



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
LINHA SABERES CULTURAIS E EDUCAÇÃO NA AMAZÔNIA**

PATRÍCIA ANDRÉA GODINHO BAKER

**MEMÓRIAS E CULTURAS AMAZÔNICAS: processos
educativos no Auto do Círio**

Belém-Pará
2024



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – DOUTORADO

**MEMÓRIAS E CULTURAS AMAZÔNICAS: processos educativos no Auto do
Círio**

PATRÍCIA ANDRÉA GODINHO BAKER
Orientadora: Josebel Akel Fares
Orientadora: Nazaré Cristina Carvalho

Belém-Pará
2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) de acordo com o ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade do Estado do Pará
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B167m Baker, Patrícia Andréa Godinho
Memórias e culturas Amazônicas: processos educativos no Auto do Círio / Patrícia Andréa
Godinho Baker. — Belém, 2024.
174f.

Orientadora: Prof^a. Dra. Josebel Akel Fares Orientadora:
Prof^a. Dra. Nazaré Cristina Carvalho
Tese (doutorado em educação) - Universidade do Estado do Pará, Campus I –Centro de
Ciências Sociais e Educação (CCSE), 2024.

1. Auto do Círio. 2. Memórias. 3. Processos educativos. I. Título.

Patrícia Andréa Godinho Baker

**MEMÓRIAS E CULTURAS AMAZÔNICAS: processos educativos no Auto do
Círio**

Texto de tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Educação da Universidade do Estado do Pará como
requisito para obtenção de título de Doutora em Educação.
Linha: Saberes Culturais e Educação na Amazônia

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Josebel Akel Fares – Orientadora

Universidade do Estado do Pará

Prof.^a Dr.^a Nazaré Cristina Carvalho – Orientadora

Universidade do Estado do Pará

Prof. Dr. Paulo Jorge Martins Nunes – Membro Interno

Universidade do Estado do Pará

Prof.^a Dr.^a Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida – Membro Externo

Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. José Afonso Medeiros de Souza – Membro Externo

Universidade Federal do Pará

AGRADECIMENTOS

Agradecer é reconhecer que a vida é partilhada com pessoas, na família e nos grupos que nos inserimos e nos identificamos, assim como, tudo o que partilhamos e produzimos na nossa existência humana.

Busco viver e partilhar! Nesse caminho, agradecer é ecoar gratidão e reconhecimento pelo que produzimos e construímos na coletividade.

Gratidão a Deus e a Nossa Senhora de Nazaré pela permissão e merecimento de vivenciar e concluir essa importante etapa da minha formação pessoal e profissional.

Aos orixás e seres encantados, por tudo que senti, ouvi, registrei e aprendi.

À minha mãe, que me fortalece e cresce comigo nas conquistas que me são permitidas.

Ao meu pai e minha avó materna, *in memoriam*.

Aos meus irmãos, Isabel Ignarra, Newton Ignarra, Carolina Godinho e Rosângela Napoleão, pelas nossas vivências.

A Isabella e Dionísio Coroa, filha e neto, que minha irmã Isabel divide comigo, e que despertaram em mim um amor incondicional e sensível.

A Ceci, minha companheira de vida e da vida.

Aos amigos Edson Wanzeller e Mailson Soares, pela parceria e fortalecimento.

A Vanusa Silva, pelo apoio, amizade e compreensão por todo o tempo desta pesquisa.

A Mayra Rolla, que é colo, escuta e fortalecimento da sororidade.

A Tamiris Casseb, pela amizade e apoio tecnológico.

As professoras doutoras Cristina Carvalho e Josebel Fares, pelo ninho, pelo caminho sensível, pelo apoio, paciência e sapiência.

Aos professores doutores, que compuseram essa banca de defesa de Tese de doutoramento, pelas valiosas e caras contribuições.

As manas de humanas, as “miçangueiras”, que mesmo de longe, em outros projetos, emanaram lindas energias.

A 2ª turma do doutorado, pela vitória da travessia da pandemia da Covid-19, no percurso da nossa formação acadêmica.

Aos artistas do Auto do Círio, pela disponibilidade e sensibilidade da arte e para a arte.

Ao professor Tarik Coelho, pela escuta e contribuição valiosa para este estudo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação Doutorado, da Universidade do Estado do Pará.

As demais pessoas que contribuíram de forma significativa para que esta pesquisa pudesse acontecer e existir.

RESUMO

A noite da sexta-feira que antecede a romaria oficial do Círio de Nazaré, Belém do Pará é cenário do importante cortejo cultural e religioso que homenageia a santa padroeira da Amazônia, Nossa Senhora de Nazaré. Nesse fazer artístico e devoto, assentamos nosso olhar sobre as epistemologias outras, que permeiam e significam a vida das sociedades. Portanto, este estudo busca visibilizar a produção vivencial dos agentes sociais amazônidas, que a racionalidade da ciência eurocentrada moderna subalterniza ao longo de toda a história da região e dos próprios agentes. Tomando o Auto do Círio como lugar de produção histórica, cultural e social, aponto a tese de que processos educativos são vivenciados pelos artistas participantes do cortejo. O objetivo central dessa tese de doutoramento é identificar os possíveis processos educativos que emergem das memórias dos participantes do Auto do Círio. Nesse caminhar outras questões específicas se tornam relevantes para dar suporte ao objetivo central: identificar as memórias que dão significado as experiências sociais dos artistas participantes do Auto do Círio; descrever os processos educativos que atravessam a vivência dos artistas do cortejo Auto do Círio; compreender como as memórias podem potencializar os possíveis processos educativos vivenciados pelos artistas participantes do Auto do Círio. De abordagem qualitativa, o método da História Oral Temática foi o caminho para ouvir as memórias dos artistas do Auto do Círio, através da Observação participante, do Diário de Campo e das Entrevistas Semiestruturadas registradas em áudio. Etapas essas, significativamente impactadas pelo distanciamento social imposto pelas autoridades sanitárias, no período pandêmico da Covid-19. A compreensão dos dados analisados foi com base na Análise do Conteúdo, a partir dos escritos de Laurence Bardin (1977). Cinco categorias de análise emergidas dos diálogos entre os artistas e a pesquisadora, desvelaram saberes referentes a Processos Educativos e Saberes históricos; Saberes do Catolicismo Popular; Saberes da Mitologia Grega; Saberes da Mitopoética Amazônica e Saberes das Religiões de matriz Africana.

Palavras Chave: Auto do Círio. Memórias. Processos Educativos.

ABSTRACT

The Friday night before the official pilgrimage of “Círio de Nazaré”, in Belém do Pará, is an important cultural and religious procession which one homage the patron saint of the Amazon, Our Lady of Nazareth. In this artistic and devout practice, we settle our look to the other epistemologies that permeate and signify the life of societies. Therefore, this study aims to lend visibility to the experiential production of Amazonian social actors, that the rationality of eurocentric science subordinates throughout the history of the region and own social actors. Taking the “Auto do Círio” as a place of historical, cultural and social, I point out the thesis that the educational processes are experienced by the artists whose participants of the procession. The central objective of this doctoral thesis is to identify the possible educational processes which emerge from the memories of the Auto do Círio’s participants. In this way, other specific questions become relevant to provide support for the central objective: identify the memories which give significance to the social experiences of the Auto do Círio’s participating artists; describe the educational processes which cross the experience of Auto do Círio’s procession artists; understand how the memories can increase the possible educational processes experienced by the Auto do Círio’s participating artists. With qualitative approach, the method Thematic Oral History was the tool to listen to the memories of the Auto do Círio’s participating artists, through the Participant Observation; the Field Diary and the Semi-structured interview recorded in audio. These steps significantly affected by the social distancing imposed by the health authorities in the pandemic period of Covid-19. The comprehension of the data analyzed has been on the basis in the content analysis, as of the Writings of Laurence Bardin (1977). Five categories of analysis emerged from the dialogues between the artists and the researcher disclosed knowledge related to Educational Processes and Historical Knowledge; Popular Catholicism Knowledge; Greek Mythology Knowledge; Amazonian Mythopoetic Knowledge and African Religions Knowledge.

Keywords: Auto do Círio. Memories. Educational Processes.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- Auto do Círio 2013

Imagem 2- Palacete Pinho

Imagem 3- Complexo Feliz Lusitânia

Imagem 4- Auto do Círio 2014

Imagem 5- Homenagem aos professores Zélia Amador de Deus, Amir Haddad e Margareth Refskalefsky, criadores do Auto do Círio na edição 2019.

Imagem 6- Cartaz do Auto do Círio 2018

Imagem 7- Orixás Estilizados

Imagem 9- Cartaz do Auto do Círio 2022

Imagem 9- Mapa oficial do Auto do Círio 2022

Imagem 10- Artista na concentração edição 2022

Imagem 11- Mametu Nangetu abençoando o elenco 2022

Imagem 12- Corredor humano para a passagem do Manto Estilizado

Imagem 13- Comissão de Frente na condução do manto e do cortejo

Imagem 14- Estrutura que conduz o manto e guia o cortejo

Imagem 15- O manto estilizado

Imagem 16- O Coro Cênico Elegbara

Imagem 17- A Exortação

Imagem 18- Manto conduzido pelo grupo O Clown Nosso de Cada Dia

Imagem 19- Fachada arquitetônica do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e as sete Fridas da Companhia Flamenca do Pará

Imagem 20- Mulheres coroadas

Imagem 21- Pessoas em Situação de Rua do Projeto Casa Rua da Prefeitura de Belém

Imagem 22- Artistas da cena final no palco

Imagem 23- Manto sustentado pelas fitas no início da elevação

Imagem 24- Ascensão do manto estilizado

Imagem 25- A Matinta Perera

Imagem 26- Mestre Sala e Porta Bandeira

Imagem 27- Deusa Héstia

Imagem 28- Deusa Nike

Imagem 29- A deusa Élpis

Imagem 30- Figurino Vitória Régia

Imagem 31- A cobra Boiúna

Imagem 32- Ossaim

LISTA DE SIGLAS

A.C.S.B.E. – Associação Cultural Social Beneficente Esportiva Embaixada de Samba do Império Pedreirense

A.G.C.R.C.S. – Associação Grêmio Carnavalesco Recreativo Cultural e Social Aguenta O Tombo

BDTD – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

EJA – Educação de Jovens e adultos

ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará

G.R.C.S. – Grêmio Recreativo Cultural Social – Acadêmicos da Pedreira

ICA – Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará

IEP – Instituto de Educação do Pará

IHGP – Instituto Histórico e Geográfico do Pará

UFPA – Universidade Federal do Pará

LEEPOC – Laboratório de Estudos de Estudos sobre Elites Políticas e Culturais

LGBTQIAPN+ – Lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e queer, com um sinal “+” para reconhecer as orientações sexuais ilimitadas e identidades de gênero usadas pelos membros dessa comunidade

NEP – Núcleo de Educação Popular Paulo Freire da Universidade Estadual do Pará

PPGARTES – Programa de Pós-Graduação em Artes

PPLSA – Programa de Pós-Graduação em Saberes e Linguagens da Amazônia

PPGED – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Pará

PSR – Pessoas em Situação de rua

SUS – Sistema Único de Saúde

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

UEPA – Universidade do Estado do Pará

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFSM – Universidade Federal de Santa Maria

UFBA – Universidade Federal da Bahia

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES

Quadro 2- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES
– Descritor Memória

Quadro 3- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES
– Descritor Processos Educativos

Quadro 4- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES
– Descritor Auto do Círio

Quadro 5- Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações

Quadro 6- Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – Descritor Memória

Quadro 7- Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – Descritor Processos educativos

Quadro 8- Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – Descritor Auto do Círio

Quadro 9- Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade do Estado do Pará/ UEPA – Descritores Memória, Processos educativos e Auto do Círio

SUMÁRIO

1. CONCENTRAÇÃO: do memorial de vida ao Auto do Círio	7
1.1 Semiosfera da cidade: o Auto do Círio.....	18
1.2 As pesquisas sobre o tema.....	22
1.3 Caminhos metodológicos.....	38
1.3.1 As interlocuções e as entrevistas semiestruturadas.....	48
1.4 Os artistas	51
2. HISTÓRIA E PROCESSOS MOVENTES DO CORTEJO	55
2.1 Da Nova Jerusalém ao Auto do Círio	55
2.2 Da itinerância ao cortejo.....	58
2.3 Fé, drama e carnavalização.....	60
2.4 Temas das edições e atos políticos	64
2.5 Agradecer Bendizer Celebrar.....	69
3. EDUCAÇÃO E PROCESSOS EDUCATIVOS NO AUTO DO CÍRIO	96
3.1 Racionalidades e epistemologias	96
3.2 Processos Educativos e saberes instaurados.....	105
3.2.1. Catolicismo popular.....	106
3.2.2 Histórias caminhantes.....	116
3.2.3 As heranças gregas no cortejo.....	124
3.2.4 A mitopoética amazônica.....	134
3.2.5 As religiões de matriz africana.....	144
4. CHEGADA: PALCO FINAL	158
5. REFERÊNCIAS	163

1. CONCENTRAÇÃO: do memorial de vida ao Auto do Círio

Nasci num bairro encharcado de cultura e de manifestações populares, vim ao mundo entre quadrilhas juninas, pássaros juninos, tambores afrorreligiosos e muito carnaval. Nasci na Pedreira¹, o famoso “Bairro do Samba e do Amor”, uma alusão significativa a boemia fervilhante do referido bairro, e das Escolas de Samba A.C.S.B.E Embaixada de Samba do Império Pedreirense, da GRCS Acadêmicos da Pedreira e da A.G.C.R.C.S Aguenta O Tombo, escola de blocos carnavalescos que musicalizaram de samba, batuques, fantasias, brilhos e alegorias, o cotidiano de muitas famílias pedreirenses, entre elas, a minha.

A Pedreira é o bairro do samba e do amor. O predado, que foi construído ao longo dos seus mais de 100 anos de história, reflete a sequência de acontecimentos culturais e sociais que ocorreram no lugar e que fomentaram a consolidação da memória do bairro, da formação da identidade carnavalesca e das transformações socioeconômicas que concederam ao mesmo grande destaque na sociedade belenense (Negrão, 2014, p. 62).

O som do batuque animou muitas experiências da minha infância, uma musicalidade plural que despertava meus sentidos e o desejo da ludicidade que a própria natureza da dança desperta no corpo, na mente e no subconsciente. Um despertar potencializado pelos tambores das baterias da Acadêmicos da Pedreira, da Embaixada de Samba do Império Pedreirense e dos Terreiros de Umbanda das casas de vizinhos próximos, que quebravam o silêncio da alameda² onde vivi minha infância e onde minha família ainda reside até os dias atuais, manifestações de diferentes culturas que marcaram e marcam a multiculturalidade da vida naquele bairro, situado no coração da Amazônia, na cidade de Belém do Pará.

Como manifestações populares, festas de São João eram realizadas na referida alameda, as Quadrilhas Juninas levantavam poeira na animação das

¹Antes de ser o bairro do samba e do amor, a Pedreira se chamava Pedreira do Guamá. Isso porque o território, que hoje é repleto de comércios e residências, antes era uma área cheia de pedras, segundo a memória popular. Até se tornar uma referência geográfica de cultura e resistência política, foi um espaço de desembarque de soldados imperiais para combater os rebeldes da Cabanagem. Fonte: <https://www.oliberal.com/belem/conhe%C3%A7a-a-hist%C3%B3ria-da-pedreira-o-bairro-do-samba-e-do-amor-1.52277>

² Alameda Intendente Faciola, localizada no Bairro da Pedreira, em Belém do Pará.

coreografias ensaiadas que agitavam a festividade. Os vestidos das damas eram suspensos por anáguas engomadas que davam especial efeito aos giros e balancês, assim como o movimento dos chapéus nas mãos dos cavalheiros ao “marcar” os passos evolutivos das coreografias.

Nas ruas próximas da minha morada, a tradição das fogueiras nas noites de São João, comemorado no dia vinte e quatro de junho, não só clareavam os arredores, como eternizavam a história do bairro e dos moradores, a tradição do batismo na fogueira e as relações de compadrio formalizadas nas manifestações populares daquela festividade.

Minha infância foi rica em experiências de movimentos socioculturais, mais especificamente na década de 1980 minhas saídas com a minha mãe nos dias em que antecedia ou sucediam os desfiles dos Blocos Carnavalescos e das Escolas de Samba dos Desfiles oficiais da Prefeitura de Belém que ocorreram por alguns anos no centro da cidade e que eram de muito encantamento.

Habitam nas minhas memórias, aquelas fotografias afetivas da Avenida Visconde Souza Franco³ e toda a estrutura montada para o Desfile do Carnaval Oficial. O caminhar acadêmico aguçou lembranças significativas de tempos passados. Rodrigues (2016, p. 03) entende “as memórias, como nutrientes da história, são construídas de acordo com os interesses que as pessoas e grupos sociais fazem das suas recordações”.

Arquibancadas, barracas patrocinadas pela Cerpasa⁴, a logomarca do Guaraná Cerpa e as imagens do mesmo estampavam nas estruturas de ferro que faziam parte daquele cenário, o referido guaraná, refrigerante de marca local com sabor inesquecível para mim, que na minha memória afetiva, com gosto de infância, das comemorações dos meus aniversários infantis e daquele carnaval que eu só via pela televisão, mas que todo o universo dele enquanto manifestação cultural e popular sempre me envolveu e encantou.

³ Até a década de 1950 o igarapé das Almas era uma rota de comércio local, e a população que habitava a região morava em palafitas, o igarapé foi canalizado e o local passou a se chamar Av. Visconde de Souza Franco em homenagem a Bernardo de Souza Franco, nascido em Belém em 1805, lutou pela Adesão do Pará a Independência e foi agraciado com o título de Visconde. Fonte: <https://dol.com.br/dolplay/aniversario-belem/693360/conheca-mais-sobre-a-historia-da-av-doca-de-souza-franco?d=1>

⁴ Cervejaria paraense fundada em 1966. Fonte: www.oliberal.com.br

Era mágico, mesmo sem compreender que tudo aquilo que meus sentidos viam e sentiam resultado de uma organização sociocultural de uma das mais importantes manifestações populares do Brasil, sentia-me literalmente no contexto daquele movimento de pessoas, cenários, fantasias, alegorias e adereços, que hoje, evoco por entre minhas memórias da infância e do próprio carnaval.

A história dos desfiles é lida por meio dos elementos que constituem o próprio desfile, e que passam a existir quando os desfiles das escolas de samba passam a existir. Criados para a folia, após atravessarem as avenidas, tornam-se guardiões das histórias e da memória das escolas de samba (Palheta, 2020, p. 30).

Acomodadas no ônibus, lembro-me da fala da minha mãe dizendo:

- Patrícia minha filha, olha o Carnaval!

Nesse momento meu corpo todo entrava em êxtase!

Pendurava-me sobre a janela do ônibus e o meu olhar infantil ficava embebecido ao avistar grandes carros alegóricos de diferentes temáticas, por vezes já os via apenas em resquícios, quando da minha passagem pelas imediações da avenida Visconde de Souza Franco acontecia após o desfile oficial.

Chamava atenção também a temática ambiental que tanto preocupa o mundo na atualidade, há quase quatro décadas meu olhar infantil já se surpreendia com a quantidade de lixo descartado de maneira incorreta no cenário do Desfile Oficial das Escolas de Samba do Carnaval de Belém.

Eu ainda não compreendia o quanto aquele hábito prejudica o planeta e a sobrevivência de toda a humanidade, mas aquela quantidade de lixo me sobressaltava. Aquele lixo inclusive despertava meu desejo, era um lixo colorido e reluzente.

O que mais me chamava atenção eram os restos das armações de cabeça, parte da fantasia usada na cabeça com grande potencial de estética e visualidade, cujas estruturas representavam as culturas e o lendário amazônico.

Há décadas que a Amazônia é atravessada pelo brilho, estética, visualidade e enredos carnavalescos. Uma Amazônia que estrutura e movimenta o imaginário local e nacional, que habita produções diversas, tão diversas, quanto a própria região. Sem dúvida:

A Amazônia vem sendo escrita pela força da imaginação e da livre criação. Em escritas técnicas, ensaístas ou literárias, a Amazônia se constrói no imaginário e no encontro do imaginário com suas realidades desde o primeiro registro feito por Gaspar de Carvajal, em 1540, o qual, enquanto alterou o nome de seu principal rio, acabou por criar todo o contexto de compreensão mágica para o lugar (Palheta, 2020, p. 25).

Hoje ao retornar memorísticamente aquele cenário, aciono o desejo e a fantasia lúdica daquela festa colorida e daqueles desfiles imaginários da infância, que aconteciam dentro do ônibus ou na sala da casa da minha mãe, onde por muitas vezes, dei vazão as mais diferentes formas de expressão de arte, cultura, da leitura de mundo e da ludicidade que me tomavam aquelas vivências.

Experiências que me transportavam a um estado de leveza. Que despertavam em mim o desejo do brincar, da alegria e das linguagens desse estado livre e lúdico, de muitos risos e olhares atentos e agitados para aquela visualidade multicolor.

Hoje, compreendo com maior clareza que os estados de ludicidade que muitas vezes vivi naquelas experiências com as nossas culturas, e que marcaram minha infância de forma significativa, são inatos a vida humana. Vivenciados por nós, por toda a nossa existência.

Portanto, eu acolhia o que meu corpo e meus sentidos sentiam, a partir daquelas imagens do Carnaval. Experiências retomadas anos mais tarde ao refleti-las à luz da teoria.

A festa e o riso contidos nas brincadeiras, vistas como não sérias, são indispensáveis, por serem considerados como uma espécie de segunda natureza, inata ao homem. Pois o homem necessita desses momentos, para sobreviver. É essa segunda natureza, que pode ser vivenciada pelo homem na sua ludicidade, expressada de forma livre (Carvalho, 2006, p. 156).

O tempo passou e meu cotidiano continuou atravessado pelas manifestações culturais de rua, ora pelo carnaval ou carnavais do bairro da

Pedreira, ora pelo Círio de Nazaré⁵ ou pelo Auto do Círio⁶ que abarca a diversidade, a religiosidade e as culturas amazônicas do estado do Pará.

Ao refletir sobre essas manifestações culturais no meu cotidiano, me debruço nos dizeres de Fares (2008) sobre a multiculturalidade da Amazônia, e como isso atravessa nossas experiências sociais, no contato com o diferente e o diverso.

Não existe uma cultura, uma identidade amazônica no singular, a compreensão deste espaço é sempre concebida no plural. As diferentes manifestações culturais trazem marcas do híbrido e da mestiçagem, e reconhecem as presenças indígenas, africanas, libanesas, nipônicas, entre tantas outras (Fares, 2008, p. 102).

Dessas experiências cotidianas, na Pedreira, já na adolescência, eu vivenciava mesmo que à distância aquele intenso movimento popular do Carnaval, nas ruas centrais do bairro, em meio as mangueiras do meio fio, o “Bloco Aguenta o Tombo” coloria e agitava as tardes de domingo, algumas delas bastante chuvosas, e os moradores do bairro extravasavam para a ludicidade e a alegria fluía aquela energia musicalizada que a bateria do bloco despertava. A pesquisadora amazônida Cristina Carvalho (2006) ressalta que:

É pela ludicidade, que o homem deixa fluir sua sensibilidade. Através do lúdico o homem aperfeiçoa sua realidade, e sua capacidade contemplativa, principalmente no que diz respeito ao belo, experimentando sua liberdade no mundo sensível (Carvalho, 2006, p. 151).

Por meio da ludicidade, atravessei muitas vezes a avenida Pedro Miranda no meio dos foliões e dos figurinos dos blocos de sujos, fantasias nascidas e costuradas de afeto pelo ato do brincar naquela manifestação cultural de rua, do cotidiano e da cultura local. Esses desfiles extraoficiais organizados socialmente pela população local, por alguns anos, no período do feriado de

⁵O Círio é uma grandiosa manifestação de fé e devoção à Nossa Senhora de Nazaré. Realizado há mais de 200 anos em Belém/PA foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial pelo Iphan e declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. Fonte: <https://www.ciriodenazare.com.br/cirio/o-que-e-o-cirio>

⁶ Projeto de Extensão da Universidade Federal do Pará, do Instituto de Ciências da Arte, que tem o objetivo dos artistas da cena local, homenagear Nossa Senhora de Nazaré, durante as festividades da quadra nazarena. Fonte: a autora

Carnaval aqueceu o coração dos moradores da Pedreira e o fortalecimento da identidade do próprio território e do grupo social. Nesse sentido:

As festas comunitárias, em geral, tendem a orientar e configurar um agrupamento e uma memória coletiva, ou talvez esta seja também promotora daquela. Entendemos que as festas produzem fronteiras e limites em torno do que e de quem pertencer; são dinâmicas e precisam ser constantemente ritualizadas, reproduzidas pelo ambiente cotidiano dos indivíduos e grupos; precisam ser simbolizadas e, portanto, significadas por tradições e traduções constantes em equilíbrio com o passado e a simbologia da ancestralidade étnica (Tedesco; Rossetto, 2007, p. 21-22).

Ao evocar as memórias afetivas daquele final da década de 1980, as imagens daqueles brincantes, homens, mulheres, diferentes gêneros numa mesma atmosfera, famílias inteiras dançando no “bloco de sujos”, percebo que a expressão “Bairro do Samba e do Amor” faz muito sentido para a história e as memórias do bairro da Pedreira e das manifestações culturais vividas nas ruas. Aquela festa diversa então se travestia de celebração de grupos sociais.

Por isso a festa é sempre unidade do diverso, comunicação, intercomunicação, convergência na diferença. Os significados comuns partilhados é que dão o vigoramento dessa unidade. A festa está sempre informando algo, socializa significados e valores, luta contra esquecimentos, seleciona significados no presente para o futuro do passado, vivificando lembranças e permitindo novos e outros esquecimentos; é produção e transmissão de formas simbólicas; dá o tom do dinamismo da interpretação e da necessidade do que e como assimilar grupalmente (Tedesco; Rossetto, 2007, p. 43).

Na fase adulta, minha formação de professora de Educação Básica ampliou meu entendimento da importância dessas manifestações culturais para a formação e fortalecimento da identidade dos grupos sociais.

Essa compreensão me reporta as memórias das minhas experiências da década do ano 2000, ainda no bairro da Pedreira e da criação do espaço cultural da Aldeia Cabana. Muitas manifestações culturais de rua vivi ali.

O ano era 2002, naquele espaço assisti pela primeira vez um Desfile Oficial das Escolas de Samba de Belém, naquela experiência pude contextualizar mentalmente as memórias da infância ao me deparar com a visualidade colorida e brilhante das fantasias e adereços da Escola de Samba Rancho Não Posso me Amofiná, era como se a Patrícia criança e a adulta

dialogassem no tempo presente sobre a visualidade e a experiência do passado, daquelas fotografias afetivas construídas da janela do ônibus ao observar resquícios de fantasias no cenário daquela manifestação cultural, e ali, em tempo real assistia aquele movimento de pessoas e figurinos em sintonia de alegria, coreografia, ludicidade e movimento.

Já adulta, experiências outras passaram a fazer parte da dinâmica da minha vida. Gradativamente, a devoção por Nossa Senhora de Nazaré se cristalizou em mim e novamente, as ruas de Belém se transformaram em cenário de muitas das minhas vivências em manifestações culturais e religiosas, como as festividades do Círio de Nazaré e todo o universo desse evento extraordinário, um dos maiores do país. Essa romaria se insere em festividades emanadas da fé, da devoção e da ludicidade coletiva, demarcadas por um:

Período peculiar, apesar de inteiramente integrado a sociedade, período pelo qual a vida coletiva é extremamente intensa. Os fenômenos relativos ao sagrado e a religião a correspondem a momentos de efervescência e unanimidade. A “consciência coletiva” se exacerba manifestando-se em dramas que descrevem os “mitos” ou sistemas de crenças. A substância social, dispersa e difusa na vida quotidiana, tende a mostrar-se como uma totalidade orgânica a que se deu o nome (derivado do vocabulário marítimo) de “mana” (Duvignaud, 1983, p. 71).

Da coletividade social dessas experiências, desde a infância atravesso e sou atravessada pelos elementos e pelas culturas que dão corpo as festividades do Círio de Nazaré e tudo o que essa romaria representa para a manutenção e fortalecimento nossas culturas e experiências sociais.

Lembro-me ainda criança passava as tardes na casa da minha avó materna Izabel, na rua transversal à rua onde mora a minha família, e assistia a feitura de brinquedos do Círio, que minha avó vendia nas ruas próximas ao trajeto oficial da romaria. Aquela feitura era marcada pelo colorido das tiras de papel de seda que reverteriam o brinquedo “roc roc”, composto por um cilindro de papel cartão, fio barbante que se ligava a uma pequena vara de madeira roliça, que ao girá-lo, produzia um som de “roc roc”, era o contato do fio barbante com a cola de breu colocada na ponta da vara.

O cotidiano da minha família era embebido das culturas amazônicas paraense e das festividades do Círio de Nazaré, na mesa que ficava próxima a

janela, minha avó enfileirava os brinquedos produzidos para secar a cola e, a mesa que fazíamos refeições, se transformava em poesia, os elementos da cultura amazônica paraense me “mundiavam” naquele universo de cotidianidade e estética, “a forma de uma poética do ser, uma forma de imaginação maravilhada, campo da gratuidade pura, uma das formas de finalidade sem fim na existência” (Loureiro, 2000, p.318-319).

Hoje compreendo que essa vivência fortaleceu minha identidade amazônida urbana, situações vividas que continuam a alinhar experiências e a consciência do meu lugar de fala, desse lugar que é a Amazônia e das culturas que aqui cirandam no nosso existir.

Uma ciranda de devoção, fé, arte, gastronomia, que impulsionam a economia da capital paraense brincante durante os quinze dias de festividade em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré.

Nesse contexto, a arte também é apresentada pelo cortejo encenado Auto do Círio, do qual há muitos anos sou público. Essa vivência é parte das minhas práticas cotidianas que entrecruzam em mim, minha devoção a santa padroeira e as culturas encharcadas de significações para a nossa sociedade, não como algo que se sobrepõe as nossas práticas sociais, mas algo que as contextualiza, uma vez que:

A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (Geertz, 2014, p. 10).

Minha relação de afeto e pertencimento com o Auto do Círio foi atravessada pelo olhar acadêmico, percebo então como as ondas das marés lançantes dos rios da Amazônia me “arremessaram” para as festividades do Círio de Nazaré como alicerce de minhas pesquisas científicas desde o mestrado, quando fui tragada pela maresia das culturas e dos saberes das crianças amazônidas nessa importante procissão.

Como elemento social atuante das culturas que vivo e das estruturas complexas de ressignificações e transformações sociais permanentes a que faço parte, minha devoção pela santa padroeira tem se ressignificado e tem sido acompanhada por inquietações científicas aguçadas pelas minhas andanças nos

diversos festejos do Círio de Nazaré e no Auto do Círio. Este agrega diferentes culturas, grupos e segmentos artísticos da sociedade paraense, numa ideia de movimento intercultural de fortalecimento da cultura e da religiosidade que enaltece a santa padroeira do Pará.

Nos últimos anos, já como aluna do mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Pará, assisti todas as edições do cortejo Auto do Círio, a edição de 2017 exaltou “Uma Belém de paz” na composição de todo o espetáculo e dos figurinos que desenharam a essência da temática. Nesse ano, minha localização era exatamente a calçada na frente da Igreja de Santo Alexandre, na Praça Frei Caetano Brandão, no bairro da Cidade Velha⁷.

Olhava a beleza da Catedral Metropolitana de Belém ou Igreja da Sé e a arquitetura deixada pela colonização, ao mesmo tempo em que esperava o apontar artístico do cortejo Auto do Círio da esquina da rua Siqueira Mendes⁸, como eu já fazia há alguns anos. Ao assistir aquele espetáculo artístico, alinhavado pela religiosidade de parte um povo, em homenagem a uma santa padroeira, era diferente do que eu já havia vivido em outros anos. Por vários momentos, me percebi evocando minhas memórias da infância e daquelas manifestações culturais de rua, do carnaval que adentrava as residências na avenida Pedro Miranda, que por muitas vezes pude observar aquele universo, do meu próprio lugar.

A diversidade daquele espetáculo me saltou os olhos, um artista com figurino de anjo mensageiro da paz, um figurino miscigenado com asas angelicais, e a aureola dando lugar as penas dos orixás na cabeça. Passei alguns minutos olhando aquele artista e aquele figurino que me fez contextualizar

⁷ Parte de Belém onde os portugueses, sob o comando de Francisco Caldeira Castelo Branco, desembarcaram, construindo um forte de madeira e uma capela. Saindo do forte, os colonos abriram um caminho, que chamaram de rua do Norte, e foram se aventurando na construção de casas para moradia. Daí surgiu a Cidade, chamada posteriormente de Velha, permanecendo esta denominação até os dias presentes. Fonte: <http://www.belem.pa.gov.br>

⁸ Localizada no Bairro da cidade Velha, é uma homenagem ao Conego Manuel José de Siqueira Mendes, chefe do partido Conservador, no Pará Foi presidente da Província entre 29 de setembro e 18 de outubro de 1868. Destacou-se como grande político. Nasceu em Cametá em 6 de setembro de 1825 e faleceu em 5 de maio de 1892. Anteriormente a este nome, esta rua chamava-se rua do Norte. Foi a primeira rua aberta pelos colonizadores Portugueses. Fonte: <http://www.belem.pa.gov.br>

o tema de uma “Belém de Paz”, naquele diálogo artístico entre o homem, a ideia, a devoção e o respeito aos diferentes credos. Entre os muitos personagens que passaram, o Arauto da Diversidade também aguçou minha reflexão.

Compreendi que aquele espetáculo que se movimentava na minha frente, também era uma “aula na rua”, o respeito as diferentes culturas, credos, orientação sexual, gêneros, nacionalidade e modos de vida eram internalizados por aquele público de olhos direcionados aquela visualidade diversa, de linguagens e de pessoas. Tamanha era aquela diversidade, a musicalidade das canções que homenagearam Nossa Senhora de Nazaré como a padroeira do Pará, na voz da cantora Alba Maria e do Coro Cênico Ellegbara⁹, abriu caminhos para que os tambores da Escola de Samba Rancho Não Posso Me Amofiná pudessem rufar na mesma sintonia que a devoção e a ludicidade do público e dos artistas.

O cortejo religioso e cultural que enaltece a divindade da santa padroeira, mediava o diálogo do divino com o cotidiano, as emoções nasciam a cada representação da Virgem de Nazaré e da significação que aquele universo multicultural das festividades extraordinárias do Círio simboliza e nos constitui enquanto amazônidas, e sobre nossas significações.

O homem amazônico navega culturalmente num mundo *sfumato*¹⁰ que funde os elementos do real e do irreal numa realidade única, na qual o poético vibra e envolve tudo em sua atmosfera. Dessa maneira, o homem amazônico cria uma cultura de grande beleza e sabedoria, transformando o habitat, onde desenvolve seu projeto pessoal e social de vida e sonho (Loureiro, 2015, p. 63).

O cortejo avançava e vozes coletivas ecoavam por entre as mangueiras do lugar, a devoção a uma santa, as mensagens de paz e os processos educativos, que se costuravam também a partir da linguagem musical, contextualizados da estrutura cênica do cortejo, nas alegorias e nos figurinos.

Aquela visualidade diversa de linguagens passava em tempo real na minha frente, nas cenas das estações que seguiam o fluxo da caminhada

⁹Coro Cênico da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Fonte: portal.ufpa.br

¹⁰Vem do italiano “*sfumare*”, que significa “de tom baixo” ou “evaporar como fumaça”. Fonte: <https://www.historiadasartes.com.br>

encenada, as reminiscências da infância dialogavam com as inquietações acadêmicas que borbulhavam dentro de mim.

Foi ali, em meio ao som dos tambores da bateria da Escola de Samba Rancho Não Posso Me Amofiná, tremeram meu corpo, aceleraram minhas batidas cardíacas. As ideias acadêmicas iniciais delinearam os caminhos deste estudo.

Portanto, busco construir a tese acerca Auto do Círio, da nossa cultura e da religiosidade que marcam nossa identidade local de parte da população do Estado do Pará. Dessa forma, questionamentos surgem e precisam de estudos mais aprofundados para dar corpo a este estudo, que são: **Quais saberes emergem das memórias nas dinâmicas de participação no cortejo Auto do Círio? Como os processos educativos são vivenciados pelos artistas do Auto do Círio? As memórias evocadas pelos artistas, potencializam processos educativos no fazer do cortejo?**

Nesse fazer científico, a intenção da pesquisa é adentrar o universo do Auto do Círio, desde sua organização inicial até seu momento maior de apoteose, captar dados num caminho de categorização das memórias e dos processos educativos que atravessam esse cortejo encharcado das culturas amazônicas paraenses e da devoção pela santa padroeira, elementos de expressão humana social, cultural e assim dar corpo a feitura do texto da tese de doutoramento.

Este estudo busca visibilizar a produção histórica, social e cultural dos sujeitos amazônidas, que a racionalidade da ciência eurocêntrica moderna subalterniza ao longo de toda a história da região e dos próprios agentes sociais. Tomando o Auto do Círio como esse lugar de produção histórica, cultural e social. Assim, o objetivo central desta tese é **identificar os possíveis processos educativos que emergem das memórias dos participantes do Auto do Círio.**

Nesse caminhar outras questões específicas se tornam relevantes para dar suporte ao objetivo central da tese: **identificar as memórias que dão significado as experiências sociais dos artistas participantes do Auto do Círio; descrever os processos educativos que atravessam a vivência dos artistas do cortejo Auto do Círio; analisar como as memórias podem**

potencializar os possíveis processos educativos vivenciados pelos artistas participantes do Auto do Círio.

