfumato* é uma ponte que permite a passagem para o lugar da dimensão poética. (p. 38).

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

Estranhamento, que como elemento essencial e/ou fundante de nossa cultura regional, dilacera os ávidos pelo princípio da identidade, uma vez que,

contrariamente a 'identificação' que torna habitual e sem interesse aquilo que é particular e significativo, o distanciamento torna particular e significativo aquilo que é habitual e ameaçado pelo desinteresse. Através do distanciamento, as coisas mais cotidianas parecem essa 'cotidianidade' banal para adquirirem um efeito de algo novo, pleno de informações e significados. Esse ato de tomar distância das coisas que o cercam permite ao homem

ter perspectiva para ver nelas novidades, significações que ele nelas não suspeitava. Dialeticamente, trata-se de um distanciamento que é uma profunda aproximação ultrapassadora de uma realidade dada. Brecht percebe que o efeito do distanciamento procede da vida cotidiana. 'Distanciar é transformar a coisa que se deseja compreender, sobre a qual se deseja atrair a atenção, de coisa banal, como algo imediatamente dado, em uma coisa particular, insólita, inesperada'. (p. 39).

Nos palcos do Pássaro amazônico, estranham-se real e imaginário, erudito e popular, luxo e pobreza, natureza e cultura...

Gostaria ainda de voltar a Santos (1994), para me aventurar a colar mais uma peça nesse desenho. São as suas colocações que refletem a formação das identidades contextuais como multiculturalidades, indicando a necessidade de um renovado interesse pelo estudo da cultura nas ciências sociais, bem como a emergência crescente da interdisciplinaridade entre estas e as demais áreas do conhecimento. Neste sentido, como ponto nevrálgico, Santos aponta três orientações que lhe parecem fundamentais:

A primeira é que, não sendo nenhuma cultura auto-contida, os seus limites nunca coincidem com os limites do Estado nacional, [ou regional]. A segunda é que, não sendo auto-contida, nenhuma cultura é indiscriminadamente aberta. Tem aberturas específicas, prolongamentos, interpenetrações, interviagens próprias, que afinal são o que de mais próprio há nela. Finalmente, a terceira

orientação é que a cultura de um dado grupo social não é nunca uma essência. É uma auto-criação, uma negociação de sentidos que ocorre no sistema mundial e que, como tal, não compreensível sem a análise da trajetória histórica e da posição desse grupo no sistema mundial. (p. 43).

Aplicadas ao universo cultural da Amazônia brasileira, poderia dizer que estas orientações significam que a cultura amazônica brasileira não se esgota na cultura dos brasileiros amazônicos e, vice-versa, a cultura dos brasileiros amazônicos não se esgota na cultura amazônica brasileira. Em segundo lugar, diríamos que as aberturas específicas da cultura amazônica brasileira são, por um lado o Brasil indígena, e, por outro, Portugal e África. E finalmente, aventuraria aludir que a cultura amazônica brasileira é uma cultura de um estado que ocupa uma posição semiperiférica em um país periférico no sistema mundial. Vemos pois, aí a revelação de um certo acentrismo que se traduz numa

Dificuldade de diferenciação face ao exterior e numa dificuldade de identificação no interior de si mesma. Observa-se aí uma certa liberdade em relação às fronteiras culturais, uma certa promiscuidade entre o Eu e o Outro (revelada na voracidade das apropriações e incorporações, na mimesis cultural, no sincretismo e no translocalismo), uma certa falta de preconceitos culturais, a ausência do sentimento de superioridade que caracteriza de modo geral, os povos da cultura ocidental. (Santos, 1993: 48).

Aporto numa deliciosa fala de Lima Júnior (2001: 87):

A corpoética brasileira teria, assim, uma identidade com incontáveis flutuações e turbulências. Refratária ao pseudo-equilíbrio absoluto, a corpoética brasileira parece gingar ao batuque de uma estética de te(s)são, de mo(vi)mentos irredutíveis ao conceitual de qualquer viés. E como quase tudo que transita nesse âmbito de escape, de dissimulação, de verossímil bagunça, a estética da corporeidade brasileira pode ser etiquetada como descartável, sem valia, coisa menor: beleza boba. Mesmo assim, fazendo parte de um pequeno coro, também corro o risco de apontar nessa brasilidade, evasiva e fugidia, zonas estéticas que pipocam um *qualitativo vital mestiço* de modo algum desprezível. Daí sobra-me uma última pergunta: qual é a beleza dessa bagagem-bobagem que beira a brasilidade? Confesso, pois, ao ver nosso jeito *estético clássico e caboclo*, que nossa brasilidade muito se parece com a mistura de tudo, como numa feijoada [ou maniçoba], carnavalizando a beleza [numa] *estéticocaboclássica*.

Na Amazônia, penso eu, este universo emerge de uma corporeidade que se mobiliza no espaço e no movimento da natureza, produzindo expressões e linguagens que se tatuam no corpo e se caracterizam pelo lúdico-erótico-ecológico. Corporeidade lúdico-erótico-ecológica, especialmente ao expressar um certo desequilíbrio entre forma e conteúdo e que aparece em uma dada dramatização do

jeito de corpo, um rebolo jocoso que é também uma certa carnavalização dos contornos, ou seja, uma atitude corporal mais lúdica que profilática, mais feita da consciência da inseqüência maledicente, marota do andar/dançar/cantar, do que de qualquer jeito sério, monológico, sedentário de ser. Esse jeito de ser, na verdade, une, em uma superfície de contato corpóreo, criatividade e alegria, trabalho e prazer, realidade e imaginário, imitação e originalidade, renovação e tradição, floresta e cidade, lirismo e ironia, formalismo e informalidade, poesia e música, erudição e popularidade, arte e festa, conhecimento e sabedoria.

O Lúdico que aqui me interessa é aquele capaz de nos colocar em estado/tempo de risco, risco de imprevisibilidade, deslocamento, mudança, jogo. Não um estado de espírito lúdico, mas uma visão de mundo lúdica ou uma postura corporal insustentavelmente leve-crítico-criativa, que incorpora o riso, o deboche, a paródia para contestar o estabelecido e testar/tentar algo de novo.

Vejamos como o lúdico pode transitar por diversas paragens. No Aurélio (1986), encontramos o adjetivo lúdico como referente ao que tem caráter de jogos, brincadeiras e divertimentos. Já Pinheiro (1994: 36), nos seus *Apontamentos para uma Educação pelo Riso*, nos remete à idéia de que o lúdico e o riso incluem sempre "a sadia consciência da queda de algo que se pretendia imutável ou sobre qualquer assento estável". Diz o autor que, segundo Bákhtin, "o riso é dialógico e a seriedade monológica: esta reafirma o discurso

disciplinado, aquele obriga-nos a sair do lugar, deslocar a tradição do sistema". Em Andrade (1995), nos deparamos, na *Utopia Antropológica*, com a forma da Alegria como prova dos nove...Da alegria dos que não sabem e descobrem.

Pode-se adentrar, ainda, num instrumento existencial, que de alguma ou em várias formas delinea a cultura humana: a linguagem. Veja-se que ela é significativamente marcada pelo lúdico jogo das palavras/gestos/imagens. Com Marrach (1998), vemos que "assim como no cinema o Carteiro aprendeu com o Poeta que poesia é metáfora, puro jogo de palavras, nós podemos aprender que as palavras não se confundem com os objetos" (p. 2). Já nos termos de Jakobson (1977) é possível intuir que:

o signo não se confunde com o objeto, [pois que], paralelamente à consciência imediata da identidade entre o signo e o objeto (A é A'), a consciência imediata da ausência dessa identidade (A não é A') se faz necessária. Essa antinomia é inevitável, pois sem contradição não há jogo de conceitos, não há jogo dos signos, a relação entre o conceito e o signo se torna automática, o curso dos acontecimentos se interrompe, morre a consciência da realidade. [Por isso o jogo de palavras é tão necessário como 'o pão de açúcar de cada dia, dai-nos senhor, a poesia de cada dia']. Ela nos protege contra a automatização, contra a ferrugem que ameaça a nossa fórmula do amor e do ódio, da revolta e da reconciliação, da fé e da negação. (p. 177).

Em Huizinga (1993), encontramos o delicioso "idealismo" de entender o lúdico e o jogo como elementos fundamentais na criação da cultura humana, pois que:

Na criação da fala e da linguagem [notadamente corporal], brincando com essa maravilhosa faculdade designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisa pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo da palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado da natureza. (p. 7).

Aporto ainda, livremente, nas considerações de Caillois (1990) quando afirma que:

Se o jogo é, verdadeiramente, a mola primordial da civilização, é impossível que os seus segundos sentidos não se revelem também instrutivos. [Uma vez que], o termo 'jogo' designa não somente a actividade específica que nomeia, mas também a totalidade das imagens, símbolos ou instrumentos necessários a essa mesma actividade ou ao funcionamento de um conjunto complexo. (p.10)

Complexo polissêmico ao qual se podem acrescentar a dimensão de livre interpretação no desempenho de papéis, a combinação de limites, a liberdade e a invenção e, conseqüentemente, os riscos envolvidos pelo carácter imprevisível do jogar.

Criação polissêmica de linguagem, que brinca e, percorrendo o corpo, cria a dimensão Erótica de nossa humanidade. O homem é um ser de necessidades e desejos, está constantemente sedento e em busca de novas satisfações. É nesse imenso espaço vazio, provocado por uma certa nostalgia, que atua o desejo. Segundo Nunes Filho (1994):

Para a conceituação desse aglutinado de energias vitais que atuam na busca incessante da realização da vida pela via da prazerosidade, que comporta a experiência do desejo e da paixão e que fazem que a vida do homem seja verdadeiramente humana, é que recorreremos à figura mitológica de Eros. [E]. Partimos do princípio de que o fator responsável pela peculiaridade da vida da espécie humana é o erotismo. (p. 10).

A cultura é fabuladora desse erotismo, uma vez que a mesma significa, em algum sentido, a satisfação de desejos, imaginações, devaneios, fantasias. Lembro-me agora das imagens de Jean-Jacques Annaud (1981), em seu *A Guerra do Fogo*, no qual vai mostrando o processo de sedução que acompanha o avanço cultural dos antropóides na construção de sua humanização. De como o corpo vai se desenhando como objeto/sujeito dessa depilação. Depilam-se e agregam outros símbolos que adornam, embelezam e erotizam nossa corporeidade...É interessante, ainda, perceber que o processo de construção cultural é marcado por escolhas e seduções: à precariedade biofísica, o homem opta pela invenção de instrumentos

(objetos de múltiplos desejos); à vida solitária, o homem articula sociedades, grupos, casais, casos, amantes; à simplicidade do condicionamento, o homem constrói a imprevisível complexidade auto-organizativa; a uma vida naturalmente biológica, o homem criou sua natureza cultural que se aconchega na natureza ambiental, destruindo-a ou erigindo processos de multifaces ecológicas...

Lembrando-me de Guattari (1993), penso em três Ecologias: uma social, outra corporal-cognitiva e a ambiental. Uma proposta que articule criatividade sociocultural, enriquecimento dos modos de vida, conhecimento e sensibilidade corporal e re-invenção do meio ambiente. Indico, com o referido autor, que:

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Esta revolução deverá concernir, portanto, não só as relações de forças visíveis em grande escala mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo. (p. 9).

Ecológico talvez com a sensibilidade do sentido atribuído por Leonardo da Vinci, citado por Marrach (1998: 35), ao inferir que "haverá um dia em que o homem conhecerá tanto o animal que um crime cometido contra um animal será considerado um crime contra a humanidade". Ou, como Drumond no seu *Gente, Bicho*: "Amor não se distingue, antes se propaga em círculos concêntricos; amar os animais

é uma espécie de ensaio geral para nos amarmos uns aos outros". Talvez este tema possa nos levar a pensar que, o que é fascinante nos animais não é uma hipotética coincidência entre alguns de seus movimentos/comportamentos e os humanos, tampouco a possibilidade espantosa de que se possa reconhecer qualquer um de nossos sentimentos em suas expressões, mas sim o estrondoso radicalismo de sua diversidade. No caso do Pássaro Junino, o animal é gente, que é animal, num constante ritual de encantamento/passagem: animal'rana, gente'rana... É mais, gente das mais diversas "linhagens": velhos, adultos, jovens, crianças, homens, mulheres, índios, pretos, brancos, mestiços...

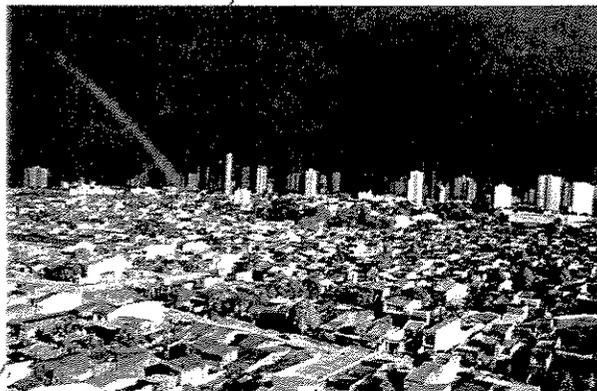
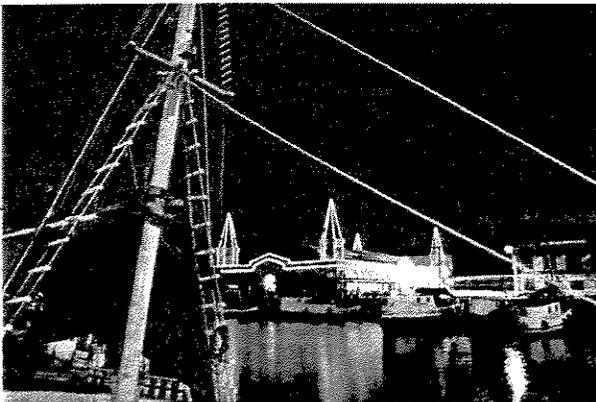
Momentos de esplendor que, como uma espécie de pororoca cultural, inundam a Amazônia com suas ondas multifacetadas e aparecem nos mitos do Caipora, caboclinha de tão grande cabeleira que chega a encobrir-lhe o sexo de amante ciumenta; das Amazonas, mulheres guerreiras que cavalgam pela selva e recebem os guerreiros brancos em orgiásticas noites de amor e de luar; do Muiraquitã, pedra verde esculpida na forma de sapo, raro amuleto de amor das Amazonas; do Curupira, mãe do mato e gênio tutelar e protetor da floresta; do Boto, golfinho que se transforma em um moço belo que seduz as moças virgens; do Tambatajá, símbolo do amor eterno; da Lua, que era mulher, irmã do sol, com quem se deitava todas as noites e do Macunaíma, que se transforma em macaco, em quati, em cobra, em lagartixa, em tudo, para alcançar e ser engolido por um sexo de mulher, pendente - como fruto maduro - de uma árvore.

Momentos de ludicidade, ecologismo e erotismo que, infantilmente, também se apresentam nas chamadas artes populares, tendo como representante que me fascina/ilumina/emociona o teatro do "Pássaro Junino" em Belém-PA.

Então "boraembora", a ele, ao teatro do amor proibido ou sangue do meu sangue...