Portanto esta pesquisa anuncia a tese de que os artistas e o público do cortejo vivenciam processos educativos de diferentes dimensões, que podem ser rememorados e ressignificados no cenário que envolve o universo do Auto do Círio, a partir das memórias individuais que incorporam as memórias coletivas do grupo em questão, estas que dão corpo as manifestações de devoção, tradição e as culturas da Amazônia paraense que desenham o cortejo desde seu planejamento.

Investigar e descrever os processos educativos que emergem das memórias e experiências sociais dos participantes do Cortejo Auto do Círio, dão corpo a relevância social, cultural e científica desta pesquisa, centrando-a no rol de pesquisas que concebem epistemologias outras, que valorizam e reafirmam a diversidade de processos educativos que emolduram as sociedades e abrem portais de possibilidades para a compreensão da própria sociedade e a forma como esta pensa, entende e valida a educação e o fazer educativo.

1.1 Semiosfera da cidade: o Auto do Círio

Imagem 01 – Auto do Círio, 2013 - Praça do Carmo



Foto: Cristina Carvalho

O ano era 1616, a região que até então habitada pelos índios Tupinambás foi tomada pelo grupo de portugueses chefiado por Francisco Castelo Branco como ponto de defesa contra a invasão francesa que rondava essa terra e contra os próprios habitantes locais, detentores daquele território.

Pelo desenho geográfico da região, no lugar os portugueses invasores construíram a primeira estrutura de arquitetura de alvenaria, um Forte de defesa, de observação e alerta, hoje chamado Forte do Castelo.

Foi no século XVII o surgimento do que se conhece como o início da cidade de Belém do Pará, cidade construída pelos colonizadores portugueses as margens do rio Guamá em confluência com a Baía do Guajará.

As primeiras ruas de Belém foram abertas pelos colonizadores portugueses, no bairro então chamado da Cidade, depois Cidade Velha. Eram simples e estreitos caminhos, que tiveram como ponto de partida o Forte do Presépio ou do Castelo com o decorrer do tempo.

A Rua do Norte foi a inicial, e ficava paralela a Baía do Guajará, indo da praça d'armas, onde se abrigavam os soldados de Castelo Branco, ao ponto onde está hoje a Igreja do Carmo (Maranhão, 2000, p. 67)

Com a região tomada pelos portugueses, o domínio sistêmico dos costumes, das culturas e do imaginário local foi gradativamente implantado, a construção de diferentes igrejas em ruas próximas da região domada, foi uma ferramenta importante na colonização e domínio dos Tupinambás e da própria região. Sobre o domínio sistêmico, Agenor Sarraf (2012) entende que todo esse processo:

Tencionou desarticular suas antigas identidades forjadas em consonância com formas outras de vida, na mesma esteira, a luta social revelou-se em sutis resistências e críticas sociais por meio de troca de saberes, práticas festivas, cantos e orações híbridas (Sarraf, 2012, p. 5-6).

A cidade crescia no entorno com o intuito de proteção do Forte do Castelo, um ordenamento pensado exclusivamente para fortalecer o poder colonizador português.

A cidade não nasceu à parte ou independente do forte, como se fosse uma entidade ou criação autônoma em face dele. Social e materialmente falando, houve no caso o que se poderia dizer uma simbiose. Coexistiam e articulavam-se num só corpo ou unidade orgânica, embora o forte fosse o núcleo e a expressão mais definida do conjunto urbano (Maranhão, 2000, p. 68).

A princípio, praças e ruelas foram abertas para a construção de moradias para os portugueses e para os encarregados. A arquitetura mais antiga do bairro é predominantemente portuguesa, com revestimento em azulejos portugueses pintados que dão ao lugar e aos prédios, um ar de requinte e riqueza, como o Palacete Pinho da Rua Dr. Assis.

Imagem 02 - Palacete Pinho



Fonte: Agência Belém

Como nos tempos da colonização portuguesa, parte das ruas da Cidade Velha contam a história da chegada dos portugueses em Belém e da tomada da região, através de nomes de cidades portuguesas e de personalidades do país colonizador, como a Rua de Óbidos, Rua Monte Alegre, Rua Dr. Assis e Siqueira Mendes.

As transformações sociais, políticas e econômicas ocorridas ao longo dos tempos, como o importante período do Ciclo da Borracha, a expansão da população da região e da própria cidade de Belém estendeu o bairro, a área urbana, a arquitetura do lugar e o espaço da cena artística paraense, pois as ruas e ruelas da Cidade Velha transformam-se todos anos, no palco de rua do cortejo Auto do Círio.

Mesmo sendo um bairro residencial, a proximidade do bairro da Cidade Velha com o Mercado Ver-o-Peso, ponto central do polo comercial de Belém desde a colonização, favoreceu o surgimento de uma diversidade comércios. Além de histórica, a Cidade Velha também tem características comerciais.

No bairro estão localizados dois importantes portos fluviais, o Porto do Arapari e o Porto Jarumã, de onde partem e são recebidas embarcações de diferentes municípios do interior do estado, principalmente, os municípios que compõem o Arquipélago de Marajó, o que fomenta grande movimento de pessoas e mercadorias.

Na atualidade, o bairro aninha importantes edificações paraenses, como a Praça do relógio, Praça do Arsenal e a Marinha do Brasil, Praça do Carmo, Praça Felipe Patroni, Praça D. Pedro II, Praça Frei Caetano Brandão, Casa das Onze Janelas, o Sistema Integrado de Museus, o Complexo Feliz Lusitânia¹¹, o Palácio Antônio Lemos, a Igreja de São João, Igreja do Carmo, igreja de Santo Alexandre de características Barrocas e a Catedral de Belém ou Igreja da Sé, que integra a estrutura organizacional da romaria do Círio de Nazaré.

Imagem 03 - Complexo Feliz Lusitânia



Fonte: O Liberal

¹¹Além do Forte do Castelo, o Complexo Feliz Lusitânia é formado pela Praça Dom Frei Caetano, Casa das Onze Janelas, Museu de Arte Sacra (Igreja de Santo Alexandre), Catedral Metropolitana de Belém (Igreja da Sé e Palácio Episcopal) e Ladeira do Castelo (Rua Siqueira Mendes) Fonte: O Liberal

Como cenário do Cortejo Auto do Círio desde sua primeira edição em 1993, todos os anos, na noite da segunda sexta-feira de outubro as ruas da Cidade Velha contam a história do bairro, da colonização, da população local, das culturas amazônicas, da devoção a Nossa Senhora de Nazaré e da arte do Teatro de rua, o lugar é transformado em cenários itinerantes do Cortejo Auto do Círio e ressignificado com o movimento humano da arte, da fé e da devoção.

1.2 As pesquisas sobre o tema

Como na caminhada encenada do Auto do Círio, no caminhar científico de uma pesquisa é importante o olhar do pesquisador para o conhecimento produzido sobre o objeto em estudo, este pode fomentar debates críticos sobre as perspectivas e resultados desvelados por diferentes estudos e que possam a vir contribuir com o objeto de pesquisa em questão.

Tais levantamentos podem apontar a incidência ou a subalternidade de temas em diferentes áreas do conhecimento e colaborar com a produção de novos saberes e escritos para futuras pesquisas, uma vez que:

Esses estudos podem apontar caminhos que vêm sendo tomados e aspectos que são abordados em detrimento de outros. A realização desses balanços possibilita contribuir com a organização e análise na definição de um campo, uma área, além de indicar possíveis contribuições da pesquisa para com as rupturas sociais. A análise do campo investigativo é fundamental neste tempo de intensas mudanças associadas aos avanços crescentes da ciência e da tecnologia. (Romanowski, 2006, p. 38-39).

A busca então se centrou em levantar a demanda de pesquisas sobre Memória, sobre o Auto do Círio e sobre os Processos educativos inscritos nas culturas dos artistas pesquisados, cujo pensamento se contrapõe a ideia de um saber hegemônico, que a lógica eurocêntrica domina.

Como num desenho de ato encenado, busquei delinear esse levantamento a partir do objeto de pesquisa deste estudo, que são as memórias sobre o fazer do cortejo e os possíveis processos educativos que encenam o cotidiano das práticas sociais dos participantes e do ritual do cortejo do Auto do Círio em Belém do Pará.

Parto do entendimento que a Educação está para além dos espaços oficiais das Políticas Públicas contextualizadas em Unidades de Ensino, sem

deixar de pautar que estas também são importantes espaços de socialização do saber, mas não os únicos.

Os debates sobre a Educação que não se molda somente nos ambientes da escola vêm tomando fôlego na atualidade, os processos educativos que atravessam as relações de sociabilidades do homem são espaços férteis que aninham uma Educação com um olhar mais libertador e significador da existência humana. Gohn (2004) retrata muito bem a ideia a que se apoia este estudo, ao afirmar que:

Novas concepções emergem de situações geradas no cotidiano dos processos interativos e comunicacionais dos homens e das mulheres, no dia-a-dia, para resolverem seus problemas de sobrevivência criando um novo setor, o da educação não formal (Gohn, 2004, p. 38-39).

Debrucei-me, então, na análise de teses e dissertações defendidas e que fazem parte do acervo do banco de teses e dissertações da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações-BDTD, do Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- CAPES e do Banco de Dissertações do Programa de Pós-graduação em Educação/UEPA, na linha de pesquisa Saberes Culturais e Educação na Amazônia, por entender que essa busca ilumina de forma significativa as pesquisas realizadas e os debates fomentados por elas, para assim vislumbrar estudos cujo interesse se assemelham ao objeto de estudo da minha pesquisa de doutoramento.

A pesquisa aos referidos bancos de teses e dissertações se deteve ao recorte temporal de cinco anos, no período que corresponde de 2019 a 2023. Dessa forma, o levantamento elencou três descritores distintos: Memória, Processos educativos e Auto do Círio. Ressalto que os três descritores são importantes para este estudo, com destaque a memória, uma vez que nos permite compreender o passado dialogando com o presente e o devir.

O Auto do Círio e sua importância cultural para os atores sociais que são atravessados pelo cortejo, significa e fortalece suas existências e seus lugares de fala. Nesse viver cotidiano, os processos educativos que transitam nesse contexto são iluminados pelos dizeres de Freire (2000), no que se refere a cultura enquanto processos criativos e educativos dos seres humanos, uma vez que:

Cultura é todo o resultado da atividade humana, do esforço criador e recriador do homem, de seu trabalho por transformar e estabelecer relações de diálogo com outros homens. A cultura é também aquisição sistemática da experiência humana, mas uma aquisição crítica e criadora, e não uma justaposição de informações armazenadas na inteligência ou na memória e não “incorporadas” no ser total e na vida plena do homem (Freire, 2000, p. 21).

Adentro, então, na pesquisa dos referidos descritores Memória, Processos Educativos e Auto do Círio, no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES, como mostra o quadro a seguir:

Quadro 1- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR- CAPES	DESCRIPTOR MEMÓRIA	DESCRIPTOR PROCESSOS EDUCATIVOS	DESCRIPTOR AUTO DO CÍRIO
2019	1.947	359	1
2020	1.629	337	-
2021	965	400	-
2022	2.587	422	1
2023	2.708	451	-
Total	9.836	1.969	2
	100%	100%	100%

Fonte: A autora

O quadro acima desvela o cenário das pesquisas sobre três importantes descritores num cenário nacional de produção científica, estes descritores se configuram de uma dimensão “cara” para esta pesquisa de doutoramento, pois se entrelaçam em temáticas, caminhos metodológicos e cientificidade.

O detalhamento das informações do referido quadro, requer um aprofundamento maior, para que possamos compreender o ritmo e as bases da produção científica do país:

Quadro 2- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES – Descritor Memória

CAPES PERÍODO	DESCRIPTOR: MEMÓRIA	TOTAL DE DISSERTAÇÕES DEFENDIDAS	TOTAL DE TESES DEFENDIDAS	TOTAL DE PESQUISAS DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
2019 a 2023	9.836	6.281	2.555	1.244
%	100%	63,85%	25,97%	12,64%

Fonte: A autora

A pesquisa do recorte temporal indicado sobre o referido descritor, apontou o quantitativo de 9.836 pesquisas defendidas, com 63,85,80% destas no nível de mestrado e 25,97% pesquisas de doutoramento.

A produção científica com o descritor Memória, é de um número significativo para o recorte temporal, haja vista que tal olhar compreende em parte, o período global pandêmico, que afetou sobremaneira a produção científica mundial.

Mil duzentos e quarenta e quatro pesquisas do total desvelado no referido banco de teses foram realizadas por Programas de Pós-Graduação em Educação e o restante em Programas de diferentes áreas do conhecimento.

Entre os trabalhos apontados neste estudo, a tese de Souza (2019), **Oráculo do Risco da Semente – Os instrumentos divinatórios de IFÁ na manutenção da memória coletiva afrodescendente**, objetivou observar a noção de memória composta pelo oráculo de Ifá, sua definição e características, considerando que essa definição exige debate sobre a noção de memória social estabilizada defronte às indicadas pelos instrumentos do oráculo. O estudo foi realizado e defendido para a obtenção do título de doutor em Memória Social, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Me refiro a tese de Souza (2019), como fonte de “olhares outros” para a minha pesquisa de doutoramento. Pois, seu o estudo entende a memória como possível ferramenta de conotação de significados e fortalecimento entre o antepassado e a vida dos afrodescendentes praticantes do Candomblé.

Em 2020, Daniela Silva defendeu o texto de dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia - PPLSA, da Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Bragança, com o

título **Memória e Saberes Intergeracionais sobre a Hanseníase na Colônia do Prata-Igarapé-Açu-Pa**. A autora aprofundou os estudos para compreender e resguardar as memórias dos sujeitos afetados pela hanseníase, que viveram e vivem no antigo Leprosário do Prata, de forma a entender como essa experiência de isolamento propiciou a reinvenção do cotidiano. Os estudos de Maurice Halbwachs, direcionam os debates sobre a memória na dissertação de Silva (2020), por assim dizer, a referida pesquisa entende que a memória acionada pelas narrativas dos atores sociais afetados pela Hanseníase, se configura como ferramenta de compreensão das mudanças e permanências que envolvem estigma, resistência e reinvenção da realidade destas pessoas.

Na dissertação de mestrado **Memórias de folhas: teia dos Saberes no caminho da Feira à Escola, Amapá, Brasil**, defendida por Brasil (2020) no Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia - PPLSA, da Universidade Federal Do Pará, Campus Universitário de Bragança, a autora buscou como objetivo central do estudo, identificar as novas maneiras de utilizar e manter viva a prática dos saberes tradicionais associados as plantas medicinais, que se consolidam na rotina das pessoas, mas que também podem estar silenciadas enquanto marcas de identidade. Uma pesquisa que entende a memória enquanto instrumento mantenedor de saberes fomentados pelas práticas sociais cotidianas, assim como, ferramenta de resistência destes e fortalecimento da identidade local, na contramão do discurso duro da Ciência contemporânea.

Na pesquisa **Abrem-se as cortinas: arte, política e o teatro experimental na trajetória do grupo Cena Aberta em Belém (1976-1990)**, realizada e defendida em 2023, no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará, a autora retrata através das memórias, a trajetória do Grupo de Teatro Cena aberta, que movimentou a cena artística e política, na capital paraense, entre 1970 e 1980, atravessando e endossando o movimento de enfrentamento a ditadura militar, que dizimou vidas, destruiu as bases democráticas do país, por longos anos da história. Este estudo, conversa de forma significativa com esta tese de doutoramento, pelo caminhar a partir do conceito de memória coletiva e a perspectiva de compreender fenômenos sociais emergidos dessas memórias.

Do universo de nove mil, oitocentos e trinta e seis (9.836) pesquisas do descritor Memória, apenas 12,64% delas foram realizadas em Programas de Pós-Graduação em Educação, o estudo revelou a prevalência da temática, em Programas de Pós-Graduação em História. Tais estudos dessa prevalência, entrecruzam saberes outros e processos educativos com a memória, estas como fonte de compreensão do ato de rememorar práticas sociais do trabalho ou do fazer, ao se relacionarem na construção da historicidade de um objeto de pesquisa ou experiências de vida.

Quadro 3- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES – Descritor Processos Educativos

CAPES PERÍODO	DESCRIPTOR: PROCESSOS EDUCATIVOS	TOTAL DE DISSERTAÇÕ ES DEFENDIDAS	TOTAL DE TESES DEFENDIDAS	TOTAL DE PESQUISAS DE PROGRAMAS DE PÓS- GRADUACAO EM EDUCAÇÃO
2019 a 2023	1.969	1.599	370	762
%	100%	81,20%	18,79%	38,69%

Fonte: A autora

Mecca (2022), defendeu a tese de doutoramento com o título **Ciclopedaleiros: processos educativos decorrentes da prática social da cicloentrega**, que identificou e compreendeu processos educativos decorrentes da prática social da cicloentrega a partir das ações do citado empreendimento. A pesquisa foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos. A compreensão dos processos educativos advindos da prática de pedalar, como ferramenta de trabalho e da própria subsistência e da economia solidária, busca minimizar a invisibilidade social e econômica de adultos em situação de desemprego, marginalizados economicamente. Com o olhar sobre essas práticas, a pesquisa desvelou processos educativos vivenciados por esses adultos em situação de vulnerabilidade financeira e apontou que tais processos significam as experiências sociais humanas.

Rodas de conversa no projeto “vivências em atividades diversificadas de lazer”: sistematização de experiências e processos educativos é o título da dissertação de Fábis (2019), apresentada ao Programa

de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, na linha de pesquisa Práticas Sociais e Processos Educativos. A Ecologia de Saberes de Boaventura de Souza Santos, é quem pauta as bases conceituais desse estudo, cujo objetivo central foi identificar, descrever e compreender os processos educativos que emergem das Rodas de Conversa no contexto do projeto de extensão “Vivências em Atividades Diversificadas de Lazer” (VADL), a partir da Sistematização de Experiências.

É do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos a tese de Oliveira (2023) intitulada **Epistemologias outras: processos educativos entre quilombismos e capoeiras**. A pesquisa partiu dos seguintes objetivos: identificar, descrever e compreender os processos educativos emergentes nesse espaço. O estudo desta tese é importante para a minha pesquisa de doutoramento, pois as duas pesquisas convergem na concepção de que o ser humano vivencia processos educativos em suas práticas cotidianas, durante toda a vida. Além da ideia de que os processos educativos e a diversidade dos saberes globais significam a existência de muitos grupos sociais.

A incidência de 38,69% de pesquisas científicas do descritor Processos educativos em Programas de Pós-Graduação em Educação, ou seja, menos da metade das pesquisas produzidas no recorte temporal indicado. Dado importante, que sobressai ao meu olhar investigativo, por entender que o resultado pouco expressivo em relação ao universo total revelado pelo levantamento, pode apontar para o fortalecimento de uma Educação eurocentrada, que não concebe a importância dos saberes fomentados por processos educativos vividos por todos nós, nas nossas práticas de sociabilidades por toda nossa existência.

Quadro 4- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES – Descritor Auto do Círio

CAPES PERÍODO	DESCRITOR: AUTO DO CÍRIO	TOTAL DE DISSERTAÇÕES DEFENDIDAS	TOTAL DE TESES DEFENDIDAS	TOTAL DE PESQUISAS DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUACAO EM EDUCAÇÃO
2019 a 2023	2	2	-	-
%	100%	100%	%	%

Fonte: A autora

Sobre o descritor Auto do Círio apenas uma dissertação de mestrado foi apontada pela busca, isso indica a baixa incidência de pesquisas sobre o referido descritor no período, embora o percentual do descritor seja 100%, há apenas uma pesquisa no referido banco de dados.

Vasconcelos (2019), em sua pesquisa de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES- UFPA, cujo título é: **Fazendo a pele no Auto do Círio: Processos Criativos da Maquiagem da Comissão de Frente**, buscou compreender os processos criativos da maquiagem da comissão de frente do cortejo Auto do Círio, a partir do seu olhar de figurinista, bailarino e maquiador. O autor narra suas experiências no cortejo e as práticas educativas vividas e internalizadas ao longo de sua vivência enquanto artista do Auto do Círio, cenário desta pesquisa de doutoramento.

Direciono então o olhar na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações-BDTD, cuja incidência de pesquisas com os descritores estudados são em número considerável para o período, exceto o descritor Auto do Círio.

Quadro 5- Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações

BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES BDTD	DESCRIPTOR MEMÓRIA	DESCRIPTOR PROCESSOS EDUCATIVOS	DESCRIPTOR AUTO DO CÍRIO
2019	2.018	27	1
2020	1.847	23	-
2021	1.867	34	-
2022	1.804	29	-
2023	1.386	213	-
Total	8.922	128	1
	100%	100%	100%

Fonte: A autora

Os dados do levantamento realizado na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, focalizados no quadro acima, revelam expressiva incidência nos descritores Memória e Processos educativos, mesmo com a indicação de que nos anos 2020 e 2021, as produções acadêmicas sofreram forte queda por conta da Pandemia do Novo Corona vírus, que ainda assola a humanidade na presente data.

Quanto o descritor Auto do Círio, os dados revelam que a pesquisa em andamento, tende a ser fonte para futuras pesquisas sobre a temática.

Quadro 6 – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – Descritor Memória

BDTD PERÍODO	DESCRIPTOR: MEMÓRIA	TOTAL DE DISSERTAÇÕES DEFENDIDAS	TOTAL DE TESES DEFENDIDAS	TOTAL DE PESQUISAS DE PROGRAMA S DE PÓS- GRADUACAO EM EDUCAÇÃO
2019 a 2023	8.922	6.334	2.588	49
%	100%	70,99%	29%	0,54%

Fonte: A autora

No afunilamento destes dados, chego no quadro acima para retratar as pesquisas de mestrado e doutorado com o descritor Memória. Do universo de oito mil, novecentas e vinte e duas (9.922) de pesquisas, menos de 1% delas são de Programas de Pós-Graduação em Educação, em diferentes Instituições

de Ensino em todas as regiões do país, o que equivale a quarenta e nove pesquisas (49).

Os dados do quadro demonstram que as discussões que, retratam a memória fomentada nas práticas cotidianas, tem instigado o interesse de pesquisadores da área da Educação, para debater, apontar caminhos e potencializar o universo dessa “educação” que sempre existiu, mas que por longos períodos da história da humanidade tem sido subalternizada.

A seguir elenco algumas pesquisas realizadas no período de 2019 a 2023, que discutem a educação a partir da perspectiva que esta se constitui em diferentes lugares e instâncias da vida.

Matos (2019), na tese de doutoramento **Intérpretes da “Cultura Popular” e a produção de memórias no Maranhão**, defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão, ressalta que o trabalho é resultado das pesquisas do Laboratório de estudos sobre Elites Políticas Culturais – LEEPOC/UFMA. A pesquisa realizou a análise bibliográfica da obra de Lima (2008) intitulada *Memória de Velhos: Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*, cuja coletânea de sete livros retrata através de depoimentos as memórias dos “Mestres da Cultura Popular” maranhenses homenageados.

No Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Nove de Julho, Oliveira (2021) defendeu a tese intitulada **Escola e memória**. A autora ouviu as memórias dos professores(as) do curso de Pedagogia PARFOR/URCA, com a ideia de que a escola é lugar de memórias, por vezes individuais da vida dos seres humanos, tendo neste espaço, a socialização dessas memórias, através de processos de sociabilidades, desdobrados em coletividade. Neste sentido, o estudo dialoga com a tese em questão por compreender que o ato de rememorar experiências vividas nos processos formativos dos professores em questão, desperta reflexões sobre a própria existência e problemas sociais vividos por diferentes grupos, e assim, fomenta processos educativos e formativos.

Quadro 7 – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – Descritor Processos educativos

BDTD PERÍODO	DESCRIPTOR PROCESSOS EDUCATIVOS	TOTAL DE DISSERTAÇÕES DEFENDIDAS	TOTAL DE TESES DEFENDIDAS	TOTAL DE PESQUISAS DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUACAO EM EDUCAÇÃO
2019 a 2023	128	99	29	56
%	100%	77,34%	22,65%	43,75%

Fonte: A autora

A análise do quadro acima é importante para esta pesquisa de doutoramento, por entender que no cortejo Auto do Círio, os artistas envolvidos diretamente e a população que se coloca na posição de público, são atravessados por processos educativos de vivências e de fazeres do cortejo, ou de assisti-lo, da mesma maneira como se configuram processos educativos em outros contextos cotidianos.

A pesquisa de Maziero (2023), sob título **Dança livre: processos educativos emergentes**, tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos. O estudo buscou identificar e compreender os processos educativos emergentes da prática social do curso Dança Livre, para pessoas com idade a partir de 60 anos. A referida tese dialoga diretamente com minha pesquisa em andamento, no que se refere ao conceito de processos educativos vividos e cristalizados pelos seres humanos a partir das experiências artísticas e processos criativos.

Defendida no Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) a tese de Mano (2021) intitulada **Da casa pra horta, da horta pra rua: processos educativos e saúde em práticas sociais em um território de remoção**, sua autora analisou de que maneira se estabeleceram os processos educativos e as relações com o território e a saúde e o entendimento desses processos educativos a partir do conceito ampliado de saúde, a discorrer também sobre o conceito de “sindemia” da Covid-19 para além das comorbidades sociais. A tese de Mano (2021) aprofundou o debate sobre processos educativos vividos nas fruições sociais humanas, com o olhar voltado

para os dizeres de Paulo Freire, o que desperta meu interesse no referido diálogo.

Quadro 8 – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – Descritor Auto do Círio

BDTD PERÍODO	DESCRIPTOR: AUTO DO CÍRIO	TOTAL DE DISSERTAÇÕES DEFENDIDAS	TOTAL DE TESES DEFENDIDAS	TOTAL DE PESQUISAS DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUACAO EM EDUCAÇÃO
2019 a 2023	2	2	-	-
%	100%	100%	0%	0%

Fonte: A autora

A busca pelo descritor Auto do Círio na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, apontou para apenas duas pesquisas sobre o descritor, a de Vasconcelos (2019) e a de Souza (2021). A primeira, já retratada na investigação realizada no Banco de Teses e Dissertações da Capes.

São dias de alegria e muita fé: processos criativos de um figurinista-carnavalesco no Auto do Círio de Belém-Pa, esse é o título da dissertação de mestrado de Souza (2021), defendida no Programa de Pós-graduação em Artes - PPGARTES, do Instituto de Ciências da Arte - ICA, da Universidade Federal do Pará – UFPA. A partir da vivência do autor e também artista do elenco do Auto do Círio, o autor do referido estudo buscou enquanto objetivo de pesquisa, compreender os atravessamentos que constituem a sua identidade criativa posta no contexto da espetacularidade do cortejo. A pesquisa buscou nas memórias de Souza (2021), os caminhos para a compreensão de fenômenos sociais vividos a partir das culturas que o produzem e que são produzidas pelas sociedades.

Dada a baixa incidência de pesquisas correspondentes ao descritor Auto do Círio no período de 2019 a 2023 compreendi ser relevante romper com os limites do recorte temporal e dos canais de busca e trazer para este estudo algumas produções significativas relacionadas a esse descritor.

Miguel Santa Brígida (2003) defendeu sua dissertação no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia-UFBA, intitulada: **O Auto do Círio - Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará**, o

objetivo geral do estudo foi investigar as matrizes teatrais, religiosas e carnavalescas na encenação do cortejo dramático do Auto do Círio. Contudo, o texto completo da dissertação não foi encontrado nas pesquisas realizadas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações-BDTD. No ano de 2014, o autor lançou o livro com o mesmo título de sua pesquisa de mestrado. Na obra, Santa Brígida descreve o cortejo dramático Auto do Círio e entrelaça sob seu olhar científico três fenômenos observados em sua investigação: o teatro de rua, a procissão do Círio de Nazaré e o carnaval brasileiro das escolas de samba. Na última década, a pesquisa de Santa Brígida (2003) tornou-se referência para outros estudos, pesquisas, artigos acadêmicos e Trabalhos de Conclusão de Curso apontados nas incursões aos bancos de TCC, teses e dissertações das Instituições de Ensino Superior localizadas no Estado do Pará, dada a especificidade do espaço geográfico onde ocorre o cortejo “Auto do Círio” e a inexistência de escritos em nível de Pós-Graduação *Stricto Sensu* até 2003.

Em 2012, Moreira defendeu sua dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES- UFPA, com o título: **Três vestidos fazem para se apresentar: um estudo sobre o vestir no espetáculo o Auto do Círio**. O objetivo da pesquisa foi investigar o vestir no espetáculo, estabelecendo um paralelo entre as fases de direção de espetáculos e conceitos que permeiam esse vestir: roupa, figurino e fantasia. O autor buscou analisar todo o processo de criação do cortejo no que concerne a encenação e criação dos figurinos, a partir de um diálogo teorizado com os teóricos Fausto Viana e Roseana Muniz, sobre os significados dos processos de criação dos figurinos.

No levantamento do inventário das produções do Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGED/UEPA, na Linha de pesquisa Saberes Culturais e Educação na Amazônia, foram encontradas cem (100) dissertações de Mestrado, cujos resumos foram observados quanto as temáticas, Memória, Processos Educativos e Auto do Círio.

Esse quantitativo se refere excepcionalmente ao recorte temporal de 2019 a 2023.

Quadro 9 – Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade do Estado do Pará-PPGED/ UEPA -Descritores Memória, Processos educativos e Auto do Círio

PPGED UEPA ANO	TOTAL DE DISSERTÇÕES DEFENDIDAS NA LINHA	DESCRIPTOR MEMÓRIA	DESCRIPTOR PROCESSOS EDUCATIVOS	DESCRIPTOR AUTO DO CÍRIO
2019	21	3	-	-
2020	18	2	1	-
2021	21	-	2	-
2022	24	2	2	-
2023	16	-	-	-
TOTAL	100	7	5	-
%	100%	7%	5%	0%

Fonte: A autora

Pela natureza dos descritores pesquisados e por entender que o homem vivencia processos educativos a partir da sua existência em diferentes instâncias da vida, decidimos estreitar nosso olhar no Banco de Dissertações do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Pará-UEPA, na linha de Pesquisa Saberes Culturais e Educação na Amazônia. A referida linha de pesquisa vem se destacando na região Norte há mais de uma década, por compreender a Educação para além da escola, numa lógica em que a escola é mais um dos diferentes espaços onde processos educativos são atravessados por culturas e vivências cotidianas.

Nessa direção, faço referência as cem (100) dissertações defendidas na referida linha de pesquisa, no recorte temporal adotado, nosso olhar focou as memórias que significam a existência social do homem, os processos educativos de “educações” que se moldam em muitos e diferentes espaços e, o Auto do Círio enquanto manifestação social, cultural, religiosa e, enquanto potencial espaço de produção de culturas e saberes.

As pesquisas referentes ao descritor Memória, se destacam no quadro e lideram o percentual observado, são exatos 7% do total de cem (100) estudos.

Entre as dissertações do referido descritor, destaco a pesquisa de mestrado de Veloso (2019) Intitulada **O entrelaçar das memórias de velhos e as suas brincadeiras de infância: um estudo na comunidade quilombola de**

porto alegre em Cametá-Pa, desenvolveu o estudo sobre as brincadeiras de infância que surgem a partir das memórias de velhos (as) quilombolas de Porto Alegre, Cametá-Pa. O referido estudo, partiu das memórias dos (as) velhos (as) para conhecer a brincadeiras da infância e os saberes que permeiam o brincar infantil, através do método da História Oral, que também utilizo nesta pesquisa, a partir de uma perspectiva igualmente voltada para o estudo da memória.

A dissertação de Cristo (2019), com o tema **Labirintos da memória: experiências educativas de ex-internos da Colônia de Marituba-Pa (1940-1970)**, analisou como se configuram as experiências educativas de ex-internos no Hospital Colônia de Marituba/Pa, nos anos de 1940-1970, pessoas que foram acometidas pela lepra. A pesquisa, atravessou as memórias dos ex-internos para apresentar as relações sócio afetivas que permearam a vida dos internos compulsórios e identificar saberes transmitidos e perpetuados nos espaços educativos do Hospital Colônia de Marituba/Pa. A dissertação dialoga de forma significativamente com o objeto de estudo desta tese de doutoramento.

O pesquisador Silva (2023), contribuiu de sobremaneira com as pesquisas sobre Memória, com a dissertação intitulada **Vozes que ressoam: um registro da memória dos Mestres de Carimbó de Marapanim-Pa**. O objetivo central da pesquisa é analisar as impressões dos Mestres de carimbó no que diz respeito ao cenário atual do ritmo no município de Marapanim em relação aos jovens. Neste sentido, o estudo buscou ouvir as memórias e as histórias dos mestres de Carimbó de Marapanim, entendendo-as como fonte de saberes e de educação, o que aproxima este estudo, da tese de doutoramento em questão.

As pesquisas referentes ao descritor “processos educativos” são em menor escala no recorte temporal pesquisado, se comparado ao descritor “memória”. Contudo são pesquisas que reafirmam que a educação também se configura e está presente nas vivências cotidianas dos homens em diferentes momentos da história, como a seguir.

Estudos sobre processos educativos, foram o cerne da dissertação de mestrado de Faval (2021), intitulada **Mulheres andirobeiras de Mutuacá de cima e (in)poder-ação: saberes e processos educativos emergentes da experiência do “Cunvidado” de azeite**. A autora estreitou seu olhar para compreender de que forma os saberes e os processos educativos são

vivenciados pelas mulheres andirobeiras de Mutuacá, e buscou analisar, dentro da perspectiva da decolonialidade, dos saberes e processos educativos presentes na experiência social do “Cunvidado” de extração de azeite de andiroba, ressignificada e realizada pelas mulheres ribeirinho-quilombolas da localidade de Mutuacá de Cima, distrito rural de Juabá-Cametá/Pa, que expressam modos de (in)poder-ação feminina.

Outro estudo que aborda o descritor “processos educativos” é o de Santos (2023) que defendeu a dissertação de mestrado intitulada **Saberes Socioambientais e Processos Educativos que orientam a pesca artesanal no lago do Arari, na Vila de Jenipapo Marajó-Pa**. A autora debruçou-se sobre os processos educativos vivenciados na pesca artesanal e cartografou os saberes socioambientais e socioeducativos inscritos nas experiências de trabalho da pesca artesanal no Lago Arari, que integra territorialmente a comunidade ribeirinha da Vila Jenipapo-Pa, no estado do Pará.

Para a compreensão de tais processos educativos, buscou as ideias de Carlos Rodrigues Brandão e Boaventura de Sousa Santos e os conceitos sobre uma educação alargada e para além dos muros da escola, que se dá nas práticas cotidianas dos seres humanos, neste caso, nas práticas da pesca artesanal no arquipélago do Marajó.

No Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Pará-UEPA, não foram encontradas pesquisas referentes ao descritor Auto do Círio.

Por fim, após fazermos buscas nos três canais de pesquisas científicas percebemos que trabalhos com os descritores “Memória”, “Processos educativos” e “Auto do Círio” têm contribuído de forma significativa para a compreensão e ampliação do conceito de Educação.

A intenção foi trazer para esse estudo não somente pesquisas com afinidades com minha tese de doutoramento, mas desvelar através de olhares outros que a educação realmente se constitui em diferentes lugares e com diferentes pessoas, dentro ou fora dos espaços escolares.

Os resultados das pesquisas com o descritor “memória” nos três canais pesquisados apontaram uma tendência crescente para a consolidação do descritor no campo científico. As informações apontam ainda a incidência de

pesquisas com o descritor em diferentes áreas do conhecimento, o que nos leva a pensar que pesquisas com a temática memória entrecruzada com processos educativos, a partir de uma educação outra vem tomando fôlego nos debates científicos e sociais. Debates que levam a fortalecer uma educação ampliada e aberta a múltiplas possibilidades e realidades, um processo de aprender e ensinar que percebe os sujeitos subalternizados enquanto agentes transformadores e transformados por processos educativos que fortalecem sua identidade e existência.

Já as buscas sobre o descritor “processos educativos”, revelaram uma incidência significativamente menor em relação ao descritor anterior. Pesquisas sobre “práticas pedagógicas” se sobrepõem consideravelmente sobre os “processos educativos”, um dado importante que revela a postura engessada que entende a Educação sob a égide da escola enquanto único espaço de produção de saberes, alicerçado à luz da Ciência oficial. Esses dados podem indicar que, embora mesmo que timidamente, haja debates e pesquisas sobre “processos educativos” em diferentes lugares e situações, ainda é latente a afirmativa sobre a hegemonia da educação escolar, o que pode contribuir e potencializar o silenciamento de outras formas de educação.

Chama atenção os resultados das buscas nos três canais de pesquisas sobre o descritor “Auto do Círio”, apenas dois estudos a nível de mestrado foram encontrados, a partir do recorte temporal adotado. Já citadas anteriormente, são as pesquisas de Vasconcelos (2019) e de Souza (2021), ambas localizadas geograficamente na Amazônia paraense, no Programa de Pós-Graduação em Artes- PPGARTES/UFPA, uma universidade do Norte do país, a “casa” do cortejo “Auto do Círio”. Portanto um espaço de pesquisas científicas que se identifica com o lugar e com o cortejo propriamente dito, uma vez que o mesmo é resultado um Projeto de Extensão do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, através da Escola de Teatro e dança - ETDUFPA. A pesquisa sobre esse descritor, potencializou o nosso pensamento sobre o silenciamento e a subalternidade das memórias e dos processos educativos que vivemos na Amazônia ao longo da história da região e da humanidade.

Ainda nos dias atuais os efeitos nefastos da colonização europeia, imposta no Brasil, no caso deste estudo na Amazônia, guiam e moldam as

políticas educacionais com incursões na nossa cultura e nos nossos modos de vida.

Assim, o levantamento realizado também revelou o ineditismo da proposta desta tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGED/UEPA, e a necessidade de desvelarmos no campo científico os possíveis processos educativos, potencializados pelas memórias presentes no ritual e no fazer do cortejo do “Auto do Círio” em Belém do Pará.

1.3 Caminhos metodológicos

A arte conta histórias, nesse contar se constitui em ferramenta de comunicação entre pessoas e a sociedade. Ela registra a história das sociedades, suas potencialidades, subjetividades e singularidades dos seres humanos enquanto atores sociais, produtores de culturas e memórias.

Ao contarmos uma história, imprimimos nela nossas compreensões do fenômeno contado e nossos sentimentos do fenômeno vivido. As histórias contam a vida e da vida, falam da identidade, dos sentimentos, dos medos e das frustrações. Olhando dessa forma, “a história oral garante sentido social à vida de depoentes e leitores que passam a entender a sequência histórica e a sentirem-se parte do contexto em que vivem” (Meihy, 1996, p. 10).

Com esse pensamento adentrei o universo para ouvir as histórias do Auto do Círio emergidas das memórias dos artistas e suas impressões sobre suas subjetividades nesse contexto, sobre o cortejo, as culturas amazônicas e a sociedade.

Para a interlocução entre a oralidade (voz) e a audição (escuta) das histórias e das memórias do Auto do Círio, este estudo compreende que o método da História Oral Temática foi fundamental para responder aos questionamentos da pesquisa e abrir caminhos para a busca e entendimento acerca dos processos educativos presentes na vivência cotidiana dos artistas, que fazem parte do Cortejo Auto do Círio.

A História Oral, como caminho metodológico, leva o pesquisador a interrogar o passado do entrevistado, e ainda instiga memórias de acontecimentos vividos de forma efetiva ou não, ou seja, o pesquisador instiga as memórias, para em seguida, ouvi-las. Nessa escuta sensível, “a História Oral

diz respeito ao significado histórico da experiência pessoal, por um lado, e ao impacto pessoal das questões históricas, por outro” (Portelli, 2016, p.16).

Enquanto método de pesquisa, permite registros de relatos de pessoas e fenômenos sociais, e a análise científica desses relatos na possibilidade de reescrever fenômenos e experiências sociais subalternizadas pela história oficial de muitas sociedades. Freitas (2006) atende a ideia desta tese, ao afirmar que o método da História Oral:

Possibilita reflexões sobre o registro dos fatos na voz dos próprios protagonistas. A História Oral utiliza-se de metodologia própria para a produção do conhecimento. Sua abrangência, além de pedagógica e interdisciplinar, está relacionada ao seu importante papel na interpretação do imaginário e na análise das representações sociais. (Freitas, 2006, p.15).

O método me abriu caminhos para que histórias de pessoas comuns possam ser iluminadas por reflexões sociais, culturais e científicas. Ou seja, a História Oral coloca agentes sociais no protagonismo de suas próprias memórias, ela é:

Construída e se faz presente na história em torno de pessoas a história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo (Thompson, 1992, p. 44).

A Tradição Oral entre diferentes gerações em diferentes tempos; a História de Vida e a História Oral Temática, apontam para a definição prévia de temas a serem explorados, e ainda possibilitam falas individuais ou coletivas. Sobre esta última, que é a que contempla o objeto de pesquisa desta tese, Thompson (2002, p. 17) declara “a memória de um pode ser a memória de muitos, possibilitando a evidência dos fatos coletivos”.

A História Oral Temática atenta para subjetividade dos atores sociais, mesmo no quadro social da coletividade, e para o fato de suas narrativas fazerem parte de um contexto social e histórico desses atores.

História oral recupera aspectos individuais de cada sujeito, mas ao mesmo tempo ativa uma memória coletiva, pois, à medida que cada indivíduo conta a sua história, esta se mostra envolta em um contexto sócio histórico que deve ser considerado. Portanto, apesar de a escolha do método se justificar pelo enfoque no sujeito, a análise dos

relatos leva em consideração, como já foi abordado anteriormente, as questões sociais neles presentes (Oliveira, 2005, p. 94).

Dito de outra forma:

Toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar a subjetividade: descolar as camadas da memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade oculta (Thompson, 2002, p. 197).

Portanto, a História Oral Temática, neste estudo, consente analisar os processos educativos emergidos das memórias das vivências sociais dos artistas do cortejo Auto do Círio por meio de fontes orais, tendo a entrevista como técnica de pesquisa, contundente canal de coleta dessas fontes, uma vez que o “pesquisador constrói a história a partir das memórias, usando as fontes orais e escritas, interpretando-as” (Freitas, 2006, p. 118).

Cabe aqui ressaltar que para realizar este estudo sobre o cortejo artístico Auto do Círio, traço um panorama histórico em que destaco as edições do evento de 2018 a 2022, dando ênfase a edição 2022, que acompanhei e a partir da qual traço as análises das memórias dos artistas sujeitos desta pesquisa. Assim, na linha cronológica do percurso metodológico, registro um longo intervalo de tempo que impossibilitou por um período de dois anos (período pandêmico), minha inserção no universo e campo desta pesquisa.

O primeiro contato com o professor Tarik Coelho, coordenador do Auto do Círio à época, se deu em outubro de 2019, meses antes da Organização Mundial da Saúde decretar a infecção pelo Novo Coronavírus, pandemia mundial. Sem dúvida, um complicador em potencial para o desenvolvimento de pesquisas científicas que têm as manifestações populares de rua, como cenário de vivências sociais temáticas, produtoras de culturas e processos educativos significativos para as sociedades.

Como citado anteriormente, as edições de 2020 e 2021 do Auto do Círio aconteceram no formato virtual, com homenagens a Nossa Senhora de Nazaré produzidas no formato de imagens e áudios, individualmente ou em grupos familiares, todas as produções foram transformadas em um único vídeo transmitido pelo canal do *Youtube* oficial do Projeto de Extensão, na sexta-feira

que antecede o segundo domingo de outubro, como já acontece há vinte e nove anos na capital do Pará.

Somente na edição de 2022 já no formato presencial de cortejo de rua, pude me aproximar das pessoas, da coordenação, do elenco e do processo de preparação, o que possibilitou uma maior compreensão de todo esse universo de criação e realização de um cortejo com a magnitude do Auto do Círio.

O desafio de observar e interpretar o universo tão singular do cortejo Auto do Círio e as características próprias e interpretativas da subjetividade humana sobre as memórias e os processos educativos vividos no cotidiano social desse grupo específico, inscreve essa tese de doutoramento no rol das pesquisas científicas de abordagem qualitativa.

A busca então não é por mensurar quantitativamente a incidência de fatos ou fenômenos sociais, mas a relevância da percepção subjetiva de pessoas ou dos agentes sociais sobre esses fatos, sobre os fenômenos, o mundo e as sociedades. É registrar a importância dessas percepções sociais e culturais como forma de tornar a existência humana significativa e com sentido próprio.

A pesquisa qualitativa é uma atividade situada que se posiciona o observador no mundo. Ela consiste em um conjunto de práticas interpretativas e materiais que tornam o mundo visível. Essas práticas transformam o mundo, fazendo dele uma série de representações, incluindo notas de campo, entrevistas, conversas, fotografias, gravações e anotações pessoais. Nesse nível, a pesquisa qualitativa envolve uma postura interpretativa e naturalística diante do mundo. Isso significa que os pesquisadores desse campo estudam as coisas em seus contextos naturais, tentando entender ou interpretar os fenômenos em termos dos sentidos que as pessoas lhe atribuem. (Dezin; Lincoln, 2006, p. 3)

Portanto, um fundamento importante para a compreensão dos sentidos atribuídos pelos atores sociais aos fenômenos produzidos e socializados pelas sociedades, é a inserção do pesquisador no universo pesquisado, com a abertura efetiva dos canais de observação e captação de dados a partir do cotidiano pesquisado.

A interlocução com o professor Tarik Coelho, propiciou minha aproximação gradativa e sensível no universo do cortejo e as vivências sociais com as pessoas envolvidas naquela realidade. Essa aproximação, como aponta Minayo (2001):

Pode ser facilitada através do conhecimento de moradores ou daqueles que mantêm sólidos laços de intercâmbio com os sujeitos a serem estudados. De preferência, deve ser uma aproximação gradual, onde cada dia de trabalho seja refletido e avaliado, com base nos objetivos preestabelecidos. É fundamental consolidarmos uma relação de respeito efetivo pelas pessoas e pelas suas manifestações no interior da comunidade pesquisada (Minayo, 2001, p. 55).

Já em campo, logo nos primeiros encontros e nos ensaios na Escola de Música da Universidade Federal do Pará, observei o reencontro dos artistas com seus pares, reencontro de pessoas, com o elenco, com os coordenadores e com o próprio Auto do Círio. Muitos desses reencontros eram os primeiros após a Pandemia da Covid-19. Estava ali no meio dos artistas a observar, apenas observar. Naquele momento percebi que meu olhar desenhava a importância da observação participante como técnica de uma pesquisa científica, por ser uma ferramenta que registra através de imagens captadas pelo olhar instantâneo a realidade, e ainda por favorecer o amadurecimento da compreensão da pesquisadora sobre o objeto pesquisado e o cenário onde este toma forma.

A observação participante se realiza através do contato direto do pesquisador com o fenômeno observado para obter informações sobre a realidade dos atores sociais em seus próprios contextos. O observador, enquanto parte do contexto de observação, estabelece uma relação face a face com os observados. Nesse processo, ele, ao mesmo tempo, pode modificar e ser modificado pelo contexto. A importância dessa técnica reside no fato de podermos captar uma variedade de situações ou fenômenos que não são obtidos por meio de perguntas, uma vez que, observados diretamente na própria realidade, transmitem o que há de mais imponderável e evasivo na vida real (Minayo, 2001, p.60).

Desde então, em todas as atividades do Auto do Círio, observei atenta e sensivelmente aquelas experiências e aqueles fenômenos sociais em tempo real, com todo o emaranhado de atravessamentos daquela realidade vivida. Aprofundei as leituras para ampliar a escolha dos caminhos metodológicos que melhor atendessem a natureza do objeto de pesquisa.

Contudo, as observações atentas da técnica da Observação Participante a qual desenvolvi, já não eram suficientes para registrar a grande demanda de dados observados e compreendidos como informações importantes do objeto pesquisado. O cotidiano dinâmico dos encontros do Auto do Círio e a demanda intensa de atividades, situações e experiências presenciadas, apontaram que

apenas minha observação poderia não ser suficiente para apreender a armazenar tantos e muitos dados importantes daquela realidade.

O Campo de Pesquisa descortinou caminhos a partir da realidade vivida, e essa vivência me despertou a importância de produzir registros gráficos de todas as informações observadas ali, uma necessidade crescente a cada encontro do grupo, mesmo que ainda fossem encontros sem a interlocução direta com os artistas da pesquisa.

Esses registros gráficos gradativamente deram corpo ao meu Diário de Campo como técnica de coleta de dados, essa ferramenta foi minha parceira em tempo integral, foi ela quem recebeu minhas impressões sobre aquele tempo vivido naquele lugar e as significações daquele processo de planejamento, produção e realização do Auto do Círio. E quanto esse processo todo passou, foi ressignificado e redesenhado até a realização do cortejo. A partir da vivência no Campo de Pesquisa, corroboro com a afirmativa de Macedo (2010) sobre o Diário de Campo enquanto ferramenta de registro subjetivo do pesquisador, que:

Além de ser utilizado como instrumento reflexivo para o pesquisador, o gênero diário é, em geral, utilizado como forma de conhecer o vivido dos atores pesquisados, quando a problemática da pesquisa aponta para a apreensão dos significados que os atores sociais dão à situação vivida. O diário é um dispositivo na investigação, pelo seu caráter subjetivo, intimista (Macedo, 2010, p. 134).

Essa técnica de pesquisa para a captação de dados, abre possibilidades para a subjetividade do pesquisador ao registrar suas percepções do Campo de Pesquisa e da realidade dos atores sociais em seu cotidiano. Contudo, a mesma aplicada de forma isolada, pode não dar conta da descrição dos fenômenos sociais e das demandas de uma pesquisa científica de natureza qualitativa. Nessa tese de doutoramento, o Diário de Campo relaciona-se de forma significativa com a Observação Participante, com as imagens captadas nas relações de sociabilidades entre a pesquisadora e os artistas da pesquisa, além dos Áudios das Entrevistas Semiestruturadas numa relação de complementaridade. Elemento importante dessa relação complementar:

As imagens visuais não têm o mesmo estatuto do texto escrito, mas é necessário observá-las como um diferente, como um interlocutor privilegiado do texto escrito, compartilhado no texto cultural, com suas

especificidades materiais e formais e história própria. Muitas pesquisas na área da História têm avançado nesse campo, elaborando o que poderíamos chamar de uma história da visualidade (Oliveira, 2007, p. 211).

Na fase da coleta dos registros imagéticos, além das imagens captadas por mim, contei com a colaboração de uma das orientadoras professora doutora e também fotógrafa, Nazaré Cristina Carvalho, que produz imagens das festividades que dão corpo ao universo do Círio de Nazaré. Também pesquisei matérias jornalísticas acessadas em *sítes* de veículos de comunicação nacionais e nas redes sociais de artistas participantes do Auto do Círio. Constatei, então, que as imagens instigam memórias e a ebulição dos sentidos humanos, elas estão para além da função de ilustrar. Imagens podem representar diálogos não oralizados, sentimentos não falados, estouros de felicidades, dores silenciadas e quebra de marcos temporais, elas podem potencializar a comunicação não falada e o diálogo entre diferentes tempos.

A fotografia é documento da eternidade e está com ela comprometida, o que faz dos cenários de guerra cenários inverossímeis. Diferentemente do uso que os historiadores fazem da fotografia, ao sociólogo da imagem fotográfica põe-se o fato adicional de que a fotografia não é apenas documento para ilustrar nem apenas dado para conformar. Não é nem mesmo e tão-somente instrumento para pesquisar. Ela é constitutiva da realidade contemporânea e, nesse sentido, é, de certo modo, objeto e também sujeito (Martins, 2008, p. 22-23)

Na pesquisa científica de abordagem qualitativa, como é o caso desta tese de doutoramento, os recursos imagéticos devem estabelecer diálogo direto com o objeto investigado e os fenômenos sociais descritos. Dessa forma, como relata Vergara (2006):

A descrição de determinadas situações por meio de imagens é considerada mais profunda do que por meio de palavras. Imagens podem provocar lembranças e reflexões que acabariam se perdendo. Tal como o texto escrito, a fotoetnografia demanda um encadeamento. Caso contrário, corre-se o risco de apresentar apenas uma série de fotografias desconectadas, que não refletem o objetivo da pesquisa (Vergara, 2006, p. 93).

As diferentes fases do fazer científico avançaram e amadureceram minha percepção da importância do diálogo científico entre as Técnicas de Coleta de Dados. A essa altura da pesquisa, as técnicas se atravessaram e fortaleceram o

caminho metodológico. Esse diálogo foi fundamental para a compreensão do olhar dos artistas sobre o objeto pesquisado.

O caminho compreendido entre as percepções e as subjetividades dos artistas, busquei realizar através de Entrevistas Semiestruturadas possibilitam “identificar representações e os sentidos construídos pelos sujeitos na descrição e narração dos fatos” (Macedo, 2010, p.).

A dimensão social e os fenômenos socioculturais e dos processos educativos aos quais busquei desvelar no campo de pesquisa no cenário do Auto do Círio, fortaleceram a importância da Entrevista Semiestruturada como técnica de coleta de dados pela natureza dos diálogos oralizados e temáticos com os artistas, “nessa perspectiva, a dialogicidade se constitui como fator fundamental na pesquisa em educação” (Teixeira; Oliveira, 2010, p. 39).

Ouvir e compreender cientificamente histórias temáticas das experiências sociais no Auto do Círio justifica a opção pela referida técnica, sendo a entrevista:

Compreendida como um procedimento metodológico dialógico e interativo, possibilita a obtenção de dados sociais e subjetivos, como imaginários, representações, sentimentos, valores e emoções, e se constitui em importante recurso para a pesquisa qualitativa em educação, considerando ter a educação uma dimensão social, histórica e cultural e ser um processo de construção de identidade. (Teixeira; Oliveira, 2010, p. 39).

As interações sociais como pesquisadora e a interlocução com os artistas no campo de pesquisa, abriram caminhos para importantes diálogos e aproximações, não somente com os artistas, mas com aquele universo plural cheio de significações, saberes e simbologias. As Entrevistas Semiestruturadas, direcionaram os diálogos temáticos iniciais com perguntas pontuais e diretas sobre a temática estudada. Contudo, como preconiza o tipo de entrevista utilizado, possibilitou o desdobramento das experiências narradas, sobretudo, sobre as memórias evocadas de edições anteriores do cortejo Auto do Círio de situações vividas e significadas para os artistas. A Entrevista Semiestruturada é:

Aquela que parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante. Desta maneira, o informante, seguindo espontaneamente a linha de seu pensamento e de suas experiências dentro do foco principal

colocado pelo investigador, começa a participar na elaboração do conteúdo da pesquisa (Triviños, 1987, p. 146).

O que expõe Triviños (1987) pode ser percebido nos diálogos das entrevistas, a partir da percepção da elasticidade das memórias narradas pelos artistas, com entrecruzamento de experiências sociais temáticas, vividas em tempos diferentes e evocadas no tempo presente. Essa possibilidade de desdobramentos apontada pelas Entrevistas Semiestruturadas, permite que elas sejam “desenvolvidas de forma mais espontânea, sem que estejam sujeitas a um modelo preestabelecido de interrogação” (Gil, 2008, p.111).

Após a coleta dos dados sobre as impressões e percepções dos artistas sobre o objeto pesquisado, a Análise de Conteúdo utilizada para ampliar a observância da realidade pesquisada, com atenção científica sobre as mensagens, códigos de comunicação ou diálogos contidos até mesmo no silêncio, como ferramenta de linguagem não oralizada.

Nesse sentido, a ideia de Laurence Bardin (1977) sobre a Análise de Conteúdo dialoga de forma significativa com o objeto pesquisado e a compreensão das fontes orais ouvidas, pelo fato da referida técnica ser entendida como:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitem a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (Bardin, 1977, p. 42).

Portanto, a análise recaiu sobre os dados surgidos das relações de comunicação entre a pesquisadora e os artistas, sobre as histórias temáticas desenhadas nas falas emergidas dos diálogos nas entrevistas semiestruturadas. Além disso, busquei a compreensão do dito ou do não dito em situações de comunicação oral entre esses agentes sociais na interlocução com o objeto pesquisado. Nessa direção, Bardin (1977, p. 33) afirma ainda que “a Análise de Conteúdo é um conjunto de técnicas de análise das comunicações”.

Com a conclusão da etapa das entrevistas, os dados coletados por meio de entrevistas gravadas em áudio, foram organizados por datas. Em seguida, todo o material foi transcrito e transformado em texto. Essa etapa demandou um

período de tempo significativo da pesquisa. Com os áudios transformados em textos e com as prerrogativas da técnica da Análise de Conteúdo, iniciei as leituras atenciosas da etapa de pré análise, etapa da leitura flutuante, do contato com o material a ser analisado, do conhecimento do material.

Essa etapa é organizacional, é a organização pessoal do pesquisador do material coletado. Momento em que a pesquisadora produz suas próprias sinalizações nos dados coletados, fase de inúmeras releituras e formulações organizacionais das temáticas emergidas sobre o objeto de pesquisa, durante as entrevistas semiestruturadas, que tem “por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso de desenvolvimento das operações sucessivas, num plano de análise” (Bardin, 1977, p. 95).

Na etapa de exploração do material ou das informações coletadas com as releituras realizadas e o conhecimento dos dados da pesquisa, ou seja, das transcrições das entrevistas, chego a necessidade de codificação do material, aqui compreendida como o “processo pelo qual os dados brutos são transformados sistematicamente e agregados em unidades, as quais permitem uma descrição exata das características pertinentes no conteúdo” (Bardin, 1977, p. 103-104). Portanto, todo o material foi tratado a partir das prerrogativas da Técnica da Análise de Conteúdo, em que nos dados brutos foram identificadas e elencadas as categorias para a análise, a partir de temas emergidos das interlocuções na técnica de coleta de dados, que:

É geralmente utilizado como unidade de registro para estudar motivações de opiniões, de atitudes, de valores, de crenças, de tendências, etc. as respostas a questões abertas, as entrevistas (não directivas ou mais estruturadas) individuais ou de grupo, de inquérito ou de psicoterapia, os protocolos de testes, as reuniões de grupos, os psicodramas, as comunicações de massa, etc., podem ser, e são frequentemente, analisados tendo o tema por base (Bardin, 1977, p. 106).

Nessa etapa da pesquisa, minha atenção foi potencializada para as possíveis e reais conexões entre as opiniões e percepções dos artistas sobre os temas e o objeto pesquisado. Essas conexões favoreceram uma melhor compreensão, interpretação e validação dos dados coletados sobre o próprio objeto.

Seguindo na análise das comunicações entre pesquisadora e artistas e, em consonância com o objeto pesquisado e com a própria Técnica de Análise, o Tratamento dos resultados se deu como forma de interpretação dos dados, categorizados pelos temas que marcaram de forma significativa, as impressões e a oralidade dos artistas, em diferentes momentos da pesquisa, nas situações de comunicabilidade com a pesquisadora no registro de suas vivências no cortejo Auto do Círio.

1.3 As interlocuções e as entrevistas semiestruturadas

Os diálogos desdobrados nas entrevistas semiestruturadas, realizadas nesta e para esta pesquisa, aconteceram em diferentes períodos e lugares, por conta do contexto pandêmico mundial. Para a segurança da sociedade, da pesquisadora, dos profissionais que idealizam, planejam e realizam o cortejo e dos os artistas do Auto do Círio, em algumas entrevistas realizadas no final de 2020, depois somente em 2022, todos os envolvidos fizeram uso de máscara de proteção, álcool em gel e certo distanciamento corporal, como preconizava os protocolos oficiais de saúde da época.

Cito entre as entrevistas realizadas no período pandêmico, a conversa com o professor Tarik Coelho, no final de 2020, logo, após a estreia da primeira edição digital do Auto do Círio, transmitida pelo canal *Youtube*.

Agendamos o encontro e após nos cercarmos de todos os cuidados sanitários, nos encontramos na área de lazer do prédio onde resido. Sentamos em volta da mesa, conversamos sobre a estreia da edição digital e o sucesso desta. Em seguida, já fazendo a captura do áudio, introduzi algumas perguntas preestabelecidas sobre o Auto do Círio e o universo que o compõe, desde o Programa de Extensão da Universidade Federal do Pará, até o diálogo multicultural que acontece nas ruas da Cidade Velha, em Belém. Com o fluir da entrevista, conversamos sobre várias temáticas importantes do cortejo, nesse momento, as memórias do entrevistado emergiam na sua fala, e eu, como pesquisadora, conectava o que ouvia com perguntas para a melhor compreensão do que era dito e sentido.

Esse fluir amadureceu minha compreensão sobre a técnica da Entrevista Semiestrutura e as múltiplas possibilidades de compreensão do objeto

pesquisado e de dados que podem ir além do conhecimento do pesquisador, em relação ao próprio objeto. E, ao discorrer sobre a postura do pesquisador no campo de pesquisa, “às vezes o pesquisador entra em campo considerando que tudo que vai encontrar serve para confirmar o que ele considera já saber, ao invés de compreender o campo como possibilidade de novas revelações” (Minayo, 2001, p. 56 e 57).

A segunda entrevista a que me reporto e que marcou de forma significativa a pesquisa de campo deste estudo, foi a realizada com a professora Ana Flávia Mendes, em março de 2022, na Praça do Horto Municipal de Belém. Era uma manhã de terça-feira, pouco ensolarada em Belém. Nesse encontro, a sociedade ainda tentava, muito temerosa, uma readaptação do viver no mundo, no encontro com as pessoas, na maneira de se comunicar da sociedade e os próprios costumes da cultura local, como apertos de mão e beijos no rosto, como ferramenta de comunicação e afeto pelos pares.

Como acordado e sugerido pela professora Ana Flávia Mendes, nos encontramos às 9h, sobre a sombra das árvores, na maloca de madeira da lanchonete da referida praça. Ambas, seguindo todas as orientações e protocolos sanitários das secretarias de saúde local e nacional. Iniciamos a conversa e a captação de áudio e voz da referida entrevista com perguntas pontuais sobre a vivência da artista, que na época, era a Porta Bandeira oficial do Auto do Círio, tais perguntas foram fundamentais para a conexão da pesquisadora e da artista com o objeto pesquisado, o que confirma o pensamento de Minayo (2001), de que a entrevista:

Não significa uma conversa desprestigiada e neutra, uma vez que se insere como meio de coleta dos fatos relatados pelos atores, enquanto sujeitos-objeto da pesquisa que vivenciam uma determinada realidade que está sendo focalizada (Minayo, 2001, p. 57).

Após o instigar da pesquisadora, a memória da artista se estendeu para a 10ª edição do Auto do Círio, o ano era 2003, e toda a sua trajetória de coreógrafa do Auto até o tremular da bandeira oficial do cortejo, que bailou sob o movimento dos seus braços e do seu corpo dançante, nas últimas edições do cortejo.

A entrevista avançava sob o som dos carros, do movimento do trânsito local e do vai e vem das vassouras dos funcionários do local, que estavam a limpar toda a área da praça, incluindo a maloca que nos abrigava. As interferências da sonorização descrita, causaram pouco impacto na entrevista e no resultado do áudio coletado.

Com o retorno do cortejo para as ruas da Cidade Velha, na edição de 2022, minha imersão como pesquisadora no universo do Auto do Círio se deu de fato, e algumas entrevistas aconteceram durante os ensaios presenciais, no período que antecede as festividades do Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

Na última semana de setembro de 2022, conversei com o artista Leonardo Verçosa, era a terceira noite de ensaio da 28ª edição do Auto do Círio, entre os ensaios e orientações dos professores/coordenadores das estações e os intervalos para descanso, posicionamo-nos na calçada da praça Felipe Patroni, a entrevista, com captação de voz e áudio, se deu com perguntas estabelecidas pela pesquisadora, seguida de muitos desdobramentos das memórias sobre o cortejo e a vivências do artista, que falou sobre o seu fazer artístico como devoção a Nossa Senhora de Nazaré e pertencimento a cultura local e ao próprio cortejo.

Ainda nos primeiros dias daquele outubro, a calçada alta no prédio arquitetônico do Museu do Estado do Pará, foi palco de grande parte das entrevistas com os artistas que ecoam suas vozes nessa pesquisa, o lugar fica a alguns metros do local dos ensaios, e isso diminuiu significativamente os ruídos e as interferências nos áudios. As entrevistas desse período foram marcadas pela potente emoção dos artistas, ao falarem de suas relações de devoção e pertencimento a santa padroeira que seria a grande homenageada da noite da segunda sexta-feira daquele outubro, e de suas histórias de perdas e superações durante a pandemia da Covid-19.

Em 2023, as entrevistas ocorreram nos ensaios que antecederam a edição, na concentração do Auto do Círio, em diferentes lugares. Sempre com respeito a viabilidade e disponibilidade dos artistas, quanto ao lugar, hora e tempo disponível para a realização das mesmas, em todo o percurso realizado para esta tese de doutoramento.

1.4 Os artistas

No universo do cortejo Auto do Círio, ouvir os artistas e suas memórias está para além de uma técnica de coleta de dados, essa escuta significa entrelaçar tempos distintos da vida dos artistas deste estudo, a partir de suas oralidades e subjetividades. A composição do grupo de artistas foi amadurecida a partir da minha vivência no Campo de Pesquisa, da Observação Participante e das primeiras interlocuções com os artistas durante os ensaios e das diferentes atividades do Auto do Círio.

Estabeleci diálogos sobre questões legais da pesquisa, e a composição do grupo de artistas seguiu importantes critérios norteadores: ter no mínimo dezoito anos de idade; ter interesse em participar da pesquisa de livre escolha; ter vivência no Auto do Círio superior a cinco edições do cortejo.

1 - Antônia Catarina Costa participa do Auto do Círio há dez anos. Aos sessenta anos de idade, é funcionária pública, professora aposentada e artista do elenco fixo do cortejo. Antes de compor o elenco fixo do cortejo, a artista já vivenciava o universo do cortejo na produção de imagens fotográficas das atividades e da caminhada oficial. De religião católica, a artista é devota de Nossa Senhora de Nazaré e sua relação com o Auto do Círio se dá pelo pagamento de uma promessa e uma graça alcançada.

2 - Graduado em Moda, o artista Iam Vasconcelos é figurinista, maquiador, coreógrafo oficial da Comissão de Frente da Escola Império de Samba Quem São Eles, e funcionário público municipal com atuação na gerência de projetos da Sejel¹². Desde 2019, Iam Vasconcelos é o Mestre sala oficial do Auto do Círio. Contudo, o artista já integrou a Comissão de Frente do Auto do Círio e a coordenação de maquiagem do cortejo em anos anteriores, com início em 2008, segundo suas memórias. A relação do artista com o Auto do Círio se dá pela conexão estabelecida com a santa padroeira e o Círio de Nazaré, a partir de uma promessa de sua mãe, pela sua saúde aos onze meses de idade.

3 - Isabela Valentina é artista do elenco fixo do Auto do Círio há cinco anos, a artista se define católica não praticante, mas ressalta a relação da sua

¹² Secretaria Municipal de Esporte, Juventude e Lazer, da Prefeitura de Belém.

religiosidade com sua devoção a Nossa Senhora de Nazaré. A artista é professora de formação, maquiadora, *videomaker*, atriz e figurinista. Sua relação com o Auto do Círio é anterior ao seu primeiro cortejo caminhado, Isabela Valentina foi aluna do Curso Técnico de Figurinista da Escola de Teatro e Dança da UFPA, o que abriu caminhos para as suas participações no cortejo. A artista já fez parte da equipe de produção e de registros de imagens do cortejo, além de compor personagens e figurinos.

4 - Artista do elenco fixo do Auto do Círio, o professor doutor em Linguagens Artísticas Leonardo Verçosa atua no Auto do Círio desde a primeira edição do cortejo em 1993. Leonardo é bailarino e coreógrafo de formação, professor da Secretaria Municipal de Educação-Semec, do Instituto de Educação do Pará e Faculdade privada UNINASSAU. De religião católica, o artista relata que os ensinamentos da doutrina espírita também fazem parte da sua religiosidade. Sua relação com o Auto do Círio teve início no período anterior a 1993, ano da primeira edição do cortejo, quando o professor artista vivenciava seu processo formativo de bailarino e coreógrafo na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, na capital paraense.

5 - De graduação em Artes Visuais, a artista Márcia Pontes é servidora pública da Secretaria Municipal de Educação-Semec e da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, a artista atua na Educação inclusiva e na Educação Museal, do Sistema Integrado de Museus do Estado do Pará. A artista se considera colaboradora do Auto do Círio, sua relação com o cortejo se deve as suas experiências de vida e acadêmicas, depois da pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso, que retratou a relação entre o carnaval de rua e a romaria do Círio de Nazaré. Pelas suas palavras, a artista é católica por tradição e mariana por devoção a Nossa Senhora de Nazaré.

6 - Maria da Conceição Borges integra o elenco fixo do Auto do Círio há dezoito anos, grande parte deles dando vida a Matinta Perera. É artesã e atriz muito conhecida na região e nos eventos de literatura infantil, escolares e dos contadores de histórias por interpretar a personagem do folclore brasileiro Matinta Perera. A arte é seu elo com o cortejo Auto do Círio, há quase duas

décadas de caminhada encenada é pela arte e pela possibilidade de manter viva no imaginário local a personagem Matinta Perera e suas histórias que a artista participa e compõe o elenco de artistas do cortejo.

7 - Jean Negrão é artista do Auto do Círio, figurinista, estilista e carnavalesco. Na atualidade é o carnavalesco responsável pela ACSBE Embaixada de Samba do Império Pedreirense. O artista é formado em Figurino pela Escola Brasileira de Ópera, e é muito presente na cena artística local, com produções que estimulam a reflexão e a urgência de se pensar na preservação do patrimônio histórico cultural de Belém. Adepto de religião de matriz africana, o artista rememora que sua primeira produção para fazer parte do Auto do Círio, data o ano de 2004. Desde então, todos os anos, homenageia a santa padroeira com sua presença e por figurinos expressivos e de processos criativos rebuscados.

8 - Ary Filardo, 57 anos, é o artista intérprete e criador da personagem Priscilla Drag Queen, há três décadas. Trabalha com essa personagem, em animações de eventos. O artista não professa uma religião específica, mas é devoto da Cigana Esmeralda, que considera sua mentora espiritual e de São Miguel Arcanjo, homenageado com o nome de um dos netos do artista. Sua relação e participação no Auto do Círio, é pelo fazer artístico. O artista compõe o elenco do cortejo, desde o ano de 2015, após receber um convite do figurinista Jean Negrão. Desde então, o artista compõe o grupo de artistas em todas as edições do cortejo.

9 - Ivaneide Ferro, 56 anos, quinze deles, artista do Auto do Círio, trabalha como artesã autônoma. Neide Ferro, como é conhecida no universo do cortejo, é presente e assídua nas edições do recorte temporal citado, onde já representou uma diversidade significativa de personagens. Entre eles, onça, Pecado Original, árvore e Vitória Régia, onde fez alusão e valorização da cultura local. Não se define católica e nem devota da santa padroeira, relata que a arte é a impulsionadora de seu envolvimento, criação artística e participação no cortejo.

10 – O artista Yago Sá, tem 28 anos, é participante e artista do elenco desde 2015. É graduado e bacharel em Educação Física e figurinista, com formação em Figurino Cênico, pela Universidade Federal do Pará. Sua relação com cortejo

e participação no Auto do Círio se dá pela sua devoção a Nossa Senhora de Nazaré, como forma de agradecimento aos pedidos feitos e atendidos pela santa padroeira. Yago relata que diferentes religiosidades estão presentes em sua família, mas que sua identificação maior é com o catolicismo, por onde tem mais trânsito.

11 - Juliana Porto, 35 anos. É artista do Auto do Círio há 20 anos. A artista se define praticante de religião de matriz africana, relata fazer parte de uma casa de Tambor de Mina. Sua relação com o Auto do Círio, se dá pela devoção por Nossa Senhora de Nazaré que a toma, assim como pessoas de sua família também. Sua primeira participação no cortejo, foi para interpretar anjos, e como a artista possui uma irmã gêmea, as duas personificaram anjos, cada uma com apenas uma asa, cuja composição total do figurino se dava no encontro dos corpos artísticos das duas irmãs, que dava a ideia do anjo com asas. Arte educadora de formação, exerce a docência em Arte e é atriz da Casa da Atriz¹³.

¹³ Espaço de resistência cultural, localizado na cidade de Belém do Pará, onde se retiram todos os móveis da casa/espço, que o caracterizam como moradia, deixando livre, para experimentações cênicas. Fonte: Excerto retirado da entrevista da artista Juliana Porto, em novembro 2023).

2. HISTÓRIA E PROCESSOS MOVENTES DO CORTEJO

2.1 Da Nova Jerusalém ao Auto do Círio

Imagem 4- Auto do Círio 2014



Fonte: <https://redepara.com.br/Noticia/105890/auto-do-cirio-chega-aos-20-anos-nas-ruas-da-cidade-velha>

O ano era 1993, Zélia Amador de Deus, Margareth Refkalefsky e Amir Haddad¹⁴, professores do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, dialogaram com Marcos Ximenes Ponte¹⁵, sobre o espetáculo “Paixão de Cristo de Nova Jerusalém”¹⁶, que Marcos Ximenes havia assistido. Memórias emergidas de diálogos com os criadores do cortejo, apontam que foi de Marcos Ximenes a ideia de que Nossa Senhora de Nazaré merecia uma homenagem dos artistas locais a altura de sua significação na vida e no imaginário dos devotos nazarenos e da cidade de Belém, palco da maior romaria religiosa e

¹⁴Ator, professor, diretor de teatro e teatrólogo mineiro. Reconhecido internacionalmente, desenvolve uma série de atividades didáticas nas artes cênicas, como oficinas, seminários e cursos. Torna-se um diretor único por sua capacidade de transitar entre o teatro tradicional e as produções populares.

¹⁵ Reitor da Universidade Federal do Pará entre 1994 a 1997. Fonte: www.buscatextual.cnpq.br

¹⁶Teatro a céu aberto que encena o calvário de Jesus Cristo desde 1951 nas ruas do município da Vila de Fazenda Nova, no estado de Pernambuco. Fonte:

cultural mariana do Brasil. Desse diálogo, os professores pensaram em uma maneira dos artistas do Instituto de Ciências Artes da UFPA e da sociedade local homenagearem a santa padroeira da cidade e da Amazônia através de cortejo artístico nas ruas da Cidade Velha e assim, revitalizar a história da cidade, da região e da população de Belém, além de reconstruir e reavivar o Teatro de Rua e o Teatro paraense, onde Amir Haddad deixou grandes contribuições culturais para a arte na capital do Pará. Miguel Santa Brígida, encenador e professor da UFPA, que coordenou o Auto do Círio por 14 anos, retrata o movimento da ideia e da criação do Auto do Círio, ao afirmar que:

É muito importante o que aconteceu, é muito importante dar o crédito a professora Zélia Amador de Deus que era vice-reitora e a professora Margareth Refskalefsky, que era diretora do Núcleo de Artes da UFPA.