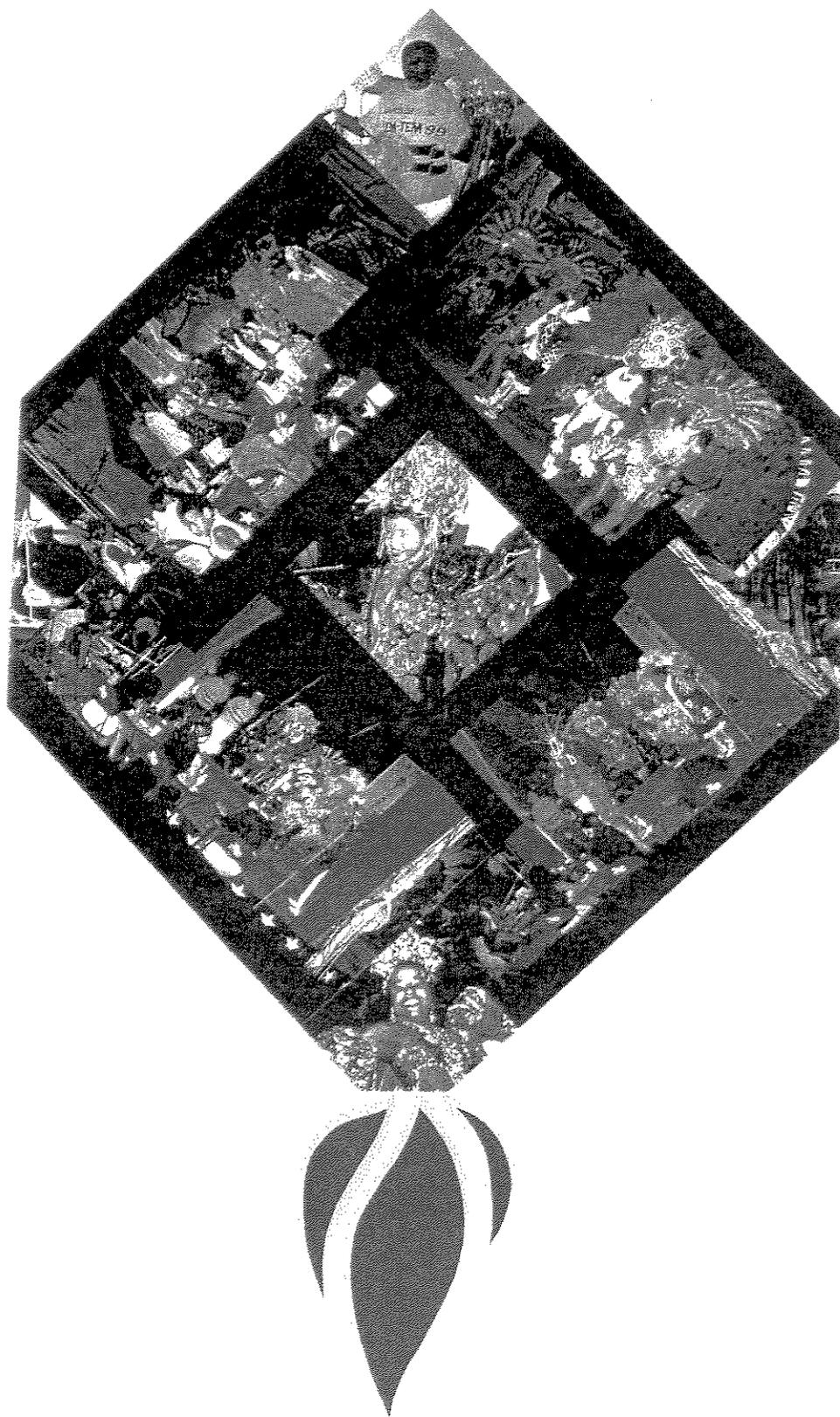
"PELAS ASAS DO PÁSSARO DO PARÁ:  
Flanando pela Belém dos Tem-Tens e Tucanos"<sup>5</sup>

"Esse rio é minha rua, minha e tua  
mururé, piso no peito da lua, deito  
no chão da maré"  
(Ruy Paranatinga Barata)



<sup>5</sup> Fotos: Janduarí Simões, Lília Tandaya e Paulo Santos / Interfoto.

"IMAGENS AGENTES DE TEM-TENS..."



...E TUCANOS"<sup>6</sup>



<sup>6</sup> Mosaico de Fotos: Pedro Paulo Maneschy.

"Toda pesquisa só tem começo depois do fim. Dizendo melhor, é impossível saber quando e onde começa um processo de reflexão. Porém uma vez terminado, é possível ressignificar o que veio antes e tentar ver indícios no que ainda não era e que passou a ser"(Marília Amorim)

O rumo que a viagem toma agora é o de poder traçar/trançar tramas, ramos e redes de experiências/vivências metodológico-epistemológicas. Antes, porém, a revelação/tomada de uma atitude-postura: vivemos numa época em que é muito difícil ser linear, estamos numa fase de radical revisão do paradigma epistemológico da ciência moderna, e é bem possível que seja sobretudo o olhar que está mudando. Para maior complexidade, cabe discutir até que ponto se pode refletir sobre qualquer objeto de análise, sem o olhar que o olha.

Então, se o nosso olhar concebe o seu objeto como parte de um processo histórico de longa duração. É bem possível que as mudanças do presente não sejam mais que pequenos ajustamentos. [Ou], pelo contrário, a dramaticidade destes saltará facilmente aos olhos se o objeto do olhar for concebido como de curta duração (Santos, 1994: 38).

Ironicamente a própria física, considerada uma das ciências mais exatas, em sua versão quântica, vem questionar a tão

propalada, estável e sólida objetividade, transformando-a, a meu ver, em objeto político de consolidação de uma possível maneira de ver o mundo. Ou, como nos diz Capra (1982) em seu *Ponto de Mutação*:

A investigação experimental de átomos provocou resultados sensacionais e totalmente inesperados. Ao invés de partículas duras, sólidas, como eram consideradas pela teoria consagrada pelo tempo, concluiu-se que átomos consistem em vastas regiões de espaço onde partículas extremamente pequenas -os elétrons- se movimentam ao redor do núcleo. Alguns anos depois, a teoria quântica deixou claro que mesmo as partículas subatômicas -os elétrons, prótons e nêutrons no núcleo- não se pareciam em nada com os objetos sólidos da física clássica. Essas unidades subatômicas da matéria são entidades muito abstratas e têm um aspecto dual. Dependendo do modo como as observamos, apresentam-se ora como partículas, ora como ondas. (p. 73).

Sinto, junto com Santana (2000), que o meu objeto requer um olhar/abordagem de dupla dimensão: um olhar que ao mesmo tempo possibilita registrar detalhes gerais que podem ser captados/observados a longas distâncias, como já aparece nas interpretações anteriormente aludidas; bem como se aproxima, e se torna íntimo, a fim de perceber as coisas de perto, de onde ninguém é normal. Ou seja, minha abordagem objetiva apreender, de maneira relacional/subjetiva, a manifestação macro-micro social do objeto.

Na esteira de uma epistemologia ecológica (Gibson, 1991) em que percepção e acção se implicam circularmente, o olhar surge como uma fábrica de lugares e como um objecto fabricado pelo lugar. O lugar (o contexto) espaço-temporal produz todos os olhares compatíveis, mas o olhar também produz lugares porque confabula, imagina, transgride. O olhar, mais do que um elemento perceptivo, é, assim, um elemento *performativo*. (Silva, 1999: 31) . [Por isso], conhecer é inserir algo no real, é, portanto, deformar o real... e quanto mais o mundo se deforma sob seus olhos, mas o *self* do autor se envolve nesse processo, e se deforma e se desfigura ele próprio. (Calvino, 1991: 123).

Para Geertz (1997), os estudos sociais estão adotando um novo estilo de discurso, uma vez que a representação da sociedade, como máquina, cede espaço para as representações que a tomam como um jogo sério, um drama de rua, um texto. Pois que

Toda esta movimentação nas propriedades de composição, investigação e explicação significa, sem dúvida, uma mudança radical na imaginação sociológica, impulsionando-a em direcções que são tão difíceis como pouco conhecidas. E, como sempre sucede com todas as mudanças deste tipo, que alteram padrões mentais, esta pode levar tanto à obscuridade e à ilusão como à precisão e à verdade. Para que o produto final não seja apenas uma conversa um pouco mais elaborada, ou algum contra-senso ainda pior, é

necessário que se desenvolva uma consciência crítica. (p. 39).

Daolio (1995), analisando a importância da abordagem cultural em pesquisa e tendo como princípio a questão da alteridade, destaca que o referido princípio se baseia na necessidade de considerar e respeitar as diferenças humanas, e indica que

a Antropologia nos ensina a considerar as diferenças entre vários grupos humanos não como desigualdades, mas como características específicas de cada grupo. Assim fazer Antropologia exige, de alguma forma, colocar-se no lugar do outro, procurando compreender sua dinâmica cultural própria. O princípio da alteridade implica a consideração e o respeito às diferenças humanas. (p. 19).

Por isso, a análise dos fenômenos culturais de um determinado grupo deverá ser considerada a partir de sua inserção em um contexto, no qual valores diversos são confrontados, o que exige uma constante reordenação das práticas e representações sociais. Com Geertz (1989) assumo que

O conceito de cultura que eu defendo é essencialmente semiótico. Acreditando, com Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do [s] significado [s]. É justamente uma explicação que eu

procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície. (p. 15).

Neste sentido, a perspectiva adotada, visando construir uma forma de conhecimento, não é uma questão de método, no sentido convencional e restrito da palavra. Penso, com o autor supra citado, que não são os métodos e as técnicas que definem tal empreendimento. O que o define, tomando emprestado uma noção de Gilberto Ryle, é o esforço intelectual para realizar uma "descrição densa" (Geertz, 1989) da realidade estudada. Este esforço enamora-se da abordagem cultural, cuja dimensão principal, segundo Lovisolo (1994), é a observação participante por meio da convivência com o grupo estudado, buscando tornar "familiar" o estranho e

assumir a perspectiva do ator, compreender a ação desde dentro, significa produzir uma etnografia, isto é, entender as coisas como são entendidas pelo membro de um grupo ou cultura. Esse é o chão metodológico, o primeiro passo da reflexão antropológica. Nesse sentido, fazer uma etnografia é descrever um universo de significação. (Lovisolo, 1994: 112). [Sendo que], as observações são 'achados' perdidos na rotina do cotidiano. (Carvalho, 2001, 68)

Ludke & André (1986) observam que a pesquisa cultural pode fundamentar-se numa hipótese qualitativo-fenomenológica que determina ser quase impossível entender o comportamento humano sem tentar entender o quadro referencial dentro

do qual os indivíduos interpretam seus pensamentos, sentimentos e ações. De acordo com essa perspectiva, o pesquisador deve tentar encontrar meios para compreender o significado manifesto e latente dos comportamentos dos indivíduos, ao mesmo tempo que procura manter sua visão objetiva do fenômeno. O pesquisador deve exercer o papel subjetivo de participante e o papel objetivo de observador, colocando-se numa posição ímpar para compreender e explicitar o comportamento humano. (p. 15).

Ressalte-se que o discurso descritivo empreendido pela fenomenologia supõe, segundo Rezende (1992), ele próprio, "uma situação especial de presença, fora da qual não há possibilidade de percepção fenomenal" (p. 18). Tal descrição, portanto, só será significativa, pertinente, relevante, referente, provocante e suficiente se realizada "por alguém que seja sujeito de seu próprio discurso e entre em contato com um mundo complexo tanto em sua constituição como em sua história" (p. 18). Vou tentar passear, com Rezende (1992), por estas seis colocações.

O aspecto da dimensão significativa, pode ser estruturado em três sentidos. O primeiro é a impossibilidade de analisarmos o fenômeno fora do lugar de sua manifestação, a existência, ou seja, uma descrição significativa do fenômeno educacional será sempre trabalho de um sujeito engajado, de uma consciência engajada, "cujo ser-no-mundo é também ser-ao-mundo, sendo a intencionalidade sua

experiência construtiva" (p. 18). Um segundo sentido tem a ver com a necessidade de buscar uma indissociabilidade entre o significante e o significado no interior da existência humana e, portanto, do fenômeno educacional. A histórica separação entre conteúdo e forma tem, sutilmente, entrevado as possibilidades do processo educacional. Em terceiro lugar, é significativa pela dimensão da liberdade, que diz respeito à ação prática, a práxis, pela qual, além de perceber sentido na história e no mundo já constituído, o homem pode ainda dar sentido, mudar rumos, fazer revoluções e, nessa perspectiva, a concepção fenomenológica opta por "adotar uma dialética plurilinear ou polissêmica e continua afirmando a ambigüidade do fenômeno que nunca se reduz a um só de seus aspectos, nem a um só tipo de relações semânticas no interior da estrutura" (p. 20). E aí a descrição adquire pertinência no sentido de que procura, sempre, levar em consideração a complexidade da estrutura do fenômeno, sendo que "o senso da pertinência é o senso da estrutura do fenômeno tal como realmente ele se constitui, como articulação do sentido e dos sentidos" (p. 21).

Se a pertinência refere-se à estrutura e à complexidade constitutiva do fenômeno, a relevância diz respeito à situação concreta de semelhante estrutura, ou melhor, à sua história. Ou seja, o fenômeno educacional ocorre como acontecimento histórico permeado pelas múltiplas determinações da sociedade em que está inserido, portanto "não perceber que os acontecimentos estão determinando a estruturação do sentido é voltar a uma perspectiva

transcendentalista, abandonando a da consciência engajada e do engajamento histórico" (p. 22). Entretanto, é preciso considerar como relevantes os diversos aspectos que determinam a realidade vivida. Por isso a fenomenologia "não concorda com a maneira pela qual se estabelece uma distinção (mecânica) entre a estrutura, a infra e a superestrutura, com um privilégio unívoco para a infra-estrutura, em detrimento da polissemia estrutural" (p. 23).

Dessa forma, aparece outra característica da descrição fenomenológica que diz respeito a que ela deve ser referente, e isto deve ser compreendido "no sentido do estabelecimento de relações tanto no interior da estrutura fenomenal, entre seus diversos aspectos, como entre a estrutura e seu contexto" (p. 23), sendo que as duas coisas devem ocorrer simultaneamente para que não haja prejuízo da circulação e da articulação do sentido.

A descrição é provocante porque, ao analisar o fenômeno, não se contentará em dizer de que maneira estão sendo dadas as respostas, mas de que outras maneiras elas poderiam ser dadas, pondo "em evidência o sentido como sentido para o sujeito, diante do qual este último se sinta provocado à alternativa do engajamento consciente e livre ou da alienação" (p. 25).

Finalmente, a descrição fenomenológica é suficiente, não completa e acabada, no sentido de que o discurso fenomenológico descreve uma espiral em torno do núcleo central que é a existência, de sorte que se torna indispensável completar ao menos uma volta percorrendo os diversos lugares de manifestação do sentido. Outras

voltas permitirão ver melhor o que a primeira começou a desvelar, pois... "há sentido, há sentidos, há mais sentido do que podemos dizer" (p. 26).

Portanto, a postura metodológica que empreendi na pesquisa, tem a ver com o que Loureiro (1995) indica como o sentido de *flânerie* benjaminiana, de um vagar sem a finalidade de um fim, uma vez que, para o autor

nada está totalmente organizado em compêndios na cultura amazônica. É preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pelas várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas". [Enfim, nesse processo, é necessário], experimentar o frêmito de um caminhar errante que vai descobrindo com decoro a irrupção perene da fonte da beleza(p. 13).

Quando se aproximava o momento de viajar para Belém, em busca de elementos para o desenvolvimento de minha pesquisa, fiquei "viajando" nessas coisas e pensando que o primeiro propósito dessa viagem era o de efetivamente me aproximar corporalmente do universo fantástico do Pássaro paraense e lá sentir a pulsação lúdico-erótico-ecológica que move a cultura amazônica. É nesse flamar, pelas ruas de Belém, que pretendia, no encontro com os brincantes do Pássaro, chamá-los a participar, com suas histórias/estórias e filosofias de vida, da construção de meu trabalho. Para orientar minha caminhada, trouxe um pequeno documento que alinhavava o que

chamei de "minha viagem metodológica", no qual estabeleci que passaria um mês convivendo/dialogando com "guardiões" e bricantes de dois grupos de Pássaro e dois intelectuais da área, com quem conversaria, livremente, sobre a importância do Pássaro para a cultura amazônica, um pouco sobre sua estrutura teatral e sobre as dimensões de uma corporeidade lúdica, erótica e ecológica a que já me referi anteriormente.

Minha chegada a Belém foi recheada de simbolismos. O contato com a realidade do Pássaro ativou reminiscências de experiências vividas quando iniciei minha carreira acadêmica, ainda como estudante universitário, motivado por uma sensibilidade política cultivada no Movimento Estudantil e por minha inserção na Pastoral Universitária (Grupo ligado à igreja Católica que, no final da década de 70, tentou reviver a experiência da JUC, organizando, sob a orientação da Teologia da Libertação, estudantes universitários para vivenciarem a dimensão política e engajada de sua fé cristã), engajei-me num trabalho de evangelização, ligado às Comunidades Eclesiais de Base (CEB's) de um bairro popular de Belém. Esse trabalho assumia, como perspectiva fundamental, a tentativa de contribuir com a organização e mobilização das comunidades de periferia, em busca de melhores condições de vida e conscientização da dimensão política da fé cristã. Nesse processo, o grande desafio colocado para jovens universitários era o de desempenhar, na prática, o papel de intelectuais orgânicos a serviço das classes populares. É interessante que neste retorno a Belém, coincidentemente, fiz meu trabalho de

campo junto a um dos grupos de Pássaro, no mesmo bairro em que havia atuado em tempo passados, o Guamá. Foi estimulante voltar a peregrinar pela periferia da cidade das mangueiras.

Outra dimensão interessante foi motivada pela sensação radical de vivenciar a alteridade. Naquele ano de 1999, eu havia participado de um congresso na cidade do Cairo-Egito, e lá experimentei o sentimento de afastamento do que sou e aproximação ao outro, para de lá poder me olhar, me ver diferente e imaginar novamente. É estimulante estreitar relações complexas entre a exuberância amazônica e o esplendoroso mundo árabe. Chamou-me atenção a relação que ambos estabelecemos com o grande rio e suas águas que nos indicam caminhos e fornecem vida, e, as vezes, morte. O paradoxo do impenetrável inferno verde da floresta tropical e o mistério que envolve o errar pelo deserto do Saara; a confusão organizada da cidade e das enormes vendas ao ar livre do Cairo e a desagregação das baixadas e feiras populares de Belém. De repente pensei com Djavan, na canção *Você é*, que "sou um pouco árabe, vivo das paixões há gerações...o que eu tenho de índio vai compartilhar desilusões tristes, na floresta em que nasceu para amar... eu sou negro ainda, pra não contar com milagres e na ousadia almejar a mais". Na volta,

sobrevoando no tempo e no espaço, faço uma pausa em plena península ibérica de paisagens medievais e renascentistas e, daí, não tenho como ignorar que as *estéticas* mourisca e toscana contagiaram e inquietaram os

padrões de beleza portugueses [tão presentes em Belém] e espanhóis. Depois de passar sobre o Atlântico, registro várias e impressionantes *estéticas* empírico-pragmáticas de tupis, guaranis, tapuias etc..., permeadas de belezas anteriores ao *achamento* cabralino. Além disso, enquanto aguardo autorização para seguir viagem, constato também que negróides algemados em naves de bandeiras branca e cristã trazem *estéticas* de diferentes grupos africanos, capturados durante a ignomínia escravista. (Lima Júnior, 2001: 86)

Enfim, eu estava longe e de repente retornava à minha cidade. Confesso que muitas vezes estranhei, mas também me encantei com o que vi novo, de novo. A relação inicial com os sujeitos da história do Pássaro foi vivenciada como num gingado cheio de mandingas, fintas, desconfianças e receios. Mas, aos poucos, fomos nos relacionando de forma mais fluida, até conseguirmos uma relação de solidariedade e cooperação,...até eu ser convidado para um almoço com pato no tucupi...

Nesse processo, fiquei o mês de junho de 1999 acompanhando os ensaios e apresentações dos grupos de Pássaro Tem-Tem e Tucano. Conversei bastante com as pessoas e depois realizei algumas entrevistas com "proprietários", "brincantes" e intelectuais que estudam as artes populares do Pará. A convivência mais intensa acabou sendo com os proprietários, uma vez que os mesmos estavam presentes em todos os momentos de minha

participação e facilitaram bastante a inserção naquele processo de finalização dos preparativos para as apresentações da quadra junina.

Os chamados proprietários ou "guardiões", em geral, são lideranças comunitárias que conseguem edificar um apurado sentido de organização para manter unidos, durante anos, elencos numerosos de brincantes motivados apenas pelo prazer de participar das apresentações. O proprietário de pássaros não significa, necessariamente, uma pessoa de posses, ou de maior poder aquisitivo... Na verdade, são profissionais ou trabalhadores aposentados que se dedicam à criação desse teatro popular. Na maioria dos casos, os proprietários coordenam todas as etapas do processo, desde a montagem da criação à produção do espetáculo.

Os brincantes, aqueles que representam os diversos personagens nas peças, são homens e mulheres do povo: idosos, adultos, jovens e crianças que a cada ano se envolvem no processo de confecção das roupas (muitas vezes modificadas dos anos anteriores, ou doadas por Escolas de Samba), nos ensaios e nos diversos momentos da produção do espetáculo. Muitos deles, por vivenciarem há muitos anos as estórias de pássaro, são publicamente considerados ícones dos diversos grupos.

Os grupos que acompanhei foram: o Tem-Tem, pássaro melodrama, fundado em 05 de maio de 1930, na praia do Cruzeiro, na vila de Icoaracy, um pequeno distrito de Belém, pelo senhor Manoel da Silva, conhecido como Manoel Peixe Frito. Hoje, o Tem-Tem tem sua "sede", ou local de ensaios, na casa de Dona Tereza, no bairro do

Guamá. Seu proprietário é o senhor João Ramos Guapindaia, que, segundo seu relato, assumiu o grupo em 1973 e já tem uma comissão para substituí-lo. Em 1999 o Tem-Tem apresentou, com cerca de cinquenta brincantes, a peça "O Preço de uma Traição", de autoria de Raimundo Sousa, o Casquinho, um dos mais afamados matutos dos cordões juninos de Belém. Nesse ano, o grupo foi o vencedor do concurso de Pássaros da Prefeitura Municipal de Belém, realizado num palco improvisado na tenda da Escola Circo da capital paraense. Na Marcha Rancho de apresentação do Tem-Tem, identifique os já citados elementos lúdico-erótico-ecológicos:

Belém, cidade das mangueiras,  
 Belém, tu és cidade formosa,  
 Tu tens no teu solo fértil  
 Lindas palmeiras que te fazem famosa.  
 Teu nome é cidade morena,  
 És o orgulho da cidade capital,  
 Teus filhos são também inteligentes  
 E contribuem com a grandeza nacional.

No teu solo tem muitos algodoeiros,  
 Tens a cana de açúcar e o feijão,  
 Dás o café, dás a borracha e a castanha,  
 Enfim tens tudo que precisa a nação.

Tu tens as noites das famosas serenatas  
 Que os seresteiros vão cantar com perfeição  
 E o Tem-Tem em tua homenagem te saúda  
 Na alegre quadra festiva de São João.

O outro grupo acompanhado foi o Tucano, também um pássaro melodrama, fundado, segundo sua atual guardiã, por volta de 1927, em Belém. No início da década de 80, as irmãs Oliveira, Iracema e Guaracy assumiram a direção do Tucano que funciona na própria casa da Dona Iracema, no bairro do Telégrafo. Com aproximadamente sessenta brincantes, o Tucano apresentou, em 1999, a peça "O Rapto de Sandra", de autoria de Francisco Oliveira, adaptada por sua filha Iracema Oliveira, atual proprietária do grupo. Com essa apresentação, o Tucano foi vencedor do concurso da Secretaria Estadual de Cultura, realizado no Teatro Margarida Schiwazzappa, em Belém. E se despediu assim:

Adeus, adeus, vamos embora,  
 Saudade vamos levar,  
 Saudade deixamos também  
 Do Tucano, a simpatia de Belém,  
  
 Partimos levando alegria  
 Se Deus quiser aqui vamos voltar,  
 O campeão da simpatia  
 É o tucano que vai se retirar.

Historicamente, o surgimento do Pássaro Junino articula-se com o aparecimento do Teatro no Pará no século XVII, sendo que, segundo Salles (1999),

Tablados suburbanos ainda sustentam a tradição que vem de um tempo não marcado pela cronologia, mas que se tem notícias seguras a partir do século passado, nos arremedos

de teatro apresentados no Largo de Nazaré. Em 1877 exibiu-se ali, no Pavilhão de Flora, 'um curioso bando de Águias Reais', talvez o primeiro pássaro a entrar na crônica paraense. (p. 8).

Em Bosi (1992), busco fragmentos da história cultural, na qual o autor afirma que, nesse contexto, a criação popular dispôs de condições de criar-se e produzir-se: "Ou em espaços ilhados vistos hoje, retrospectivamente, como arcaizantes ou rústicos. Ou na fronteira com certos códigos eruditos ou semi-eruditos da arte européia: na música, nas festas e na imaginária sacra, por exemplo". (p. 25)

O Pássaro Junino, como gênero de teatro musicado e espécie de ópera popular da Amazônia, emerge nessa fronteira, sendo que da relação dos espetáculos exibidos no Teatro da Paz àquela época, podem-se extrair alguns exemplos de modalidades do estilo trágico-operístico que, para Loureiro (1995), exerceram uma espécie de "pedagogia do gosto" que influenciou no estilo do mesmo. Esta pedagogia resulta de uma bricolagem de disparatadas linguagens: o melodrama, a comédia de costumes, o romance-folhetim, a radionovela, o teatro de revista, a opereta e a dança. Os Pássaros surgem nas calorosas noites da quadra junina em que se festejam os santos de devoção popular: Santo Antônio, São João, São Marçal, e São Pedro. Época de balões, fogueiras e papagaio/pipas que, junto com o saborear das comidas típicas e banhos de cheiro, envolve a

população, especialmente dos bairros periféricos de Belém do Pará, num clima de alegria e descontração.

A estrutura das peças de Pássaro está baseada em estórias que sempre envolvem personagens característicos, como veremos no quadro a seguir, que interpretam enredos diversos que contêm, no seu repertório melodramas de nobres e índios, fadas e feiticeiras, caçadores e pássaros, ambientados em florestas, fazendas e castelos, combinando personagens e situações reais - índios, pajés e nobres - do passado histórico, com elementos do imaginário popular - curupiras, sacis e encantados.

Em seu elucidativo relato, Refkalefsky (2001) anuncia:

O pássaro entra. Nessa noite, ele não vem num galho de árvore ou numa gaiola colocada sobre a cabeça de uma menina. Ele é a própria menina vestida com um traje repleto de plumas e brilhos. Ela anda agitando as mangas compridas de seu traje, em movimentos rápidos, como duas asas delicadas e pequeninas. O espetáculo começa. O pássaro arrasta atrás de si um séquito de nobres, de índios e de matutos. Os personagens se apresentam em cena dançando e cantando. O colorido e o brilho são intensos. O pequeno palco nu torna-se ainda menor frente à exuberância dos cocares dos índios e das enormes saias das duquesas e princesas que se amontoam a alguns metros desse palco. A beleza e a riqueza das roupas são inacreditáveis, mesmo quando as luzes do palco, fracas, não nos deixam ver claramente os detalhes. A cortina se

fecha. O enredo é complexo: misturam-se histórias de incestos, amor, vingança e traição. Os quadros sucedem-se no abrir e fechar das cortinas. O drama da nobreza se desenrola: as mulheres, resignadas, sofrem em silêncio, submissas às infidelidades e injustiças. Num momento o caçador entra em cena e canta uma canção triste, dizendo quão grande é a sua solidão. Num outro, ele executa uma dança, com passos bem marcados, perseguindo o pássaro. A pequena ave, batendo as asas desesperadamente, tenta fugir do seu destino. Inútil, o tiro a atinge em pleno vôo e o pássaro tomba. Os índios prendem o caçador. O espetáculo é entrecortado por números de dança e cenas dos cômicos que vivem pequenas histórias do dia-a-dia com duplo sentido e de forte conotação sexual. Eles são engraçados, dançam de maneira vulgar, com exagerados movimentos dos quadris, riem de tudo e de todos. A platéia, ri, ri, ri. Os nobres sofrem: uns por seus destinos trágicos, outros por suas ambições e ruindades. O pássaro ressuscita pelos poderes mágicos do pajé [ou da fada]. Tudo volta a se harmonizar: os maus são castigados e o bem prevalece. Quando a cortina se abre pela última vez, todos os atores estão em cena e se despedem do público, para brilhar em outros palcos ou voltar no ano seguinte numa nova temporada de pássaros ou, talvez, voar para longe, para o esquecimento, povoando apenas as lembranças dos moradores mais antigos e dos velhos brincantes... (p.p. xxii-xxiv).

O quadro a seguir mostra os personagens que estão sempre presentes nas apresentações dos Pássaros Juninos:

PÁSSARO JUNINO
Pássaro e Porta Pássaro
Coronel, Imperador, Marquês, Barão
Caçador
Matutos paraenses e Matutos cearenses
Princesas
Feiticeira, Fada, Mãe do Mato
Maloca, Índia Branca
Guerreiro
Bailé (adulto e mirim)
Sambista

Quadro 1. Fonte: Marcondes, 1997: 165.

Comentando, Paes Loureiro argumenta a importância do Pássaro em três aspectos fundamentais:

-Bom, eu acho que o primeiro aspecto é que o Pássaro Junino é uma criação da cultura paraense, dessa cultura amazônica, concentrada no Pará, quer dizer, se nós entendemos que a arte é a expressão simbólica de uma cultura, o fato de uma forma artística ter nascido de uma cultura, eu acho que essa é a primeira condição de valor, porque é uma condição geracional, quer dizer, é uma condição que mostra a força de uma cultura, mas não apenas a força, mostra também o sentido da sua originalidade, da sua capacidade de criar coisas novas.

Então eu diria que, no meu entender, esse é o primeiro índice de valor cultural do Pássaro Junino, ser uma criação expressiva da cultura paraense, expressiva, simbólica da cultura paraense. O segundo índice de valor que eu reconheço é o fato de ser uma expressão cênica da nossa surrealidade tropical, quer dizer, o Pássaro Junino é uma encenação surrealista pelo inusitado, pelo confronto de situações absolutamente incomparáveis no sentido de que não tem parâmetro de comparação imediato, seja na combinação das cores, seja nas combinações dos personagens, seja nos aspectos da história que é narrada, que é contada, seja na questão do inusitado do vestuário, seja no caráter imprevisto aparentemente alógico das situações. Então eu creio que este é um segundo aspecto importantíssimo no Pássaro, que além de ele ser uma criação, uma expressão simbólica da cultura paraense, é também uma expressão tipificadora dessa cultura, porque apresenta uma surrealidade tropical, um barroquismo tropical, que marca profundamente a nossa cultura. Outro aspecto é a..., eu poderia dizer que seria no caráter pluricultural que o Pássaro representa, quer dizer, o Pássaro é produto de um processo de aculturação para o qual concorreram elementos da cultura ribeirinha, já herdada do índio, mas sobretudo da cultura ribeirinha, da cultura cabocla ribeirinha, da cultura européia, representada pelo português e a cultura negra com menor

incidência. Na verdade o maior, a maior força está na cultura cabocla mesclada com a cultura européia.

O proprietário do Tem-Tem, João Guapindaia, aborda esta dimensão de originalidade no seu surgimento, bem como o fato de que o Pássaro surge num momento de grande perseguição à manifestação do Boi-Bumbá:

-O Pássaro Junino na cultura amazônica, ele se tornou importante porque foi um folclore que foi criado aqui, em Belém mesmo, como um verdadeiro folclore de Belém, ele é uma burleta de melodrama fantasia.[...] -Exatamente, o Boi foi perseguido, e aí que nasceu o Pássaro e mesmo com o nascimento do Pássaro, os bois ainda passaram alguns anos sem ser liberados para sair e depois foi que houve a liberação e eles começaram a sair novamente.

Pode-se inferir que o guardião tangencia a questão da crítica social explicitamente presente no Boi-Bumbá. Nos Pássaros os enredos românticos e melodramáticos aparentemente esvaziam essa contestação. Mas veja-se a letra do Baião da Saudade, cantado pelos Tem-Tens:

Aí Belém,  
Eis-me outra vez aqui.  
Já não és mais aquela Belém  
Que em criança te conheci!

Cadê teu café do Buraco  
Com o botequim do Pimpão,  
Onde se via teus poetas  
Chorando e cantando ao violão.  
Cadê o teu formigueiro  
Na estrada de Nazaré,  
Onde com um mil réis  
Almoçava marido, filho e mulher.

Com um mil réis se comprava  
Mocotó, feijão e carvão,  
Quando dava meio dia  
Quilo e meio de carne era dez tostão.  
Bonde a 200 réis  
Pra gente viajar,  
Chope de 300 réis  
Com teatro de graça no 'Sousa Bar'.

Se tudo está mudado  
A culpa não é nossa não,  
É que o osso tem muito tutano,  
Aumenta o apetite do tubarão,  
A inflação tá crescendo  
A carne subindo mais,  
O feijão com preço que está  
Com a subida do dolar cada vez mais.