A ideia disparadora foi do nosso Reitor Marcos Ximenes. Na época, o Marcos tinha vindo da festividade da Semana Santa no Nordeste e viu a Paixão de Cristo de Jerusalém e ficou muito encantado com o espetáculo ao ar livre, um espetáculo de cunho popular. Quando ele chegou, falou para a Zélia Amador:

-Zélia por que a gente não pensa em fazer um espetáculo grandioso assim para celebrar o Círio?

Ele já tinha tido essa reflexão de que faltava um lugar para a categoria artística celebrar Nossa Senhora, e ele veio inspirado nessa ideia do Nordeste, lá de Nova Jerusalém e propôs para a Zélia, e Zélia respondeu:

-Vamos montar uma comissão para pensar isso.

Aí ela convidou a Margareth, me convidou para as primeiras reuniões, mas a ideia mesmo foi do professor Marcos Ximenes, dividido com a professora Zélia. Aí na época chegou a sugestão que eu acho que foi até da própria Zélia para convidar o Amir Haddad, que é uma grande referência de teatro brasileiro, teatro de rua, que acabou de ser celebrado no Rio, fez 82 anos.

É uma referência mundial do teatro de rua e tinha uma história especial com Belém do Pará, porque o Amir Haddad foi trazido a Belém para ser o primeiro professor de interpretação na Escola de Teatro, quando a Escola de Teatro foi criada em 1962.

Professora Maria Sílvia Nunes que era amiga pessoal dele trouxe ele a Belém e ele morou um ano em Belém, ficou até 1963. Depois ficou 30 anos sem voltar a Belém. Olha que coisa curiosa porque durante toda a ditadura ele ficou afastado de Belém. Ele voltou 30 anos depois, em 1993 para criar o Auto do Círio.

Então como eu dizia, houve uma condição de história de devoção a Nossa Senhora com as pessoas de teatro da academia, que concebeu esse princípio disparador do Auto do Círio.

Então em 1993 a gente convidou o Amir Haddad que é um dos maiores nomes de teatro de rua do Brasil e do mundo para conceber o Auto,

que tinha uma vivência com Belém com a Escola de Teatro, com a cidade com o próprio rito do Círio e o Amir veio conceber o Auto do Círio.

Mas o Auto do Círio surge dessa ideia do professor Marcos Ximenes com a professora Zélia e a Margareth coordenadora do Núcleo de Artes e nós da Escola de Teatro. Eu, Wlad tínhamos acabado de entrar na escola por concurso. Começamos a incorporar o projeto. Eu fiquei na assistência do Amir e em 96 eu assumi a direção sempre com uma equipe muito grande. Esse foi o início do Auto do Círio. (SANTA BRIGIDA, setembro de 2022)¹⁷.

Surge então o cortejo Auto do Círio, que é parte de um Programa de Extensão Universitária, que envolve a Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA) e o Instituto de Ciências da Arte da mesma universidade, ambos setores que constituem ferramentas formativas em linguagens artísticas diversas no Estado do Pará e na região Norte do Brasil.

Os três criadores do Auto do Círio, Zélia Amador de Deus, Margareth Refskalefsky e Amir Haddad foram homenageados na edição de 2019, como forma de eternizar a criação e o legado coletivo, para a arte do Pará e do Brasil.

Imagem 5- Homenagem aos professores Zélia Amador de Deus, Amir Haddad e Margareth Refskalefsky criadores do Auto do Círio, edição 2019



Fonte: <https://d24am.com/amazonia/paraenses-protestam-contra-queimadas-na-amazonia-durante-o-auto-do-cirio/>

¹⁷ Todas as entrevistas foram concedidas para a autora entre 2020 e 2022.

A academia é mote engendrador da coletividade artística paraense na moldagem de um cortejo que aproxima iguais e diferentes nos caminhos da fé, da devoção, da arte e das múltiplas linguagens artísticas que conectam pessoas e a divindade, que:

É um santo ou uma santa com os quais as pessoas adquirem estreita afetividade, reforçada pela solidária dimensão de uma espécie de “companheirismo”. O padroeiro é uma santidade que está ali, “habitando” o mesmo chão, convivendo com as mesmas necessidades, testemunhando as mesmas dores, capaz de entender o cidadão comum, familiarizado com os costumes, sensível às diminutas dores do cotidiano, solidário com as crises contextuais do município, pronto a resolver os problemas segundo o merecimento contido no apelo, dialogando nas ladainhas e ritos com a população, velando enquanto todos dormem, presente no imaginário e nos altares familiares, estampado nos calendários por todos os dias do ano, pacientemente aguardando os devotos em sua casa de silêncio e oração (Loureiro, 2015, p. 173).

O cortejo dramático que homenageia Nossa Senhora de Nazaré durante as festividades do Círio de Nazaré, é realizado há vinte e nove anos na capital do Estado do Pará, na sexta-feira que antecede o segundo domingo de outubro nas ruas do bairro da Cidade Velha, primeiro bairro de Belém, constituído de historicidade, tradição e marcas da colonização europeia.

2.2 Da itinerância ao cortejo

As duas primeiras edições do Auto do Círio foram de criação e direção do professor teatrólogo Amir Haddad, nessas edições entre 1993 e 1994, o cortejo foi narrado pelo diretor e organizado em círculos de cultura.

A encenação do Auto do Círio, em 1993, foi resultado de uma oficina realizada por Amir Haddad, especificamente para a montagem. Nos dois anos seguintes (1994 e 1995), ele realizou mais duas oficinas e dirigiu o trabalho. O espetáculo marcava o início de uma das produções artísticas mais significativas da Escola de Teatro e Dança da UFPA, partilhando os ensinamentos realizados na academia com a sociedade (Moreira, 2012, p. 19).

Aos moldes do “Grupo de Teatro Tá de rua”, a academia, através do Auto do Círio, estabeleceu diálogo com a sociedade local na partilha de cotidianidades e saberes, levou para as ruas da Cidade Velha nas três primeiras edições do Auto do Círio, um movimento de encenações itinerantes. Em pontos específicos,

o lendário amazônico¹⁸ presente no repertório e no imaginário local, era narrado pelo diretor do Auto e dramatizado por um grupo de artistas locais, professores do Instituto de Ciências da Arte da UFPA e colaboradores da sociedade, além de despertar os olhares da sociedade para o bairro da Cidade Velha e a arquitetura portuguesa que conta parte da história local.

Marcos da própria história do Auto do Círio apontam para transformações importantes vividas no cortejo e na estruturação das ideias ao longo de quase três décadas de existência. As falas de Tárík Coelho, coordenador geral do cortejo retratam o desenho das primeiras edições sob a criação e direção de Amir Haddad:

A gente tem o período do Amir Haddad que ele realmente era itinerante, mas não era cortejo, ele fez pontos da Cidade Velha, mas não era um cortejo espetacular, ele era só itinerante. Era um ponto aqui e depois ali, se eu não me engano eram três pontos: Praça do Carmo, Igreja da Sé e Praça do Relógio. Se eu não me engano eram 30 ou 40 artistas fazendo e o público tava por ali. Se eu não me engano não chega nem até 200 pessoas no total. Então tinha uma organização que não era uma coisa gigante, mas que era ok para o tempo (Coelho, nov.2020)

Nesses pontos, os círculos eram os cenários montados para homenagear a santa padroeira, as cenas dialogavam com elementos das culturas amazônicas do Pará e da ancestralidade da população da região. Nesses moldes, a primeira edição do cortejo foi encerrada com uma grande roda de Carimbó.

O artista Leonardo Verçosa retrata a roda de Carimbó como o grande final da primeira edição, onde os artistas *“entraram na roda, eu me lembro que muita gente dançou, nós fizemos uma apoteose de Carimbó, foi até acho que o Pinduca¹⁹ se eu não me lembro na época, acho que foi o Pinduca que veio”*.

O Auto do Círio em si, desde a idealização e das primeiras edições, desenvolve a ideia de resistência dessas culturas, costumes da floresta e das águas amazônicas retratados no lendário amazônico que simbolizam e reforçam história e o pertencimento ao lugar, tendo nas linguagens artísticas, o canal de diálogo e disseminação da própria história e lugar de fala.

¹⁸ Acervo de histórias, casos e lendas que permeiam as narrativas de contadores de histórias, dobras de escritores da região e do Brasil e o imaginário local.

¹⁹ Cantor paraense.

É o jogo entre arte e realidade que se vai desenvolvendo dissonante com o tempo real histórico. Todavia, quem visite Belém pela primeira vez nesse período, verá primeiro o Auto para depois ver o Círio. Será quase um itinerário do artístico com o religioso. Processo aurático do imanente para o transcendente. Do sensível para o espiritual. Do drama para o ritual litúrgico (Santa Brígida, 2014, p.19).

2.3 Fé, drama e carnavalização

O professor Miguel Santa Brígida assumiu a coordenação e direção do Auto do Círio em 1995, ano em que o olhar e o processo de criação foi ressignificado. O Auto do Círio passa a ter contornos de cortejo, cuja perspectiva na Antiguidade era de diversão e festejo pelas boas colheitas. Na Grécia antiga, as boas colheitas da uva eram oferecidas e cortejadas ao deus Dionísio, com música, vinho, cantos e alegria, como metáfora de gratidão a fartura e fertilidade da cultura das videiras produtivas.

O Auto do Círio toma a herança grega dos cortejos dramáticos, que “promove a integração popular de suas crenças e de sua fé” (Santa Brígida, 2014, p. 36), quando a representação de uma santa padroeira é cortejada com festividade, música, dança, canto, arte, risos, dramas, devoção e fé percebidas nas cenas das vivências dos artistas do elenco do cortejo realizado em Belém do Pará.

Inserido na diversidade de uma sociedade múltipla, transformações e ideias novas são incorporadas ao Auto do Círio e o cortejo ganha contornos de três importantes matrizes em seu fundamento, a **Fé** e a estrutura fundante do Catolicismo Devocional mariano, presente na religiosidade, na cultura e no imaginário local, que significa a existência de grande parte da sociedade paraense e brasileira. O **Drama** e a dimensão teatral nos moldes da rua e para a rua, e o **Carnaval**, a espetacularização com a inserção de elementos das Escolas de Samba do Rio de Janeiro na estrutura cênica pensada e desenvolvida nos moldes de desfiles e de caminhadas carnavalizadas.

A matriz dramática do Auto do Círio remete todos os processos criativos e a existência do próprio cortejo, as ideias da matriz do Teatro de Rua, é o movimento de ocupação através da arte, dos espaços públicos, das praças e das ruas como palco de diálogo artístico, cultural, de denúncia, de politização e de ativismos entre a arte e a sociedade.

A rua, espaço democrático do ir e vir, de morada, de violências, de encontros e desencontros, de chegadas e partidas, da voz e arte, toma proporções de possibilidades comunicativas de espetáculos feitos nesse espaço, que traduzem diferentes formas de linguagens artísticas. Vozes e corpos artísticos mediam essa relação entre a arte e a plateia de transeuntes cotidianos dos lugares públicos. É arte pública, acessível, sensível e democrática.

Sobre essa importante matriz do cortejo Auto do Círio, Amir Haddad nos instiga a reflexão e compreensão de que a arte e o teatro, assim como a outros formatos de linguagens artísticas, estão para além de muros e estruturas arquitetônicas.

Eu fico tentando demonstrar que teatro não é um edifício. Teatro é uma forma de expressão. Mas ficou tão ligado ao edifício, que as pessoas quando falam “teatro”, pensam no prédio, no edifício teatral e no que acontece lá dentro. Eu fiz justamente o contrário. Eu tirei lá de dentro o que eu acho que é teatro, e faço fora, na rua. E crio outro entorno pro meu espetáculo né? Então, o próprio espetáculo produz as suas paredes, seus limites, o seu teto, entende? Seu envolvimento. E produz também, a sua plateia e a disposição da plateia, de acordo com o acontecimento de rua (Amir Haddad, trecho retirado de entrevista Amir Haddad e o Teatro Tá na Rua, do canal Rolé Carioca, no Youtube, em 09/12/23).

Anualmente, o Auto do Círio ressignifica o espaço da rua, como na ideia primeira de criação do cortejo, revitalizar a Cidade Velha, é também dialogar com a sociedade através da arte. No cortejamento a Nossa Senhora de Nazaré, o Auto do Círio todos os anos, cria cenários, espaços e plateias, como descrito por um dos seus idealizadores, o teatrólogo Amir Haddad.

Nesse fazer artístico do Teatro de Rua e a ressignificação das ruas do bairro da Cidade Velha, por onde a santa padroeira é cortejada, os artistas e o próprio cortejo, se apropriam de um espaço público e histórico, de fomento da economia paraense pautada na comercialização do pescado, das ervas e do fruto de grande potencial mercadológico, que é o açaí, cujo maior espaço de comercialização do fruto natural se localiza na Feira do Açaí, parte do complexo do Ver-o-Peso. E sobretudo, a arte se apropria de um espaço geográfico privilegiado e de significativa expressão do poder legislativo e judiciário, cujas casas se localizam nas ruas do trajeto oficial do cortejo.

Ao localizar as linguagens artísticas do Auto do Círio, postas e que imprimem significado as ruas da Cidade Velha, e as relações de poder que

existem e coabitam esse espaço geográfico, busco Santa Brígida (2014) e os sentido dramático do Teatro de Rua no espaço em questão:

O grande sentido e sentimento de comunhão vividos na encenação do Auto do Círio, por comungar o fervor e devoção da procissão do Círio com o espírito da festa de Nazaré, e a orgia carnavalesca promovem uma grande unidade dramática nas ruas de Belém, próxima do grande teatro popular da Idade Média (Santa Brígida, 2014, p.45).

O Teatro de Rua, **a carnavalização** e o olhar etnocenológico do professor Miguel Santa Brígida, compreendida como o sincretismo cultural presente no universo do Auto do Círio e das performances cênicas de livre criação dos artistas, remontam a ideia de Mikhail Bakhtin de que as festividades populares, todas elas entendidas na dimensão de carnaval, são intimamente ligadas a Cultura Popular, sem as amarras da aceitação ou defesa e perpetuação das tradições, mas como possibilidade de vivê-las, refleti-las, analisá-las e contrapô-las no mundo extraordinariamente subvertido.

Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (Bakhtin, 1993, p. 6).

Pela licença poética da carnavalização na livre criação e do riso como linguagem, o Auto do Círio ganha novas configurações cênicas, de estrutura, de deslocamento e organização espacial dos artistas e do próprio cortejo. Miguel Santa Brígida insere carros alegóricos, Comissão frente, Mestre sala e Porta bandeira, além de Samba Enredo como linguagem musical e o grande momento de apoteose. O próprio Santa Brígida discorre sobre as importantes e marcantes ressignificações no Auto do Círio, e do conceito de carnavalização a partir da sua coordenação, e afirma que:

A carnavalização do Auto do Círio, portanto, se daria num conceito mais geral analisado por Bakhtin desde as fontes originais dos cortejos carnavalescos da Idade média, até suas projeções no renascimento e nas sociedades modernas. E no segundo momento, nos aspectos específicos do carnaval brasileiro e na singularidade espetacular apresentados pelas escolas de samba (Santa Brígida, 2014, p. 27).

Nessas edições, o universo de artistas de diferentes linguagens e o público em geral cresceram sobremaneira e fizeram do cortejo Auto do Círio um evento artístico, cultural e religioso de grande magnitude das culturas da Amazônia paraense, uma festividade extraordinária para uma santa padroeira. No viver cotidiano a poética da vida.

Um momento de situações profanas, sagradas, relacionais e grupais; em última instância, comunitárias; é o passado, ou algo do passado cotidiano e tradicional que busca manter e atualizar significações, expressar relações simbólicas, formatos societais, hierarquias, posições sociais, performance de grupos étnicos nacionais que buscam fortalecer um sentimento próprio de si mesmo, porém, em correlação (Tedesco, 2007, p. 19).

Nas edições dirigidas por Miguel Santa Brígida, a espetacularização do cortejo nos moldes carnavalescos ganhou força, brilho e materialidade. Foram quatorze anos de invenções, reinvenções e processos criativos na organização e realização do cortejo de rua que estabelece diálogo entre as produções acadêmicas do Programa de Extensão da Universidade Federal do Pará e a sociedade local.

Dada a visibilidade e relevância cultural do cortejo Auto do Círio para a cena cultural e religiosa de Belém e do Estado do Pará, em 2004, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN, reconheceu o Auto do Círio como Bem Imaterial da população local, por compor o quadro social das festividades do Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

2.4 Temas das edições e atos políticos

As memórias do próprio cortejo apontam que o carnavalesco Beto Benone, também professor do Instituto de Ciências da Arte da UFPA, assumiu a coordenação geral do Auto do Círio em 2009 e dirigiu as edições seguintes até 2013. Em 2014 a professora Cláudia Palheta esteve no lugar de coordenação do cortejo. Nesse período que compreende 2009 a 2014, a regionalização das culturas da Amazônia paraense volta a tomar conta da cena artística nas homenagens a Nossa Senhora de Nazaré no Auto do Círio.

O apelo aos ritmos musicais da região, do Carimbó²⁰ enquanto dança da cultura paraense, ao lendário amazônico gradativamente tomam as pautas do planejamento do Auto do Círio, como movimento de fortalecimento de resistência cultural durante o recorte temporal das edições citadas (2009 a 2014), o que não impediu a permanência de personagens e elementos importantes da matriz carnavalesca nas cenas de rua, como Mestre Sala e Porta Bandeira, Comissão de Frente e Samba Enredos como composições musicais dedicadas ao Círio e a Nossa Senhora de Nazaré.

Tarik Coelho Alves, professor do Instituto de Ciências e Artes da Universidade Federal do Pará, assumiu a coordenação geral em 2015, embora já atuasse como colaborador do espetáculo há mais tempo. As edições mais atuais do cortejo marcam do mencionado professor. Destaco a importância dos temas disparadores e dos cartazes de divulgação do Auto do Círio, assim como as mensagens de cunho político e de resistência cultural que instigam a sociedade para a reflexão social.

Ao tomar as ruas de Belém do Pará, o Auto do Círio fomenta a dialogicidade entre as diferenças e a diversidade, potencializa as singularidades dos sujeitos e fortalece suas identidades, assim como, o sentimento de pertencimento a cultura local. O cortejo se contrapõe a lógica hegemônica do poder mundial, ao deslegitimar os históricos processos discriminatórios e classificatórios de homens e mulheres e suas condições de gênero, orientação sexual, nacionalidade, raça e episteme, estereotipados e colocados na marginalidade pelos povos ocidentais.

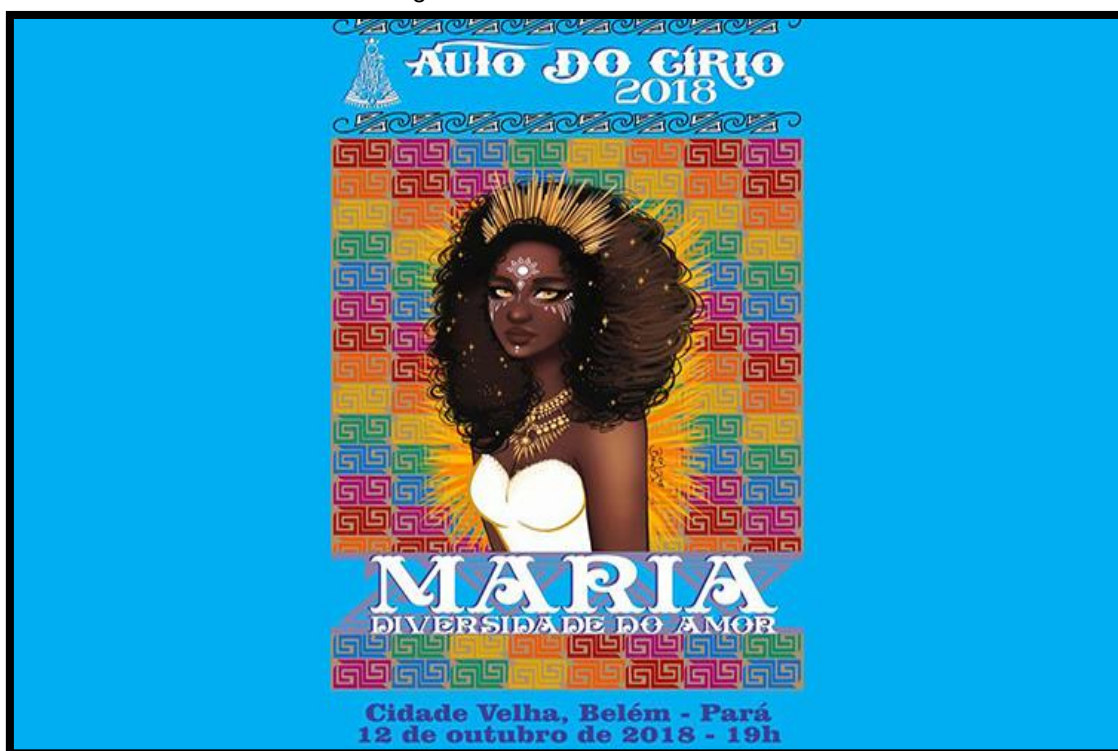
A luta contra os estereótipos e os processos discriminatórios, assim como a defesa da igualdade de oportunidades e o respeito às diferenças não é um movimento simples, pois os mesmos argumentos desenvolvidos para defender as relações mais justas, depende do contexto e do jogo político em que se inserem, podem ser ressignificadas para legitimar processos de sujeição e exclusão (Fleuri, 2018, p. 74).

²⁰ O ritmo Carimbó vem do Tupinambá, curimbó, e significa “pau que propaga o som”. A influência africana deixou o ritmo do Carimbó mais agitado e alegre. O Carimbó é a dança mais difundida no Pará, e não existe data específica para ser dançado, embora sempre aconteça nos festejos juninos e nas festas típicas do estado. Fonte: <https://portalamazonia.com/amazonia-az/carimbo>

O olhar sobre o diálogo entre sujeitos diversos e culturas também diversas que constituem o corpo cênico do cortejo, ressalta a perspectiva intercultural de uma educação que acontece nas ruas por todo o trajeto do Auto do Círio. Essa perspectiva não dá ênfase as minorias que se relacionam no universo do cortejo, sua ênfase aponta para a relação de aceitação e respeito entre os sujeitos diversos, suas subjetividades e culturas.

A relação de tolerância, empatia e respeito aos diferentes foi retratada de forma significativa nas edições de 2018 a 2021 do Auto do Círio, sendo que as duas últimas aconteceram no formato virtual. O tema **Maria diversidade do Amor**, da edição de 2018, demarca a dimensão política do cortejo com a importante mensagem sobre sentimentos, pessoas e sociedades diversas.

Imagem - 6 Cartaz do Auto do Círio 2018



<https://www.portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/9112-auto-do-cirio-celebra-maria-diversidade-do-amor-nesta-sexta-feira-dia-12>

O cartaz valorizou a interculturalidade da formação da população amazônica, traz a imagem de uma mulher afrodescendente na representação de Maria. No contexto, traz ainda no pano de fundo as cores da bandeira do Movimento LGBTQIAPN+ no formato das pinturas marajoaras.

A ideia intercultural do adereço de cabeça usado por Maria na imagem, representa a coroa como símbolo do sagrado usado pela imagem oficial de Nossa Senhora de Nazaré. Além disso, sugere também a ideia de um cocar estilizado como representação da cultura indígena dos primeiros habitantes da região, antes da chegada dos colonizadores. Os fenômenos sociais que interferem na vida da sociedade como a diversidade no sentido amplo e a destruição do planeta, são demarcados politicamente através da arte no Auto do Círio.

No de 2019, enquanto dados dos INPE²¹ apontavam índices recordes de queimadas no Pantanal Mato-grossense e o desmatamento alarmante da Floresta Amazônica, o Auto do Círio homenageou a santa padroeira através de denúncias da destruição do Pantanal, das queimadas e do desmatamento da floresta pelo agronegócio e pela extração ilegal de ouro localizado nas terras indígenas da região. A arte politizada do cortejo denunciou também a ausência de políticas públicas do Governo Federal, para a garantia da preservação da biodiversidade e respeito as terras dos povos originários da região.

Com o tema **Maria, Mãe de Todas as Matas**, a edição de 2019 realizou através de cenas a céu aberto, aulas de educação popular entre os artistas e a sociedade local, explorou a temática da conscientização política dos efeitos devastadores que o agronegócio e a exploração ilegal da floresta causam aos povos originários, a biodiversidade, a oferta de água potável e a sobrevivência do planeta, em diferentes linguagens. Sem dúvida, “uma educação para a decisão, para a responsabilidade social e política” (Freire, 2007, p.20).

Na imagem cênica da foto em seguida, os anjos guardiões dialogam no universo do Auto do Círio com os orixás, entidades das religiões de matrizes africanas. Os primeiros são retratados com figurinos que representam elementos de interculturas, são anjos indígenas que simbolizam a ancestralidade e a presença desses povos na sociedade local, junto com eles, Iansã, a orixá dos ventos e trovoadas.

²¹Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais. Fonte: www.inpe.br

Imagem 7- Orixás e anjos estilizados



Fonte: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2019/10/12/>

Nesse diálogo intercultural e cênico, as singularidades dos personagens se encontram e ambas potencializam suas identidades e subjetividades na representação da defesa da floresta amazônica e da biodiversidade local.

De acordo com o coordenador Tarik Coelho, essa edição foi marcada pelo público estimado em sessenta mil espectadores, um universo de quatrocentos e cinquenta artistas e mais de uma centena de pessoas na produção e realização do cortejo.

A edição de 2020, período em que o planeta iniciava a travessia assustadora da pandemia da Covid-19, inaugura o Auto do Círio no formato virtual de produção e transmissão.

Com o tema **Mãe livrai-nos do mal, amém!** A transmissão foi aberta com a voz de um narrador, que ressaltou a natureza do cortejo como um Programa de Extensão universitária, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Por ser um evento de rua nascido e organizado pela academia, a ideia de que as manifestações artísticas em homenagem a santa padroeira são

atos políticos de resistência contra o desmonte da educação e das universidades orquestrado pelo Governo Federal à época, foi reafirmada.

Entre as linguagens artísticas presentes na edição, a linguagem musical de diferentes gêneros teve grande incidência nos pedidos de bênçãos e súplicas pela cura e pela saúde dos doentes da Covid-19.

A diversidade religiosa foi fortemente representada pela mesa inter-religiosa que marcou pela presença de credos diversos, como uma sacerdotisa Wicca, por um grupo de praticantes de religiões de matrizes africanas suplicando a livração do mal representado pela infecção pelo Novo Coronavírus, em forma de canto e batuque e, pela oração e livres pedidos de súplica a santa padroeira de líderes religiosos de diferentes religiões.

A edição virtual do Auto do Círio 2021, com tema **Sagradas Conexões**, abre o cortejo com um texto introdutório narrado e ressaltou a conexão da fé e devoção à Nossa Senhora de Nazaré entre os artistas participantes e a população local. A introdução fez alusão as vidas perdidas pela Covid-19 pelo descaso e desastrosa política do Governo Federal na pasta do Ministério de Saúde, resalta a gravidade dos óbitos durante a pandemia, a importância da arte, da cultura, da fé, da liberdade de expressão e da democracia.

A realização do cortejo aconteceu num período histórico para a sociedade brasileira, em outubro de 2021, a “CPI²² da Covid” estava em suas cenas finais de apuração de dados sobre as denúncias de omissão do Governo Federal na condução da Pandemia, o que resultou na morte de quase setecentas mil mortes até julho de 2022. Dito isto, o posicionamento político do Auto do Círio nessa edição foi marcado de revolta, resistência, esperança, súplicas, devoção e fé.

A nova coordenação implementou mudanças estruturais no cortejo, marcado pelo aumento de público nas últimas montagens presenciais (2022-2023) e pelas edições virtuais no contexto da pandemia de Covid-19 nos anos de 2020 e 2021, com a retomada das edições presenciais no ano seguinte.

Essa linha histórica do cortejo Auto do Círio é redesenhada na edição de 2023 com o marco temporal de três décadas de existência. Além disso, a edição

²²A CPI é uma forma usada pelo Parlamento de exercer sua atividade fiscalizadora. A Constituição e a Lei 1.579, de 1952, determinam que ela deve somente apurar fato determinado e ter um prazo certo de duração. Fonte: Agência Senado.

sublinha de forma significativa a história do Auto do Círio, com presença da primeira mulher como diretora geral do processo de criação e direção de uma edição dessa importante manifestação cultural, a professora Inês Antônia Ribeiro. Sob sua direção e com o tema **Nossa Senhora de Todas as Vozes da Amazônia**, o trajeto do Auto do Círio volta aos moldes primeiros, com a concentração no Anfiteatro da Praça do Carmo, retomada que altera o percurso, a distância percorrida até o palco final na Praça Felipe Patroni e a duração da caminhada encenada.

Um show com artistas e vozes da Amazônia coloriu o palco montado na Praça do Carmo, de onde ecoaram vozes e representatividades dos Povos Originários, da cultura afro-ameríndia e afro-brasileira, dos artistas e do público, cujos processos criativos atravessam e são atravessados pelos estudos da professora Zélia Amador de Deus e do professor Paes Loureiro, como relata a diretora Inês Antônia Ribeiro²³.

O intuito é trazer a Amazônia para o centro de debates sobre a cultura local através do Auto do Círio. Este ano, além das questões artístico-culturais que são sempre abordadas, estamos trazendo a cultura afro-ameríndia e a questão da negritude, baseada nos estudos da professora Zélia Amador, além do conceito de Mundoamazônico, do professor Paes Loureiro (<https://ica.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias/1364-edicao-2023-do-auto-do-cirio-vai-celebrar-nossa-senhora-e-as-vozes-da-amazonia>).

A visualidade artística da caminhada do cortejo foi norteadada pela representação do manto de Nossa Senhora de Nazaré e da gigantesca cobra Boiúna, que se “movimentou” sobre aquele rio de gente, e seguiu seu curso até o palco final, para cortejar a santa padroeira.

²³ <https://ica.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias/1364-edicao-2023-do-auto-do-cirio-vai-celebrar-nossa-senhora-e-as-vozes-da-amazonia>.

2.5 Agradecer Bendizer Celebrar

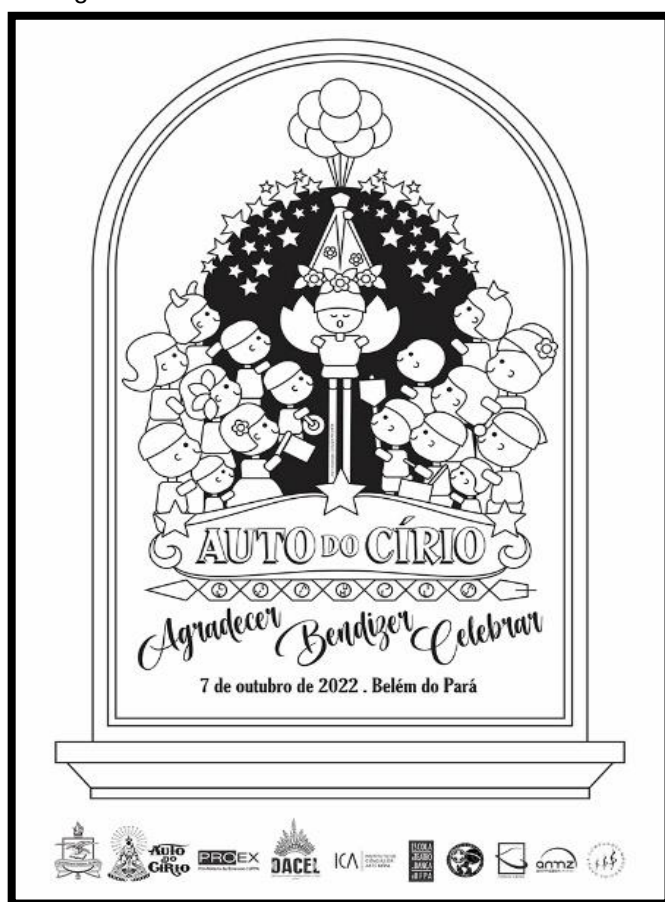
O sol começava a se pôr, seus raios já enfraquecidos anunciavam a chegada da noite da sexta-feira que antecede o segundo domingo de outubro, o dia da principal romaria do Círio de Nazaré.

Um grande burburinho de artistas e de público tomou conta da área da fonte de água do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, na rua Siqueira Mendes²⁴ no Bairro da Cidade Velha em Belém do Pará, historicamente um lugar de memórias dos tempos da chegada dos portugueses na região e da colonização que subalterniza nossa população por tantos séculos. Além, da frieza dos sombrios anos da Ditadura Militar vivida no país de 1964 a 1985. Foi nos cômodos da Casa das Onze Janelas, que presos políticos foram coagidos, violentados em seus direitos sociais, torturados ne mortos. Na atualidade, o espaço da Casa das Onze Janelas, é ressignificado pela história, pela memória e pela cena artística da cidade.

A edição inaugura o novo ponto de partida do trajeto do cortejo, antes situado a cem metros do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, onde a Estação Armação foi montada por muitos anos, a Praça do Carmo. A frente de toda a extensão do prédio, foi o ponto de concentração do Auto do Círio 2022, como anunciava o cartaz, em preto e branco, para que a população e os devotos pudessem colori-lo à sua maneira, da edição *“Agradecer Bendizer Celebrar”*.

²⁴Localizada no Bairro da cidade Velha, é uma homenagem ao Conego Manuel José de Siqueira Mendes, chefe do partido Conservador, no Pará Foi presidente da Província entre 29 de setembro e 18 de outubro de 1868. Destacou-se como grande político. Nasceu em Cametá em 6 de setembro de 1825 e faleceu em 5 de maio de 1892. Anteriormente a este nome, esta rua chamava-se rua do Norte. Foi a primeira rua aberta pelos colonizadores Portugueses. Fonte: <https://belemtur.belem.pa.gov.br>

Imagem 8- Cartaz do Auto do Círio 2022



Fonte: Sinopse Auto do Círio 2022

A essa altura todo o percurso do cortejo já estava interditado para veículos automotores, o trânsito então era de artistas, do público, da imprensa, da devoção a santa padroeira e das culturas que anunciavam o cortejo artístico, cultural e religioso que aconteceria em algumas horas.

Imagem 9- Mapa oficial do Auto do Círio 2022



Fonte: Sinopse Auto do Círio 2022

A fotografia do lugar que tem paredes em tons pasteis e contrapontos em branco, foi gradativamente transformada pelo colorido, pelo brilho e pela criatividade dos figurinos temáticos dos artistas e do público do cortejo.

Imagem 10- Artista na concentração



Fonte: Cristina Carvalho, 2022.

Na lateral do jardim do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, um palco marcava o espaço de artistas da região, que há vários anos disponibilizam suas vozes para ecoar a devoção e as homenagens dos artistas e da população a Nossa Senhora de Nazaré, através da linguagem musical, como a cantora Alba Maria.

O tempo passava e os raios do sol já não iluminavam o dia, a essa ponto o tempo cronológico já se aproximava das 19h, o lugar já estava tomado por grande público e pelo elenco do cortejo, coordenações compostas por professores do Instituto de Ciências da Arte da Universidade federal do Pará, assistentes de coordenação, profissionais de iluminação, som, figurinistas, o coordenador geral do Cortejo, o professor Tarik Coelho e a professora Adriana Cruz, também professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA, na direção geral cênica.

A primeira estação do Auto do Círio, a estação Armação, com elemento indutor água, coordenada pela professora Cláudia Palheta começava a ganhar

corpo. O elenco, então, foi organizado em quatro longas filas na Rua Siqueira Mendes no sentido Forte do Castelo a Igreja da Sé.

Pela conexão com o elemento água, o “fundo musical” do lugar eram os sons das águas do Rio Guamá, que margeia Belém em grande parte de sua extensão, águas que dialogam com a grande maré da Baía do Guajará que liga a capital do Pará a outros lugares e outros povos.

Os dizeres da pesquisadora amazônida Fares (2007) aponta para a significação das relações diversas da água com os seres humanos e com o mundo, ao afirmar que:

A água metaforiza a erotização primordial: a água da concepção, onde nada o sêmen que origina a vida; a água maternal do ventre, onde o homem mergulha pela primeira vez, e a água láctea, o alimento primeiro – elementos propiciadores das sensações de segurança e proteção, que estabelecem uma relação do mundo interior com o mundo exterior. Na pia batismal, a água permite ao homem a purificação das culpas e dos pecados de um estágio anterior – como as águas do dilúvio – e simboliza a admissão no mundo místico, o renascimento. O corpo humano compõe-se de alto percentual de água, por isso, às vezes, como as marés, o homem é tão susceptível aos movimentos lunares (Fares, 2007, p. 2).

Nesse diálogo das águas, a dança sincronizada dos pontos das águas furta-cor da fonte do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas completava aquele momento de concentração e conexão do elenco com o cortejo, com o lugar e com a santa padroeira a ser homenageada nos momentos seguintes.

Já passava das 19h, a música Círios de Vital Lima, na voz de Alba Maria toma conta do cenário inicial do cortejo Auto do Círio, era a mensagem cantada de que a edição 2022 estava iniciando, o canto inicial já convidava a cidade para viver as festividades do Círio de Nazaré.