Veja-se também esta fala do Antônio Ferreira, brincante e ensaiador do Tem-Tem, que aporta em uma questão existencial de participação do Pássaro na vida de gerações de famílias, bem como de sua mensagem de justiça:

-A participação do Pássaro no contexto da cultura amazônica, através da própria criação que há anos vem passando de pai para filho, para neto, para sobrinho, de toda família, né. Então, é essa que é a importância hoje, no geral que transmite no contexto cultural para a gente. Hoje, por exemplo, estou com 27 anos de idade, brinco desde meus 15 anos em grupo, minha mãe brinca desde nova, minha avó, minha irmã, meu pai foi caçador, então a família sempre criou-se nisso e o dia em que o Pássaro acabar, a gente acaba a cultura paraense, acaba a tradição folclórica, as nossas populações culturais, elas acabam mesmo se esfacelando e as posições na cultura geral a nível, assim, vamos supor assim de todo o Brasil, a gente não vê em lugar nenhum, só aqui no norte. Então morrendo no norte, acaba em todo o Brasil. Olha, o Tem-Tem apresenta esse ano a peça 'O preço de uma traição', do Raimundo Souza, finado Raimundo, conhecido aqui no Pará como Casquito. A peça, ela se dá numa fazenda, numa fazenda aonde um pai deixou todas as terras para dois irmãos, sendo que um irmão traiu o outro, ele traiu, forjou documentos dizendo que as terras eram dele. Mandou matar o filho, mandou matar a mulher daquele irmão, mandou matar escravos, era um homem muito carrasco

mesmo e para completar a traição, ele apossou-se da tutela da filha, dizendo que ele tinha direito. Mas a filha, mandou expulsar, que no caso, o Anacleto é quem trai e aí o traído é o Sérgio. O Anacleto expulsa o Sérgio da fazenda e logo após manda matá-lo de emboscada, só que não consegue, porque tem um feitor que é o amigo. Aí caracteriza o preço de uma traição, qual foi o preço, forjar documentos, a traição deu-se por aí, quer dizer, como nós temos uma grande coisa, que é a nossa fada, que é nossa Amazônia, ela diz no final: 'Sérgio, venceste porque teu coração foi sempre justo, agora vós todos que me ouvem, atentais bem para estas palavras: O homem pela dureza de seu coração, constrói seu próprio inferno e com suas mãos cava sua própria sepultura; Anacleto recebeu o que merecia, pois a morte foi o preço de uma traição'. Entendeste ? Quer dizer, ele pela ambição construiu a traição dele mesmo. E para terminar nossa conversa, o mais lindo que essa fada fala é o seguinte: 'A Amazônia, foi, é e será o eterno prolegromeno, porque seus mistérios são segredo exclusivamente da natureza; segredo este que a ciência jamais conseguirá desvendá-los. Agora, escutai: Enquanto o homem derramar na terra o sangue de seu semelhante, a face de Deus continuará triste e o seu coração pesaroso'.

Vemos, pois, que esta construção assume características extremamente complexas, na medida em que representa a

possibilidade de articulação de elementos cosmo-locais, para construir uma expressão popular. Ou mesmo uma forma, diria, elegante e sofisticada de driblar e/ou gingar com as agruras da perseguição política a uma outra manifestação na qual esse mesmo povo, de alguma maneira, também estava envolvido. Um pequeno ensaio do compositor paraense Maranhão, citado por Moura (1997), ao mostrar essa inversão burlesco-carnavalesca, é fascinante:

São lavradores, pescadores, pedreiros, carpinteiros, barraqueiros, costureiras, domésticas, floristas, cozinheiras e outros trabalhadores. Jovens, velhos e crianças. É essa gente humilde que, durante as noites de São João, sob as chuvas de fogos e na fogueira da ilusão, queima as suas tristezas e incendeia suas alegrias. Como por encanto, transformam-se em fazendeiros, pais-franciscos, catirinas, príncipes, princesas, guardas-bosque, imperadores, imperatrizes, marqueses, fidalgos, soldados, pajés, ciganos, fadas e muitos outros personagens. E unindo a música, a dança e o teatro, representam entre o sonho, a fantasia e a realidade, suas relações sociais. Um sonho que, passando de geração a geração, consegue manter viva a chama da sabedoria da cultura popular do homem Amazônico. (p. 49)

Pensando na linda *Brejo da Cruz*, de Chico Buarque de Holanda, pergunto: -Afiml quem são esses seres que "se disfarçam tão bem, cruzam os céus do Brasil, assumem formas mil, dançam maracatus [e carimbós], já nem se lembram que eram crianças e que

comiam luz". Esse é o povo que cria e re-cria anualmente o teatro popular: o povo ribeirinho de Belém do Pará. Dawsey (2001), falando de como alguns povos se relacionam com a terra e de suas "formas de comunicação com os processos de renovação da natureza" (p.34), inspira-me para tecer considerações acerca do que chamamos cultura ribeirinha. As imagens da relação e da comunicação, parecem-me cruciais, uma vez que o envolvimento do caboclo ribeirinho com o espaço-tempo do seu entorno, parece apoiar-se em uma linguagem comunicativa, da qual emergem formas e jeitos corporais que parecem aproximar os ritmos/tempos da vida com os tempos/ritmos do rio e da floresta. Parece que há um alargamento/alagamento da realidade nas baixadas da cidade das mangueiras.

Belém, como se pode constatar nas fotos deste ensaio, é uma grande cidade ribeirinha que fica às margens da baía de Guajará, no enorme delta do Amazonas. À sua frente podem-se ver "braços" de rio dos quais não se vê o outro lado, bem como enormes ilhas de vegetação florestal densa e exuberante. É aí que atravessa, de canoa, o caboclo ribeirinho, avacanoeiro, que vem para a cidade grande tentar a vida, trabalhar, estudar e carrega com ele essa maledicência espaço-temporal característica de sua vivência/relação com a natureza. Caboclo que traz consigo "a solidão e a coragem dos homens que são avacanoê, avacanoeiros preferem as águas, preferem o rio, preferem os peixes, preferem remar, preferem pescar...peixe mulher" (Milton Nascimento). Desse labirinto, nessas ruas de rio e asfalto, confrontam-se linguagens diversas que, na cidade, assumem

formas mil, sendo o Pássaro uma transmutação telúrica, simbólica e poética da Amazônia. Fico com a sensação de que o Pássaro significa uma possibilidade de manter esperanças perdidas, significa uma forma de "conformação", resistência e saudade. Saudade de outras histórias esquecidas nas curvas dos rios, nos furos dos igarapés...

Certa vez de montaria eu descia um paraná  
e o caboclo que remava não parava de falar,  
ah, ah, não parava de falar,  
ah, ah, que caboclo falador!

Me contou do Lobisomem, da Mãe-D'água, do Tajá,  
disse do Jurutahy que se ri pro luar,  
ah, ah, que se ri pro luar,  
ah, ah, que caboclo falador!

Que mangava de visagem, que matou surucucu  
E jurou com pavulagem que pegou o Uirapuru,  
ah, ah, que pegou o Uirapuru  
ah, ah, que caboclo tentador!

Caboclinho, meu amor, arranja um prá mim,  
ando roxo prá pegar unzinho assim,  
o diabo foi-se embora, e não quis me dar  
vou juntar meu dinheirinho prá poder comprar.

Mas no dia que eu comprar esse caboclo vai sofrer,  
 eu vou desassossegá-lo o seu bem querer,  
 ah, ah, o seu bem querer,  
 ah, ah, ora deixa ele prá lá.  
 (Waldemar Henrique, Uirapuru, 1934)

E assim o povo ribeirinho vai encarando/encantando a exuberância e o caráter fantástico da natureza e da cultura amazônica.

Quero retornar àquela dimensão anteriormente enfatizada de dialética/fronteira, segundo a qual se pode afirmar que o Pássaro Junino, portanto, caracteriza-se como uma

alegoria de mestiçagem ou síntese cultural, essa espécie de ópera cabocla se estrutura com elementos da cultura indígena e da cultura européia, revelando, vez por outra, traços da cultura negra. Nele se percebe a presença essencial da contribuição indígena, um dos traços distintivos da cultura amazônica no amplo contexto da cultura brasileira. (Loureiro, 1995: 324).

Síntese cultural essencialmente indígena, traços distintivos de uma "identidade amazônica"? Instiga-me esta longa fala do Paes Loureiro:

-Penso que a relação com a identidade de fenômenos como esse é uma relação de complementaridade, ou seja, é um certo ethos próprio de uma sociedade que faz com que ela absorva e torne aquilo que foi absorvido uma expressão sua e nesse movimento você tem a constituição da

identidade como sendo uma forma de diferença, mas não uma forma de desigualdade. A identidade é uma forma de todo o grupo procurar tornar-se igual, não inferior; a perversão da identidade é quando ela tenta se tornar algo superior, então é uma deformação dela, quer dizer é a identidade querendo se tornar uma forma de desigualdade dominante. A identidade, na verdade, é uma forma de participar do convívio das diferenças do mundo de uma forma igual, de uma forma autêntica, de uma forma ativa, quer dizer, de uma forma de iguais; e de fortalecer dentro do grupo aquilo que faz esse grupo viver, que é uma sensação do estar juntos, é uma sensação de estar ligados a uma questão comum e nesse ponto, a manifestação cultural e o Pássaro Junino concorrem para o fortalecimento dessa identidade como forma de emoção, porque ela consagra, ela fortalece o estar juntos através do quê? Da emoção estética, não é? Se a forma de trabalho gera uma condição de identidade, a estética, a apreciação da arte, forma, contribui para o fortalecimento da identidade no sentido do estar juntos. De modo que eu acho que o Pássaro Junino ele concorre para exprimir a nossa originalidade e a originalidade é uma forma de identidade. Ela é, na visão da antropologia, voltada para o folclore, para outros folcloristas, ela é mobilizante, porque ela nega a evolução social e paralelamente a evolução da cultura. Porque se a cultura é uma expressão da sociedade, a sociedade evolui e a cultura evolui com ela.

Então, o erro dos folcloristas hoje que tentam petrificar, é que ele quebra a relação fundamental de expressão da sociedade e a sua cultura, ou seja, é como se a sociedade evoluísse, mas a sua expressão cultural permanecesse ligada ao passado, como se você congelasse o tempo da cultura enquanto que a sociedade que a produz continuasse evoluindo. Então isso é um equívoco com relação à cultura, e é um equívoco com relação à identidade; a identidade ela acompanha a relação do homem e sua expressão cultural, por exemplo, hoje a identidade amazônica, a identidade do caboclo amazônico, não é mais a identidade do isolamento, decorrente do isolamento, é uma identidade que soma a esse isolamento a informação e a convivência que ele passa a ter. Então esses fenômenos você tem que concebê-los de uma forma dinâmica; não deixar que um lado da equação evolua e a outra se petrifique, aí você entra numa contradição realmente, e os antropólogos, em alguns casos, temem muito a questão da identidade pelo lado imobilista que ela pode ter e pelo lado perverso que ela pode conduzir, ou seja, a identidade como sendo um sintoma, um índice de superioridade racial, de superioridade cultural que nós sabemos que não existe. Eu acho que a identidade é uma coisa peculiar, é uma coisa que ela acompanha pela maneira como a sociedade vai incorporando as novas experiências, vai deglutindo, digerindo e transformando numa coisa sua. Então, hoje, você pensar em uma identidade amazônica sem botar no meio a Internet, sem

botar a globalização, essas mudanças, é ingenuidade, é entender a identidade como um saudosismo, é entender um folclore tal qual se fosse uma autenticidade saudosa que se perdeu no tempo. Eu acho que tradição sim, tradicionalismo não, por quê? Porque o tradicionalismo é a petrificação da tradição. Então, tradicionalismo é o equívoco da visão da tradição, porque a tradição ela é dinâmica, ela evolui, ela se re-elabora, ela é uma coisa viva, porque senão certos valores extraordinários seriam valores mortos, por exemplo, o folclore, a tradição de um povo, a sua identidade seriam valores apenas do passado, seriam valores mortos, não, são valores que a acompanham.

De volta à questão da identidade. Penso que seria interessante vivenciar, com radicalidade, essa tensão de construção/desconstrução das chamadas identidades, entendendo que parece algo sempre presente na elaboração dos saberes/viveres locais a aproximação e/ou fricção de elementos cosmo-locais, ou seja, a desconstrução, ou o deslocamento permanente do sentimento de origem é uma realidade das diversas culturas planetárias.

Loureiro (1995) busca, ainda, a definição de elementos estéticos diversificados e integrados em plasticidade, dramaturgia, dança e música que se reúnem de forma simples e ao mesmo tempo rica, fluida e cuidadosa, sendo comumente comparados a uma ópera, cuja encenação compreende introdução, desenvolvimento e final apoteótico, reunindo texto, composições musicais e ação.

É uma ópera cabocla... Exatamente porque reúne texto falado, música, pantomima, dança, artes tradicionais, máscaras, estabelecendo com os espectadores uma relação de jogo como numa festa. Sua unidade dramática é construída de grande complexidade de significações, em decorrência da variedade de signos constitutivos. (p. 342).

O professor Vicente Salles vem contribuir nesta questão com a seguinte fala:

-O nosso Pássaro é um teatro convencional, ele exige palco, exige cenário, exige atores, cortina, pequena orquestra e até, por incrível que pareça nos dias de hoje exige até um som, porque é um teatro de repertório que hoje desapareceu. Embora sendo uma obra de autor, ela reflete muito o pensamento da coletividade, então ela se insere por esse caminho nas origens, aliás nas vertentes da cultura popular. O espetáculo em si, ele é deslumbrante, não só no aspecto da coreografia, no aspecto música, como também no aspecto de fazer, de confeccionar o Pássaro, quer dizer, no artesanato do Pássaro. Então nós vemos a complexidade dele, que além de ser uma manifestação cultural de origem tão remota, tem também um grande apoio na parte material, para a confecção do próprio Pássaro. É muito complexa a questão, não só da sua importância, como até mesmo da sua existência e a permanência nos dias atuais.

Por isso mesmo significa uma espécie de resistência do caboclo, ou seja, o Pássaro é uma demonstração de reação e resistência das culturas indígena e negra face à imposição do modelo europeu implantado na região. Vale dizer, resistência caracterizada pelo riso e pelo deboche de tudo de "sério" e oficial que viesse dos dominadores. Uma resistência que se banha nas águas do lúdico, repleta de redemoinhos de jogo e sedução. Sobre isso, as imagens apresentadas por Bákhtin (1987), referindo-se à cultura medieval e renascentista, ilustram ou inundam a Amazônia:

Todos esse ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável... em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo. (p. 4).

Ou ,como no dizer de Moura (1997) em seu *O teatro que o Povo cria,*

A fabulação gentil do passarinho roubado quase se perde de vista, no emaranhado de situações melodramáticas que se acumulam, em progressão sufocante, nas peças de nobres e nas peças de coronel, sempre ambientadas na

Amazônia. Amazônia fantástica, onde sobre campos nevados, adejam pássaros tropicais, emblemáticos dos cordões; fadas muitos alvas, dríades dos bosques, espíritos de luz que vivem para proteger os incautos, travam duelos cósmicos com 'fiticêras' negras, 'mórenas', melhor dizendo, batuqueiras, macumbeiras, umbandistas de grande fundamento e poder; malocas aguerridas, paramentadas com deslumbrantes 'cocais' e capacetes, exibem seus dançados, se exprimem em um tupi-guarani ou nheengatu reconstituído sabe-se lá mediante quais critérios; seres míticos, que povoam o imaginário da gente amazônica, assombram a matutagem ou com ela confraternizam, em humanizada e carnavalesca camaradagem; onde finalmente, nobres de maus bofes, que vieram da Europa enricar nos seringais, exibem ao mundo atos de maldade, vilania e corrupção, pelos quais serão castigados mediante as 'artimânias' de fadas e feiticeiras e, melhor do que isto, enlouquecidos e destruídos, para gozo da inocência que perseguiram e das virtudes que mancharam. (p. 146).

Talvez a melhor maneira que o Pássaro encontra de resistir seja pelo prazer de ser e fazer teatro. Ou, como nos relata João Guapindaia:

-A única mensagem que ele passa é a alegria, a alegria, aquela espécie de comodidade, que traz alegria, o povo ri muito e bate palma, quer dizer que ele traz alegria. O

Pássaro já é para valorizar o nosso Caboclo Ribeirinho e os nossos nativos. É por aí. Tem uma outra coisa que eu acho que esse povo está querendo dizer; é o seguinte, que algumas coisas da atualidade nós temos que colocar quase assim como uma crítica, está entendendo? E eu acho que é válido esse negócio porque dá, incrementa mais um pouquinho a matutagem, que é para nosso povo ver, saber analisar aquele nosso dia-a-dia, assalto no mato, já se fala em poupança, caboclo já fala em poupança, quando ele não sabia nem o que era isto, então é por aí.

Já a fala da grande guardiã do Pássaro Tucano, Iracema Oliveira, é emocionante:

-Porque hoje, por exemplo, no Pássaro você vê crianças, porque a gente coloca crianças. Porque a gente coloca no coraçãozinho daquelas crianças é o amor pela cultura popular, pela cultura regional, pelo grupo Junino, para que mais tarde não diga: Ah! Eu não sei o que é um Pássaro. Porque você que é guardiã de um Pássaro, você ouvir uma pessoa já taluda, como a gente diz, um senhor, uma senhora, Ah, eu nunca vi um Pássaro, quer dizer, é falta de quê? Falta de divulgação daquela matéria, por quê? Ah, porque não tem espaço, não! O Pássaro, ele vai ter sempre o espaço dele, embora hoje não haja muito espaço físico, mas a gente vai penetrando, a gente vai buscando caminhos e quem sabe se com o decorrer do tempo os espaços não vão mais se abrir, né ?Então, o Pássaro é muito bonito,

então ele tem que ser preservado, ele tem que ser cultivado. Aí a gente ensina que eles têm que ser altivos, não pode ser aquele corpo acabado, acabrunhado, a não ser o matuto, aí eles ficam felizes com isso.

Afinal, de onde vem esta ingenuidade? O dizer do Paes Loureiro, revela que:

-Em respeito a essa questão da ingenuidade ou da complexidade da arte popular, ou da arte que vem do folclore; em parte decorre do fato de que ela se produz uma forma artística sem uma complexidade teórica de quem produz para explicá-la e é analisada com parâmetros ingênuos rebaixadores. O problema é que ele é um teatro feito por gente pobre, a arte popular é uma arte feita por pessoas pobres o que não significa que seja uma arte pobre; é feito por pessoas que têm uma simplicidade de relação com a vida, mas não quer dizer que sejam pessoas ingênuas; o problema é que o olhar para a arte popular sempre é feito na perspectiva da classe dominante, intelectual ou artística, e que puxa para a sua estante a 'cimeira', vou usar uma expressão agora, ou seja, a cúpula da expressão é um caráter, digamos assim, evolutivo. Nós, intelectuais que estudamos, universitários que pesquisamos é que somos o topo da evolução conceitual e da evolução de uma expressão artística que tem os alicerces ingênuos ou primários dessa manifestação. Eu não penso assim, eu penso que cada forma de arte tem a

complexidade apropriada a sua expressão e ela evolui de acordo com condições extra-estéticas, condições de possibilidade de aperfeiçoamento dos seus produtores. Então, eu tenho certeza que cada artista popular, ele produz aquilo de mais alto que ele teve condições sociais de produzir e condições pessoais decorrentes do seu trajeto.

Ilustre-se essa afirmação com a fala da brincante Lucineide, do Tucano:

-Ah! Esse processo é o seguinte, devido vir muita gente doar material de carnaval, a gente ajuda a bordar, a gente ajuda em trabalhos de colagem, a gente vê, tem que experimentar roupa, a gente já vem para os ensaios, a gente dá opinião, 'Olha, eu não estou gostando daqui', 'Eu vou tirar essa fala daqui', entendeu? A gente procura também compartilhar, entendeu, das coisas, de tudo, a gente procura sempre estar aqui, para a gente dar um apoio, dar uma opinião, essas coisas. O Pássaro, eu acho assim que a gente, quando a gente pega um personagem, acho isso, você quer mostrar, você quer viver o personagem, certo? Eu, como eu sou a marquesa, então eu procuro me inspirar em uma marquesa, diariamente ela aparece nos filmes, na televisão, a gente quer mostrar isso para as pessoas, que hoje em dia a pessoa não se preocupa mais, até a mulher mesmo, a mulher, depois que ela casa, depois que ela tem filho, ela acha que pronto, a vida dela

acabou. Então é isso que a gente quer mostrar, que a gente, a gente tem condições, pode ter a idade que for, a gente tem condições de sair, de brincar, de compartilhar, porque não é só dentro de casa que a gente vai conseguir nada, conseguir alguma coisa, então a gente tem ir, tem que mostrar, tem que mostrar que a gente tem valor, que a gente tem condições de fazer o que tem vontade, o que quer, entendeu ? Todo mundo é capaz, basta a pessoa querer. É isso que eu quero ... eu acho o Pássaro é isso, quer mostrar que todo mundo tem capacidade e principalmente a gente, porque se os atores, nós somos principiantes, os atores eles têm direito de errar, eles têm direito, então nós que somos seres humanos é uma coisa assim, então, mas isso é bonito, é um desafio para cada um de nós é um desafio, para mim principalmente, quando eu pego um personagem, eu para mim é um desafio que eu faço, eu vou fazer, eu vou fazer bonito, e pronto e acabou-se e eu faço.

Sábria ingenuidade que se aproveita de restos dos escombros de/da história para construir outra e poder imaginar novamente...

Sobre o erotismo-ludicidade presentes na manifestação do Pássaro, penso que as colocações são ambíguas, com duplo sentido, como em João Guapindaia:

-Acho que não. Não tem não, tem não. Erotismo não tem no Pássaro, não. Também seria muito ...Faz parte do Pássaro

ter um pouquinho de erotismo, não é muito, porque ele apresenta o balet, o balet se apresenta mais para a juventude, é que eles ficam eufóricos, é. Então é isso que existe, acho que nada mais disso.

Ou Eliete, do Tem-Tem:

-Não, não, aquilo é só brincadeira. É uma brincadeira, ela aparece ali, menina mulata onde tem aquelas bailarinas ali de biquíni e tudo, aquilo ali tudo...Uma boa brincadeira.

Já a fala da Iracema Oliveira, mesmo que reservada, acaba revelando a pavulagem da matutagem:

-Não muito, porque a gente procura cortar também essas coisas, você vê que as cenas de namoro deles é uma cena assim, muito leve. Porque a nossa mensagem é não passar nada de ruim para eles, porque essa criançada de hoje, essa meninada que vai ver o Pássaro, já tem a mente aguçada, se você pôr, daqui a pouco, ali eles já estão correndo para o banheiro, né? Então para mim não, o Tucano tem que ser um negócio leve, lindo e solto. É, a matutagem é justamente é diferente, porque ela nem sempre ela faz parte do contexto da peça; então é para homenagear quem nós falamos, não é fazendo pouco daquele linguajar dele, mesmo porque o linguajar dele é gostoso, porque se você Uh! Cumpadre", se disser "Ô, compadre", aí já tira aquela coisa gostosa do matuto do interior e eles é que fazem, por exemplo, quando a peça, você pode observar, geralmente a matutagem entra quando

o clima está pesado na peça, por exemplo, nós aqui do Tucano, não só a Iracema, quanto a diretoria, quando a gente vê que o texto é muito pesado. Porque antigamente era uma mortandade sem fim, matava um, matava outro, não sei o quê, hoje não, a gente procura dar outra dimensão, porque a gente, como eu já falei para você da peça do ano que vem, quer dizer o cara morre. Eu acho que é prisão, a morte do cara, não compensa, não, tem que fazer aquele cara desistir daquela maldade, desistir daquela coisa ruim e passar aqui para o lado bom. Então, geralmente no Tucano você pode ver, dificilmente morre uma pessoa, e fica morta até o fim, eu dou um jeito de ressuscitar, da fada curar, porque eu estou passando uma imagem negativa para o público. Então, nosso interesse não é esse, o interesse é passar coisas boas. Aí a matutagem é essa, é alegria, é o quadro hilariante da peça.

A comicidade dos matutos gira em torno de casos de duplo sentido, envolvendo sexo. Em uma cena de namoro entre adolescentes, o matuto enamorado cantava, e eu pergunto: o que sentir, pensar, dizer sobre o seguinte verso da música:

O beijo só dá sapinho,  
É coisa sem paladar.  
O que eu pedi prá ela  
Ela correu... não quis dar...

Ou nesta cena da matutagem do Tucano:

MATUTINHA: Pruque tanta coisa com negócio de nascimento?

MATUTINHO: Pruque se fô minino ele pode até dizê com muito orgulho qual o lugar que ele nasceu.

MATUTINHA: Cumaantão?

MATUTINHO: Tu já pensou se ele nascê lá no interior do Pau Grande? E as pessoa perguntar: Onde tu é? Ele dia eu su do pau grande!!! E de nascença. Ele vai dizer tudo orgulhoso.

MATUTINHA: E se for menina?

MATUTINHO: Bão, se for menina...era bão que ela nascesse no Estreito, porque tanto o Pau Grande quanto o Estreito são do interior próximo um do outro. É tão pertinho um do outro que quando tinha festa a nha mãe pensava que eu tava no Estreito quando acabá já tava dançando no Pau Grande.

Cenas como estas, entrelaçadas de ludicidade e erotismo, aparecem como um entreato que não apresentam qualquer relação com o enredo da peça apresentada, são como que espaços de significação ludico-erótica. Quase sempre provocam euforia na platéia que, às vezes, aplaude, às vezes, escuta com indiferença, outras vezes ri às gargalhadas, fazendo pilhéria com os atores.

Já a fala de Lucineide, aparece com uma elaboração diferente:

-Olha, a respeito do nosso, a Iracema sempre procurou fazer assim uma coisa bem assim, discreta, apesar de que

tem muitos Pássaros que mostram, cada um tem direito de mostrar o que quer, não é? Porque eu acho também que as pessoas não só o Pássaro, mas tudo, as pessoas já estão levando muito o corpo, não é nem a música, não é nem o teatro, já querem mostrar só o corpo. Eu acho que até, principalmente a televisão, ela não focaliza a voz da pessoa, o talento da pessoa, ou é o bumbum, ou é o corpinho porque é bem desenhado, talento não tem nada, entendeu? O corpo que está falando ali pela pessoa, então, eu acho que isso aí, não tem nada a ver, tem que ter o conjunto. Está certo, você pode ser, não pode ser bonita por fora, mas se você for bonita por dentro, e der tudo de si, se você estiver fazendo qualquer trabalho, realizando qualquer atividade, eu acho que isso vai te tornar muito mais bonito, muito mais capaz.

Vicente Salles caminha em duas direções:

-Em algumas cenas, meio grosseiras, isso faz parte de todo um momento que a sociedade está vivendo, de aceitação dessas tendências. Portanto, eu acho que o erotismo ali no caso do Pássaro está muito mutável, aparece, às vezes mais, às vezes menos, mas na sua linha geral não é um espetáculo erótico, ao contrário, ele parece ser um espetáculo muito bem comportado, com a finalidade de distrair, com a finalidade de levar ao palco atores que são figuras populares. Mas, eu acho que um dos aspectos mais deslumbrantes é exatamente a questão do corpo. Porque há um elemento básico em todo o Pássaro que é

chamado o balé, então a gente tem o balé, a lua no pé, no sentido, na expressão mais pura. Aí a questão do corpo seria muito interessante a gente também dizer da expressão corporal que se manifesta dentro do Pássaro como espetáculo. Essa expressão corporal ela pode ser analisada através gestos dos personagens. A expressão corporal do menino que leva o Pássaro que simboliza o brinquedo com a sua roupa e com a sua gesticulação muito bem construída, com o balé clássico e depois vemos aquela anarquia das danças populares que são outras grandes manifestações do corpo. Por fim, penso que, na sua essência, é a manifestação de uma vida melhor, de uma sociedade justa, uma sociedade igualitária para a humanidade. Os artistas populares, eles sentem a necessidade de uma sociedade melhor. A mensagem do Pássaro é exatamente essa, de uma sociedade melhor, mais justa.

E finalmente sobre a questão ecológica, duas falas chamam a atenção. Primeiro a dramática simplicidade do João Guapindaia:

-A ecologia é uma coisa muito boa, muito maravilhosa e então sempre acontece que tudo acontece sempre na mata, não é? E a ecologia está acima de isso tudo, não podia ser melhor. Porque enquanto tiver mata tem Pássaro, com certeza.

Depois a colocação mais pedagógica da Iracema Oliveira:

-Uma vez, ano passado, eu fui para uma apresentação em um colégio e comecei a explicar e tal, aí um dos alunos me chamou e disse 'Tia, hoje eu matei um passarinho, assim mesmo, assim mesmo'. Olha então você não vai mais matar porque se você matar esse, daqui a pouco morre outro e fica apaixonado, aí complica, porque cada passarinho tem um companheiro, você matou aquele dali a pouco não tem mais passarinho para cantar para a gente, quer dizer a gente consegue...essa apresentação oficiais não, a gente não pode fazer tudo isso porque leva muito tempo, a gente passa que é para preservar a fauna e a flora.

Penso que duas dimensões devem ser indicadas quando se fala da dimensão ecológica presente no Pássaro: primeiro a da presença marcante da diversidade de gêneros humanos, musicais, coreográficos, cenográficos etc. Parece que a famosa biodiversidade brasileira, que contém sozinha 23% de todas as espécies do mundo, insiste em se apresentar junto com os grupos de Pássaros do Pará. Por outro lado a dimensão da re-criação, ou uma reciclagem artesanal, que a cada ano transmuta fantasias e adereços que embelezam o figurino das diversas personagens, personagens que também se "reciclam" durante o tempo, passando de pai para filho, avó para neta, irmão para irmã... Ou seja, reciclam para mudar...

Agora quero finalizar com duas falas sobre um certo futuro/ecológico do Pássaro. Início com Vicente Salles:

-Eu acho que enquanto for iniciativa popular, não. O perigo está no dia em que uma multinacional fizer com o Pássaro o

que fez com o Boi de Parintins, aí infelizmente, a gente tem que verificar que a coisa deixou de ser uma manifestação de iniciativa popular para ser uma manifestação a serviço de grupos econômicos. Enquanto tiver uma iniciativa popular inclusive lutando com a ausência do apoio oficial, a incompreensão da sociedade, do meio e da política cultural do Estado, o povo viverá muito bem, mas depois que uma multinacional ingressar, aí a coisa está complicada.

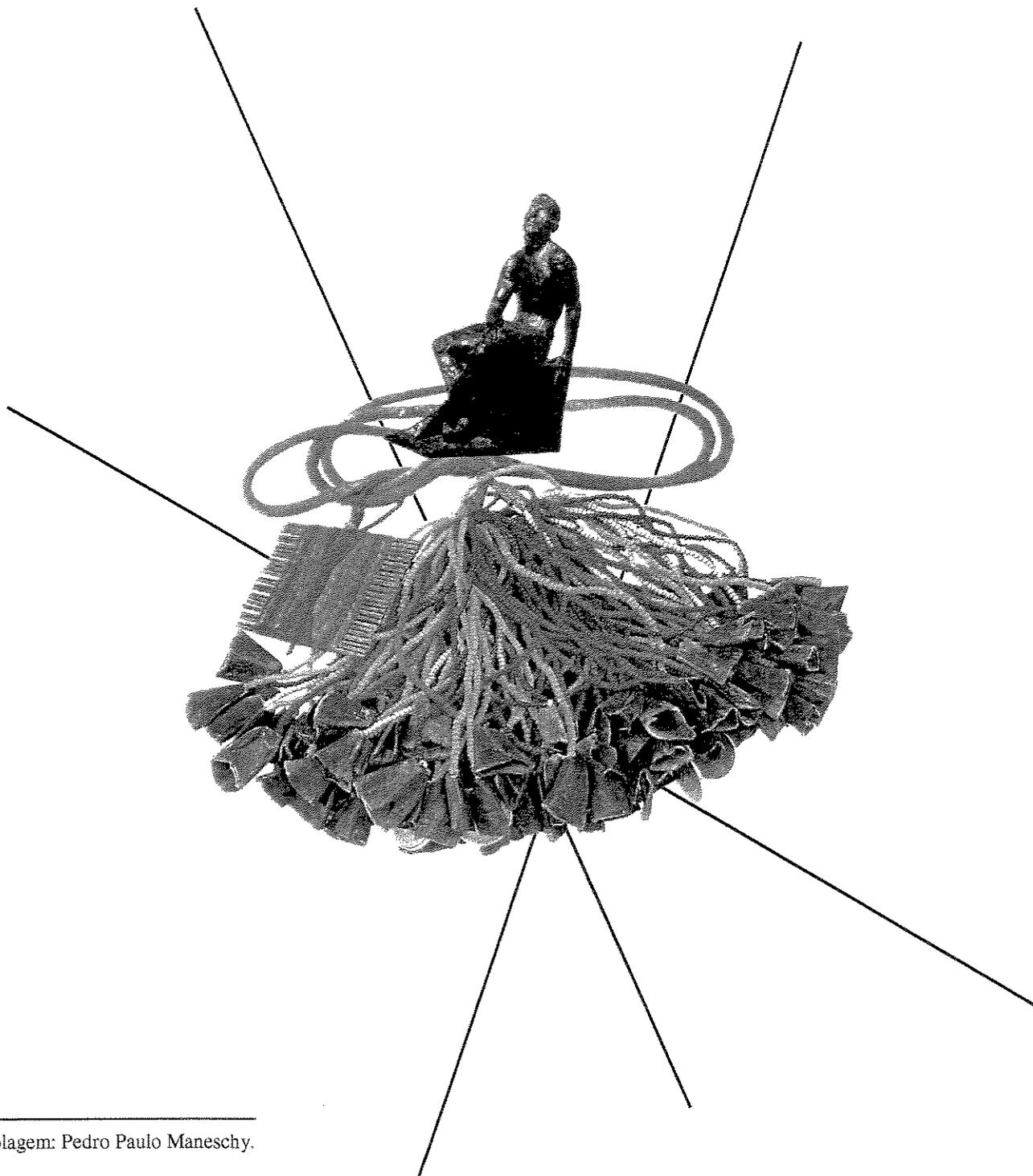
E termino com o apelo melodramático de Antônio Ferreira:

-Olha, o que esse corpo jovem, criança, adulto, digo até um pouco já terceira idade que nós temos, o que ele quer transmitir para o Brasil inteiro, até para nós paraenses, aqui quando ele vai ao teatro, é o seguinte: a cultura nunca pode morrer, a cultura ela tem que a cada ano fortalecer, a cada ano ela tem que crescer, a cada ano ela tem que passar de geração para geração e não deixar o Pássaro, não deixar as tradições folclóricas paraenses acabarem. Este corpo quando ele incorpora um personagem ao término disto, que ele abraça-se numa festa, numa revoada do Pássaro, que o Pássaro volta no outro ano, ele transmite isso para nós, , para os nossos filhos, para os nossos pais, para os nossos avôs, aqueles que estão no céu, que rezam, que estão hoje no nosso meio, como espírito, sempre com essa coisa. O Pássaro que é tradição paraense verdadeira nunca pode morrer.