Meu filho, vês aquela claridade?
É a cidade na escuridão
O barco singra as águas
E pulsa feito um coração
Cheio de alegria, bálsamo, benção

O Círio de Nazaré
Tu verás, será, menino
Algo pra não se esquecer
Pra colar no teu caminho
Feito o som de uma viola
Que te fez chorar baixinho

Quando vires a senhora
Ficarás pequenininho

Diante do mistério que há
Nessa nossa vida humana
Vais crescer mais que o luar
Vais voar mais que as semanas
Vais sorrir pro revelado
Fruto da emoção na boca
De que tudo é amarrado
E o mundo é um, é oca

Menino acorda e vem olhar
O sol não tarda em levantar
Vem ver Belém
Que começa a festejar

Outros outubros tu verás
(E outubros guardam histórias)
Ver o peso
Quando for a hora

Composição: Marco Aurélio / Vital Lima.

Logo no primeiro acorde da música, o elenco já prenunciava o espetáculo de artes, religiosidades, diversidade e devoção a uma santa padroeira que marcaria a retomada do cortejo Auto do Círio nas ruas de Belém após o anúncio da Pandemia da Covid-19, realizada pela Organização Mundial da Saúde no ano 2020.

O elenco trocava olhares emocionados e afetuosos, os artistas sorriam e cantavam com os olhos marejados aquela música que compõem a trilha sonora do cortejo há várias edições. Celebravam a presença de seus pares naquele espaço, como mensagem sublinhar de sobreviventes de uma pandemia letal que assola o mundo desde 2020.

O canto inicial conectou os artistas do elenco aos seus processos pessoais e criativos, aos figurinos, a religiosidade, a devoção e aos corpos artísticos expandidos, que ali estavam para, através de diferentes linguagens, cortejar Nossa Senhora de Nazaré através da arte.

Ainda na primeira estação, o olhar politizado dos artistas que fazem o cortejo saltou das ideias e se fez voz, momento específico em que a cantora Alba Maria, usou sua voz para ecoar sua preocupação e resistência para com o Governo Federal da gestão 2019 a 2022, e o desmonte da Cultura, da Educação

e Saúde do Brasil. O cantor Jeff Moraes, entrou em cena no palco musical do cortejo com a canção Agonia, de Mongol e Oswaldo Montenegro.

À frente do cortejo, diferentes líderes religiosos formavam o espaço inter-religioso do Auto do Círio, que nos anos anteriores este espaço constituía a mesa inter-religiosa. Os artistas, então, abriram um corredor humano para a passagem desses líderes, para o sentido final das quatro fileiras humanas, entre eles, mães de santo de religiões de matrizes africanas e representantes Hare Krishina. Foi o momento do abençoamento de todo o elenco e do próprio cortejo com banho de cheiro, o elemento água mais uma vez conectou pessoas, religiosidades, fé e devoção a santa padroeira.

Com galhos e folhas naturais Mametu Nangetu²⁵ e demais líderes religiosos pulverizaram sobre o elenco e o cortejo o banho de cheiro que simbolizou as bênçãos e a permissão para o Auto do Círio acontecer.

Imagem 11- Mametu Nangetu abençoando o elenco 2022



Fonte: Cristina Carvalho, 2022.

²⁵Mametu Nangetu coordena o Instituto Nangetu de Tradição Afrorreligiosa e de Desenvolvimento Social, ela é fundadora do terreiro Manso Massumbando e destaca que o combate à intolerância religiosa tem que partir de todos. Fonte: <https://redepara.com.br/Noticia/218573/prefeitura-de-belem-reforca-o-combate-a-intolerancia-religiosa>

A própria Mametu Nangetu discorre sobre a simbologia da água nos rituais de bênçãos e afirma que:

A água para nós, a água do Oxum que tenho um ancestral Dandalunda que a minha avó lá do Bate Folha era de Dandalunda é uma forma de lavar, de cuidar de mostrar um banho de... deixa eu te dizer de uma bênção, de um carinho, de um afeto, mas a água ela lava tudo então que essa água lave os maus pensamentos, a tristeza, a falta de oportunidades e que surja outros caminhos pra todos (MAMETU NANGETU, out. 2022).

Os dizeres de Mametu Nangetu reafirmam que as várias linguagens culturais e rituais religiosos presentes no cortejo, demarcam a importância do respeito a diversidade religiosa presente no Brasil, e, em Belém, cidade situada na Amazônia, quão importante é o diálogo dessa diversidade no Auto do Círio, do lugar de fala desse cortejo e da diversidade da região, historicamente formada diversos povos, culturas e religiões.

Nessa edição, o cortejo Auto do Círio trouxe para as ruas de Belém o importante debate sobre o combate a intolerância ao racismo, a cultura, as questões de gênero e religiosas, sendo as religiões de matrizes africanas historicamente as mais ameaçadas e agredidas no Brasil e no mundo.

Por toda a caminhada dos líderes religiosos no corredor humano marcado pela diversidade, os artistas se colocavam receptivos as bênçãos e ao próprio ritual com o banho de cheiro. Reverenciavam os líderes curvando seus corpos para que as bênçãos simbolizadas naquelas águas, pudessem alcançar suas cabeças. A caminhada inter-religiosa alcançou o final das fileiras humanas, as bênçãos foram encerradas. Os líderes religiosos se posicionaram ao lado das fileiras, deixando todo o espaço do corredor livre, e fogos de artifício ecoaram o Auto do Círio (2022), para além das copas das mangueiras da praça Frei Caetano Brandão.

Ao olhar no sentido contrário da estrutura cênica do cortejo, uma imagem despertou meus sentidos. Ao fundo, o manto estilizado posicionado numa estrutura de ferro iluminada, com arcos na parte inferior, uma haste comprida no meio e um arco em menor tamanho na parte superior da haste central, onde o manto foi fixado em uma altura acima do elenco e do público. Todo o corredor humano foi inundado com aquela energia de sentimentos, religiosidades e

devoções. A partir daquele momento, a representação do manto de Nossa Senhora de Nazaré passou a ser o guia de toda a caminhada encenada.

Imagem 12- Corredor humano para a passagem do manto estilizado



Fonte: Cristina Carvalho, 2022.

Rodeado pela Comissão de Frente do cortejo, que nessa edição representou o povo caminhante e os romeiros nazarenos, como referência aos devotos pagadores de promessas que caminham longos percursos até a Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, como agradecimento e devoção por graças alcançadas, o manto foi lentamente transportado pelos artistas da comissão por toda a extensão do corredor humano, agora no sentido do percurso oficial do cortejo.

Foram cenas reais de emoção dos artistas, do público presente e toda a equipe de coordenação e realização do cortejo. No momento da lenta passagem

do manto ao som da canção Raça, de Milton Nascimento na voz de Jeff Moraes, os artistas, as suas maneiras estendiam as mãos em direção da representação da divindade.

Havia também artistas que faziam o sinal da cruz, rezavam e levavam as mãos ao peito sobre o coração como forma de conexão com a santa padroeira. As imagens das mãos elevadas em direção ao manto hoje são memórias afetivas que me emocionam quando evocadas.

Os artistas então foram tomados de uma energia de movimentos e de raça, tal qual a canção de fundo.

Raça

Lá vem a força, lá vem a magia
Que me incendeia o corpo de alegria
Lá vem a santa maldita euforia
Que me alucina, me joga e me rodopia

Lá vem o canto, o berro de fera
Lá vem a voz de qualquer primavera
Lá vem a unha rasgando a garganta
A fome, a fúria, o sangue que já se levanta

De onde vem essa coisa tão minha
Que me aquece e me faz carinho?
De onde vem essa coisa tão crua
Que me acorda e me põe no meio da rua?

É um lamento, um canto mais puro
Que me ilumina a casa escura
É minha força, é nossa energia
Que vem de longe prá nos fazer companhia

É Clementina cantando bonito
As aventuras do seu povo aflito
É Seu Francisco, boné e cachimbo
Me ensinando que a luta é mesmo comigo

Todas Marias, Maria Dominga
Atraca Vilma e Tia Hercília
É Monsueto e é Grande Otelo
Atraca, atraca que o Naná vem chegando

Composição: Milton Nascimento

Na chegada do manto na frente do cortejo, para agora conduzir todos os participantes do elenco e do público, a estrutura cênica foi reorganizada, as fileiras do elenco foram reposicionadas logo após o manto, comissão de frente, Porta Estandarte, Mestre Sala e Porta Bandeira.

Ao aproximar-me da estrutura que conduz o manto, a alegria contagiava os artistas da comissão de frente e seus corpos dançantes naquela condução de uma caminhada coreografada, com uma pequena imagem de Nossa Senhora de Nazaré de miriti²⁶ fixada no chapéu de palha de cada artista caminhante.

Imagem 13- Comissão de Frente na condução do manto e do cortejo



Fonte: <https://g1.globo.com/pa/para/cirio-de-nazare/2022>

A iluminação da estrutura que conduz a representação do manto e, do próprio manto estilizado, aclararam fitas de cetim coloridas amarradas no arco central da referida estrutura. Foi então que minhas memórias do ensaio geral do dia anterior ao cortejo foram acionadas pelas imagens afetivas que presenciei dos artistas amarrando as fitas no arco da estrutura de ferro, com pedidos de bênçãos a santa padroeira e rituais de beijos nas fitas e até ajoelhamentos.

²⁶Tanto a fibra quanto o fruto podem ser utilizados de várias formas. Com a leve fibra desta palmeira são fabricados os brinquedos de miriti, tradicionais e comercializados especialmente no período de outubro durante o Círio de Nazaré. Fonte: <https://www.diariodoamapa.com.br>

Imagem 14- Estrutura que conduz o Manto estilizado e guia do Cortejo



Fonte: Cristina Carvalho, 2022.

Compreendi então que aquela estrutura de ferro não conduzia somente a simbologia do manto de Nossa Senhora de Nazaré, mas a representação de muitos pedidos de graças, súplicas por milagres, agradecimentos de curas e de superação de aflições, devoções, religiosidades e do próprio sentimento de pertencimento as culturas amazônicas do Pará, ao lugar de fala do cortejo e da fé na santa padroeira.

Imagem 15- O manto estilizado



Fonte: Cristina Carvalho, 2022.

A caminhada saiu em direção à rua Padre Champagnat, durante o pequeno trajeto até a igreja da Sé, o elenco cantava e dançava para a santa e para o público, este último, movimenta-se simultaneamente com o cortejo pela via pública e pelo interior da Praça Frei Caetano Brandão.

O manto chegou à frente da Igreja da Sé ainda conduzido pela Comissão de Frente, o elenco foi posicionado bem próximo ao palco montado para a missa que simboliza o início da romaria do Círio de Nazaré, no segundo domingo de outubro.

Essa primeira parada em frente à Igreja da Sé, foi tomada de homenagens e rituais, o Coro Cênico Elegbara coordenado pela professora da Universidade

Federal do Pará, Lúcia Uchôa, já aguardava o cortejo na Estação Exortação, tendo como elemento indutor, o fogo.

Sob a coordenação dos professores Aníbal Pacha e Larissa Latif Saré, a linguagem musical animou o público com a canção “Andar com fé” de Gilberto Gil, nas vozes do Coro Cênico Elegbara, a fé em Nossa Senhora de Nazaré foi cantada e expressada através de vozes e de corpos dançantes. Em seguida, a foi cantada a oração Salve Rainha pelo mesmo Coro Cênico e uma Pira foi acesa, como símbolo da chama da fé.

Imagem 16- O coro cênico Elegbara



Foto: Cristina Carvalho, 2022.

A essa altura do trajeto, sem copas de mangueiras no perímetro, a lua crescente iluminava a cena e todo o cortejo. Dois atores importantes da cena artística da capital tomaram a frente do cortejo, Marton Maués²⁷ e Yeyé Porto²⁸ conduziram a cena da exortação, ao intercalar suas vozes na recitação do texto

²⁷Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e professor de EBTB da Universidade Federal do Pará, diretor e professor de teatro. Fonte: <https://www.oliberal.com>

²⁸Atriz do Grupo Experiência, faz parte do elenco fixo do Espetáculo Verde Ver-o-Peso, atualmente é Assessora de Gabinete da Secretaria Municipal de Saúde de Belém-Sesma. Fonte: Relatos da atriz

da exortação, apresentaram-se como artistas sobreviventes e pediram permissão para o cortejo seguir.

Imagem- 14 A Exortação



Foto: Cristina Carvalho, 2022.

Em meio a recitação, o posicionamento político da referida atriz foi incorporado ao texto, Yeyé Porto, então, usa seu lugar de fala para denunciar a não permissão do palco da igreja da Sé para as homenagens a Nossa Senhora de Nazaré durante a passagem do cortejo Auto do Círio, edição 2022.

EXORTAÇÃO

Senhoras e senhores!
 Aqui voltamos, sobreviventes.
 Para agradecer, bendizer e celebrar.
 Nós somos aqueles que durante toda a história da humanidade
 Percorremos as praças, todas as ruas do mundo,
 Para falarmos da humanidade, sobre seus vícios e suas virtudes.
 Somos artistas! Com os nossos vícios e nossas virtudes.

Senhoras e senhores!
Nós fomos jogados, banidos, expulsos,
Colocados à margem.

Nos proibiram de subir neste palco.
Hoje, aqui, diante dessa magnífica Igreja da Sé,
Viemos Bendizer a nossa existência.
Queremos pedir licença e proteção,
Para seguir por essas ruas e praças
Resistindo com a força de nossos corpos e fazendo ecoar nossas vozes
Queremos pedir à Virgem de Nazaré autorização para seguirmos
Com a nossa intervenção.
E como quem cala, consente!
Sigamos com o cortejo!
(Elenco: Sigamos!)
Viva Nossa Senhora de Nazaré!!!
(Elenco: Viva! Viva! Viva!)

A Comissão de Frente fez a entrega simbólica do manto estilizado para os artistas do Projeto de Pesquisa "O Clown Nosso de Cada Dia"²⁹, da Universidade Federal do Pará ao som da canção "Preciso me encontrar" de Cartola.

O manto então segue em direção a Estação Coroação, avança cortejado pelas ruas da Cidade Velha, as memórias imagéticas da referida edição deixam emergir o diálogo do tempo presente com o tempo das memórias do lugar de fala desse evento, a imagem abaixo retrata a curva da rua Padre Champagnat com a rua Praça D. Pedro I.

²⁹Grupo de pesquisa da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Fonte: <https://www.portal.ufpa.br>

Imagem 18- Manto conduzido pelo grupo O Clown Nosso de Cada Dia



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CjgoIAgOKmG/?igsh=MWV5ZHF0dmw0bjZy/2022>.

As janelas arqueadas da Igreja de Santo Alexandre ao fundo retratam as memórias da colonização, de arquitetura barroca foi construída no século XVII pelos jesuítas e serviu como espaço de catequese e domínio dos primeiros habitantes da região, os indígenas. Na mesma imagem, o cortejo atravessa os trilhos que no século XX, movimentavam o Bonde e as mercadorias com valor mercadológico, que fomentavam a economia do Estado, e que interligava várias ruas do centro comercial da capital paraense, era o tempo passado na composição do cenário de uma história contada no tempo presente.

A cada passo, a cada movimento do elenco, o manto transportado abria caminhos e guiava artistas, guiava também o tempo cronológico do cortejo, guiava as coordenações, o público e a história do Auto e do lugar.

Parte da Praça Dom Pedro I já estava tomada pelo público, que já aguardava o Auto do Círio no IHGP, Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Lugar da Estação Coroação, com elemento indutor Terra, sob a direção geral de Jorge Torres³⁰.

A poesia do momento se desdobrou em diferentes linguagens da representação do feminino, e estas ecoaram de maneira representativa nessa estação. As homenagens iniciaram com luzes nas três janelas mais altas do prédio do IHGP com a recitação do poema “Meia Lágrima” de Conceição Evaristo pelas vozes das atrizes Alessandra Nogueira, Tertuliana Lopes e Gabriela Luz.

Não,
a água não me escorre
entre os dedos,
tenho as mãos em concha
e no côncavo de minhas palmas
meia gota me basta.
Das lágrimas em meus olhos secos,
basta o meio tom do soluço
para dizer o pranto inteiro.
Sei ainda ver com um só olho,
enquanto o outro,
o cisco cerceia
e da visão que me resta
vazo o invisível
e vejo as inesquecíveis sombras
dos que já se foram.
Da língua cortada,
digo tudo,
amasso o silêncio
e no farfalhar do meio som
solto o grito do grito do grito
e encontro a fala anterior,
aquela que emudecida,
conservou a voz e os sentidos
nos labirintos da lembrança.

Fonte: Sinopse Auto do Círio 2022

A arte denuncia a subalternidade histórica imposta aos negros já na primeira cena da estação, a potência das vozes das atrizes apontou para a dor e a consciência das atrocidades vividas e sentidas pelos negros e as memórias

³⁰Produtor teatral e professor efetivo da Escola de Teatro e Dança da UFPA, onde ministra disciplinas de cenografia para os cursos técnicos de cenografia, figurino cênico, dança e artes dramáticas com ênfase no ator. Fonte: <https://www.escavador.com>

de dor e resistência da realidade sobrevivida, o poema recitado emocionou o público e o elenco.

Ainda sob forte emoção do público, as atrizes saíram de cena, luz e contraluz definiram o tempo cronológico e anunciaram a entrada de duas mulheres cantoras da cena musical das noites paraenses, Gisele Griz e Joelma Kláudia que transformam poeticamente as janelas do IHGP, em espaço de canto de resistência do feminino contra o sexismo, a misoginia e a marginalidade imposta a mulher pelas sociedades patriarcais, retratadas na canção “Triste louca ou má” da banda brasileira Francisco, el Hombre.

Triste, louca ou má
Será qualificada
Ela quem recusar
Seguir receita tal

A receita cultural
Do marido, da família
Cuida, cuida da rotina

Só mesmo, rejeita
Bem conhecida receita
Quem não sem dores
Aceita que tudo deve mudar

Que um homem não te define
Sua casa não te define
Sua carne não te define
Você é seu próprio lar

Um homem não te define
Sua casa não te define
Sua carne não te define (você é seu próprio lar)

Ela desatinou, desatou nós
Vai viver só
Ela desatinou, desatou nós
Vai viver só

Eu não me vejo na palavra
Fêmea, alvo de caça
Conformada vítima

Prefiro queimar o mapa
Traçar de novo a estrada
Ver cores nas cinzas
E a vida reinventar

E um homem não me define
Minha casa não me define
Minha carne não me define
Eu sou meu próprio lar

E o homem não me define
 Minha casa não me define
 Minha carne não me define
 Eu sou meu próprio lar

Ela desatinou, desatou nós
 Vai viver só
 Ela desatinou, desatou nós
 Vai viver só

Ela desatinou, desatou nós (e um homem não me define, minha casa não me define)
 Vai viver só (minha carne não me define)
 (Eu sou meu próprio lar)
 Ela desatinou, desatou nós (e um homem não me define)
 Vai viver só (minha carne não me define)

Era a voz do feminino anunciando a resistência e a soltura das amarras impostas as mulheres por toda a história da humanidade, pelo direito de ir e vir, pelo direito a fala, pelo direito ao voto, ao trabalho, as decisões do próprio corpo e a vida interrompida diariamente pelo machismo estrutural que mata e fomenta o feminicídio.

Imagem 19- Fachada arquitetônica do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e as Fridas da Companhia Flamenca do Pará



Fonte: <https://agenciapara.com.br/galeria/15220/auto-do-cirio-2022>

A poesia da resistência foi desenhada e dançada simultaneamente nas janelas do andar de baixo do IHGP por sete Fridas Kahlo, majestosamente representadas por mulheres dançarinas da Companhia Flamenca do Pará, caracterizadas como a pintora mexicana, conhecida mundialmente por suas obras retratarem a realidade e as dores da sua vida.

Poeticamente a passagem de tempo da cena se deu novamente com luz e contraluz, seguida da saída das sete Fridas e o fechar das janelas. Na reabertura das mesmas, sete mulheres importantes do cortejo foram iluminadas nas janelas, numa fotografia multicolor de seus figurinos.

Das janelas do IHGP ecoou a potência do feminino no universo do cortejo, o grupo formado por Márcia Pontes servidora do Sistema Integrado de Museus e componente do elenco fixo do cortejo, Lúcia Uchôa coordenadora do Coro Cênico Elegbara, Cláudia Palheta diretora da Estação Armação e componente do grupo de professores da UFPA que organizam o cortejo, Ana Flávia Mendes a Porta Bandeira oficial do Auto do Círio, Anaiza Virgolino ilustre pesquisadora da religiosidade afro belenense, Tania Santos e Vera Brito contextualizou a importância dessas mulheres para a arte e para a cultura do Pará e suas relações de afeto para a história do próprio cortejo.

As cantoras Joelma Kláudia e Gisele Griz conduzem a canção “O que é? O que é? ” Do compositor brasileiro Gonzaguinha, luzes iluminaram a dança e o canto das mulheres que simultaneamente receberam coroas de flores, como representação da coroação de Maria mãe de Jesus, rito do movimento do catolicismo devocional mariano.

Imagem 20- Mulheres coroadas



Fonte: Rosário Travassos, 2022.

As vozes das cantoras então foram superadas pelo ovacionar do elenco e público: Viva Nossa Senhora de Nazaré! Viva! Viva! Viva!

As janelas se fecham. Com os corpos ainda na agitação da cena da coroação, um tom maior deu início ao canto de Candomblé da Mametu Katia Haddad, com o coletivo “Omó Baba Orum”, suas vozes lançadas da calçada do Instituto, tomam o espaço. As cenas da Estação Coroação que contemplaram mulheres fortes na simbolização de Maria, chegaram ao fim no canto de Mametu Kátia Haddad e no dançar livre e poético dos corpos dos artistas. Em movimentos simultâneos de todo o elenco, a Porta Bandeira retorna ao cenário de rua após o fechar das janelas do IHGP, posiciona-se junto o Mestre Sala e ao Porta Estandarte.

O manto, guia e norte de todo o cortejo foi entregue simbolicamente pelo grupo de palhaços “O Clown Nosso de Cada Dia” para os bailarinos da Companhia Moderno de Dança. Alguns metros após o prédio da IHGP, em direção ao Museu do Estado do Pará, o Cortejo Auto do Círio foi recebido pelo puxador de samba Bruno Costa e a bateria da Escola de Samba Bole Bole³¹, com o Samba Enredo Grêmio Recreativo Escola de Samba Estácio de Sá 1975, CÍRIO DE NAZARÉ de Ademir do Cavaco. Era o encontro com a candência e o samba da matriz carnavalesca do Auto do Círio.

O caminhar e as homenagens a Nossa Senhora de Nazaré agora se configuram num cortejo de carnaval, eram os metros finais do trajeto em direção ao palco final. O cortejo seguiu com as batidas dos bumbos vibrando nos corpos a sambar com os pés no asfalto, levados pelo manto conduzido pela Companhia Moderno de Dança no avançar do trajeto em direção a Estação Ascensão, última das estações a homenagear a santa padroeira, com elemento indutor ar, dirigida pelo também professor da Universidade Federal do Pará, Adriano Furtado.

O cortejo chegou ao grande palco montado na Praça Felipe Patroni com muito samba no pé, o enredo cantado em alto tom, *Oh! Virgem Santa. Olhai por nós. Olhai por nós oh! Virgem Santa. Pois precisamos de paz!* O público que lá esperava caiu no samba e a energia carnavalesca tomou grande proporção. A Comissão de frente, Companhia Moderno de Dança, que conduzia o manto e todo o elenco se colocara sambando e cantando na frente do grande palco.

O manto foi retirado da estrutura em que ficou fixado durante o cortejo e foi levado pelo coordenador do Auto para a lateral e escada principal do palco. Por trás da estrutura do palco, na metáfora de uma coxia a céu aberto, Mestre Sala e Porta Bandeira, Porta Estandarte e todo o grupo da cena da ascensão concentraram-se para o momento de emoção e efeito cenográfico, a ascensão do manto estilizado. Uma das cenas que muito marcaram a edição 2022 do Auto do Círio, foi a participação das Pessoas em Situação de Rua- PSR, atendidas pelo Projeto Casa Rua³² da Prefeitura de Belém.

³¹A Associação Carnavalesca Bole-Bole é uma escola de samba da cidade de Belém, Pará, Brasil. Foi fundada em 2 de fevereiro de 1984, suas cores o laranja, verde e branco. Fonte: <https://carnaval.fandom.com/pt/wiki/Bole-Bole>

³²Casa Rua Nazareno Tourinho, para atender pessoas em situação de rua e refugiados. O espaço, localizado na rua João Diogo, no bairro da Campina, vai oferecer acolhimento, condições básicas de alimentação, banho, curativos, cuidados com a saúde mental, tuberculose,

A performance com elementos futuristas das PSR aconteceu com o grupo Eletropoptechnodance, o grande grupo ocupou o espaço do palco, dançou e celebrou a bandeira do Sus³³, como ato político e pelo direito social, garantido na Constituição Federal de saúde para todos. Durante toda a performance do Projeto Casa Rua, o tremular daquela bandeira branca com letras azuis no desenho da palavra SUS, simbolizou a resistência e o existir daquelas pessoas marginalizadas e invisibilizadas pelas Políticas Públicas em Saúde por tanto tempo. Aquele palco não foi tomado apenas por pessoas, eram corpos sofridos com a leveza momentânea da ludicidade, sorrisos, esperança e aceitação de suas presenças pela sociedade.

Imagem 21- Pessoas em Situação de Rua do Projeto Casa Rua da Prefeitura de Belém



Fonte: Cristina Carvalho, 2022.

hanseníase, HIV/ Aids e vacinação. Fonte: <https://agenciabelem.com.br/Noticia/223238/prefeito-entrega-casa-rua-para-atendimento-da-populacao-em-situacao-de-vulnerabilidade>

³³O Sistema Único de Saúde (SUS) é uma conquista do povo brasileiro, garantido pela Constituição Federal de 1988, em seu artigo 196, por meio da Lei nº. 8.080/1990. Fonte: <https://www.saude.mg.gov.br/sus>

A potência social e política daquela cena enquanto grito de reivindicação de um direito social básico, como o direito a Saúde, foi contextualizada nos dizeres do diretor da Estação Ascensão, Adriano Furtado³⁴: “ essa manifestação, essa participação, que além de artística é uma manifestação política afinal de contas nós vivemos e defendemos o Sus... como Política de Saúde para todas as pessoas (Furtado, nov. 2022).

O grupo de artistas da cena final entrou no palco ao som da voz de Zélia Amador de Deus, que ecoava o poema Uirapuru, corpos leves e movimentos de braços davam ideia de levitação nos movimentos. Os artistas lentamente tomaram todo o espaço do palco, no desenho evolutivo daqueles corpos dançantes: o manto nas mãos do artista Ari Silva, caracterizado de Drag Queen, tomou o centro do palco como preparação para a cena final. Fitas de cetim foram transformadas em ferramentas de conexão entre pessoas, emoções e devoção com a representação da santa padroeira. As várias conexões daquelas fitas davam a ideia de aproximar pessoas e sentimentos, elas partiram de todas as extremidades do palco, em direção ao centro.

³⁴ Professor da Universidade Federal do Pará e Diretor de Vigilância à Saúde, da Secretaria Municipal de Saúde de Belém/Sesma

Imagem 22- Artistas da Cena Final no Palco



Fonte: Cristina Carvalho, 2022.

Aqueles corpos dançantes compuseram a conexão de pessoas, de linguagens artísticas e fé na santa padroeira, no momento em que as pontas de uma das extremidades de todos as fitas alcançaram o centro daquele espaço cênico.

Simultaneamente, nas mãos de Tarik Coelho dois grandes cachos de balões a gás vermelhos foram levados ao centro do palco, em seguida foram atrelados ao manto estilizado que simbolizou a imagem de Nossa Senhora de Nazaré durante todo o cortejo.

Muitas vozes ecoaram num sincronismo emocionado conduzido pelo vocalista da Banda Mastodontes³⁵, estas pediram por saúde e dedicaram a

³⁵ O Bando Mastodontes conta com 8 artistas da cidade que tem na música o ponto de comunhão. Gente do teatro, do audiovisual, da comunicação, do direito, da psicologia e das artes interessada pela investigação da música numa dimensão híbrida, social e política, sempre flertando com as artes cênicas de onde vem parte do seu repertório, estando as origens do grupo no movimento teatral de Belém. Fonte: <https://mapacultural.pa.gov.br>

edição do Auto do Círio 2022, para todas as mães do mundo que perderam seus filhos na pandemia da Covid-19:

Vocalista: Este espetáculo é dedicado a todas as mães que perderam seus filhos

Vocalista: Nossa Senhora da Amazônia

Elenco: Cuida da floresta!

Vocalista: Nossa Senhora do Pará

Elenco: Cuida do teu povo!

Vocalista: Nossa Senhora de Belém

Elenco: Cuida de nós!

Vocalista: Nossa Senhora da arte

Elenco: Dai-nos saúde!

Vocalista: Nossa Senhora de todos nós

Elenco: Agradecemos Bendizemos e Celebramos!

Vocalista: Viva Nossa Senhora de Nazaré

Elenco: Viva!

Vocalista: Viva Nossa Senhora de Nazaré

Elenco: Viva!

Vocalista: Viva Nossa Senhora de Nazaré

Elenco: Viva!

Fonte: Sinopse do Auto do Círio 2022

O lugar foi tomado por um silêncio coletivo, todo o elenco voltou os olhares marejados para o manto e o momento mágico aconteceu! O manto ascendeu aos ares, levado pelos balões e pela emoção dos artistas, do público e de toda a equipe de organização do Auto do Círio.

Imagem 23- Manto sustentado pelas fitas no início da elevação



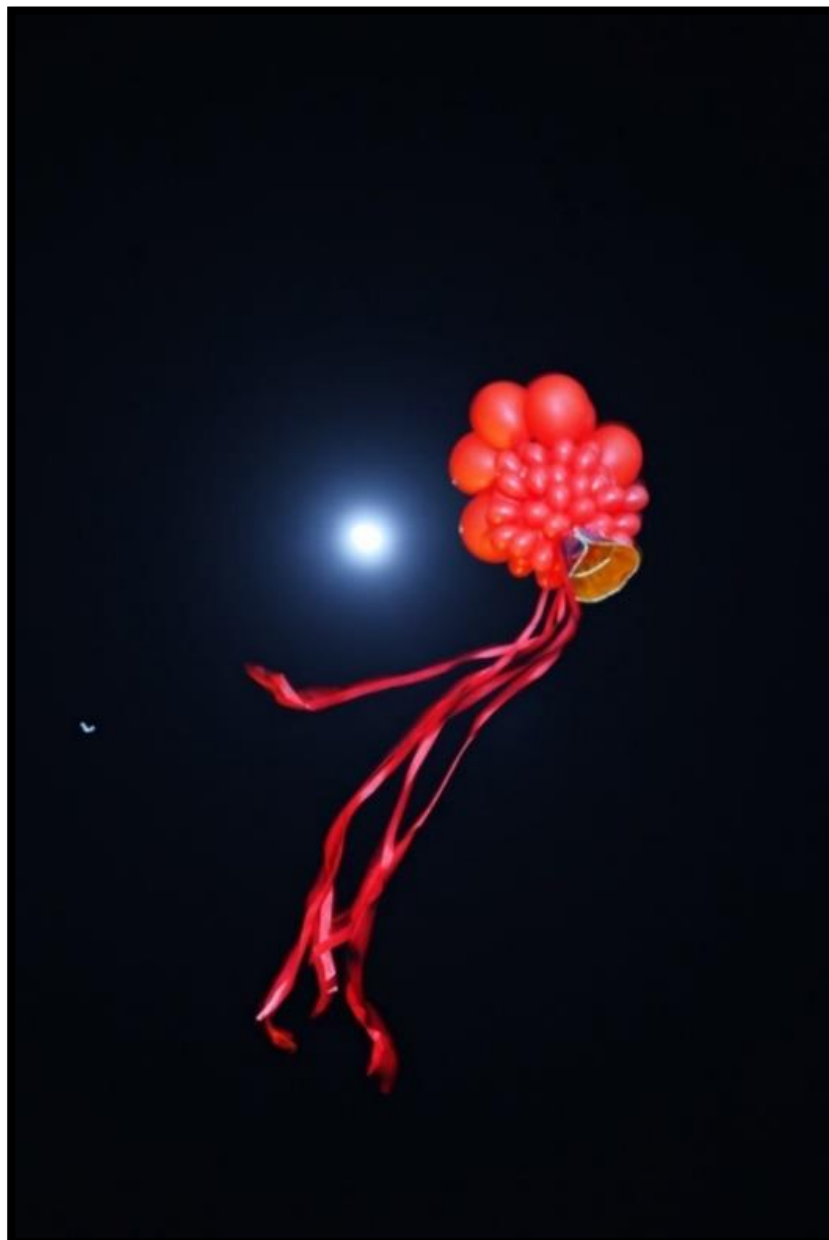
Fonte: Cristina Carvalho, 2022.

As manifestações de devoção e pertencimento a fé mariana se deram em diferentes linguagens, mãos elevadas acompanharam a ascensão do manto, ajoelhamentos, orações, sinais da cruz e lágrimas, muitas lágrimas seguidas de risos manchavam a maquiagem dos rostos devotos dos artistas do elenco.

O manto ascendeu, tomou o céu, lugares outros, devotos outros e religiosidades outras. Agora, aquele símbolo da imagem de Nossa de Nazaré, aquele manto habita nosso imaginário e nossas memórias.

Vários shows musicais com artistas e grupos locais animaram o público como parte da agenda cultural da cidade, após a subida do manto.

Imagem 24- Ascensão do Manto estilizado



Fonte: Cristina Carvalho, 2023.

3. EDUCAÇÃO E PROCESSOS EDUCATIVOS NO AUTO DO CÍRIO

3.1 Racionalidades e epistemologias

Não são tão atuais os debates que jogam o foco das reflexões sobre a forma de pensar e entender o mundo e as epistemologias que significam esse mesmo mundo, assim como, a organização inteligível das sociedades que nele habitam. Esses debates, há séculos vêm denunciando a oficialidade do saber global, tomado a força e sangue pela ciência europeia clássica, que classifica a partir da sua ótica elitista, saberes científicos e saberes empíricos, classificando os últimos, como de menor valor científico, social e cultural.

Essa reflexão instiga o aprofundamento desses debates com base nas transformações sociais ocorridas ao longo dos tempos, a ótica de sociedades diversas e plurais da atualidade e ainda, a produção epistemológica e intercultural de povos, que a partir da tomada de consciência da colonização, exploração e violência sofridas, historicamente continuaram a produzir culturas, e simultaneamente foram produzidos por elas, como forma simbólica de força, identificação, pertencimento e resistência.

Dussel (1992) em seus escritos, denunciava o aniquilamento da racionalidade e da subjetividade Ameríndia, cuja cultura europeia colonizadora foi sobreposta e reconhecida como superior e base de toda a racionalidade global, uma vez que a descoberta da região, serviu apenas para contabilizar áreas e povos colonizados, ressaltando que “o descobrimento da América não é um determinante constitutivo da Modernidade” (Dussel, 1992, p. 23). A esse respeito, devemos ter claro que:

O Mito da Modernidade consiste num discurso de como uma cultura se autodefine como superior e a outra como inferior, rude e bárbara, sendo o sujeito desta outra cultura o culpado de sua imaturidade. Caracteriza-se, também, pelo fato de ser o sofrimento do conquistado (colonizado, subdesenvolvido) interpretado como um sacrifício e um custo necessário ao processo de modernização (Oliveira, 2016, p. 88)

Portanto, a Modernidade nascida da lógica colonizadora, tem o objetivo de fortalecer seu *modus operandi*, de “vender” a ideia civilizatória europeia como justificativa para a exploração e violência sofridas, como caminhos necessários para a emancipação dos povos periféricos.

Ao pensar nas epistemologias e na maneira de ser e aprender dos povos Ameríndios, ou seja, quando centramos o olhar na educação e nos processos educativos desses povos, nesse caso, nos nossos próprios processos formativos, nos deparamos com a centralização da validade do saber, tomada e cristalizada pela ciência europeia, que impunha a escola como detentora mor da autorização científica, social e cultural, para a validação do saber.

Embora a educação seja considerada direito social, garantido pela Constituição Federal Brasileira de 1988, sabemos que os caminhos e o acesso a mesma não são distribuídos de forma igualitária e democrática, transformando esta, em um espaço privilegiado de acesso e saber. Este último, opressor de toda a forma de conhecimento advindo das práticas e experiências sociais, culturais, simbólicas e cotidianas de homens e mulheres produtores de conhecimento, racionalidades e culturas, enquanto significação da vida.

Este estudo, entende as culturas e os saberes produzidos pelas sociedades, como teias de significados para a vida social, tal qual, afirmado por Geertz (2012, p. 4), o “homem é um animal amarrado as teias de significado que ele mesmo teceu”. Por esse entendimento, nosso olhar sobre as epistemologias, as culturas, a educação e a diversidade de processos educativos durante toda a vida humana, reforça nossa ideia sobre a pluralidade de saberes globais, que respeita a ciência tecnológica, mas prima pelo diálogo desta, com os saberes da vida.

Retomo, então, o universo do cortejo Auto do Círio e a relação entre as culturas amazônicas e os saberes que significam a vida em sociedade dos artistas e da população local. Os processos educativos atravessam todo o fazer daquele evento extraordinário, o compartilhamento das experiências humanas daquele universo, movimenta de forma significativa a teia de saberes e significados daquela realidade social, uma vez que:

A relação com o saber é uma relação social, é porque os homens nascem em um mundo estruturado por relações sociais que são também relações de saber. O sujeito está imerso nessas relações de saber. Isso, porque ocupa uma posição nesse mundo. Também, porque os objetos, as atividades, os lugares, as pessoas, as situações, etc., com os quais ele se relaciona ao aprender estão, eles, igualmente, inscritos em relações de saber (Charlot, 2000, p. 86).