Quedo-me, pois, inebriado pela força dramática/resistente/construtiva dos autores/atores do Pássaro Junino de Belém do Pará. E, pensando nisso, excita-me a motivação de tentar construir, como reflexões finais, algumas projeções errantes acerca de temas que me afligem e inspiram a imaginação.

## "FINALIZANDO EM RIZOMAS"<sup>7</sup>

"Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem, apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final"  
(Caetano Veloso)



<sup>7</sup> Colagem: Pedro Paulo Maneschy.

"Sua obra é condição de possibilidade para que determinados pensamentos se produzam, mas ao invés de serem pensamentos que repetem o que diz essa obra, ao contrário, trazem diferenças em relação a ela"(Marília Amorim)

Neste momento crepuscular em que me aproximo das últimas letras/falas/gestos, penso no que fiz... Devo revelar que me sinto prazerosamente esgotado, melancólico e feliz pelas constatações inexatas, compreensões aproximadas, interpretações caleidoscópicas e projeções errantes. No caso destas últimas, "pinta" a perspectiva do rizoma. A idéia do rizoma como linguagem/intervenção/pedagogia/política, foi cultivada por Deleuze e Guatarri em seu *Mil Platôs* (1995). Eles tomaram de empréstimo um termo do vocabulário da botânica, que define os sistemas de caules subterrâneos de plantas flexíveis que dão brotos e raízes adventícias em sua parte inferior. O rizoma é um processo de ramificação aberta que não remete a um centro ou núcleo e expande-se em direções móveis/movediças e indeterminadas. Os sistemas em rizoma, ou em treliça, podem derivar infinitamente, estabelecer conexões transversais sem que se possa centrá-los ou cercá-los. Penso agora com Dawsey (2001), que estas ramificações brotam também como resíduos de todo este trabalho e que talvez possam adubar futuros cultivares...

No entanto, às vezes, justamente esses elementos vêm carregados de esperança e promessas ainda não realizadas. As obras de um *bricoleur* surgem de resíduos, materiais sem qualidades, desqualificados. A criança brinca no canteiro de obras e coloca materiais distantes, as sobras de estruturas que ruíram, em bruscas e surpreendentes relações (Cf. Benjamin, 1993: 18). Assim sua vida ganha qualidades do extraordinário. (Dawsey, 2001: 39)

Corporeidade viva que se realiza em relações sociais, em e com, textos/linguagens culturais. Cultura que se inscreve corporalmente e emoldura sociabilidades. Sociedade construída historicamente e que, culturalmente, vai tatuando signos corporais de indivíduos, espécies e sociedades...

Em meus subterrâneos pensamentos ou porões corporais, três caules ameaçam brotar para tentar dar significado às três dimensões político-pedagógicas que gostaria de abordar ou "entreligar" nestas considerações finais rizomáticas: Corporeidade, Cultura e Sociedade. O que dizer/propor sobre/para cada uma delas? Penso que neste início de milênio, valerá problematizar as diversas possibilidades de erigir tópicos de políticas/ações educacionais, culturais e sociais, que possam nos confortar e, ao mesmo tempo, instigar em busca do novo, do inesperado, do diferente... Gostaria, pois, que estas últimas letras hipotéticas pairassem para nossa admiração como uma revoada de pássaros travestidos de matutos,

caboclas, curumins, índias, pretos-velhos que da Amazônia fazem sua pajelança e dirigem seu olhar para o horizonte de um mundo/vida melhor.

Acerca da Corporeidade, apesar de ainda sermos reféns de uma tradição negativo/dicotômica em relação ao corpo, a cada dia encontramos evidências das suas complexas conformações existenciais. Estudos/vivências sobre as linguagens, ou sobre expressões corporais, nos ajudam a compreender que o corpo é o primeiro elo de contato com o mundo. Com Cardoso (1997) vemos que, aos poucos, o corpo vem se movendo da periferia para o centro das análises, pois que,

Cada um está seguro da existência do corpo. Nossos sentidos atestam a evidência da sua presença. Além disso, é por seu intermédio que a criança toma consciência de que existe no mundo, mesmo que, de início, o mundo lhe pareça apenas um prolongamento indiferenciado do seu corpo. [Mas], esta confiança na geografia do corpo que nos torna seguros dos seus limites e da sua situação no mundo está longe de ser definitiva. O corpo apresenta um paradoxo para o pensamento, o de torna-se às vezes aquilo no qual acreditamos ser uma evidência - quem duvida que tem ou que existe um corpo? -, e outras vezes, transforma-se em algo totalmente involuntário, estranho, descontrolado, alucinado, talvez precisamente porque aderimos à sua onipresença muito rapidamente. [Por isso], esta experiência é particularmente tocante já que damos a

ver pelo nosso corpo algo que nós mesmos não vemos. O corpo se volta, deste modo, para seu destino de intersubjetividade: é o elo pelo qual podemos reconhecer e intercambiar com os outros, ele se impõe como ponto de passagem de todas as nossas experiências. (p. 2).

O mesmo autor, em contrapartida, revela que neste final/início de milênio vivemos uma situação com relação ao corpo que apresenta três características: um afastamento cada vez maior entre os corpos, produzido pelo aumento das interfaces que se introduzem como amortecedores dos contatos corporais diretos; uma hiperexposição dos corpos na mídia como mecanismo de publicidade e venda de fetiches e desejos virtuais e a crescente incorporação de artefatos artificiais ou próteses mecânicas que se incorporam, em trans-mutação ao cotidiano existencial das pessoas. A imagem faz-me lembrar do genial filme de Ridley Scott, *Blade Runner*, no qual é possível imaginarmos uma realidade "fictícia" que promove a radicalização da experiência/interação/convivência/tensão homem/máquina. Humaniza-se a máquina ou maquiniza-se o homem. Que humanização? Qual maquinização? Máquinas que nos consolam, afagam, destroem; máquinas criadas por "deuses" humanos que as produzem a sua imagem e semelhança: fortes, esculturais, flexíveis, desmemoriadas, descartáveis. Homens que se re-criam em oásis condominiais, sociedades/guetos sem "alma", geneticamente programadas para ter mais e viver acima/por cima da escória humana

que habita os porões da humanidade cambaleante sem perspectiva de vida.

Foucault (1992), fala da 'invenção recente do homem'. Depois de Nietzsche haver anunciado o 'crepúsculo dos deuses' (cf. Kaufman, 1968), Lévi-Strauss (1971) acena com 'crepúsculo dos homens'. No filme *Blade runner* (Caçador de andróides), em que homens sonham com máquinas e máquinas sensíveis sonham com possibilidades de uma vida humana, suscita-se a noção do ser humano como 'fóssil recente' da modernidade. Nos resíduos da vida humana encontram-se promessas e esperanças ainda a ser realizadas. Nesse momento, o humano irrompe como o outro de um *inumano*. (Dawsey, 2001: 41)

"Égua-meu", por onde caminhar, há caminho? Seria a desmaterialização do corpo o seu destino atual/final? Quero tentar acompanhar os autores supra-citados numa viagem. A da possibilidade de, digamos, corporalizar e sensibilizar as relações, as esperanças não realizadas. Afinal, todas elas podem ser corporificadas e sensualizadas, mesmo as relações que estabeleço através da tela de meu micro. "A noção que vê uma oposição entre homem e máquina não se sustenta diante da compreensão de que os objetos adquirem valor, ou melhor, têm sua própria existência social sancionada pelo uso" (p. 5), pelo sentimento de usufruto e apego. Micro que pode crescer, erotizando-se em e-mails que viram mensagens-cartas que se vingam e

retornam ao nosso meio, colam-se e tocam-se, friccionando-se em fantasias mil. Pois que

há uma integridade estrutural do aparelho percepto-interpretativo ativo que somos nós. Não recebemos passivamente as mensagens que nos são endereçadas, não nos desprendemos da nossa realidade corpórea. Estamos irremediavelmente atrelados a esta condição carnal" (Cardoso, 1997: 7).

Mensagens que podem criar uma aproximação física planetária, podem aproximar universos culturais díspares e colocar em cheque visões estreitas, regionalistas e, que, de repente, subitamente se vêem identificadas com alguém inimaginavelmente distante, terrivelmente próximo. E aí podemos ressurgir imprevisivelmente novos, corporalmente tatuados de todas as cores, de todos os nomes... Tatuagem em teia, como a da sábia aranha que as constrói "entrelaçando" fios pegajosos e mortíferos, sutilmente combinados aos que lhe dão passagem e caminho para a vida. Assim caminha a humanidade... É nesse cenário pós-moderno que pretenciono apontar uma nova condição para a vivência/interpretação do corpo, uma condição humana de partilha de significados. Retomo pois, com Cardoso (1997), um ponto que nos leva a continuar nosso percurso que é a

Compreensão de que no ato comunicativo humano, [qualquer que seja ele, pois que expressivo da realidade humana], há uma corporeidade em jogo, pois o envolvimento com a

produção de sentido ocorre a partir da nossa experiência 'corpo-perceptiva', nossa capacidade de percepção do outro no jogo da partilha de significados. Não existe um momento anterior à percepção que seja uma 'vivência isolada do corpo', ou o contrário, um momento em que se produz sentido sem a sua presença. Toda experiência, toda percepção, já se nos aparece em sua corporeidade, em sua contingência de ser-corpo. Toda comunicação, [toda ação humana], pressupõe uma forma de interação, e a forma de interação humana por excelência é o corpo, 'o primeiro elo com o mundo'".(p. 11).

Em seu *Paradigmas Educacionais e Corporeidade*, Assmann (1994) advoga a necessidade da corporeidade vir a ser um critério (valorativo e pedagógico) fundante na formulação de sólidos princípios para a Educação em geral e conseqüentemente para o que se possa chamar Educação Motora: "A idéia central é a seguinte: a Corporeidade não é fonte complementar de critérios educacionais, mas seu foco irradiante primeiro e principal. Sem uma filosofia do corpo, que pervada tudo na Educação, qualquer teoria da mente, da inteligência, do ser humano global enfim, é, de entrada, falaciosa". (p. 77).

Moreira (1995) aprofunda essa idéia tecendo a metáfora do "Corpo Presente-Pressente", na qual busca, através da Corporeidade/Motricidade, as modificações para o estabelecimento

de novos pressupostos epistemológicos/existenciais, quando afirma que:

Respeitar o corpo presente-presente é lembrar: que o acesso a uma concepção global do homem só se dará por meio do corpo, pois este possui uma expressão que dialoga e faz comunicar-se com outros corpos; que o corpo revela uma personalidade e ao mesmo tempo uma cultura que se entrelaçam no estabelecimento de uma sociedade; que o corpo não pode ser encarado como simples habitação do espírito, pois sem ele o espírito não se concebe; que as atividades corporais, por meio do jogo e do esporte, devem exercitar a criatividade, a liberdade, a alegria e o bem estar. (p. 26).

O engajamento na luta pelo reconhecimento da Corporeidade/Motricidade como componente do currículo educacional passa pelo que o referido autor cunha como revisão de valores em que:

O corpo-objeto ceda lugar para o corpo-sujeito; o ato mecânico no trabalho corporal ceda lugar para o ato da corporeidade consciente; a busca frenética do rendimento ceda lugar para a prática prazerosa e lúdica; a participação elitista que reduz o número de envolvidos nas atividades esportivas ceda lugar a um esporte participativo com grande número de seres humanos festejando e se comunicando; o ritmo padronizado e uníssono da prática de atividades físicas ceda lugar ao

respeito ao ritmo próprio executado pelos participantes.  
(p. 101).

Pensar/viver a Corporeidade/Motricidade e em especial a sua aplicação pedagógica na escola, no contexto da cultura amazônica, implica, no dizer de Serres (1993), numa desconfiança de uma razão asséptica, que aspira à imobilidade de uma perfeição ilusória e, em contrapartida, na incorporação de uma abertura a um saber tolerante e amigo da diferença, capaz de incorporar os variados saberes e manifestações da cultura corporal regional como temáticas de transversalidades curriculares a fim de produzir uma nova visão/vivência da Educação Física na Amazônia.

Nesse sentido é importante registrar que, historicamente, o trato da Educação Física tradicional com as questões da cultura amazônica, tanto no processo de formação profissional como na prática profissional, tem-se caracterizado pela perspectiva de "estilizar" as diversas manifestações culturais e apresentá-las em espetáculos isolados, desprovidos de uma postura crítico-criativa que dê conta da problematização das múltiplas dimensões dessas manifestações. No que tange à forma como essas expressões culturais são vivenciadas no processo escolar de ensino-aprendizagem, o que tem prevalecido é o "ensino" mecânico dos diversos gestos e passos que compõem cada uma das danças que fazem parte dessas artes, sem o compromisso com uma análise/reflexão/interpretação que possa proporcionar a incorporação e a vivência da riqueza cultural que essas manifestações

ensejam para formação integral do ser humano, bem como para o exercício de uma cidadania plena.

Caberia, pois, à Educação Física amazônida resgatar a possibilidade de trabalhar/brincar com o corpo numa perspectiva, digamos, de cultuar a cultura. Forma que não significa apenas algo que contorna o objeto, mas, e por isso mesmo, como algo que, ao contorná-lo, dá-lhe contorno e possibilita o surgimento da superfície de contato. Forma afinal que dá sentido ao ato, que é substrato material para o sentimento de aproximação de corpos vivenciantes/saboreantes de cultura. Diria, pois, que as manifestações da cultura popular, como o Pássaro Junino, não precisam de postulados técnico-científicos, melhor dizendo, o Pássaro não precisa de treinamento físico, aeróbico, anaeróbico, flexibilidade, força etc. O que a cultura popular deseja é espaço/tempo para ser considerada pela Educação Física como uma experiência corporal que resgate a beleza do corpo amazônida, ou a beleza amazônica do corpo. Enfim, que a Educação Física aprenda e apreenda fazendo e produzindo cultura.

No caso da raiz adventícia da Cultura, começo aportando em Bosi (1989) que, em suas *Reflexões sobre a Arte*, aponta algumas características que nos instigam a tentar inventar uma perspectiva criativa no trato com as questões culturais que contemplem: o fazer, o conhecer e o exprimir. O fazer no sentido de construção e/ou produção cultural, que se configura nas múltiplas possibilidades de experimentar/saborear práticas culturais pelas quais "se muda a

forma, se trans-forma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura" (p. 13). Portanto, poderíamos imaginar uma política cultural que favorecesse o contato direto das pessoas com variadas manifestações culturais de todos os matizes, no sentido de ampliar seu universo de produção de linguagens que, por sua vez, apontam para novas práticas sociais. O conhecer porque "Sim, eu quero saber. Saber para melhor sentir, sentir para melhor saber" (p. 27). Conhecimento aqui entendido como representação da realidade, resultado da intervenção sensível-cognitiva que formaliza, em sensações, imagens, idéias, valores, a leitura do mundo. Dessa forma, a política cultural favorece a ampliação do saber que terá reflexo sobre o viver. Conhecimento que deveria ser capaz de apreender problemas globais, para neles inserir saberes parciais e locais e, com isso, apreender as realidades em seu contexto, sua complexidade, seu conjunto. E o exprimir como uma força que se exprime e uma forma que se expressa. Força e forma permitem a construção de um saber que investiga a correspondência entre expressões corporais e a sua qualidade subjetiva. A capacidade autônoma de expressão cultural é a perspectiva mais digna de qualquer política cultural.

Estas três dimensões (fazer-conhecer-exprimir) aparecem na manifestação do Pássaro Junino de forma estimulante, seja na construção cotidiana de todo o aparato estrutural da encenação, que exige, por conta das dificuldades materiais, um permanente e coletivo recriar de formas(ô) e formas(ó) dos diversos artefatos necessários à apresentação teatral; seja na "iniciação" por que devem passar

todos os brincantes para que apreendam o significado da própria apresentação, que se acha modificada em espaço-tempo-ritmo, rompendo com o espaço-minimizado-opressor, o tempo frenético-esquizofrênico e ritmo-mecânico-adestrador e deformando-se grotescamente em um espaço livremente adaptado, um tempo lentamente parcimonioso, um ritmo alegoricamente cadenciado; bem como na expressão que a cada ano se renova e incorpora elementos/assuntos da atualidade da cidade de Belém do Pará.

Já imaginei um programa cultural capaz de articular como seu eixo norteador: a Revitalização dos espaços públicos a partir do referencial da corporeidade e do lúdico, nas áreas do Esporte, Arte e Lazer; o Respeito ao universo cultural da comunidade envolvida nos programas; a Democratização do espaço sócio-cultural dos equipamentos de cultura e lazer; a Valorização das vivências das múltiplas dimensões da cultura corporal da comunidade.

Nos idos da década de 30, Mário de Andrade assumiu a direção do Departamento de Cultura do Município de São Paulo e pautou sua atuação na edificação de projetos que favorecessem a democratização da cultura. O aspecto mais inovador e importante nessa prática de democratização cultural era que

Ela não partia de um isolamento das culturas, mas exatamente do seu relacionamento. A grande preocupação de Mário de Andrade era a de aproximar a 'cultura popular' da 'cultura erudita'. Como ele estabelecia um mesmo critério de valor a ambas, não as queria separadas. Ele sabia que a separação era histórica; logo superável. O

incentivo do acesso erudito à cultura popular (e vice-versa) visava exatamente democratizá-la. Democratizar seria, então, aproximar culturas; não isolá-las. [A política cultural do movimento modernista brasileiro], com seus princípios plenamente desenvolvidos, a saber: atualização da inteligência brasileira, direito permanente à pesquisa estética e a reflexão sobre sua própria realidade cultural. (Feijó, 1995: 54).

Fico aqui viajando na possibilidade de se realizarem sistematicamente apresentações/encenações do Pássaro Junino no Teatro da Paz, palco das apresentações "eruditas" das óperas portuguesas, que se abriria para a entrada do Teatro do Povo. Ainda hoje o referido teatro permanece fechado às apresentações "populares", sob alegação de risco de destruição do patrimônio histórico do povo paraense.

Ainda dessa perspectiva do não isolamento, aproximação e/ou mestiçagem das culturas, Lezama Lima, escritor cubano citado em interessante trabalho de Aranha (1992), vem instigar-nos a mover-nos em outras direções em busca de políticas culturais mobilizadas e mobilizadoras de múltiplos alicerces. Cito a autora que diz:

Vista por outros enfoques, a questão da mestiçagem condensa implicações diversas e igualmente relevantes. A proposta de Lezama Lima é, nesse sentido, singular. A sua análise do barroco, no exemplo do Aleijadinho, entre outros, é bastante elucidativa: 'a arte do Aleijadinho

representa a culminação do barroco americano, a união em uma forma grandiosa do hispânico com as culturas africanas [...] Vemos portanto que o senhor barroco, a quem designamos como o autêntico primeiro instalado no que é nosso, participa, vigia e cuida as duas grandes sínteses que estão na raiz do barroco americano, a hispano-incaica e a hispano-negróide. [No caso do Pássaro Junino de Belém do Pará, poria, lusitano-índio-negróide]. Como se realiza essa importante síntese do Aleijadinho, nele considerando o mundo lusitano como parte do hispânico. Sua mãe era uma negra escrava. Seu pai um arquiteto português'. [Portanto], as sínteses empreendidas por Lezama não remetem ao entrecruzamento racial/cultural como projeto de conquista/dominação a partir de uma suposta unidade cultural/nacional, mas para o seu reverso, para a contraconquista, para a ruptura através da reutilização, recriação do dado, de uma tradição. A multiplicidade de aspectos étnico-culturais entrecruzados processa novas e dinâmicas realidades, onde (re)criação e rebelião se confundem. (p. 111).

Também outro Andrade, o Oswald, aporta nesse debate com os seus estudos antropofágicos, reclamando a necessidade de refletir o nacional em relação dialógica e dialética ao universal, fazendo surgir, pela participação e produção cultural, um Brasil não de pacíficos e subservientes, mas de devoradores críticos/criativos,

capazes de criar e recriar, montar e remontar novos contextos a partir de fragmentos alheios.

Enfim, diz a referida autora:

Na verdade, tanto o pensamento de Lezama quanto o de Oswald sinalizam para contrafaces da dominação, privilegiam uma espécie de história [cultural] contra-hegemônica, formas peculiares de 'resistência', de desconstrução/[descontração] de um modo de ser que perpassa, mas também, e principalmente, ultrapassa os aspectos meramente submissos da questão, que talvez responda pelo 'sentimento da festa e da vida que prevalece no Brasil,[...] uma alegria verdadeira, porque constantemente impregnada do sentimento de tragédia. [Tal como as alegres/trágicas fábulas do Pássaro Junino]. (Aranha, 1992: 114).

Quero agora referir-me às reflexões de Marcellino (2001), que vem trabalhando na assessoria de políticas culturais de lazer para diversas prefeituras do Brasil, inclusive a de Belém do Pará. Em trabalho lançado/divulgado no Seminário de Políticas Públicas em Esporte e Lazer, realizado em abril de 2001, na Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, o autor aponta a necessidade de um trabalho integrado em Políticas Setoriais de Lazer, justificando um programa de governo baseado em quatro eixos, a saber:

1. A partir dos conteúdos culturais - requer trabalho integrado inter secretarias ou órgãos da chamada área

cultural (artes, cultura, esporte, meio ambiente, turismo, patrimônio, etc.). 2. A partir dos valores associados ao lazer - requer trabalho integrado inter secretarias ou órgãos que extrapolem a questão cultural ( Educação, Saúde). 3. A partir das barreiras para a sua prática - requer trabalho integrado inter secretarias ou órgãos que também extrapolem a questão cultural ( Promoção Social, Transporte, Parques e Jardins). 4. A partir das circunstâncias que o cercam - política de reordenação do solo urbano, do tempo ( necessidade de relação com o legislativo). Esse programa de governo deverá ser pautado, num primeiro momento, pela ação numa dupla frente: - ampliar a visão restrita do lazer. - buscar superar o conformismo, pela crítica e pela criatividade, ou seja, entre outras coisas, continuar com os programas de difusão cultural, mas acrescentar programas de participação e criação culturais. (p. 16).

É de se notar que o autor busca estabelecer eixos de um programa de ação para o lazer, que atendam às diversas dimensões (conteúdos, valores, barreiras, circunstâncias) com as quais a área deve, ou deveria, relacionar-se a fim de dar conta de uma política cultural que considere as possibilidades do lazer enquanto instrumento de mobilização e participação cultural, integrando esforços com os grupos populares das cidades, atuando a partir das suas manifestações culturais, considerando os níveis de participação e procurando, através de uma política de animação, superar estes

níveis sem descaracterizá-los. Marcellino continua aludindo ao que chama de pilares básicos sobre os quais esta política de cultura e de lazer deve estar assentada:

1. Respeito e incentivo às manifestações espontâneas da população, partindo delas, e junto com elas, tendo o devido cuidado para que o respeito não signifique "purismos", ou para usar uma expressão gramsciana, partir do "humus" da cultura do povo, "humus" que é seiva, que alimenta, que faz crescer e florescer, mas que vem da impureza;
2. Trabalho conjunto com grupos organizados(parcerias), buscando sua autonomia, e respeitando-a;
3. Trabalho conjunto com a iniciativa privada, sem abrir mão da participação no processo decisório(parcerias atentas, digamos assim);
4. Trabalhar na perspectiva de regiões metropolitanas-consórcios. É impossível ficar restrito aos âmbitos municipais, inclusive com a série de impactos que políticas de lazer podem trazer para regiões inteiras;
5. Trabalhar com o Estado, o que não significa, de forma nenhuma contribuir para perpetuá-lo, ou termos modelos alternativos fixados "a priori" e menos ainda, acreditar que não seja possível a construção de novos modelos, inclusive com a nossa ação no plano cultural. (p. 17).

Penso que sonhar com uma política cultural nestes moldes já nos remete, com esperança, à terceira raiz rizomática que citei: a Sociedade e, neste rizoma, intenciono partir, em tensão, da elucidação do que Morin (2000) coloca como os três recortes

caleidoscópicos constitutivos do humano: a espécie, o indivíduo, a sociedade. Diz o autor que precisamos criar uma ética do gênero humano capaz de conduzir a uma

'antropo-ética' que leve em conta o caráter ternário da condição humana, que é ser ao mesmo tempo indivíduo/sociedade/espécie. Nesse sentido, a ética indivíduo/espécie necessita do controle mútuo da sociedade pelo indivíduo e do indivíduo pela sociedade, ou seja, a democracia; a ética indivíduo/espécie convoca, ao século XXI, a cidadania terrestre. (...) Essa ética não pode ser ensinada por meio de lições de moral. Deve-se formar nas mentes com base na consciência de que o humano é, ao mesmo tempo, indivíduo, parte da sociedade, parte da espécie. (...) Desse modo, todo desenvolvimento verdadeiramente humano deve compreender o desenvolvimento conjunto das autonomias individuais, das participações comunitárias e da consciência de pertencer à espécie humana. (p. 17).

Penso que esta ética não está apoiada na moral do conhecimento de si, nem está dotada de universalidade homogênea que antagoniza o bem e o mal, mas poderia se encostar numa ética/estética "nietzscheana" que repudia esta moral e está ocupada com o cuidado de si, não como idéia universal, mas como ação solidária concreta e corporal, uma vez que para Nietzsche o que o corpo não sabe-faz, nada sabe-faz. Penso, também, que esta construção se dará inserida em universos culturais múltiplos, e aí quero resgatar o que

diz Santana (2000) em seus comentários finais sobre a manifestação sociocultural do Olodum brasileiro:

Senti que é possível ir muito além do protesto, é possível reinventar criativamente este país, é possível ir ao passado, à raiz, não para ficar nostalgicamente nela, mas reelaborá-la, acioná-la enquanto artefato cultural, sendo possível, assim, tal como um vulcão, mergulhar na ancestralidade e se firmar dignamente, transformar o ódio e a revolta em ações produtivas e transformadoras - esteticamente belas. Ainda falei que via o OLODUM como uma espécie de preto velho - sabedoria; de criança - astuto, belo, brincalhão; de adolescente - rebelde, irreverente, sagaz, aberto para o novo; de adulto - responsável, empreendedor, realizador; e também, que eu o via como um grande laboratório político-cultural. (p. 109).

Laboratório enigmático, onde se tenta testar novas possibilidades de sentir, conceber, ser político. Aceitar que o mundo é um enigma e que a partir deste, o que se pode é fabular, como faz o escritor de ficção ao avançar suas projeções errantes que são sempre flutuantes, configurar uma proposta para sentar à mesa e refletir. Custodiado em Boaventura Sousa Santos, pensando em Foucault e viajando em minhas reminiscências, atrevo-me a três fabulações.

A primeira diz respeito à concepção de poder. Aqui, me parece sugestivo ressaltar o deslocamento da noção que Foucault (1979) revela sobre o poder, enfatizando que o mesmo opera de

forma a ser exercido sobre e pelas pessoas dentro de diferentes contextos que estruturam relações complexas e interagentes de dominação e autonomia. Dessa forma deve-se registrar que o poder nunca é unidimensional sendo, pois, exercido não apenas como um modo de dominação, mas também como um ato de resistência, ou seja, como expressão de uma forma crítico-criativa de produção cultural, social e política que escapa da força imediata de opressão do poder central do estado dominante.

Em sua *Microfísica do Poder*, Foucault (1979) aprofunda a materialidade de um poder que intervém atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos, o corpo, e que, ao situar-se ao nível do próprio corpo social, penetra na vida cotidiana dos indivíduos podendo ser caracterizado como micro-poder. Segundo o autor, esta concepção revela um deslocamento tanto na forma de análise, ao entender que as relações de poder não são advindas exclusivamente da estrutura social ou do aparelho central do estado, quanto ao nível em que ele se efetua concretamente, uma vez que o poder deve ser entendido/vivido como relações múltiplas que acabam por se transformar a partir da singularidade das situações cotidianas em que se estabelecem. Machado (1979), ao introduzir a obra citada, esclarece:

O importante é que as análises indicaram claramente que os poderes periféricos e moleculares não foram confiscados e absorvidos pelo aparelho de Estado. Não são necessariamente criados pelo Estado, nem, se nasceram

fora dele, foram inevitavelmente reduzidos a uma forma ou manifestação do aparelho central. Os poderes se exercem em níveis variados e em pontos diferentes da rede social e neste complexo os micro-poderes existem integrados ou não ao Estado[...]. O importante é que essa relativa independência ou autonomia da periferia com relação ao centro significa que as transformações ao nível capilar, minúsculo, do poder não estão necessariamente ligadas às mudanças ocorridas no âmbito do Estado. (p. XII).

A interessante análise de Foucault (1979) indica, portanto, que os poderes não podem ser localizados em ponto definido e específico da estrutura social, atuando, isso sim, como uma extensa e complexa rede de mecanismos e dispositivos a que ninguém escapa e que não está definida por limites ou fronteiras. Dessa forma pode-se inferir que o poder se estabelece em relações que podem ser transformadas e modificadas, numa dialética que, para Foucault, não obedece à forma hegeliana pois,

a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder... E, assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado...e a batalha continua". (p. 146).

Hoje, o chamado neoliberalismo, mais do que uma versão específica do modo de produção capitalista, tenta vingar um modelo de "civilização" assentada na dramática intensificação de micro-redes de desigualdade nas relações sociais, que assume formas múltiplas das quais são vítimas, além dos trabalhadores, as mulheres, os povos indígenas, as crianças, as minorias étnicas, os camponeses, os desempregados, os imigrantes, os homossexuais, os artistas etc... O centro da luta, portanto, desloca-se do explorado para os diversos universos de excluídos; transmuta-se num vai-e-vem da classe para a humanidade. Seu caráter emancipatório reside no seu conjunto, sendo que a reivindicação prioritária não é deduzível de nenhuma teoria, mas de situações específicas e concretas de cada país, estado ou região num dado momento histórico.

A segunda fabulação busca a equivalência entre os princípios de igualdade e diferença. Nossas sociedades são repugnantemente desiguais. Mas a igualdade não nos basta, "a gente não quer só comida" (Titãs). A igualdade, entendida como homogeneidade linear, acaba excluindo o que é diferente. Tudo o que é homogêneo tende a se transformar em violência excludente. As diferenças veiculam visões alternativas de liberdade e emancipação social, cabendo aos diversos grupos detentores delas decidir até que ponto pretendem se hibridizar. Essa articulação entre os princípios da igualdade e da diferença exige uma nova radicalidade nas lutas pelos direitos humanos. Direitos humanos, da humanidade toda, de toda parte da humanidade. Portanto, nossas reivindicações são de

direitos e de liberdades universais e evitam as armadilhas das gerações... Sim, a liberdade entendida como valor universal e não um conceito de validade limitada a uma cultura específica. No seu sentido integral, a liberdade é mais que o fim do desenvolvimento, é mais que um meio para o desenvolvimento, é também um padrão crítico que permite avaliar os modelos existentes de desenvolvimento. Enfim, uma liberdade transcultural, moderna/pós-moderna.

Neste momento, talvez valha a pena custodiar-me na seguinte alusão a um grande intelectual brasileiro:

Estimula que um pensador como Octavio Ianni reconheça a pertinência de um termo ainda considerado maldito entre muitos de seus colegas, 'pós-modernidade', e o aceite como válido na tentativa de compreensão desse enigma que é o mundo contemporâneo, que é globalizado e que já não é mais moderno, embora ainda o seja. A respeito dessa questão Ianni é muito claro: pós-modernidade é um ponto de vista, uma categoria teórico-ideal - mais que isso, um estilo de pensar, com tantos direitos de cidadania no cenário internacional quanto aquele ao qual se opõe, o da modernidade. Como escreve no início do capítulo 'Estilos de Pensamento', quando se fala dos tempos atuais se está falando de modernidade e pós-modernidade, duas formas de pensar, sentir, agir, imaginar e narrar que se manifestam de maneira diversa em diferentes 'textos' (um edifício, um romance, um poema, um comportamento). (Coelho, 2001: 19).