O autor supracitado, remete a ideia de que a educação e os processos educativos estão e se imbricam nas relações de sociabilidade e interação entre os seres humanos, entre o homem e o mundo e entre grupos de interesse e convivência. Além disso, o ser humano se relaciona com os saberes, também, a partir da sua história, sua compreensão de vida, seus medos, vitórias, derrotas e modo de apropriação do mundo.

Como relata a artista do Auto do Círio Neide Ferro, sobre sua experiência na edição de dois mil e vinte e dois, vestida como “Pecado original”, sobre esse figurino a artista afirma que:

Esse ano o nome é pecado original, então quando se fala o pecado original se lembra logo de que? Eva. Onde que Eva pecou?! Foi o primeiro pecado, então cai sobre a mulher as coisas ruins, A partir daí então só lembra mulher, mulher, mulher, no meu figurino venho mostrando que não é só mulher, porque quando Deus pediu que ela não pecasse, ele não deu só ordem a ela, Adão também sabia e de todas as consequências, têm a serpente que induziu também, teve um pouco de culpa então venho representando a serpente, e a maçã né, deliciosa (Neide Ferro, outubro de 2022).

Sua fala se relaciona com sua compreensão sobre o pecado original e a história bíblica da criação do homem e da mulher, a artista faz ainda uma assertiva alusão aos julgamentos de cunho machista, impostos a mulher pelas sociedades. Na criação de seu figurino, a artista estabeleceu diálogo entre seus saberes sua percepção de mundo sobre a mulher, o machismo e o patriarcado existentes nas sociedades durante toda a história da humanidade.

Os processos educativos, a produção de saberes e a educação podem ocorrer tanto no espaço escolar, que não deixa de ser importante, quanto fora dele, nas relações dialéticas entre os seres humanos e o mundo e, por meio de suas experiências sociais. Nesse sentido, como “experiência especificamente humana, a educação é uma forma de intervenção no mundo” (Freire, 2011, p. 61).

Ao intervir no mundo, o ser humano vivencia diferentes formas de aprender, isso, através de suas relações com pessoas e objetos. Como aponta Charlot (2000, p. 68) “aprender é uma forma de atividade de apropriação de um saber que não se possui, mas cuja existência é depositada em objetos, locais, pessoas”.

Dessas relações, o que é apreendido e partilhado com seus pares é a materialização da lógica simbólica da cultura vivida, compartilhada e fortalecida a partir do processo de subjetivação humana do que é vivido, sentido e transformado em situações de sociabilidade, significação, identificação e pertencimento ao grupo social, haja vista que “toda relação com o saber comporta, pois, uma dimensão relacional, que é parte integrante da dimensão identitária” (Charlot, 2000, p. 72).

Essa materialização da cultura simbólica, é desenhada na memória da artista Maria Borges e sua relação com a personagem Matinta Perera, desde sua infância e suas experiências com a personagem, na fazenda onde foi criança.

Eu fui criada, a minha mãe me deu pra uma família e eu fui criada em uma fazenda, fui criada no meio da natureza, ouvindo história de Matinta, tive muita experiência com a dita cuja não só na minha infância, mas na vida adulta. E aí no passar dos tempos eu percebi que a Matinta Perera realmente tava sendo esquecida como eu já disse antes, ninguém sabia falar em Matinta Perera, ela só era vista através da literatura, através da literatura onde os grandes escritores falavam da Matinta e resgata a Matinta Perera na literatura, mas no cenário cênico que ela se encontra não. Eu sou a propagadora da Matinta Perera nesse cenário cênico que ela se encontra, eu sou a Matinta, eu a Maria Borges, resgatei a Matinta Perera nas escolas, eu fiz com que as crianças perdessem o medo da Matinta Perera, perdessem o medo do Curupira e dentre outros lendas, hoje as crianças fazem a Matinta Perera, elas até brigam quando caracterizam elas de Matinta, elas não querem nem tirar a fantasia (Maria Borges, outubro de 2022).

Portanto, as vivências da infância e da vida adulta da artista, fazem parte do repertório e capital epistêmico nos seus processos criativos da personagem Matinta Perera e da sua percepção e incorporação das culturas vividas na significância da sua existência amazônica.

Imagem 25- A Matinta Perera



Foto: Cristina Carvalho, 2022.

Charlot (2000), me leva a compreender que educação e cultura coexistem na formação e sobrevivência das sociedades, se movem e transformam-se, se alimentam da relação de complementariedade, onde a educação se pauta na realidade cotidiana e reflexiva dos povos, suas experiências construtivas humanas e maneira única de se relacionar e intervir no mundo.

Ainda sobre a relação entre educação e cultura, e a gama diversa de possibilidades humanas, sociais e culturais de materialização destas, Brandão

(2002), defende a ideia de que a escola é importante, mas não se configura no único e nem no espaço soberano oficial de aprender, de partilhar saberes e a própria vida.

Educar é criar cenários, cenas e situações em que, entre elas e eles, pessoas, comunidades aprendentes de pessoas, símbolos sociais e significados da vida e do destino possam ser criados, recriados, negociados e transformados. Aprender é participar de vivências culturais em que, ao participar de tais eventos, cada um de nós se reinventa a si mesmo. E realiza isto através de seus domínios pessoais de interações muito mais do que de “estocagem” de e entre afetos, sensações, sentidos e saberes (Brandão, 2002, p. 26).

Retomo olhar para o universo dos artistas e suas vivências no Auto do Círio, que penso ser uma escola a céu aberto, caracterizada diálogo intercultural entre ciência, arte, culturas amazônicas, histórias de vida, coletividade afetiva vivida em seus anseios e devoção a santa padroeira, Nossa Senhora de Nazaré.

Trago novamente a artista Neide Ferro e a ideia de educação que se cristaliza em suas falas, ao dialogar sobre sua experiência no cortejo e seu processo formativo de atriz de Teatro de rua, ao verbalizar, sou:

Formada no Auto do Círio, pela experiência que eu tenho que o Teatro de Rua é uma das experiências que eu levo para toda a vida. A gente se veste na rua, se troca na rua, costura, monta, olha ainda agora mesmo o meu sapato arrebitou ali, a pedrinha, eu vim olhando pelo chão, procurando um pedaço de fio, um pedaço de canudinho alguma coisa que eu pudesse ajeitar agora, tá aqui ajeitou, dá pra quebrar o galho. Então isso é uma experiência, olha, no teatro mana, já chega tudo arrumado, tudo montado, no ar condicionado e essa escola aqui é um aprendizado pra resto da vida e eu me sinto uma artista sim, como uma artista (Neide Ferro, outubro de 2022).

A fala de Neide Ferro desvela a relação coexistente entre a artista, sua vida, sua história, o grupo temático do Auto do Círio, a movência de construção e transformação da sociedade, e todo o seu processo formativo de atriz, na significação e ressignificação dos símbolos sociais e culturais existentes naquela experiência em questão.

Essa reflexão, me leva a estabelecer um diálogo com Thompson (1995) e seus escritos sobre cultura, associada a ideia de Brandão (2002) e da autora desta tese de doutoramento: que a cultura se relaciona de forma significativa

com a educação e os processos educativos vivenciados pelos seres humanos, em um contexto sócio-histórico por toda a vida, isso, pensado a partir das experiências dos artistas do Auto do Círio, de que as mesmas, podem ser entendidas como:

Expressões significativas de vários tipos são produzidas, construídas e recebidas por indivíduos situados em um mundo sócio histórico. Pensado dessa maneira, o conceito de cultura se refere a uma variedade de fenômenos e a um conjunto de interesses que são, hoje, compartilhados por estudiosos de diversas disciplinas, desde a sociologia e antropologia até a história e a crítica literária (Thompson, 1995, p.165).

De fato, epistemologias outras são cerne de calorosas discussões científicas, que buscam a defesa e legitimidade da diversidade de saberes e racionalidades, cujo domínio elitizado da ciência clássica, não mais cabe, na realidade das sociedades e seres diversos, embora essa hegemonia persista por tantos séculos.

Possibilidades outras de racionalidades assentadas nos saberes de vida, são fortalecidas pelas ideias de Santos; Meneses (2010) e a luta contra hegemônica das relações de poder sobre o saber, sobre a compreensão e a significação dos fenômenos sociais. A obra é uma carta denúncia, do que os autores denominam de epistemicídio, movimento colonizador violento, que adentrou o imaginário de povos inteiros, reduzindo-os a depositários de ideias, pensamentos e sentimentos de inferioridade e incapacidade cultural e epistêmica.

Segundo Santos (2018), “Epistemologias do Sul” é a obra que retrata todo o desenho da denúncia de resistência da exclusão histórica, sustentada pela lógica eurocêntrica do saber, associada as linhas do capitalismo, que classifica, suprime, asfixia e extermina homens e mulheres, transformando-os em mão de obra barata e intelectualmente neutralizada. É a ideia de que as Epistemologias do Sul:

Se referem à produção e validação dos conhecimentos ancorados nas experiências de resistência de todos os grupos sociais que, sistematicamente, têm sofrido a injustiça, a opressão e a destruição causada pelo capitalismo, o colonialismo e o patriarcado (Santos, 2018, p. 299).

A ciência clássica, sua lógica classificadora e excludente, divide visceralmente os seres humanos, como os produtores do saber válido e os não produtores, é a linha abissal do saber, o mundo dividido em Norte e Sul global. O primeiro, o Norte, pela perspectiva eurocêntrica, é fecundo dos saberes valorados e o último, o Sul, é reduzido a aridez improdutiva, a invisibilidade e a inexistência global.

Em via contrária a esse pensamento, a diversidade epistemológica global insurge na necessidade de ultrapassar e ressignificar as epistemes, assim como, a existência e validação de cada uma delas. Nessa perspectiva, o conceito de complementariedade é o cerne da relação de respeito mútuo entre essa diversidade e a ciência ocidental.

Romper a lógica de uma ciência monopolizadora da validade do saber global, é reafirmar a existência da pluralidade de culturas e saberes que significam a vida de diferentes grupos e a importância desses, pelo prisma do diálogo igualitário com o conhecimento produzido nos espaços acadêmicos. Esse caminho começa pelo:

Reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico. Isto implica renunciar a qualquer epistemologia geral. Em todo o mundo, não só existem diversas formas de conhecimento da matéria, sociedade, vida e espírito, como também muitos e diversos conceitos sobre o que conta como conhecimento e os critérios que podem ser usados para validá-lo (Santos, 2009, p. 45-46).

A leitura dos autores supracitados instiga a necessidade de relocar nossa compreensão no sentido de não negar a importância da ciência clássica, mas fortalecer a existência de uma pluralidade de saberes para além desse monopólio da racionalidade ocidental, uma vez que as sociedades são diferentes, ímpares e autônomas na sua organização sociocultural e epistêmica, ainda, mesmo que invisibilizadas.

Sobre a pluralidade de saberes globais, Santos; Meneses (2010) retratam que essa discussão existe pelo fato de também existir a dominação epistemológica da ciência ocidental sob toda e qualquer racionalidade nascida fora do raio eurocêntrico, que acentua a linha abissal, imaginária e real ao mesmo tempo, classifica seres humanos, vidas, formas de viver e pensar.

Há, então, o entendimento de que os saberes plurais do mundo global, estão para além da linha abissal do saber, e, que poderiam ser classificados em sua existência real como uma “Ecologia de Saberes”, ou seja, a existência da cientificidade e dos saberes da vida, assentados nas culturas dos povos, de forma igualitária de respeito e validade. Que poderia ser conceituado como um:

Conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante, valorizam os saberes que resistiram com êxito e as reflexões que estes têm produzido e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. A esse diálogo entre saberes chamamos ecologias de saberes (Santos; Meneses, 2010, p. 7).

Na perspectiva da Ecologia de Saberes, o diálogo horizontal entre as epistemologias globais, se dá sob a forma de convergências, divergências e entrecruzamento de ideias e modos de significar e potencializar a vida humana. Dessas relações, a roda-viva dos saberes faz o papel da complementariedade entre as epistemologias e suas possíveis lacunas ou fragilidades. Ponto importante dessa perspectiva, é o reconhecimento e validação do outro, de sua cultura e episteme.

Portanto, as reflexões sobre o saber e as formas de educação ou educações, a partir de diferentes pensadores e épocas, nos levam sempre para a significativa relação entre a cultura e os saberes, ambos coexistem na significância da vida humana e na maneira coletiva e ao mesmo tempo ímpar, dos processos de formação cognoscente do ser humano, ao transformar e ser transformado nesses formativos, tanto pela mediatização do mundo, quanto pela própria cultura, ou culturas. Como afirma Brandão (2002, p. 26), essas vivências, “são progressivas e resultam em processos de interação de saberes em graus e modos sempre mais amplos e profundos”.

Ao contemplar tais ideias sobre educação e cultura, aproximamos essas teorias, das experiências e vivências dos artistas do cortejo Auto do Círio, aos processos educativos de formação social, cultural, humana e cognoscente, em que os saberes que atravessam a vida desses artistas, atravessam também, parte da sociedade paraense e se avolumam na constituição da cultura local, da história do cortejo, do bairro da Cidade Velha, da cidade de Belém do Pará e as festividades do Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

3.2 Processos educativos e saberes instaurados

No universo das experiências dos artistas do Auto do Círio, diferentes formas de ensinar e aprender animam o movimento social daquela parcela da sociedade, que personificam a fé a santa padroeira, Nossa Senhora de Nazaré e toda a gama de homenagens e festividades que agitam a cidade, o turismo e a economia do estado no mês de outubro. Essas vivências fortalecem o intercâmbio de saberes e epistemologias que encontram na oralidade, o veículo que dá a mobilidade para o trânsito, fortalecimento, ressignificação e perpetuação desses saberes encharcados de significações da cultura, da história, da ancestralidade e da devoção.

As práticas de ensinar e aprender nesse contexto específico do Auto do Círio, expandem esses processos para além dos artistas e dos profissionais envolvidos na feitura e realização do mesmo, uma vez que, tais processos fazem parte de uma complexa engenharia social, que aninha processos individuais e coletivos simultaneamente, que se entrecruzam e complementam na dialética social da existência humana. Portanto, tais saberes que movimentam as relações de sociabilidade entre os artistas, os profissionais e o público do Auto do Círio, são:

Construídos em práticas sociais, das quais participamos, quando se integram às críticas que deles fazemos, orientam nossas ações, formando-nos. Esta formação decorre de uma *práxis* que vamos construindo em colaboração com aqueles com quem vivemos. As práticas sociais se produzem no intercâmbio que as pessoas estabelecem entre si ao significar o mundo que as cerca e ao intervir nele (Cota, 2000, p.211).

As vivências humanas não são desassociadas dos processos educativos cotidianos, os quais nos atravessam diariamente por toda a vida. No universo do Auto do Círio, embora seja uma vivência sazonal, não é diferente. Os atravessamentos de múltiplos saberes que significam a participação dos artistas e dos envolvidos e a apropriação dos mesmos, são significativos para esta pesquisa de doutoramento.

Chancelada pelo pensamento de Santos; Meneses (2010) e certa da ideia da coexistência e mobilidade simultânea de diferentes saberes globais com diálogo horizontalizado entre todos eles, jogo luz sobre cinco categorias de análise, emergidas das memórias dos artistas entrevistados, nas interlocuções

e da sociabilidade entre a pesquisadora e os artistas, no eco de suas vozes, processos educativos e saberes. Ressalto, porém, que não é objetivo desta tese de doutoramento o aprofundamento dos conceitos das categorias de análises apresentadas a seguir, e sim, o descortinamento dos processos educativos vivenciados pelos artistas do cortejo Auto do Círio e os saberes partilhados a partir das suas experiências e dos próprios processos educativos.

3.2.1 Catolicismo popular

O século XVI marca a expansão, domínio e a colonização portuguesa no Brasil, esse movimento colonizador, além da invasão cultural, social e política, introduziu a invasão da espiritualidade e do imaginário dos povos indígenas, com o domínio português e da Igreja Católica no país.

A essa altura, as linhas gerais do movimento do Catolicismo popular vivido no continente Europeu, foi operacionalizado em terras brasileiras como ferramenta de fortalecimento do domínio, neutralização da cultura e da dependência de um povo, tomado como propriedade e mão de obra barata, categorizado e selecionado pelo colonizador. O catolicismo popular, como movimento católico, “se apropria” de um repertório de tradições milenares da Igreja Católica em seus rituais de devoção.

O colonizador coloca a religiosidade como canal de acesso e tomada das estruturas mentais e do imaginário religioso de povos inteiros. O catolicismo é introduzido como salvação e moralidade, nesse momento “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano” (Eliade, 1992, p. 13), um sagrado que amedronta e conforta simultaneamente, que está e é colocado, num lugar superior da vida humana cotidiana. Através desse modelo de dominação:

No Brasil, a exemplo dos outros países da América Latina, a devoção a Maria constitui uma experiência vital e histórica. Desde o início da chegada dos portugueses ao Brasil, se, de um lado, Maria, em um primeiro momento, conferiu ânimo aos conquistadores que trouxeram sua imagem nas caravelas que os transportavam, por outro lado, em um segundo momento, conferiu esperança aos colonizados, dignidade aos escravizados e motivação para todo tipo de desafortunados (Cipolini, 2010, P. 37).

Diante do sagrado, os valores da família tomam lugar especial no rol dos valores morais e espirituais, tendo Maria, a mãe do Salvador, como ícone da

santidade, divindade e maternidade divina, que gerou aquele que salvou o mundo, e que segue como intercessora, junto ao Deus do universo.

Portanto, data o período da colonização, o enraizamento do sentimento de devoção a Maria e a outros santos padroeiros, que movimenta parte de grandes populações, como ritual de fé e devoção, que como parte indissociável da vida humana, que regulamenta as relações entre os devotos pecadores e os santos padroeiros, como é o caso de Belém e parte do estado do Pará e do Brasil, com a forte relação devota com Nossa Senhora de Nazaré. Nesse sentido a santa:

Representa para as pessoas na terra a grande mãe, aquela figura de amor incondicional, que não abandona os filhos, que está sempre ao lado nos momentos de dificuldade. Vários são os elementos que reforçam essa afirmativa, como as orações, cânticos, poemas e discursos públicos em reverência a Nossa Senhora (Andrade, 2019, p. 83).

Orações, cânticos, ladainhas e romarias, fortalecem e reatualizam a fé anualmente do devoto em diferentes cidades e com Maria nomeada a partir da sua história com o lugar e com a população local. Maria de Nazaré ou Nossa Senhora de Nazaré é a mãe divina, que gerou o Salvador, mas que materna homens mulheres e crianças comuns, que metaforizando, cobri-os com seu manto sagrado, dada a importância deste símbolo religioso e cultural, para as festividades do Círio de Nazaré. A mãe do Cristo é a personificação da mãe protetora, que aninha embaixo do seu manto milhares de pedidos, súplicas, promessas e um rio de gente que se movimenta freneticamente, pelas ruas de Belém do Pará, conduzindo-a, protegida por uma “corda de devotos promesseiros” até a Basílica Santuário, lugar escolhido por ela, segundo o mito do achado de sua imagem por Plácido José de Souza³⁶, em 1700.

³⁶Na capital Paraense, Dom Frei João Evangelista, quinto bispo do Pará (1772 a 1782), que pertencia à Terceira Ordem Regular de São Francisco, transcreve em um manuscrito, atribuído ao Convento de Santo Antônio dos Capuchos, em Portugal, sua conversa com Plácido José de Souza, sobre como teria sido encontrada a imagem de Nossa Senhora de Nazaré em 1700. O Prelado visitou a ermida de Plácido logo após sua chegada a Belém. De acordo com o documento histórico, o achado acontecera ao final do mês de outubro, há poucos passos ao sul da estrada do Maranhão, sobre pedras lodosas, à margem de um córrego onde o gado se saciava. O bispo relata que à época os pais de Plácido ainda eram vivos e que ao falecerem foram sepultados à margem do igarapé. Fonte: www.ciriodenazare.com.br

A artista Juliana Porto explica sua relação social e culturalmente estabelecida, de identificação com Nossa Senhora de Nazaré e sua devoção, que envolve essa relação.

E eu vou te falar pela minha análise. É moradora da cidade, né? Mas a nossa cultura, ela tem um amparo feminino, religioso. E é justamente para a Nossa Senhora que a gente, eu não sei se tem a ver também com a força feminina amazônica da mulher, se virar para esse sustento, apesar de ter a família estruturada, né? É padrão, como dizem o homem, a mulher e filhos. É a mulher amazônica que sempre se desdobra para resolver as problemáticas da família, dá conta de tudo, até para aquela sociedade machista que nós produzimos grande parte dessas ações, mas que nos pegamos quando nos vemos em situações, recorremos às nossas mães e recorremos às outras mulheres fortes das nossas famílias quando nos vemos em uma situação difícil. Então, eu acredito que é por isso que a gente gosta tanto, a gente tem tanta devoção e nos pegamos tanto nesses momentos difíceis. Esse feminino que cuida, que luta e que queria amparar esses filhos não só de carne, mas como os devotos a ela (Juliana Porto, novembro de 2023).

Como moradora local e devota, a artista retrata sua devoção pela santa padroeira como inspiração e personificação da mulher forte, imagem da mulher divina, mãe de Jesus e santa. Uma santa padroeira materializada em imagens e, portanto, próxima fisicamente dos fiéis.

Compreender a sensibilidade da narrativa da artista Juliana Porto, é ir em direção de uma compreensão maior, que é a relação de acesso e proximidade entre a santa padroeira e seus devotos. Dito de outra forma, entre a Nossa Senhora de Nazaré mãe e seus filhos.

Para além de uso de ferramentas mentais e abstratas que materializam o movimento de proximidade com a divindade, com a santa padroeira, essa relação de mãe e filha é caracterizada pelo sentimento e pela sensação de ser cuidada pelo amor materno, como no catolicismo popular que envolve e dá sentido aos rituais do Círio de Nazaré, ser coberta e amparada nos momentos difíceis pelo manto sagrado da mãe maior, numa relação mediada pela fé.

A tradição da fé, concentrou o feminino em Maria, mãe de Jesus. Ali viu realizadas todas as possibilidades numinosas e luminosas do feminino a ponto de ela ser simplesmente a Nossa Senhora: ela é virgem, é mãe, é esposa, é viúva, é rainha, é a sabedoria, o tabernáculo de Deus (Boff, 1993, p. 15).

Juliana Porto ao analisar a presença de Nossa Senhora de Nazaré na sua religiosidade, discorre sobre saberes referentes ao modelo padrão patriarcal de família, imposto como o aceitável socialmente pelos valores e dogmas da Igreja Católica, com homem, mulher e filhos. Em seguida, ressalta a organização machista das sociedades, cuja a estrutura é tão enraizada na cultura e no imaginário humano, que a reprodução das posturas desse modelo de família, é constante e reatualizada cotidianamente. Embora, haja debates que apontam para as possibilidades e a realidade materializada de uma diversidade de formações familiares, também permeiem a atualidade.

Sobre sua religiosidade, a artista reafirma a materialização de uma diversidade e significados de saberes que transitam no universo do Auto do Círio e o entrecruzamento entre eles, ao fazer um paralelo entre Maria, a santa padroeira, e as Marias da vida cotidiana, ao compreender a importância da mulher nas relações familiares e ao mesmo tempo, as amarras do machismo estrutural arraigado na sociedade ao longo da história e da nossa formação social.

As interlocuções com os artistas do Auto do Círio e a maneira como os mesmos construíram suas narrativas sobre suas experiências no cortejo e o desvelamento dos saberes partilhados na coletividade, demonstram a singularidade de compreensão do mundo e da própria religiosidade, que mesmo no contexto coletivo, a significação é individual, subjetiva. Sobre essa questão, o artista Leonardo Verçosa, faz a seguinte reflexão sobre sua relação com a santa padroeira, a participação ininterrupta no Auto do Círio e nas festividades do Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

Eu acho assim, eu tenho que ver a evolução daquela história do cara que ele veio, achou a santa, ela com todo aquele glamour, toda aquela força da fé que eu digo pra mim, todo ano eu peço pra ela muita força, muita fé, muita, porque se a gente não tiver dentro da gente a fé dela, a gente não vai fazer um bom espetáculo. Aquilo gera, por causa do que a gente vai mostrar, e aquele cara, o Plácido, quando achou aquela santa ele trouxe pra gente uma benevolência de força, eu tenho ela como uma força, tanto uma força religiosa quanto uma força espiritual e eu agradeço enquanto eu tiver vida, todo ano eu louvo ela, eu saio em três etapas, eu saio no Auto do Círio na sexta, rodo o Pavulagem no sábado e Festa da Chiquita, e vou pro Círio no domingo. Então eu digo enquanto ela me dá força interior eu faço isso. Aquela história do achado pra mim foi uma coisa assim, ela foi achada para dar força a

humanidade e nós estamos aqui para louvar e agradecer (Leonardo Verçosa, outubro de 2022).

Já nas entrevistas e, em momentos de sociabilidade com o artista Leonardo Verçosa, foi perceptível sua forte devoção a Nossa Senhora de Nazaré. A devoção por uma santa padroeira, fortemente marcada pelas palavras *fé* e *força*, dois sentimentos que o movimentam em direção ao sagrado, que significa de forma veemente sua existência e sua participação no que confere, assim, como o Catolicismo popular, significado as festividades do Círio de Nazaré.

Leonardo Viçosa em suas narrativas condiz com as palavras de Azevedo (2002), e a teia simbólica de significados movimentada pelos devotos promesseiros, que cultua a imagem da divindade, como descrita pelo catolicismo popular brasileiro, praticado desde a colonização do país e da Amazônia, e as práticas sociais que animam as festividades e homenagens os santos padroeiros.

A vida religiosa dos católicos brasileiros reduz-se ao culto dos santos, padroeiras das cidades ou freguesias, ou protetores das suas lavouras, de suas profissões ou de suas pessoas, – um culto em grande parte doméstico e que não se conforma muito estritamente com o calendário oficial da Igreja nem com as prescrições litúrgicas; esse culto traduz-se muito em novenas e orações recitadas e cantadas, em procissões e em romarias aos santuários em que se veneram as imagens mais populares ou têm sede algumas devoções favoritas do povo; manifestam-se também por meio de promessas propiciatórias, com oferendas materiais ou “Sacrifícios” aos santos para que atendam às súplicas dos seus devotos (Azevedo, 2002, p. 38).

No caso do artista Leonardo Verçosa, sua súplica a santa padroeira é através do pedido de força, inicialmente, um pedido de força particular para seus processos criativos e para sua participação artística no Auto do Círio. Como parte desse processo interior de construção, a transformação da sua doação, como parte do acordo com a divindade, no oferecimento da sua arte, ao colocar seu corpo artístico para traduzir diferentes linguagens na homenagem a santa padroeira, como o mesmo afirma, *“se a gente não tiver dentro da gente a fé dela, a gente não vai fazer um bom espetáculo”*.

Assentado na sua forte crença pela divindade e com apego a “força suprema do sagrado”, o artista alinha suas súplicas com as práticas do catolicismo popular. Na mesma fala, redireciona o significado de “força”,

extrapola os limites da individualidade e o transforma em direção ao fortalecimento da humanidade e da coletividade, como forma de salvação e agradecimento a própria existência humana, e afirma, *“aquela história do achado pra mim foi uma coisa assim, ela foi achada para dar força a humanidade e nós estamos aqui para louvar e agradecer”*.

O catolicismo popular estabelece relações significativas com a cultura dos povos, envolve ritos cotidianos da vida social e no caso dos devotos dos santos padroeiros, a relação mística e próxima com a divindade, o encontro com o sagrado personificado na proximidade física com as imagens que peregrinam grandes distâncias, tudo atrelado a prática de pedidos, promessas e agradecimentos, numa relação afetiva e devocional que se faz ordinariamente.

É um santo ou uma santa com os quais as pessoas adquirem estreita afetividade, reforçada pela solidária dimensão de uma espécie de “companheirismo”. O padroeiro é uma santidade que está ali, “habitando” o mesmo chão, convivendo com as mesmas necessidades, testemunhando as mesmas dores, capaz de entender o cidadão comum, familiarizado com os costumes, sensível às diminutas dores do cotidiano, solidário com as crises contextuais do município, pronto a resolver os problemas segundo o merecimento contido no apelo, dialogando nas ladainhas e ritos com a população, velando enquanto todos dormem, presente no imaginário e nos altares familiares, estampados nos calendários por todos os dias do ano, pacientemente aguardando os devotos em sua casa de silêncio e oração, castigando, (em casos cuja a gravidade afete a uma ética geral) os que pecam gravemente contra os costumes, interferindo no processo eleitoral conforme a maior ou menor piedade dos candidatos (e o apoio discreto e confessional do vigário, seu preposto), depositário insuspeito de todas as esperanças (Loureiro, 2015, p. 172-173).

Nessa relação, a santa padroeira intercede e aproxima o devoto, do Deus Pai e alimenta a fé e a esperança da salvação e da vida eterna, como na ideia primeira, do catolicismo colonizador. Essa ideia colonizadora de Maria, a santa, a imagem da mulher divina que que movimenta e dá vida a diferentes povos e culturas, é relatada na fala da artista Márcia Pontes e na teia de significados que as festividades do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, mais, especificamente, o cortejo Auto do Círio representa em sua existência.

Eu tô vivendo o Círio deste ano né? Também consegui comprar a minha casa, o meu apartamento, esse ano eu tô aqui nessa gratidão mesmo como uma romeira e o Auto do Círio ele é a minha devoção, ele é aquilo que eu como eu artista, como pessoa coloco ali... é como eu digo enquanto isso ainda me mover e porque as vezes pensa assim “ah não vou sair esse ano” é cansado porque você trabalha o dia todo,

you have all a preparation né? Figurino, you have expenses, on the day of the spectacle you have all a collection also for the physical preparation for that you at night be in the spectacle. Then sometimes I say: - Ah, I think that I will not go out again in the year that comes. But it doesn't help, because it is that thing that you already starts and for me the Auto do Círio, he is my réveillon, for me the Auto do Círio, he crowns my year. When the image, when our mantle, our mantle image, because I think that this image of the saint, she is inside our heart, inside that which she represents for people and when people see the mantle rise with the balloons and that people shout "viva a Nossa Senhora de Nazaré" at the battery, that explosion there, this for me, this... well people embrace, well another year of spectacle, for the year people are here, then I perceive that for me there is my Réveillon, it is what I live. The Círio I live on the street, for me it is a street party (Marcia Pontes, October 2022).

O relato da artista, descortina seu ritual de preparação para a apresentação e encenação do personagem no Auto do Círio e ainda, discorre sobre suas impressões e significados pessoais sobre todo o processo vivido no cortejo. Pela fala de Márcia Pontes, sua devoção pela santa padroeira rompe o limite da romaria do Círio de Nazaré e é ressignificado no seu fazer artístico no Auto do Círio. O sentimento de gratidão a santa é elo entre santos padroeiros e romeiros devotos, como citado pela artista, sua presença ali, compõe uma atmosfera de gratidão por desejos alcançados, com mediação divina da santa padroeira.

I am living the Círio of this year né? I also managed to buy my house, my apartment, this year I am here in this gratitude just like a pilgrim and the Auto do Círio he is my devotion, he is that which I as an artist, as a person put there (Marcia Pontes, 2022).

O saber do catolicismo popular, emergido no relato da artista, aproxima a vida terrena do devoto, a vida do divino e do sagrado, ao ponto do devoto ser atendido em seus pedidos e retribuir com sua presença, seu corpo artístico e sua fé, que é exercida para além dos muros e domínio da igreja, desde a chegada dos colonizadores nas Américas.

As ordens religiosas que comandavam os ciclos de evangelização estavam fortemente marcadas pela devoção aos santos. Essa religiosidade ajudou no controle dos problemas da época colonial, visto que a concepção de mundo de tais Ordens era marcada pela providência divina, o que pode ser observado em documentos, pinturas, construções, nomes de lugares, entre outros. A fé na Providência Divina e em santos milagrosos foi facilmente entendida pelos indígenas e africanos (Mesquita, 2015, p. 11).

Neste sentido, a fé na providência divina personificada na imagem de Maria de Nossa Senhora de Nazaré, é reforçada e reproduzida na fala da artista Marcia Pontes, que contextualiza as assertivas de Mesquita (2015).

A gente grita "viva a Nossa Senhora de Nazaré" a bateria, aquela explosão ali, isso pra mim, isso... poxa a gente se abraça, poxa mais um ano de espetáculo, para o ano a gente vai tá aqui, então eu percebo que pra mim ali é o meu Réveillon, é o que eu vivo (Marcia Pontes, 2022).

Portanto, um saber colonizado do catolicismo popular compreendido, apreendido e vivido pela artista amazônica.

No universo do Auto do Círio, a vivência de processos educativos que se entrecruzam com os saberes do catolicismo popular, é uma experiência vivida, sentida e oralizada pelos artistas. Ao rememorar seu fazer artístico, Yago Sá relatou saberes do catolicismo popular, ao contar a história de sua relação pessoal com o Auto do Círio e com Nossa Senhora de Nazaré.

A minha relação com o Auto do Círio veio através de uma devoção. Eu sempre quis ser devoto de Nossa Senhora e eu sempre pedi que ela intercedesse por pedidos meus, não só meus, como da minha família. só que eu nunca... Acho que eu não dou conta de ir na corda, então eu procurei de alguma forma agradecê-la com coisas que eu gosto de fazer, no caso que é a parte da arte, aí quando chega o período, eu participo do Auto, participo do Auto, tudo assim como se fosse a minha forma de agradecimento para ela, de todos os pedidos que ela já intercedeu. E o Auto é o que eu mais me importo, o que para mim é o mais sentimental, o mais importante, entendeu?

Acaba sendo mais valioso, mais sentimental, mais emocionante para a gente, porque é um movimento que a gente tá ali na rua, ninguém dá nada para gente, a gente que faz, né? Então a gente tá ali porque a gente gosta, porque a gente quer, porque a gente gosta muito, principalmente dela. Porque apesar do que a gente faz, eu posso querer vir até de saco de lixo, mas vai ser para homenagear ela e a história dela. Como é que ela chega aqui? Como é que foi a história que eu tenho dela? É que ela foi encontrada pelo Caboclo Plácido, lá onde é a igreja dela. Ali passava o rio e tal. Ali, o nome daquela rua não era Avenida Nazaré, se chamava Estrada do Maranhão e um caboclo foi na mata fazer a vida, né? Caçar talvez. E encontrou a imagem. Levou lá para casa dela e para casa dele. Aí quando ele foi ver a imagem já não estava mais lá. Aí, quando ele foi para a mata, encontrou ela no mesmo lugar. Aí então ele entendeu que ali ele. Aí ele construiu uma cabaninha como se fosse uma capela e que tá até hoje. Essa é a história que eu tenho dela até hoje. Nunca ouvi uma história diferente. Sempre foi essa. Ela foi achada pelo Caboclo (Yago Sá, novembro de 2023).

O significado pessoal que o artista atribui a santa padroeira e ao Auto do Círio em sua vida é marcante. Yan Sá relata sua devoção pela santa padroeira, a importância dada na sua existência e a de sua família, sua relação com Nossa Senhora de Nazaré como protetora e realizadora de pedidos e/ou promessas. Algo que está para além dos limites e da condução da Igreja, daí a significação dada pelo artista a sua participação no Auto do Círio como espaço de religiosidade, de demonstração de fé e gratidão. Elaborações culturais que se constituíram de forma plural a acompanhar a diversidade e trajetória dos povos em solo brasileiro, em sua pluralidade e necessidade devocionais.

Para festejar um santo, fazer, procissões, novenas, não há necessidade de se ter um padre. Há a compreensão clerical no catolicismo oficial, de padre para o povo, e eclesial de igreja para o povo. Por outro lado, o catolicismo popular não despreza a presença clerical, mas a entende como sendo “padre do povo” e “igreja do povo”. A concepção é diferente na maneira de entender a presença eclesial e clerical, por isso é necessário reconhecer a existências das variadas formas do catolicismo, inclusive o popular, respeitando-as dentro de suas particularidades sociais e culturais (Mesquita (2015, p. 7).

Por essa lógica, seu fazer artístico é movido pela devoção a Nossa Senhora de Nazaré, este é o caminho seguido pelo artista para aproximar-se do sagrado, como retrata na fala a seguir: *“apesar do que a gente faz, eu posso querer vir até de saco de lixo, mas vai ser para homenagear ela e a história dela”*. Esse relato sobre sua dedicação aos processos de criação e participação no cortejo, retratam que, inversões estéticas estão intimamente ligadas a devoção. Não há nada de feio ou problemático no modo de como ele vem vestido ao participar do auto, uma vez que, tudo o que está sendo feito ali é em intenção de louvar Maria, a grande mãe, exemplo mulher e intercessora.

Assim, os caminhos de construção da devoção entre fiéis e santas padroeiras são diversos e pessoais. A busca por acolhimento, tranquilidade, saúde, colo materno e proteção divina é cerne do fortalecimento dessa relação, a importância da santa padroeira e a devoção direcionada a ela, é personificada na celebração das romarias e festividades, como no cortejo Auto do Círio, uma celebração que:

Supera todas as outras festividades do calendário religioso e cívico anual. De certa maneira, o Padroeiro parece muito mais “próximo” e “humanizado” do que Deus. Pelo menos é o que preenche o imaginário

da crença, esperança, desejo, diálogo, generosidade, sustentáculo espiritual (Loureiro, 2015, p 172).