A terceira fabulação diz respeito à democracia e à conquista/construção/exercício do poder. Se são muitas as formas de poder, se estão estendidas em microfísicas intersticiais, é de relativa validade conquistar o poder de Estado se a sociedade não for transformada. -Tomar o poder? -Sim! -Não!. -Muito pelo contrário, queremos apenas o impossível: uma humanidade nova e um mundo novo! A tônica, portanto, não está na destruição do que existe, mas na mudança das relações de poder e na criação de alternativas. E aqui reside uma questão visceral: são tão variadas as lutas e as propostas de resistência que não existe mais a vanguarda unificadora da transformação social. Santos (2001) aporta aqui para dizer que:

As rebeldias têm que se encontrar a partir de suas redes de relações, da condição partilhada de participação de todos. O que está em jogo é a tecitura de uma globalização contra-hegemônica em que caibam vários mundos e várias concepções de poder e emancipação social. Cabe às forças contra-hegemônicas mostrar que a democracia, quando levada à sua radicalidade conceitual, tem pouco a ver com a caricatura que o liberalismo fez dela. O fundamental é compreender que, ao contrário do que pretendiam as vanguardas modernas, deve-se caminhar com os que vão mais devagar. [O ritmo da tropa é o passo do guerrilheiro mais lento]. Como não há metas pré-estabelecidas, mas horizontes, o importante é irmos juntos. O papel estratégico da comunicação e da informação reside em mostrar que não se está só na luta. [É preciso entender

que] os traços do novo paradigma da política de esquerda abrem espaço para muita criatividade por parte das organizações e dos movimentos. Não tendo metas, tem contudo, um critério de avaliação de percurso para as lutas: tornar o mundo gradualmente menos confortável para o capitalismo global. Como qualquer outro paradigma, os traços do novo não são totalmente novos nem foram inventados do nada. São sobretudo muito vagos. Têm, por isso, que ser refletidos e adaptados pelas organizações e movimentos às realidades de cada país. (p. 3).

O Pássaro Junino sobrevive sem metas, apenas voa burlescamente encantando nossa sensibilidade, desafiando paciente e infantilmente as agruras da sociedade paraense. A cada ano que ressurge conserva, inova, transforma, transcende, causa desconforto, espanto e conforta nossa imaginação imaginária, lúdica, erótica, ecológica.

Pensando bem, talvez o veio principal que perpassa as três grandes raízes anteriormente aludidas, seja a necessidade e o nosso desejo de que, nas múltiplas relações sociopessoais que vivemos, estejam presentes, em sintonia simultânea, os mais sensíveis contatos corporais, as mais diversificadas experiências culturais, as mais dignas relações de poder. Imagino que o Pássaro da Terra, do seu jeito peculiar, apresenta/encena uma síntese/sincrética dessas vivências.

Minhas reverências finais à Iracema, ao Guapindaia, ao Otelo, ao Jesus e ao Vicente Salles, com quem quero estar na platéia para compartilhar o desejo de que o Pássaro continue a ressuscitar nos palcos da cidade das mangueiras, persista em resistir fora dele e em revoada, talvez no Bosque Rodrigues Alves, lugar de suas antigas apresentações, venha anunciar a matutagem-maloqueira de uma vida nova que abunde jocosamente justiça, prazer, alteridade, fraternidade e liberdade.

Enfim, ao sair do meu transe, quero me despedir avisando, de novo, que tudo o que escrevi, fi-lo com um certo jeito holográfico, pois que, em cada parte que tecia estava também me lembrando das outras que já escrevera e ainda daquela que estava por vir. Fi-lo também como um mestiço/membro da legião brasileiro-amazônico-paraencicabana; professor universitário; veterano jogador de basquete; admirador de artes, música, cinema; canceriano; inveterado contemplador da beleza do por do sol e que muda quando é lua cheia... Mas agora, no apagar das luzes, fico com Waldemar Henrique para cantar:

“Onde quer que eu esteja  
sou um amazônida,  
perseguido por visões mitológicas  
pelo veneno da selva,  
pelo mistério ainda indecifrado  
dessas fortes e benfazejas chuvas,  
pelo doce chamado  
da minha gente...”

Mas isso

“é só um jeito de corpo, não precisa ninguém me acompanhar”

(Caetano Veloso)

## "BIBLIOGRAFIA"

"Mesmo quando cito, e faço-o abundantemente,  
cito-me, na medida em que me revejo na obra do outro"  
(Paulo Cunha e Silva)

"Quanto a mim, os autores que gosto, eu utilizo.  
O único sinal de reconhecimento  
que se pode ter para com um pensamento é,  
precisamente, utilizá-lo, deformá-lo,  
fazê-lo ranger,  
gritar"  
(Michel Foucault)

"Traduzir uma parte na outra parte,  
que é uma questão de vida ou morte,  
será arte?"  
(Ferreira Gullar)

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALMEIDA, Milton José de. *Prefácio*. In: SOARES, Carmen. *Imagens da educação no corpo*. Campinas: Autores Associados, 1998.

AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bákhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2001.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Ed. Globo, 1995.

ARANHA, Lúcia. *Pedagogia histórico-crítica: o otimismo dialético em educação*. São Paulo: EDUC, 1992.

ASSMANN, Hugo. *Paradigmas educacionais e corporeidade*. 2ª ed. Piracicaba: UNIMEP, 1994.

- ASSMANN, Hugo. *Metáforas novas para reencantar a educação: epistemologia e didática*. 2ª ed. Piracicaba: Ed. Unimep, 1998.
- AZEVEDO, Israel Belo de. *O prazer da produção científica: diretrizes para a elaboração de trabalhos acadêmicos*. 2ª ed. Piracicaba: Editora UNIMEP, 1993.
- BÁKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento - o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1989.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Primeiros Passos).
- BRONOWSKI, Jacob. *As origens do conhecimento e da imaginação*. 2ª ed. Brasília: Ed. UnB, 1999.
- CALLIGARIS, Contardo. *O reino encantado chega ao fim*. Caderno Mais. Folha de S. Paulo, 24/07/1994.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Ed. Cotovia, 1990.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CALVINO, Ítalo. *As cosmi-cômicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAMPANHA NACIONAL DE DEFESA PELO DESENVOLVIMENTO DA AMAZÔNIA. *A Amazônia brasileira em foco*. Rio de Janeiro: CNDDA, 1986.
- CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Cultrix, 1982.

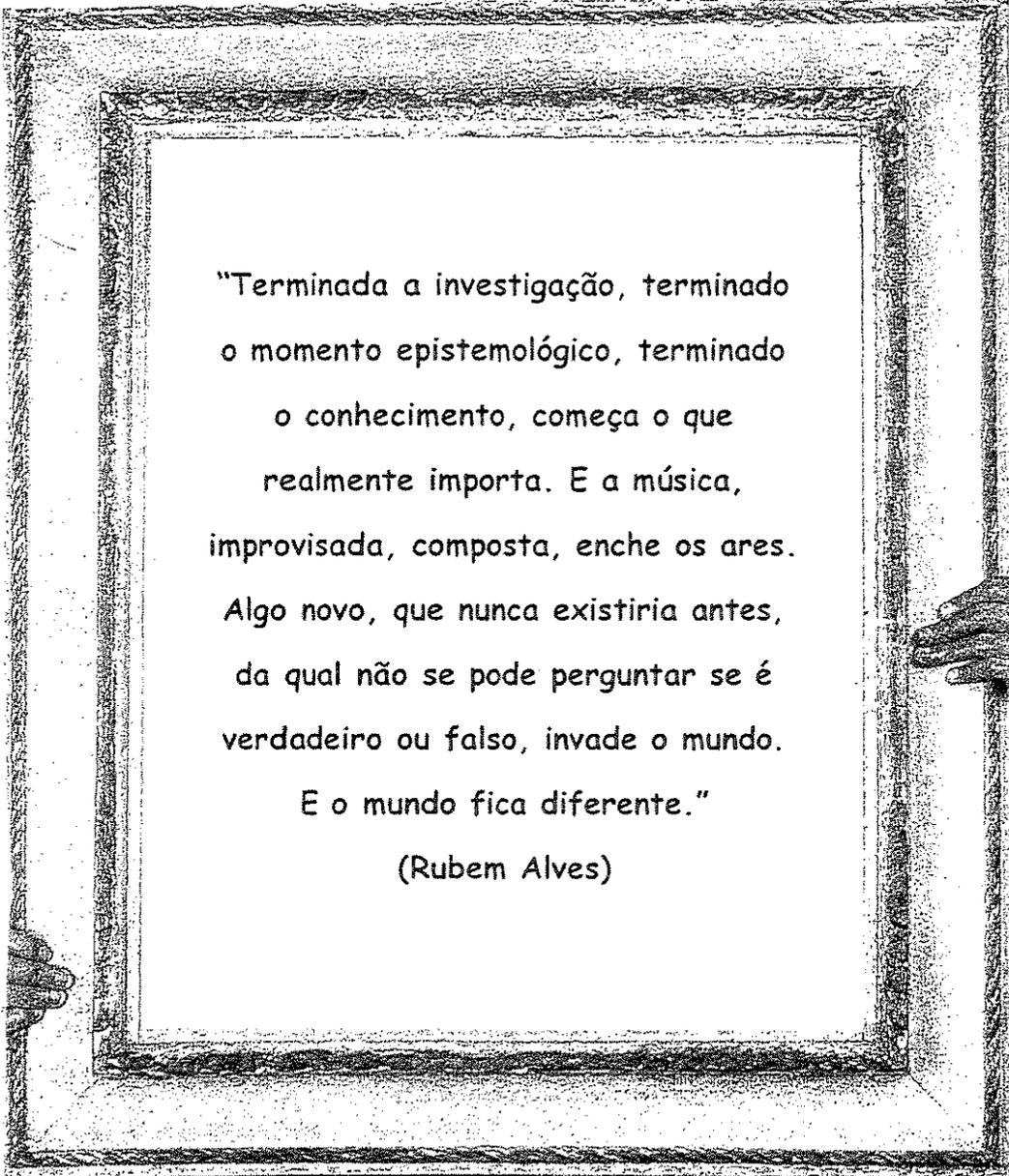
- CARDOSO, Cláudio. *O corpo presente*. In: VI Encontro Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Salvador: UFBA, 1997.
- CARVALHO, Yara Maria de. *Imagens e Lazer*. In: BRUHNS, Heloisa T. (org.). Temas sobre o lazer. Campinas: Autores Associados, 2000.
- CARVALHO, Yara Maria de. *O lúdico nas pequenas histórias*. In: BRUHNS, Heloisa T e GUTIERREZ, Gustavo Luis. Representações do lúdico: II ciclo de debates "lazer e motricidade". Campinas: Autores Associados, 2001.
- CASTELLS, Manuel. *A vida sob custódia*. Caderno Mais. Folha de S. Paulo, 01/04/2001.
- COELHO, Teixeira. *Uma fábula pós-moderna*. Caderno Mais. Folha de S. Paulo, 01/04/2001.
- DAMÁSIO, Antônio Roberto. *O erro de descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DAOLIO, Jocimar. *Da cultura do corpo*. Campinas: Papirus, 1995.
- DAWSEY, John Cowart. *Coisa de macunaíma: cultura e dialética da qualidade de vida*. In: MOREIRA, Wagner Wey. (org.). Qualidade de vida: complexidade e educação. Campinas: Papirus, 2001.
- DELEUZE, Giles. & GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DE MARCO, Ademir. (org.). *Pensando a educação motora*. Campinas: Papirus, 1995.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal. 1979.

- GAARDER, Jostein. *O mundo de sofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GAGNEBIN, Jeanine Marie. *Infância e pensamento*. In: GHIRALDELLI JR. Paulo. (org.). *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1993
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- JACQUARD, Albert. *A herança da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- JAKOBSON, Roman. *O que é poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LIMA JÚNIOR, José. *Qualidade de vida e beleza estética*. In: MOREIRA, Wagner Wey. (org.). *Qualidade de vida: complexidade e educação*. Campinas: Papirus, 2001.
- LIMA, Paulo Costa. *Anais do I Seminário de Verão: UFBA no Carnaval*. Salvador: UFBA, 1998.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Pássaro da terra*. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.
- LOVISOLO, Hugo. *Antropologia do movimento humano*. In: DANTAS, Estélio. (org.). *Pensando o corpo e o movimento*. Rio de Janeiro: Shape, 1994.
- LUDKE, Menga & ANDRÉ, Marli. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

- MACHADO, Roberto. *Por uma genealogia do poder*. Introdução à Microfísica do poder. Rio: Graal, 1979.
- MANESCHY, Pedro Paulo. *Educação e corporeidade: o vivido e o pensado na esef-pa*. Piracicaba: UNIMEP, 1996. (Dissertação de Mestrado).
- MARCELLINO, Nelson Carvalho. (org.). *Lazer & Esporte: políticas públicas*. Campinas: Autores Associados, 2001.
- MARRACH, Sônia Alem. *O lúdico, o riso e a educação no romance de François Rabelais*. Ensaios da F.F.C.. n.2. Marília, SP: UNESP, 1998.
- MATOS, Olgária.C.F. *Para que filosofia?*. Jornal de Resenhas. Folha de S. Paulo, 01/01/1996.
- MATURANA, Humberto & VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento*. Campinas: Editorial Psy II, 1995.
- MATURANA, Humberto & VERDEN-ZOLLER. *Amor e juego: fundamentos olvidados de lo humano*. Santiago-Chile: Instituto de Terapia Cognitiva, 1994.
- MATURANA, Humberto & VARELA, Francisco. *De máquinas e seres vivos: autopoiese - a organização do vivo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papyrus, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *De mauss a claude lévi-strauss*. In: Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MONOD, Jacques. *O Acaso e a necessidade*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- MOREIRA, Wagner Wey. (org.). *Corpo presente*. Campinas: Papyrus, 1995.
- MOREIRA, Wagner Wey. *Perspectivas da Educação Motora na Escola*. In: DE MARCO, Ademir.(org.). Pensando a educação motora. Campinas: Papyrus, 1995.

- MORIN, Edgar. *O enigma do homem: uma nova antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- MORIN, Edgar. *O método II. a vida da vida*. Lisboa: Europa América, [s.d.].
- MORIN, Edgar. *O método IV. as idéias: sua natureza, vida, habitat e organização*. Lisboa: Europa-América, [s.d.].
- MORIN, Edgar. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Lisboa: Europa-América, [s/d].
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez: Brasília: UNESCO, 2000.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O teatro que o povo cria: cordão de pássaro, cordão de bichos, pássaro junino do pará - da dramaturgia ao espetáculo*. Belém: Secult, 1997.
- NUNES FILHO, Nabor. *Eroticamente humano*. Piracicaba: Ed. Unimep, 1994.
- PIAGET, Jean. *Biologia e consciência*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- PIAGET, Jean. *Psicologia e pedagogia*. Rio de Janeiro: Forense, 1988.
- PIAGET, Jean. *Seis estudos de psicologia*. Rio de Janeiro: Forense, 1969.
- PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição: formas na cultura mestiça*. Piracicaba: Ed. Unimep, 1994.
- REFKALEFSKY, Margaret. *Pássaros...bordando sonhos*. Belém: Instituto de artes do Pará, 2001.
- REZENDE, Antônio Muniz. *Concepção fenomenológica da educação*. São Paulo: Cortez, 1990.
- SALLES, Vicente. *A música e o tempo no grão-pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.
- SALLES, Vicente. *Abrindo a gaiola do pássaro da terra. Prefácio*. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Pássaro da terra*. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.

- SANTAELLA, Lúcia. *O corpo e a letra. Prefácio*. In: PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição: formas na cultura mestiça*. Piracicaba: Ed. Unimep, 1994.
- SANTANA, Moisés de Melo. *Carnavalizando a Educação: olodum, curricularidade em ritmo de samba-reggae*. Tese de Doutorado em Educação (Supervisão e Currículo). São Paulo: PUC-SP, 2000.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Modernidade, identidade e cultura de fronteira*. In: In: *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*. v.05, n. 1-2. São Paulo: USP, FFLCH, Nov. 1994.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *O novo milênio político*. In *Folha de S. Paulo*, 10/04/01.
- SÉRGIO, Manoel. *Motricidade humana - uma nova ciência do homem!* Lisboa: Ministério da Educação e Cultura, 1986.
- SERRES, Michel. *Filosofia mestiça: le tiers-instruit*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 16ª ed. São Paulo: Cortez, 1990.
- SILVA, Armando Bordallo da. *Contribuição ao estudo do folclore amazônico na zona bragantina*. Belém: FUNARTE, 1981.
- SILVA, Paulo Cunha e. *O lugar do corpo: elementos de uma cartografia fractal*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- SOARES, Carmen. *Imagens da educação no corpo*. Campinas: Autores Associados, 1998.
- TRIGO, Eugenia y Colaboradores. *Creatividad y motricidad*. Barcelona: Inde Publicaciones, 1999.
- VYGOTSKY, Lev Semyonovich . *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.



"Terminada a investigação, terminado  
o momento epistemológico, terminado  
o conhecimento, começa o que  
realmente importa. E a música,  
improvisada, composta, enche os ares.  
Algo novo, que nunca existiria antes,  
da qual não se pode perguntar se é  
verdadeiro ou falso, invade o mundo.

E o mundo fica diferente."

(Rubem Alves)