A fala do renomado autor é contextualizada pelos relatos do artista Iam Vasconcelos, ao rememorar o caminho que percorreu na sua relação devocional a Nossa Senhora de Nazaré, o Círio de Nazaré e a resignificação dessa relação, com sua fé e religiosidade ao homenageá-la com sua arte, no cortejo Auto do Círio e suas diferentes nuances artísticas.

-Eu com onze meses de idade caí do segundo andar do prédio, e aí eu sou, eu digo vítima, pode parecer:

-Meu Deus, ele tá se colocando como vítima! Mas, enfim, eu fui vítima de uma promessa que não era minha, que a minha mãe falou:

-Se ele sair do coma...

-Eu fiquei em coma por quinze dias, com onze meses de idade.

-Se ele sair do coma eu vou acompanhar o Círio com ele, e a partir do momento que ele entender o que é o Círio e puder acompanhar, ele vai acompanhar sozinho.

-Então eu herdei uma promessa que não era minha e por muitos anos isso foi um martírio para mim, não um martírio “ah meu Deus tenho que acordar cedo, ir pro Círio”. Porque eu gostava, mas foi de saber que ao longo da minha vida inteira eu não poderia faltar o Círio.

-Aí quando entra o Auto, e aí é do jeito que eu gosto, que é o meu fazer artístico homenageando a Nossa Senhora de Nazaré junto com várias matrizes religiosas, africanas, espíritas, kardecistas e etc., eu falo assim:

-É aqui!

-E eu ressignifico essa promessa. A herança que me foi dada hoje é o Auto e eu digo que o meu Círio começa no Auto. Por isso que eu acho que em 2019, mesmo eu não participando dançando e nem do elenco do Auto, eu tinha que estar no Auto porque o meu Círio começa no Auto.

-E quando eu converso com todas as pessoas do elenco e eu faço questão de falar “bom dia”, “boa tarde”, “boa noite” pra todo mundo e se eu não falar é porque enfim, são muitas pessoas e naquele momento eu posso tá com a cabeça ocupada mas eu faço questão de falar, de abraçar todo mundo porque ali tá tendo conexões de espiritualidade e cada um na sua religiosidade vai homenagear Nossa Senhora de Nazaré (Iam Vasconcelos, outubro de 2023).

O compromisso religioso e moral do devoto promesheiro com o “pagamento” da promessa feita e da “graça alcançada”, com a mediação da santa padroeira, descortinam o saber do Catolicismo popular e o caminho que leva o devoto comum ao encontro humano com a santa, numa relação “real”, no chão da vida cotidiana do devoto. A relação de proximidade entre o artista e a

Virgem de Nazaré, abre caminhos para que a dívida da “promessa feita e paga”, possa transformar-se em autorização para o fortalecimento da relação entre o devoto e a santa, fortalecendo a imagem de Maria, santa, divina, maternal e intercessora a própria fé do artista devoto.

As promessas fazem parte dos ritos religiosos das romarias e encontros de devotos e santos padroeiros do Catolicismo popular e no caso da experiência e relato do artista Iam Vasconcelos, a promessa, é como uma espécie de pacto entre as duas partes, que rompeu as barreiras da romaria do Círio de Nazaré e encontrou ninho artístico no Auto do Círio. No entanto, seu compromisso moral e religioso não perdeu valor, importância e significação.

Portanto, os processos educativos e os saberes do Catolicismo popular que transitam entre os artistas que fazem o Auto do Círio, estão presentes no cortejo desde a constituição da relação de devoção entre os artistas e a santa padroeira e atravessa todos os seus processos criativos e de performances, em todas as etapas do Auto do Círio.

3.2.2 Histórias caminhanter

Ao longo de três décadas de existência, a história do cortejo Auto do Círio vem sendo construída por muitas mãos e por vivências diversas, estas últimas, são o cerne de um histórico construído por pessoas, por artistas de formação e trabalhadores que se transformam em artistas, para dar vida a encenação caminhanter do Auto.

O olhar desta tese de doutoramento para a história deste cortejo está para além dos feitos políticos, institucionais e elitista. Nessa direção, busco a história registrada nas falas dos artistas do Auto do Círio, a história da coletividade do fazer do cortejo e de suas experiências anuais, mais especificamente sobre “as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social” (Burke, 1992, p. 13). Portanto, busquei os escritos oficiais das matérias jornalísticas, as produções acadêmicas sobre o Auto do Círio, que para nossa surpresa, como dito anteriormente, ainda são em pequena escala. Além disso, recorreremos aos arquivos do cortejo, através dos profissionais com mais tempo no Projeto de Extensão, e, aos fatos históricos contados pelos artistas, muitos deles, vivenciados pelos mesmos interlocutores. Por essa lógica, dialogo com o que a História tem feito ao tomar como cerne de suas pesquisas

sujeitos comuns, hábitos e fenômenos culturais ocorridos no cotidiano, discursos e indivíduos, que se constituem no seio da coletividade.

Os historiadores intelectuais também têm deslocado sua atenção dos grandes livros ou das grandes ideias – seu equivalente aos grandes homens – para a história das mentalidades coletivas ou para a história dos discursos ou linguagens (Burke, 1992, p. 13).

Por meio das situações de interlocução entre a professora Márcia Pontes, artista e participante do cortejo e a pesquisadora sobre a história do cortejo, a idealização, o surgimento e processos de transformações, surge a história contada de “dentro”, das memórias da professora artista.

O Auto do Círio, quando ele começa lá em 93, ele foi a primeira manifestação na rua que pensou nessa questão do patrimônio, foi justamente chamar atenção para nosso patrimônio, que tava muito degradado na época, abandonado né? Nessa época não existia, não tinha essa concepção, não tinha o Feliz Lusitânia né? E sabe que foi um projeto independente de política, O Auto, ele veio justamente daí, também de trazer esse espetáculo pra rua, idealizado pela Margareth Refkalefsky, a Zélia Amador, que chamaram né o nosso grande, nossa grande referência do Teatro de Rua que é o Amir Haddad.

Então os primeiros Autos do Círio, eles eram ensaiados, o Amir vinha pra cá então passava um tempo... o Amir também tem uma história dentro da Escola de Teatro né? Então, e começa o Auto do Círio e tinha toda uma... o Auto era de uma outra dinâmica que é hoje, eu acho que a carnavalização dele, eu acho que ainda nessa época tão explícita né? Quando o Miguel assume essa direção, porque o Miguel né já tem essa vivência desde o início e quando o Miguel assume a direção, aí ele dá mais essa cara mesmo do que hoje é.

O Auto do Círio que a gente diz que é drama, fé e carnaval. Teatro é esse lado nosso espiritualizado, espiritual de religiosidade e a questão do carnaval né? Drama, fé e carnaval. Então, quando o Miguel chega no Auto, ele vem por esse viés, pela experiência dele que tem também, experiência de Escola de Samba né! A questão da dramaturgia também. Então isso tudo vai agregando. E durante esse passar de tempos do Auto... também Miguel fica à frente do Auto durante muito tempo, as outras pessoas que vieram passando por essa direção também. Foram pessoas que foram se formando dentro do Auto do Círio, eu costumo dizer que somos todos filhotes de Miguel Santa Brígida, que vieram também do Auto. O Beto Benone, Adriano, porque todos passaram pela Escola de Teatro, todos tiveram o Miguel também como mestre, então cada um que vem, da essa leitura e a gente vai agregando coisas novas, vai mantendo a tradição (Marcia Pontes, outubro 2022).

Márcia Pontes retrata o histórico do cortejo Auto do Círio com pertencimento. Pela sua vivência e suas funções laborais atuais no Sistema de Museus do Estado do Pará, a professora contextualiza o histórico do surgimento e criação do cortejo, com os objetivos da época, que de fato, era revitalizar e

jogar luzes no patrimônio da arquitetura histórica da cidade e do bairro da Cidade Velha, como semiosfera de significância da existência da cidade.

Percebo que suas memórias foram organizadas no tempo cronológico da existência do cortejo, com saberes que marcam a história sobre os idealizadores, o corpo cênico em formato de Teatro de Rua e, os movimentos transicionais de formato e estrutura após a chegada do professor Miguel Santa Brígida a direção do Auto do Círio, com a introdução da matriz carnavalesca das Escolas de Samba, e a reestruturação no formato do cortejo.

Assim como as culturas amazônicas paraenses, a história do Auto do Círio é permeada de fatos e acontecimentos, que registram não somente a história do cortejo, mas também, o entrecruzamento da sua biografia, com a história de vida dos artistas. Maria Borges, também artista participante, relata um protesto que marcou a edição de dois mil e seis do cortejo Auto do Círio, que por falta de patrocínio, encenou-se a “morte do Auto do Círio” e o nascimento da personagem “Matinta encantada”.

A primeira vez que eu vim de Matinta, não a Matinta Encantada, como a Matinta Perera foi quando o Auto do Círio não teve patrocínio né, e nós fizemos um protesto pela a morte do Auto do Círio. Nós fizemos a morte do Auto do Círio, e quem era o Auto, que morria no caso, era o ator Gleydson Almeida, meu amigo. Então ele foi o Auto, ou seja, o cortejo que era o protesto, o Auto morria e nós, o elenco, carregava o Gleydson que no caso era o Auto do Círio morto né? Aí, foi um protesto na época porque nós não tivemos patrocínio, o Auto não teve patrocínio, então os atores se reuniram, resolvemos fazer um protesto e nesse protesto eu fiz uma fantasia de Matinta, mas que não era a Matinta tradicional (Maria Borges, outubro 2022).

Ao rememorar esse saber que se inscreve na história do cortejo, a artista relata uma dificuldade existente ao longo dos tempos na sociedade brasileira, e ainda acende um alerta para uma importante reflexão: o quanto a arte e a cultura, e a própria academia, uma vez que o Auto do Círio é um Projeto de Extensão da Universidade Federal do Pará, além de outras áreas do conhecimento humano, são afetadas e invisibilizadas por falta de investimentos.

Esse importante debate tem se intensificado, após o sucateamento asfixiante das Políticas Públicas Federais, no governo que compreende o recorte temporal de dois mil e dezenove a dois mil e vinte e dois, período pelo qual, os

investimentos da área foram quase zerados, a marginalização da cultura e dos artistas, que foram perseguidos, agredidos, assediados e desqualificados. Muitos deles, com seus nomes e valores de recursos captados através de editais oficiais do Ministério da Cultura, expostos de forma inverídica, tendo as mídias sociais, grandes aliadas na pulverização de informações falsas e distorcidas.

Os atravessamentos entre a história do cortejo e a biografia da artista Maria Borges, registram que nessa mesma edição nasceu de sua autoria a personagem Matinta Encantada, que faz alusão a Matinta Perera das lendas da região norte do Brasil e da mitologia amazônica.

A história contada pelos fazedores artistas, registra importantes transições estruturais internas, que se avolumam em saberes, que contextualizam processos formativos de experiências de vida, importantes para o próprio histórico do Auto do Círio, quanto para a significância cultural, social e humana da vida dos artistas que fazem o Auto do Círio.

Na rememoração da edição de dois mil e dezenove, o artista Iam Vasconcelos, revela um saber histórico do cortejo, que diz respeito a introdução de um novo Mestre Sala no Auto do Círio, na edição citada, que atravessa a história sobre seu processo formativo de Mestre Sala, enquanto este personagem, que se deu a partir dos saberes aprendidos no universo do Auto do Círio, da sua relação corpórea com a dança e o corpo em espaços cênicos, além da conexão de afeto com a professora Ana Flávia Mendes, que à época, personificava a Porta Bandeira na estrutura cênica do cortejo.

Um belo dia, faltando duas semanas pro Auto do Círio de dois mil e dezenove, que foi o último de rua, eu vi ela chorando na sala, desesperada.

Eu falei -Flavinha, o quê que tá acontecendo?

E ela: -Tô sem mestre sala e faltam duas semanas

Eu falei: -Levanta aí!

Ela levantou e aí tipo assim, eu não fiz no sentido de gaiatice mas eu também tentei fazer sério mas pra mostrar pra ela assim:

- Não, bora que eu posso te ajudar!

Só que neste momento não saiu isso: -Eu posso te ajudar!

Só falei: -Levanta aí!

Aí eu fiz o movimento que eu sempre via todos os mestres salas fazendo e aí ela virou e falou: -És tu!

Aí eu falei: -Eu nada!

Aí ela falou: -Não iam, és tu, faltam duas semanas!

Eu falei: -Então faz o seguinte, a gente encerra por aqui hoje o que eu acabei de fazer, e conversa com o Miguel, com a Cláudia e com o Tarik e se os três permitirem eu topo.

E fui jogado no fogo porque eu não sabia como era a dança de Mestre Sala, só sabia o que tava vendo. E saber aquilo que você está vendo é diferente de você saber o que é um riscado. Até então eu não sabia o que era riscado, que é aquele passo que a gente faz em torno do chão e aí eu fui entender que o Mestre Sala pouco tira o pé do chão, até então eu ficava pulando como se fosse uma coreografia de sapateado porque como eu fazia sapateado a primeira memória que me veio foi como eles viviam batendo o pé então eu vou fazer um sapateado aqui, e aí no dia seguinte disse eu acordo com uma mensagem da Claudinha no meu celular falando assim:

-Iam, parabéns! Você é o novo Mestre sala do Auto do Círio! Esteja hoje com uma calça branca, um sapato social e uma blusa no encontro da academia de Escola de Mestre Sala e Porta Bandeira e Porta Estandarte, dezenove horas o Miguel vai reunir com vocês. E aí eu cheguei lá e a primeira coisa que eu falei foi:

-Eu não sei de nada, mas eu estou aqui querendo respeitar o Maicon, vocês, então eu tô aqui pra sugar tudo o que eu posso em duas semanas.

Aí tem uma transformação, porque aí nesse momento, eu começo a me exigir tipo assim:

- Meu Deus, eu sou Mestre Sala, tenho que fazer bonito.

Eu aprendi três passos básicos que o mestre Bene me ensinou, que é do Piratas da Batucada.

E eu falei assim: - Vou ficar só nesses três! É melhor ficar no feijão com arroz bem feito do que ficar enlouquecendo. E aí eu acabei fazendo isso.

Aí eu falei: - Ah então vamos entrar nessa academia!

Aí, no ano seguinte, eu passei a frequentar em poucos ensaios, ao longo dos anos, em poucos ensaios a academia ou eu tinha aula com o Nando Elegância que é o Mestre Sala do Quem São Eles ou com o Bené Brito, vamos dizer assim, dividido um com outro (Iam Vasconcelos, outubro 2022).

Ao relatar esse saber da história do cortejo, a fala de Iam Vasconcelos marca um fato histórico importante do e para o Auto do Círio, que foi a troca de Mestre Sala e o processo formativo desse artista, para ocupar e desenvolver o ofício desse personagem. No movimento de historiar suas experiências e simultaneamente as do cortejo também, Iam Vasconcelos retrata uma educação através das experiências de vida, vividas nas relações de sociabilidade entre seres humanos, entre estes, e o mundo. Emerge de seus relatos, uma educação

do olhar, da atenção, da linguagem não oralizada, do aprender o que é experienciado, em sua formação de Mestre Sala.

Imagem 26- Mestre Sala e Porta Bandeira



Foto: Cristina Carvalho, 2022.

Ainda sobre suas memórias, Iam Vasconcelos deixa emergir saberes históricos da história recente do mundo, ao falar de suas vivências no período da pandemia da Covid-19, que transformou o mundo e a vida humana, momento em que as sociedades precisaram se reinventar, as relações de sociabilidade foram intensificadas através das redes sociais e dos canais de internet, estes últimos, responsáveis por disseminar informações sobre o vírus, prevenção e vacina, mesmo que nem sempre verdadeiras e, ainda “diminuir a distância física entre grupos e pessoas”.

Mundiado pela emoção, ainda sobre saberes históricos do Auto do Círio, o artista relata a experiência de reinvenção e ressignificação do modelo cênico presencial de um cortejo de rua, o movimento dos artistas com a coordenação do Auto do Círio e os caminhos percorridos para a realização da edição.

Em dois mil e vinte veio a pandemia e aí a gente fala: - E aí, como é que vai ser?

E aí eu me lembro benzinho que teve em 2020, foi a primeira vez que teve o Auto de forma virtual, e a gente tava seis meses sem se ver e a gente só falava assim: - A gente tem que fazer alguma coisa pro Auto!

E aí conversando com o Tarik, o Tarik falou assim: -Ah vai ser virtual e não sei o que.

Aí eu falei: -Meu Deus, mas como que vai ser o Mestre Sala na sua casa a Porta Bandeira na sua? Como que a gente vai fazer isso?

Foram seis meses a gente conversando, quando foi em outubro que estavam gravando ainda os programas eleitorais, a gente falou assim: -Vamos gravar, a gente vai pra Cidade Velha, aqui na frente da Sé, de madrugada. A gente grava de madrugada.

Isso era meia noite e nesse dia choveu, tava todo mundo maquiado e uma chuva torrencial... -Não gente, não vai dar pra ser hoje!

E os nossos horários não davam, tipo assim, apesar de todo mundo tá na sua casa, todo mundo tava trabalhando. Então seria aquele dia só, a gente conversando falou assim: -Bora gravar cinco horas da manhã que a cidade está parada, tá acordando e a gente grava.

E aí quatro e trinta, todo mundo acordou, no caso eu, ela, Ruan que era até então o porta estandarte e toda a equipe técnica... Chegamos aqui umas cinco horas e gravamos e eu posso falar que foi a coisa mais emocionante e ao mesmo tempo mais estranha porque a gente ainda está na pandemia, mas naquele momento a gente estava em um momento que a gente não poderia se tocar porque a gente achava que poderia pegar e como eu e a Flávia ia interagir?

Aí volta as conexões, a gente tinha que olhar, a gente sabia como isso ia acontecer e ainda tinha o Ruan que fazia parte da companhia e já tinha uma história entre a gente, de cumplicidade, de amizade, de fraternidade. E a gente gravou, e quando a gente vê o audiovisual de dois mil e vinte, a gente percebe que nós éramos três pontos coloridos perto de uma coisa insalubre, uma coisa sem cor que era a cidade. A cidade estava toda branca e a gente tava lá, todo mundo de vermelho e amarelo e aí também nesse momento eu confecciono junto com a professora Cláudia a nova bandeira do Auto do Círio. Então tem esse momento que eu não me encontrei com a Flávia para coreografar, mas eu fiz a coisa mais importante deste Auto, que foi o pavilhão da escola junto com a professora Cláudia Palheta, tudo por vídeo chamada (Iam Vasconcelos, outubro 2022).

Esse relato encharcado de afetos, intenso, descreve a história da população mundial em meio ao período pandêmico mundial da Covid-19 e a reorganização da vida das sociedades, num momento obscuro de distanciamento social, ora por escolha, ora por orientação da Organização Mundial da Saúde – OMS, para a tentativa de conter a contaminações das populações, pelo vírus letal da Covid-19, doença que vitimou quase setecentos mil brasileiros, segundo o Consórcio de Imprensa, criado à época, para divulgar

o desastre sanitário que assolou o mundo, e mudou o comportamento das sociedades, na história recente da humanidade.

Conforme vimos e vivemos na história recente, ao citar o ensaio numa madrugada de setembro de dois mil e vinte, ponto alto da pandemia da Covid-19, o artista pontua mais um saber histórico da atualidade, o esvaziamento dos espaços públicos, ditado pelo distanciamento social, e o quanto o cenário criado por esse movimento, assustou e assolou o mundo. Uma vez, que o movimento vivo que engendra a vida humana nos grupos sociais, havia se desvanecido e nos trancafiado em espaços particulares, para quem tem esse direito social garantido. Outrossim, recolheram-se e isolaram-se em espaços de acolhimento coletivos, subsidiados pelo poder público.

Dentre os saberes apontados em sua fala, o artista descreveu um ponto importante da história do mundo atual no contexto pandêmico, que foi, o quanto a internet se configurou num aceleração do domínio de plataformas digitais como ferramenta de comunicação, mudando inclusive, formatos de reuniões e ofícios de trabalhos. Esse relato desperta reflexões importantes sobre a realidade de uma grande parcela da população mundial, sem acesso à internet e a equipamentos eletrônicos para transpor a invisibilidade e incomunicabilidade imposta pelo capitalismo, muito antes da pandemia da Covid-19 e para além do distanciamento social necessário para a sobrevivência humana, além dos impactos disso, na atualidade.

Uma memória marcante do artista para esta tese de doutoramento, foi a fala sobre a gravação de mídia para a edição do citado ano, que ocorreu de madrugada: *-E a gente gravou, e quando a gente vê o audiovisual de dois mil e vinte, a gente percebe que nós éramos três pontos coloridos perto de uma coisa insalubre, uma coisa sem cor, que era a cidade!*

Sem dúvida, esse forte e sensível relato aponta para outro saber histórico que marcou o mundo e a vida humana, e que num futuro muito próximo estará compondo livros que retratam a história do Brasil e do mundo, o distanciamento social como escudo de proteção e possibilidade de sobrevivência. Nesse sentido, o artista afirma que ao se perceber num mundo insalubre, sem o frenético trânsito da vida humana, deparou-se com o profundo sentimento de vulnerabilidade e impotência de grande parte da população global, diante da

invisibilidade física de um vírus tão mortal, quanto o SARS-CoV-2. Além disso, o desconhecimento do vírus e a inexistência de vacina, à época, potencializaram tal sentimento de insegurança, medo e perdas irreparáveis.

3.2.3 As heranças gregas no cortejo

Ao longo dos tempos, a mitologia da Grécia antiga trouxe à luz a possibilidade de compreensão e explicações sobre acontecimentos da vida, sentimentos, momentos de provações e sofrimentos, religiosidades e o próprio surgimento do mundo através de histórias contadas pelos aedos e filósofos gregos. Estes, construíram narrativas acerca da existência e origem do mundo e dos homens, através da dimensão mítica da vida, ou seja, através dos mitos.

Portanto, o mito e as narrativas que o cercam, tornam o mundo e a própria existência humana compreensível, ou melhor, inteligível. Ele opera no sentido de codificar significações de sentidos da vida em diferentes sociedades, opera também nas compreensões e apreensões do mundo, a partir das experiências sociais humanas e significado de cada uma delas, tanto para a existência individual, quanto para a (co)existência coletiva. Portanto, ao refletir sobre o conceito de mito, esta tese de doutoramento entende que:

Por trás dessa palavra pode estar contida toda uma constelação, uma gama versificada de ideias. O mito faz parte daquele conjunto de fenômenos cujo sentido é difuso, pouco nítido múltiplo. Serve para significar muitas coisas, representar várias ideias, ser usado em diversos contextos (Rocha, 1996, p. 18).

Por meio das entrevistas realizadas com os artistas do Auto do Círio, a compreensão sobre a mitologia da Grécia antiga e a figura das deusas, enquanto divindades, desvelamos complexos processos criativos envoltos de significados da vida dos artistas e de suas culturas, com desdobramentos em processos educativos e saberes mitológicos, que conversam com a vida e a história dos artistas. Nessa perspectiva, e pela subjetividade humana, o mito apresenta “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (Eliade, 1989, p.11).

Como retratado na fala da artista Antônia Catarina a seguir, seu processo criativo do figurino usado na edição do Auto do Círio 2022 e a significação dele para a sua vida, está relacionado a angústia e medo por conta da Pandemia da Covid-19 e seu corpo artístico se expandindo na arte e no agradecimento a santa padroeira. Ao falar sobre a deusa personificada em seu corpo figurino, a artista discorre sobre a identidade da deusa representada:

Héstia que é na mitologia grega a deusa do fogo tá, então mais do que nós passamos esses dois anos, muito assim, com a nossa chama quase que acabando pelas nossas perdas. Questão de saúde mesmo, então dessa pandemia né? Então este ano eu venho como Héstia, que é a deusa do fogo. E nada mais que esse fogo assim, mostrando a chama da vida, mostrando a chama da saúde, a chama do amor e vamos chegar aqui pra agradecer, bendizer e celebrar. Essa deusa, assim, que ela representa o acolhimento das visitas na sua casa, que fica a lareira quando está na casa, não só a lareira mais o fogo mesmo, então quando você está na casa de uma pessoa fazendo uma visita quem te protege é a Héstia. Então ela tá ali pra isso (Antônia Catarina, outubro de 2022).

Destaco no relato de Antônia Catarina saberes da mitologia grega, da deusa Héstia e seu significado que foi alinhado as experiências de vida da artista e sua linguagem artística na homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, no Auto do Círio. Percebe-se que a dimensão emocional relacionada a pandemia da Covid-19 habitou muitas reflexões e processos criativos dos artistas na edição de 2022, como no caso da artista mencionada e suas pesquisas em *sítes* na internet, sobre a identidade e a representação da referida deusa.

Imagem 27- Deusa Héstia



Foto: Cristina Carvalho, 2022.

Seus dizeres e apropriação dos saberes sobre a deusa Héstia e sua significação interpretativa, convergem com as ideias de Bulfinch (2002) na importante obra “O livro de Ouro da Mitologia histórias de deuses e heróis” em que revela que a referida deusa.

Velava pelas lareiras. Em seu templo, ardia constantemente um fogo sagrado, sob a guarda de seis sacerdotisas virgens, as Vestais. Como se acreditava que a salvação da cidade dependia da conservação desse fogo, a negligência das vestais, caso o fogo se extinguisse, era punida com extrema severidade, e o fogo era aceso de novo, por meio dos raios do sol (Bulfinch, 2002, p. 20)

Alinhada aos dizeres do autor, a artista ao cristalizar esse saber mitológico sobre a deusa e seu arquétipo, ressignifica a representação e significado do fogo das lareiras, fruto das pesquisas de seu processo criativo, entendendo-a como a chama da vida, sua e das outras pessoas, chama da sua saúde e da sobrevivência na Pandemia da Covid-19.

E a importância dos arquétipos, está no fato de se constituírem no ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais, ou seja, os arquétipos seriam os elos entre o imaginário e os processos

racionais. Eles se constituem no estágio preliminar, na zona matricial da ideia (Carvalho, 2006, p. 52).

Tais processos de ressignificação adentram o campo da subjetividade e inspiram além dos processos criativos, os processos educativos que vivemos cotidianamente e ininterruptamente ao longo da vida.

Em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito (Campbell, 1988, p. 5 e 6).

Dessa forma, entendo que o universo do cortejo e as relações estabelecidas entre as significações dos personagens mitológicos e os processos criativos dos artistas do Auto Círio, apontam para a existência de um espaço educativo em todo o cenário e fazer social, político, cultural, religioso e humano do Auto. Diferentes narrativas memorísticas dos artistas dão conta do quão educativa e formativa são as experiências e a própria vivência dos artistas e dos profissionais que trabalham nessa importante produção acadêmica, cultural e religiosa, que se transformou o Auto do Círio.

Além disso, a caminhada cênica do cortejo se transforma numa “aula caminante”, ao democratizar o acesso da população, do público plateia, a fatos históricos, a conceitos de diferentes naturezas com releituras artísticas e criativas, assim como, protestos e mensagens políticas que fazem ativismos importantes para a vida em sociedade. A memória do artista Yago Sá, retrata essa democratização de acesso à informação, ao relatar que:

Para o meu colega, eu fiz... Foi uma fantasia, que seria a Atena, porque eu tentei trazer aquela questão de que a justiça só funciona para quem tem dinheiro, entendeu? Foi uma crítica que eu fiz assim, então ela vinha vendada todinha, do jeito que é vestida uma deusa grega, com aquelas batinhas com o cintinho branco fino, mas na mão, no lado ela vinha com uma espada, no outro, ela vinha com aquela balança e em cima da balança tinha dinheiro, botei dinheiro caindo. Aí foi essa que eu fiz (Yago Sá, outubro de 2022).

Segundo o mito, Atena que na mitologia grega é uma deusa nascida da cabeça de Zeus o rei dos deuses. Já em Roma, ficou conhecida como Minerva. Após proferir o voto de Minerva, em Roma, no julgamento de Orestes, Palas Atena é considerada a deusa da sabedoria e justiça. O processo educativo vivido pelo artista na criação e estruturação do figurino da deusa Atena, como citado acima, resultou num aprofundamento dos conhecimentos sobre a deusa e sua significação, a partir da mitologia grega e a interpretação do mito, movimento de dar significados diversos as situações do cotidiano, existente desde a antiguidade.

Destaco a fala do artista Yago Sá, que faz relação com sua compreensão do mito e a crítica política criada a partir deste processo. O mito da deusa da justiça e da sabedoria foi o cerne que impulsionou e significou o processo criativo do artista *“Foi uma fantasia, que seria a Atena, porque eu tentei trazer aquela questão de que a justiça só funciona para quem tem dinheiro, entendeu?”*.

Os saberes do mito de Atenas impulsionam a afirmativa do artista, sobre a performance da justiça brasileira e desperta para uma importante e sensível reflexão acerca de decisões judiciais que nem sempre são democráticas e céleres para ricos e pobres. Wadih Damous, em entrevista no ano 2007, afirmou sobre a responsabilidade do poder judiciário e da polícia no que diz respeito ao combate a violência no Rio de Janeiro, ao Jornal Folha da manhã/Campos RJ, época em que ocupava o cargo da presidência da Ordem dos Advogados do Brasil do Estado do Rio de Janeiro.

A Justiça é célere para um setor da população e demorada para outro. É só olhar a realidade. É célere para quem tem condições de pagar bons advogados, corrompe a polícia, faz tráfico de influência no Judiciário e bastante morosa para quem não tem condições de corromper a polícia, de contratar boa defesa e se aproveitar da morosidade do Judiciário³⁷”.

Para contextualizar essa questão política de acesso elitista e efetivo das decisões judiciária, atravessada pelo fazer artístico no cortejo Auto do Círio e ainda, mediada pelo saber mitológico da deusa Atena, Yago Sá ainda complementa que no figurino a deusa *“vinha com aquela balança e em cima da*

³⁷<https://www.oab.org.br/noticia/9326/wadih-justica-e-celere-para-os-ricos-e-lenta-para-os-pobres?> Acesso em 09 de maio de 2024.

balança tinha dinheiro, botei dinheiro caindo”, divergindo do próprio pensamento mitológico em que Atena é a representação de sabedoria e justiça incondicional, explicitando a intencionalidade política do artista, uma vez que “a substância do mito não é o estilo, nem a narração, nem a sintaxe, mas a história que é contada” (Lévi-Strauss, 1973, p. 225).

Nesse mesmo caminho e intencionalidade da representação mitológica, a escolha do figurino da artista Isabela Valentina, para a edição do Auto do Círio 2022, sofreu grande influência da história de vida da artista e a significação do mito da deusa Nike, como a própria artista discorre a seguir:

Esse ano eu tô vindo com uma deusa mitológica chamada Nike, porque eu venho em forma de agradecimento a todas as conquistas que eu tive nessa pandemia. Foi um momento de muito caos pra muita gente, mas pra mim foi um ano de muitas conquistas por conta das cirurgias que eu tive dos meus seios, por conta do meu trabalho como professora, então foram muitas vitórias.

E essa deusa Nike, ela vem representando essa vitória, essa conquista. Tanto é, que ela é representada nos troféus, nas medalhas olímpicas e aí eu também venho trazendo desenhos que eu ganho dos meus alunos de presente, então eles também vão vindo representados nesse figurino da deusa Nike.

Na verdade, eu quero que ela traga essa, essas conquistas e essas vitórias que eu consegui, mas não só as minhas, de todas as pessoas trans, de todas as pessoas LGBTQIA+.

Mas é voltado pra mim, é essas conquistas e frisando, dando ênfase a conquista do meu trabalho como professora. É muito difícil você ver uma pessoa transgênero como professora, médica, advogada e eu quero agradecer a isso, agradecer os meus alunos que me receberam de braços abertos, sem discriminação nenhuma, a escola e tudo.

Então é trazendo também essa resistência e também trazendo esse... Mas é um agradecimento de tudo isso, de todos esses personagens que trouxeram resistência, a luta, esse último personagem vai vir de forma de agradecer porque a Isabella trans, talvez, a questão do preconceito da transexualidade fica um pouco lá atrás!

Agora é Isabella! Ponto!

Independente se ela é trans, se é isso, agora é Isabela, agradecendo a tudo isso, a todas essas lutas, toda essa batalha esse trabalho até aqui (Isabela Valentina, outubro de 2023).

A artista atualiza o mito da deusa Nike na sua fala e na significação da própria deusa em sua história. Seu importante e emocionado relato joga luz em saberes mitológicos de uma deusa que representa a vitória, a superação, o alcance de objetivos ou metas.

Isabela Valentina descortina os processos educativos e o uso de ferramentas mentais ao refletir sobre a escolha do figurino para a edição de 2022, no sentido de reflexão sobre a significação que a personagem/figurino traria na sua composição e no significado desse processo criativo para a sua vida, para a sua própria história. Sua narrativa aponta para os saberes mitológicos de uma deusa como ferramenta impulsionadora de compreensão, realização e resolução dos seus processos pessoais internos, de sua formação como professora e a aceitação social de uma professora trans no chão da escola e no fazer da docência.

Imagem 28- Deusa Nike



Foto: Cristina Carvalho, 2022.

Por todo o tempo da performance e ancorada no mito da deusa Nike, a artista instigou na sociedade um debate importante na atualidade, que é a questão da identidade de gênero e da transfobia. Socialmente falando, a transfobia pode ser definida como um “processo de recusa histórica, social e cultural pela forma como travestis, transexuais e transgêneros constroem seu gênero e vivem suas sexualidades, portanto, “o/a outro/a” na condição de direitos humanos (Franco, 2019, p. 77).

Com base nessa afirmativa e por toda a história de marginalidade e supressão social, transgredir esse histórico é transformar o ato em si, em referência de luta e resistência, como a própria artista afirma, *“eu quero que ela (a deusa Nike) traga essa, essas conquistas e essas vitórias que eu consegui, mas não só as minhas, de todas as pessoas trans, de todas as pessoas LGBTQIA+”*.

Em profunda imersão no figurino e transbordante de “vitórias” pessoais, Isabella Valentina emanava uma linguagem artística não oralizada, que ecoa na visualidade a denúncia de que o Brasil é o país que mais mata pessoas transexuais no mundo, segundo dados de uma recente publicação da Associação Nacional de Travestis e Transexuais - ANTRA³⁸.

Uma denúncia, partida de um cortejo de rua que homenageia uma santa padroeira e que acontece na Amazônia brasileira, onde corpos artísticos performáticos transformam-no em atos políticos de resistência através da inspiração e significação de uma deusa grega que personifica a vitória, mediando o processo pessoal e performático da artista Isabella Valentina, atos que se desdobraram em saberes mitológicos que transcenderam tempos e sociedades.

O figurino da deusa Nike e seu fazer artístico é pleno de significados e ainda pontua um contraponto a uma cultura de violência contra as pessoas transexuais, a arte ecoa no impulsionamento dessas pessoas, em direção ao

³⁸<https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/direitos-humanos/audio/2023-01/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-transexuais-no-mundo#>. Acessado em 9 de abril de 2024.

fortalecimento do movimento de resistência pessoal e coletiva, que emerge das memórias de seus corpos artísticos marcados por uma diversidade de violências e negações de direitos a visibilidade humana, social, econômica, cultural e de gênero.

A relação dos artistas do Auto do Círio com a mitologia grega e a significância dela em seus processos criativos e pessoais, desdobra processos educativos que dão corpo a figurinos/personagens na representação de desejos, gratidão, provações, provocações, denúncias, sobrevivência e sentimentos diversos, ora bons, ora nem sempre bons e benéficos.

O artista Ary Filardo, fez releitura do mito de Pandora com suas pesquisas e figurino, e ainda instigou o imaginário do público sobre a existência do proibido, sobre a caixa que a curiosidade da dona abriu e libertou as mazelas que perduram no mundo até a atualidade. Deste modo, é importante a compreensão da personagem principal do mito de Pandora, ela:

Foi feita no céu, e cada um dos deuses contribuiu com alguma coisa para aperfeiçoá-la. Vênus deu-lhe a beleza, Mercúrio, a persuasão, Apolo, a música etc. Assim dotada, a mulher foi mandada à Terra e oferecida a Epimeteu, que de boa vontade a aceitou, embora advertido pelo irmão para ter cuidado com Júpiter e seus presentes. Epimeteu tinha em sua casa uma caixa, na qual guardava certos artigos malignos, de que não se utilizara, ao preparar o homem para sua nova morada. Pandora foi tomada por intensa curiosidade de saber o que continha aquela caixa, e, certo dia, destampou-a para olhar. Assim, escapou e se espalhou por toda a parte uma multidão de pragas que atingiram o desgraçado homem, tais como a gota, o reumatismo e a eólica, para o corpo, e a inveja, o despeito e a vingança, para o espírito. Pandora apressou-se em colocar a tampa na caixa, mas, infelizmente, escapara todo o conteúdo da mesma, com exceção de uma única coisa, que ficara no fundo, e que era a esperança. Assim, sejam quais forem os males que nos ameacem, a esperança não nos deixa inteiramente; e, enquanto a tivermos, nenhum mal nos torna inteiramente desgraçados (Bulfinch, 2002, p. 23 e 24).

Desse processo reflexivo, o artista ressignificou os registros primeiros do mito e deu vida a “esperança”, sentimento que permanecera na Caixa de Pandora. Nessa construção artística performática em sua releitura mitológica, Ary Filardo personificou em seu figurino a deusa Élpi e a representação desse sentimento.

Meu figurino simboliza a deusa Élpi, que é a deusa da mitologia grega. De acordo com a mitologia, a Pandora, a única mulher humana criada por Zeus tinha por si uma caixa na mão aonde tinham várias coisas que não poderiam ser descobertas, mas a curiosidade de Pandora fez

que a caixa se abrisse e saiu todas as mazelas ruins do mundo. A angústia, a raiva, a doença, o choro, a tristeza, tudo o que não prestava.

Quando ela percebeu que tava saindo, ela trancou e dentro da caixa ficou a deusa Elpis, foi a única que não saiu, foi a única sobrevivente da caixa de Pandora.

A deusa Elpis é considerada como a deusa da esperança, do sofrimento e do tormento, porque toda pessoa que tem esperança, ou ela já passou ou vai passar por um sofrimento na vida. Alguém doente no hospital sofre, mas tem esperança que um dia saia de lá.

A mãe tem esperança que um dia o filho saia das drogas e várias coisas, então a esperança está unida ao sofrimento (Ari Filardo, outubro de 2022).

Imagem 29- A deusa Élpis



Foto: Cristina Carvalho, 2022.

Esse saber mitológico que mira a esperança por dias melhores, por uma vida melhor e pela superação de provações da vida humana resulta de um processo criativo que aproxima uma divindade grega e sua representação da vida real, de pessoas comuns, com provações, privações, enfermidades, a realidade da vida contemporânea. A mitologia aproxima tempos diferentes e

ressignifica o passado no presente. Deste modo, “a função do mito não é de explicar, mas de acomodar e tranquilizar o homem diante de um mundo que para eles parecia tudo sobrenatural e muito assustador” (Torrano, 2016, p. 3).

A mensagem do ato performático, contextualiza também o saber mitológico que ecoa nas sociedades desde a antiguidade. O artista jogou luz nas mazelas que interferem de forma significativa no mundo e nas relações entre os seres humanos. Mazelas que despertam e aprofundam conflitos, disputas materiais, territoriais e de poder, as desigualdades sociais, as guerras, o preconceito, a dominação de povos por outros povos e a ganância do capitalismo selvagem que mata homens, mulheres e crianças de fome e pela fome.

3.2.4 A mitopoética amazônica

Na feitura da subseção anterior, compreendo que a mitologia e a representação dos mitos, explicou, explica e imprime significância para a vida e existência de diferentes sociedades ao longo da toda a humanidade. Desde a Grécia antiga, as histórias são pulverizadas a partir da oralidade, em que a palavra contada ecoa e se aninha nas culturas e no cotidiano de diferentes povos, alguns deles com tradição genuinamente oral. A partir dessa compreensão, entende-se que “o mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações” (Rocha, 1996, p. 3).

No ir e vir das narrativas mitológicas que permeiam a comunicação entre os seres humanos ao longo de sua existência, os mitos aproximam povos e pessoas de diferentes gerações, imprimem e demarcam aspectos da identidade dos seres humanos, seus interesses e as culturas que os produziram. Além disso, são aspectos constitutivos da história desses povos.

Em outra análise, as narrativas, desde tempos imemoriais, demarcam o lugar na experiência humana, situam os sujeitos históricos, traduzem experiências que se agregam e se somam. É na troca dialógica que se firmam as identidades e as pertencas com o outro, catalisam sentimentos, ideias, quereres e saberes diversos oriundos das experiências cotidianas (Brasileiro; Fares, 2021, p. 39).

Meu olhar sobre a mitologia amazônica e as narrativas dos mitos e das divindades mitológicas e suas intervenções na compreensão sobre a vida

humana na atualidade, parto da Amazônia brasileira, num recorte mais delimitado, da Amazônia paraense.

Essa tese de doutoramento aponta para a pertença e para a escuta das narrativas mitológicas amazônicas, reatualizadas constantemente, no contar de uma história, uma lenda ou uma experiência com a divindade mitológica. Contares que transitam e habitam a cultura, a vida, o cotidiano e o imaginário de mulheres, homens e crianças amazônidas, desde a formação da região e dos povos que aqui sempre viveram. Portanto, meu olhar sobre a mitologia amazônica, entende que “todo esse conhecimento encerrado pelo mito é fonte de onde verte a poesia. Daí dizer-se mitopoética” (Cruz, 2013, p. 17). Busco então as memórias dos escritos de Josebel Fares (2006) sobre a mitopoética e os caminhos percorridos para a compreensão desse conceito, e os processos constitutivos do mesmo, a partir da história da região e da narratividade culturalmente constituída do povo amazônida.

Mitopoética. O mítico é a força constitutiva de fundação da Amazônia e de países da América Latina. A narrativa das Amazonas, trazida pelo imaginário dos estrangeiros, indica, desde aquela época, a sobrevivência de espaços, onde a senha que autoriza o acesso à informação assenta-se no mito, enquanto narratividade, relatos sobrenaturais, ou o que os narradores amazônicos chamam de marmota, anedota, remorso ou encantado (Fares, 2006, p. 158-159).

As narrativas míticas como fundadoras ou causadoras da existência da região e da própria vida humana, foram e continuam assumindo o papel de comunicabilidade e educação. Elas falam sobre a compreensão e organização sociocultural dos povos; se desenham na oralidade e na transmissão dos saberes no cotidiano da vida humana, com demarcações de culturas, tempos e territórios. Foco então nos processos criativos dos artistas do Auto do Círio e os processos educativos descritos na narrativa de Neide Ferro, sobre a Vitória Régia e a composição de seu figurino e da própria personagem, na edição de 2022 do cortejo Auto do Círio. Segundo sua construção oral, a Vitória Régia é:

Uma jovem simples que se apaixonou pela Lua e queria a qualquer custo chegar perto dela para contemplar seu intenso brilho. Todas as noites esperava a Lua aparecer para admirar. Um dia viu a Lua refletir em um lago e atirou-se para tocar na Lua, sem pensar nas consequências. Como não sabia nadar afogou-se sem conseguir realizar seu sonho. Quando a deusa Lua soube da triste tragédia transformou o pequeno corpo da jovem em uma linda flor, a Vitória

Régia. Essa flor desabrocha a noite quando a Lua desponta no céu e assim a jovem agora sempre que transformada em flor, pode contemplar a Lua sempre que quiser (Neide Ferro, outubro de 2022).

Sua palavra ganha eco e dela emerge o saber mitopoético dos povos indígenas do Norte do Brasil, os primeiros habitantes desse lugar e o surgimento da Vitória Régia, planta aquática nativa da região amazônica, mais especificamente das águas do rio Amazonas, cuja flor é de beleza estonteante e de pouca duração.

Imagem 30- Figurino Vitória Régia



Arquivo pessoal da artista

Seu figurino representa fisicamente a planta que dá nome a história narrada na Mitopoética amazônica. Culturalmente, os povos indígenas fazem uso de suas propriedades medicinais da Vitória Régia, além das comestíveis e

da cosmetologia, com a utilização da tinta extraída das raízes como tintura para cabelos e peles. Esse mito, na versão narrada pela artista, remete a relação dos povos indígenas e seus saberes cotidianos sobre as águas da Amazônia e a flora da região, relacionando-se diretamente com elementos da natureza e com os astros do universo, a Lua e as estrelas. A diversidade de narrativas e versões sobre o referido mito é significativa e, em uma delas, a flor da Vitória Régia recebe o nome de Estrela das águas.

No meio das inúmeras entrevistas e escutas realizadas na interlocução entre a pesquisadora e os artistas, localizei diferentes narrativas da mitopoética amazônica, em que o mito se fez norte de compreensão da existência do cortejo, a partir do achado da imagem de Nossa Senhora de Nazaré e das festividades maiores do Círio de Nazaré, que se desdobra em diferentes homenagens, entre elas, o próprio Auto do Círio.

Portanto, compreendo que nos processos criativos e nos atos performáticos dos artistas em cena no cortejo Auto do Círio, as narrativas mitológicas são elásticas no sentido de mobilidade e alcance, e diversas, no sentido de se permitirem diferentes recriações e interpretações, a partir do lugar de fala de quem narra e de quem ouve, no caso do Auto do Círio, também, de quem assistem, independentemente do tempo, ou melhor, em diferentes tempos.

A criação mitopoética literária nasce de uma relação cultural territorializada que nutre o trajeto antropológico do artista por sua cultura, a partir de experiências decorrentes de sua existência concreta. Assim, as mitopoéticas estão intimamente ligadas à cultura, ao tempo e ao espaço humanos, podendo manter-se ou não por uma constante (re)criação através das artes, dentre elas a literatura, em suas imagens e motivos metafóricos (Cruz, 2013, p. 18).

Entre as muitas escutas e a diversidade de narrativas, jogo luz sobre a narrativa do artista Yago Sá, e seu percurso poético na produção do figurino da lara. Nesse fazer artístico, percebe-se que o artista faz reflexões sobre a variação do arquétipo da personagem do mito. Essas reflexões são atravessadas por processos educativos que dialogam com o processo criativo que dá corpo ao figurino da lara. Nesse caminho, “os arquétipos se ligam a imagens, muito diferenciadas pelas culturas, e nas quais vários esquemas se imbricam” (Carvalho, 2006, p. 52).

A lara é também como se fosse uma protetora, só que quando você pesquisa a história dela, ela tem diversas versões. Tem ela como uma sereia e tem ela normal. Ela também era uma índia, que era apaixonada pelo rio, morreu afogada e lá ela ficou com a lara, mãe d'água. Depende da localidade, se eu não me engano, uns chamam de mãe d'água, outros chamam de lara. Eu fiz essa roupa para uma colega minha, onde eu fiz um vestido para dar uma ideia de cauda, de sereia, eu fiz um tecido bem leve, eu fiz bem fininho, para quando ela andasse, tivesse um balançado bem e foi dois tons de azul que eu usei, um azul claro e para cima eu fiz um cocar bem grande nos tons de azul, que eu queria que as pessoas olhassem, dissessem que é uma índia (Yago Sá, novembro de 2023).

Percebo na fala do artista, o saber de que as narrativas mitopoéticas não são estáticas, elas passam por constantes processos de interpretação e recriação, que envolvem as culturas e o imaginário de quem narra e de quem as ouve. Elas engendram a vida, a morte, as culturas e a arte, “a mitopoética é condição indispensável de toda arte. É o universo e, por assim dizer, o solo único em que podem brotar e medrar as obras de arte” (Cruz, 2013, p. 16). Por assim dizer, como condição indispensável da arte, a mitopoética abre alas para a narrativa da artista Juliana Porto e sua memória sobre uma das edições do cortejo Auto do Círio com a narrativa da Cobra Grande e as conexões que animam as culturas amazônicas e o imaginário local. Segundo a construção oral da artista, a:

Cobra grande, ela é protetora também dessa, desse território. Como você cuida ou não desse território, dessa floresta, desse lugar? Um ano a gente já saiu como cobra grande. Rimos. Teve uma hora que o cortejo todo era coberto por um tecido e formávamos um disco que era trazendo justamente, trazendo à tona essa lenda da cidade. E aí iam outros por dentro dessa cobra. Formávamos todos juntos e numa outra hora a gente saía, emergia e voltávamos a nossas vidas. Então, é uma forma também da gente, lugar de vida, de cuidado, de análise de como você interage com aquele lugar, como você também... de questionamento de que você não aprende pelo amor, você vai aprender pela dor, né? Que ela vai emergir e vai castigar aquelas pessoas que ainda não se sinalizaram e não ressignificam esse lugar. E nós criarmos essas conexões também de sermos nós também essa cobra grande, que vem para punir aqueles que não estão sabendo interagir direito com a cidade. Pagamos aqui mesmo, né? E a gente pontua, e a gente critica, e a gente repete aqueles que não estão sabendo lidar bem dentro das nossas... Então, todas nós somos Cobra Grande. Acho que nascemos assim (Juliana Porto, novembro de 2023).

Imagem 31- A cobra Boiúna



Foto: Cristina Carvalho, 2023.

Sua fala localiza o mito da Cobra Grande e o arquétipo dual entre o bem e o mal. Um saber mitopoético, de uma cobra protetora, que protege o lugar e o povo, mas que também é ferramenta de punição para esse mesmo povo, que ainda não estabeleceu uma relação de consciência ambiental e de preservação com seu lugar de morada.

A artista Juliana Porto aponta que as narrativas mitopoéticas, despertam conexões entre quem conta, quem ouve e com os personagens das mesmas. Essas conexões trazem significância para a vida individual e da coletividade, ao metaforizar que somos Cobras Grandes, quando levantamos causas importantes para a sociedade e para a sobrevivência humana, *“e a gente pontua, e a gente critica, e a gente repete aqueles que não estão sabendo lidar bem dentro das nossas... Então, todas nós somos Cobra Grande”*.

Em tempos de debates importantes para a sobrevivência do planeta, como é o caso das mudanças climáticas e os efeitos catastróficos delas em diferentes lugares do mundo, as falas da artista Juliana Porto contextualizam o não lugar do cuidado e da consciência ambiental de uma parcela da população

com o meio ambiente e a cidade de Belém do Pará, cuja morada da Cobra Grande seriam as águas do seu subterrâneo.

Percebo que as narrativas, desvelam um saber mitopoético comum as três histórias contadas, a intrínseca relação dos mitos e dos povos amazônidas com as águas dos rios e com a natureza circundante.

Águas que mediam o ir e vir dos povos de águas e florestas, do acesso ao alimento, do sustento, da subsistência, da economia e do lazer. Águas que através das curvas suntuosas dos rios e furos metaforizam o movimento físico das cobras em seu habitat natural, as mesmas águas que espelham e refletem a luz natural da Lua e que também são moradas de seres encantados como a lara, as sereias e a mãe d'água. Loureiro (2015, p. 258) retrata essa relação e afirma que “poucas regiões do mundo guardam uma relação com seus rios e uma dependência tão grande deles como a Amazônia”.

Muitas mitopoéticas que aqui circulam, reafirmam assertivas de Loureiro (2015) e essa relação dos povos amazônidas com a natureza, uma relação ora contemplativa, ora sobrenatural, ora do interdito, do medo ou do pavor. O reconto interpretativo e de vivência física da história da Matinta Perera narrado pela artista Maria Borges, explicita essa relação mediada pelas culturas e pelo imaginário da região.

Eu estava em Curuçá, eu saí no carnaval não de Matinta, no domingo de carnaval, eu sempre vou pra lá de Matinta Encantada para conscientizar as pessoas preservar o mangue e a natureza.

Na terça-feira, eu saio normal de pretinha do mangue. E eu sai na terça-feira de pretinha do mangue, quando deu assim tipo umas meia noite, eu pedi a chave da casa da minha amiga que eu fico hospedada e disse:

- Olha eu vou lá, vou trocar de roupa.

E fui tomar banho pra trocar de roupa porque eu tava toda pretinha do mangue e todo mundo ia pra folia né? Pra praça né?

E eu peguei a rua da casa dela que é a rua do posto de gasolina, a rua principal, aí corta passando a primeira, segunda, a terceira é a rua da casa dela, dobrando é a segunda casa.

Quando eu peguei a rua da casa dela não tinha uma viva alma na rua. Eu fui andando, fui andando, fui andando, de repente eu percebi que eu não conseguia varar na rua casa dela, quando eu dobrava a rua era outra rua e fui andando tipo:

- Égua será que eu entrei na rua errada?

Ai de repente eu percebi que alguma coisa estava me levando pra longe, me levando pra longe e eu percebi que cada vez eu tava me afastando, aí eu lembrei da Matinta de Perera de Curuçá, que tem uma lenda do livro do Arerê, da Matinta de Curuçá, e aí eu peguei, peguei parei olhei pra cima e disse:

-Ah, é tu né Matinta? Tu tás me assombrando Matinta? Mas olha deixa eu te dizer, tu tás assombrando a pessoa errada, eu sou a Matinta Perera de Belém!

Tu não acredita que eu sou a Matinta? Pois eu vou te desafiar!

Eu já contei essa história em uma entrevista, então eu fiz o assobio da Matinta bem alto, bem alto, eu assobiei bem alto.

Quando eu assobie aquilo fez assim: -Vuuuuu, por cima de mim, foi embora, foi embora.

Eu vi aquilo no ar tipo um pássaro em cima de mim e aquilo me largou. Quando eu olhei, eu tava perto da casa da minha amiga, quase na frente da casa da minha amiga, essa foi uma das experiências que eu vivi com a Matinta (Maria Borges, outubro de 2022).

Essa narrativa revela a experiência da artista com o ser mítico, uma experiência narrada em detalhes interpretativos e a presentificação da representação ou do arquétipo subtendido na fala da artista, do ser mitológico: a Matinta Perera. Muitas vezes representada pela atriz em figurinos e interpretações, numa cena de sua vida no tempo presente da sua existência, mediado pelo imaginário, em suas construções populares e mitológicas.

Como caminhos de uma educação outra, o relato de Maria Borges revela e aponta para os saberes mitopoéticos que envolvem a estrutura mítica da Matinta Perera, a função social e cultural de proteção das florestas e do meio ambiente, suas aparições na parte noite do dia e a marca sonora de suas aparições, seu assobio.

Dentre os elementos invariantes da estrutura mítica das narrativas que traz como protagonista a Matinta Perera, dois se sobressaem. O primeiro refere-se ao tempo noturno, estudado e citado ao longo desta dissertação como momento epifânico, devido à natureza soturna que climatiza o medo provocado pelas entidades sobrenaturais. A noite dos mistérios, dos suspenses dos contraventores, dos perigos, dos malefícios e das trevas infernais é desestabilizada em seu silêncio pelo segundo elemento do núcleo invariante: o assobio (Fares, 2015, p. 211)

Sobre essa experiência da artista e a interpretação da experiência em si, Maria Borges relata que desafiou o ser mitológico com a utilização da sonoridade do seu assobio, como referência de identificação como a Matinta Perera de

Belém do Pará, numa linguagem de comunicação entre ela e o ser mitológico. O que me faz lembrar Loureiro (2015, p. 121), ao apontar que “na Amazônia as pessoas ainda veem seus deuses, convivem com seus mitos, personificam suas ideias e as coisas que admiram”.

Fares (2015) discorre sobre esse saber mitopoético apontado pela artista Maria Borges, das narrativas sobre a Matinta Perera e, sobre a significação do assobio que demarca o rito de passagem, da presentificação do ser mitológico e da impressão do medo e do pavor para quem sente a proximidade da Matinta ou a ouve, através do seu assobio.

O assobio da Matinta é tão relevante quanto o tabaco e, em qualquer das formas em que se configure, ele é marca de passagem. Canto monocórdio, melancólico e em uníssono é sempre sonorizado pelas vogais altas (i e u) que coincidem com as notas agudas e, mesmo que na sua forma humanizada possa ser masculina, se relacionam à voz feminina. Cantado por seres invisíveis, pelo bico dos seres alados, pela da boca da bruxa e até mesmo pelo ânus, é o condutor do terror notívago (Fares, 2015, p. 214).

Tradicionalmente transmitidas na oralidade, a diversidade de narrativas que retratam essa importante personagem mitológica acompanha a pluralidade das culturas amazônicas, a organização cotidiana dos grupos em diferentes tempos, assim como, a movência das transformações sociais cotidianas e ininterruptas, como característica das sociedades ao longo da humanidade.

Nesse sentido, o artista Jean Negrão durante diálogo temático estabelecido através da entrevista semiestruturada, demonstrou seu olhar interpretativo e contemplativo sobre a Matinta Perera.

Eu acho que a Matinta Perera é...

São as nossas mulheres inteligentes que dançam livres.

São mulheres que tem um poder imenso de magia, a magia de fazer você criar alguma coisa.

A alegoria da Gaby Amarantos³⁹, o close da Joelma⁴⁰, da Rainha das Rainhas⁴¹.

³⁹ Cantora paraense.

⁴⁰ Cantora paraense.

⁴¹ Vencedora do concurso de fantasias denominado Rainhas das Rainhas do Carnaval Paraense, realizado desde 1947 em Belém do Pará. Fonte: <https://www.oliberal.com/rainhas/conheca-a->

É a elegância que vem no corpo do ator.

A Matinta Perera, que me incentiva, que me inspira, a minha realidade de artista, ela não vai ser encontrada no Google (Jean Negrão, maio de 2024).

Seu olhar interpretativo e a leitura cultural social e arquetípica sobre a Matinta Perera, rompe os limites das noites escuras, do soturno dos espaços das florestas e das cidades e, do corpo feminino idoso de cabelos desgrehados e entende que a representação dessa personagem se localiza na imagem de mulheres fortes, inteligentes, de corpos dançantes e na liberdade de serem quem são.

Mulheres que transformam o assobio pavoroso da Matinta Perera em musicalidade dançante e pujante, mulheres que se relacionam com seus corpos artísticos, com visualidade figurinística diversa, num movimento de ultrapassar as amarras dos padrões de beleza e magreza, introduzido nas sociedades pela indústria e pelo mercado da moda, muitas vezes, excludente e segregador.

Como possibilidade de narrativa outra sobre a Matinta Perera, a fala do artista aponta para saberes da mitopoética relativos à interpretação e aos tempos. Este último, na movência contínua do passado, presente e futuro, e da territorialidade de quem reconta uma narrativa como elemento constitutivo da Mitopoética. Um caminho que se dá em direção a licença poética na constituição da história e do próprio ato de narrar e ouvir.

Durante a escuta e registro da narrativa do artista, percebi que “a mitopoética garante a compreensão sobre as oscilações do tempo” (Fares, 2018, p. 111), em todos os tempos.

3.2.5 As religiões de matriz africana

A história das religiões de matriz africana se entrelaça com o histórico da chegada, ou melhor, do tráfico de pessoas operado pelos colonizadores que tomaram as Américas e a história de grande parte do continente americano, quando uma parcela significativa dos povos africanos foi traficada ao nosso país para trabalhar para os senhores das fazendas e para operacionalizar a mão de

obra barata, a menor custo para o capital e no fortalecimento do projeto de poder e domínio sob o território tomado e sob os povos que aqui já habitavam.

Laurentino Gomes (2019) em suas pesquisas históricas sobre a escravidão, estima que cerca de 4,9 milhões de africanos desembarcaram em solo brasileiro, entre 1500 e 1850. O tráfico de escravizados para a América se intensificou no século XVIII: cerca de 85% de todas as viagens de navios negreiros para a América ocorreram a partir de 1700.

A longa, angustiante e violenta travessia oceânica até a chegada em terras brasileiras, anunciava as amarguras que o racismo e o domínio colonizador tomariam na vida e na história dos povos africanos. Invadidos territorialmente e impedidos de suas próprias vidas, culturas e religiosidades, essa população foi submetida a atrocidades que marcam a história do seu povo, do Brasil e da própria humanidade.

A morte de milhares de africanos e a ganância pelo poder e domínio da validade do saber e do mercado global atuaram no genocídio e nas ações de compra e venda de pessoas, sendo o último a “face mais cruel e desumana da escravidão, pois, aproveitando-se daquela relação de submissão, o europeu legitima uma forma de comércio altamente lucrativo: traficar humanos” (Saldanha, 2017, p. 48).

O processo colonizador e catequético foi cirúrgico e crucial para minar as estruturas culturais, históricas, emocionais e do imaginário, adentrando inclusive no campo da religiosidade do povo africano.

O fio da vida é atravessado pelo sentimento de resistir e sobreviver, tendo na dimensão religiosa uma das possibilidades de esperança pela sobrevivência pessoal e da coletividade. Isso demonstra que o movimento da resistência dos povos africanos, assim como a escravidão no Brasil, data o século XVI e o período do domínio das nossas terras pelos europeus. Na obra “**Educação nos terreiros**: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé”, ressalta-se:

Quinze milhões de pessoas, de diferentes regiões da África, que traziam suas relações com a vida, a morte, as pessoas, a natureza, a palavra, a família, o sexo, a ancestralidade, Deus, deuses, as energias, a arte, a comida, o tempo e a educação. Enfim, com as suas formas de ver, pensar, sentir, falar e agir no mundo. Espalhadas assim formaram o que se chama de diáspora africana, ou seja, os negros e negros que,

nesse caso, sequestrados e sequestrados das suas terras, levaram consigo as suas tradições, mantendo-as e recriando-as no mundo, inclusive no Brasil (Caputo, 2012, p. 40).

Resistência como sobrevivência e a preservação das práticas e tradições religiosas cultural e historicamente constituídas, mesmo que submersos na opressão e na violenta introdução da lógica europeia cristã como verdade absoluta, como prática religiosa válida e como única possibilidade da “salvação da alma” e na proibição de suas práticas, os povos africanos mantiveram suas tradições no fundamento cosmológico de compreensão própria de mundo, da sua existência, da relação do homem com os elementos da natureza e a crença na mitologia das divindades dos orixás como forças que conectam o homem com a natureza circundante, essas forças operam como representação e explicação para a significação da própria vida.

Para o povo yorubá⁴² (nação Ketu), os orixás (òrìsàs) são “os senhores das nossas cabeças”, forças poderosas da natureza donos do Asé, que nos dão suporte físico e espiritual. Na Nação Jeje as divindades chamam-se voduns e, na nação Angola, recebem o nome de inquices. É através dessas divindades que o mundo se revitaliza e regenera seu equilíbrio e a sua harmonia (Martins, 2015, p.47).

Compreender a existência e significado das divindades dos Orixás, nos ajuda a compreender a própria matriz de concepção de mundo e da existência da humanidade a partir das religiões vindas do continente africano e a maneira como se desenvolvem nos espaços religiosos no Brasil.

Sortilégio das mentes africanas, escravizadas no Brasil, a astúcia lhes relegou à resistência. Úmido milagre nascido do suor e do sangue, do riso e do pranto, do amor e da gana de viver: o candomblé, carrega, gira e gera em si o sentido da vida. De uma África fora de África, que nas encruzilhadas da existência, nos entranha para sempre ao continente Mãe (Soares, 2020, p. 54).

Assentados na mitologia africana, os orixás ou divindades representativas, conectadas aos quatro elementos naturais da Terra, o fogo, o ar, a água e a terra, agem sobre a energia cósmica do universo, no sentido de

⁴² A própria palavra Yorubá, que designa todo o conjunto de povos que conhecemos na diáspora como sendo nagôs vem de uma referência direta aos habitantes do reino de Oyo. Fonte: POLI (2019, p. 94).

harmonizar os feitos e os efeitos desses elementos, na vida dos seres humanos e das sociedades.

Os mitos dos orixás originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs. Falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses, e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Na sociedade tradicional dos iorubás, sociedade não histórica, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito, que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida (Prandi, 2001, p. 24).

Como divindades mitológicas os orixás são cultuados nas religiões de matriz africanas através de ritos, rezas, giras, ladainhas, danças em que a sensibilidade humana, a mediunidade, se materializa em ritmos, cantos, beberagens e alimentação dentro ou mesmo fora dos terreiros.

O culto aos orixás e os ensinamentos das religiões de matriz africana, se dão pela tradição oral, pelo entrecruzamento de processos educativos não escritos, promovidos por uma educação oralizada, em que as narrativas mitológicas Itãs foram as responsáveis pela sobrevivência das tradições e culturas africanas, para além do seu continente, principalmente, na América central e na América do Sul.

Os africanos utilizam a palavra em toda sua força vital, ou seja, a palavra viva pronunciada por uma boca humana, não a letra morta dos papéis. Essa transmissão oral permite a atualização constante do passado, a utilização de dados do passado para esclarecer o presente e orientar as ações cotidianas e também permite que o presente seja interpretado seguindo a linha estabelecida pelo passado. Na hora de ensinar, uma das principais formas utilizadas pelos africanos é contar estórias, mas não qualquer estória: as estórias sagradas, as estórias das origens, dos grandes heróis, dos antepassados divinos, os mitos que formam a grande tradição das religiões africanas (Parizi, 2020, p. 21).

A oralidade e sua tradição possibilitam a comunicação entre o homem que pratica a religião e o sagado mitológico. Nesse sentido, o culto dos mitos africanos e as relações com as divindades mitológicas “são o relato das intervenções do sagrado no mundo” (Parizi, 2020, p. 22).

Ainda no tempo passado, os colonizadores usavam a religião católica como ferramenta de domínio e tentativa de neutralização das culturas e

religiosidades africanas. Nesse caminho, imagens de santos cristãos do catolicismo e suas representações foram introduzidas no cotidiano dos escravizados, que mesmo nas entranhas da escravidão, mantiveram suas tradições e costumes.

Desta feita, a convivência entre escravizados de regiões e culturas diversas do continente africano, convergira em tradições e narrativas orais mitológicas, como possibilidades de identificação e aproximação entre seus pares.

As contribuições dos povos africanos para as culturas das Américas e de outros continentes são significativas e as religiões de matriz africana praticadas em diferentes países e por diferentes povos, marcam a resistência das tradições de nações africanas, histórica e culturalmente violentado desde suas estruturas primevas, assim como, demarcam nossa formação identitária de povo colonizado.

As culturas dos povos africanos e sua mitologia, explicam e imprimem sentido no seu existir. Elas são representadas em diferentes linguagens por todo o mundo, sendo que nas Américas essa representação é significativa e identitária da miscigenação de todas as sociedades tomadas pela colonização europeia, para onde grande parte de populações africanas foi traficada.

Entre as linguagens diversas de representação e manutenção das tradições afro, localizo no cortejo Auto do Círio processos criativos e artísticos, que se desdobram em educativos e que tem a mitologia afro-brasileira como cerne e significância cultural e religiosa. Como a saber, a vivência do artista Leonardo Verçosa ao evocar memórias da entidade representada.

O símbolo teatral e eu trabalho a semiótica, o símbolo da linguagem que tá dentro de mim eu boto na expressão. Por isso que aqui no Auto do Círio os meus personagens, pessoal quando vê "menino o que que tu arrumou?" Eu digo: É a pesquisa! Então esse ano eu venho de Ossaim, o deus das ervas. Porque eu vejo que o tema é Agradecer, Bendizer, Celebrar, e Ossaim é deus das ervas, ele dá a cura e nós precisamos da cura por causa da pandemia e eu venho homenageando o deus das ervas. Eu venho tudo das ervas (Leonardo Verçosa, 2022).

Já em seu processo criativo e de pesquisa, o artista desvela a identidade do orixá Ossaim, o mesmo descreve a educação que se dá desde sua ideia primeira, da própria pesquisa e a busca do conhecimento sobre a entidade e sua representação na cultura afro-brasileira.

Imagem 32- Ossaim



Foto: Cristina Carvalho, 2022.

O relato de Leonardo Verçosa, aponta para a relação existente entre a pesquisa, o tema do cortejo Auto do Círio e a significação representativa da entidade, em diálogos de símbolos e significados com a temática central do cortejo. O artista retrata na oralidade os difíceis tempos vividos pela humanidade por conta dos efeitos mortais da pandemia da Covid-19 e a relação da sua pesquisa e do seu processo criativo com uma entidade representativa dos rituais de cura, das religiões afro-brasileiras, portador do segredo das folhas.

É visto como o senhor das folhas do mato. Não se faz nenhum trabalho sem as folhas de Ossaim, pois o axé das folhas é um dos mais poderosos, mobilizando forças para todos os rituais. Porém, não há folhas sem troncos, ou seja, Ossaim é o protetor da vegetação em geral. Inclusive no Culto Tradicional também se utiliza um banho quente, com sementes, raízes, frutos, castanhas e cascas cozidas, diferente e complementar ao banho de folhas do Candomblé brasileiro. Então, por *folhas* entende-se tudo o que vem do reino vegetal: folhas, caule, raízes, cascas, sementes, seiva. Os sacerdotes de Ossaim –

olossaim – aprendem como manipular esses elementos para promover curas de doenças, limpezas espirituais, defumações, além de fornecer elementos importantes para os rituais do culto aos Orixás: toda a iniciação obrigatoriamente terá um banho de folhas, um jogo de obi ou orobô, uma pintura ritual extraída de elementos dos vegetais (Parizi, 2020, p. 93).

Desta feita, a simbologia da cura pelo verde e pelos princípios ativos dos vegetais, folhas troncos e raízes encontrados na natureza, foi elemento fundante da escolha e representatividade do deus afro-brasileiro Ossaim, reafirmando saberes ancestrais africanos, que se consolidam nas experiências dos praticantes das religiões afro-brasileiras, no seu olhar sobre a relação com a natureza, nos rituais de cura e no culto aos orixás.

Tais saberes, são identificados com recorrência nas narrativas dos artistas do Auto do Círio, sendo a representação dos orixás um constante e simbólico movimento de resistência, fortalecimento das tradições afro e do diálogo entre a diversidade religiosa existente no Brasil.

Os mitos africanos personificados nos orixás são parte importante das pesquisas, das criações e composições dos artistas do Auto do Círio. Esse caminho foi percorrido pelo artista Yago Sá ao buscar compreender quem é a entidade Iansã, também conhecida como Oyá, e como a identidade deste orixá é marcada pelas histórias que a circundam, sobre o que a deusa teria vivido.

Oyá pode ser descrita como o mais dinâmico dos Orixás femininos: usa vermelho lembrando sua ligação com a fertilidade e o sangue menstrual das Iyabás; instrumentos de cobre pois ajudou Ogum na forja: provocando os raios, esposa que foi de Xangô; como Iyami, está ligada à terra e tem profunda conexão com os animais – transforma-se em búfalo e corre pelas savanas em noites de lua; ajudou Oxossi com o fogo: sobreviver na mata, preparo de alimentos cozidos e assados, forja de armas, e por isso recebeu de Odé o *erukerê* dos caçadores; está ligada à água, movendo-se no meio das tempestades, alinhando as nuvens, provocando a chuva. E muito mais, se nos propusermos a fazer as correlações: a ação criadora e criativa de Oya na natureza não tem limites – assim como o Ar não tem limites em sua expansão (Parizi, 2020, p. 124).

Ao ouvir as experiências do artista Yago Sá no Auto do Círio sobre seus processos criativos, percebo um diálogo direto e convergente entre sua fala e a afirmativa de Parizi (2020) sobre a identidade do orixá Iansã.

*É um orixá também que eu já fiz a roupa.
Inclusive esse ano também vai vir uma nova releitura dela, que é Iansã,
viu?
Ela é a orixá do vento, do tempo, né?
Ela é a orixá feminina com o vento.
Eu trouxe a Iansã, que é o orixá do tempo, né?
Na lenda ela foi uma mulher assim, que ela andou com todos os orixás
para aprender um pouco de cada coisa. Então ela sabe manusear uma
espada, ela sabe caçar, ela sabe pegar fogo. Então todas essas
histórias que ela enganou a morte com búfalo escondendo no couro do
búfalo, ela também é a transformação da mulher.
Eu fiz um figurino que a moça vinha com o peito de fora, como o orixá
usava uma saia longa e ela vinha com um chifre, uma asa de borboleta,
a asa de borboleta só aparecia quando ela levantava.
Aí eu queria mostrar a orixá na transformação dela e no poder, na força
para ter a força de um búfalo, ela é muito poderosa.
Ela é representada por imagens sentada em cima de um búfalo, ou
quando não, rodeada por borboletas, ela está do lado de uma, de um
raio, do lado de uma ventania, porque ela também é (Yago Sá, maio
de 2023).*

O artista descreve nos pormenores Iansã, como a orixá é representada na simbologia e nos rituais das religiões de matriz africana praticadas no Brasil. Sua narratividade aponta para a simbologia de Iansã como o orixá da transformação e da intensidade, metaforizando a força da velocidade dos ventos, que em modalidade de ventania leva e movimenta ideias, angústias, enfermidades, catástrofes e as dificuldades cotidianas humanas.

No relato sobre o figurino criado, o artista aprofunda os saberes mitológicos afro-brasileiros e joga luz sobre a ideia da pujança atribuída a Iansã ao localizá-la sob um búfalo como símbolo da força animal, ora rodeada de borboletas na representatividade da metamorfose que marca a história mitológica do orixá e o ciclo de vida e das várias transformações vividas pelo inseto, desde a concepção até o alçar do primeiro voo. Ademais, descreve-a como a natureza em forma de ventania, compreendendo que ela “dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina” (Prandi, 2021, p.22).

Entre as muitas narrativas contadas pelos artistas e ouvidas por mim no campo da pesquisa desta tese de doutoramento, destaco os saberes plurais da artista Juliana Porto sobre a representatividade dos orixás no cortejo Auto do Círio, assim como, suas significâncias para as tradições afro-brasileiras, para as pessoas que praticam as religiões de matriz africana e para as linguagens artísticas que deixam mais rica a dimensão imagética do cortejo.

*Oxum né? Que é a mãe das águas, nosso rio de que é rio e tem, tem braços e ocupa tudo e é dono de tudo.
E o dono dessa cidade realmente é o rio.
Ora enche e leva de volta aquilo que não quer que seja construído, que está atrapalhando a dona dos ventos dessa cidade, que sopra uma coisa diferente.
Tem um mistério no ar que a gente às vezes não sabe explicar aquilo que está acontecendo de força nos acontecimentos, né?
Então que tudo muda de uma hora para outra.
E Xangô, quem é isso?
Iansã é uma mente úmida que tem uma relação, por exemplo a chuva se faz presente no nosso dia a dia, nas águas da chuva, é isso.
Então é esse Orixá tem muito a ver também com a nossa região (Juliana Porto, maio 2023).*

Fica explícita na fala da artista Juliana Porto a relação intrínseca da água e do rio circundante com a cidade de Belém do Pará, como já citado, e com espaço geográfico em que se realiza o Auto do Círio, lugar físico e simbólico. A artista conta da mitologia africana e do orixá Oxum, como a mãe das águas e dos rios, do movimento das enchentes e das vazantes das marés da baía do Guajará⁴³ e das linguagens mitológicas simbolizadas nas águas.

Oxum representa as águas que transitam livremente pelos seus cursos e que não podem ser contidas pelo desejo humano, representa as águas que trazem boas novas e alimento para saciar a fome, mas que também, trazem mensagens nem sempre compreendidas pelo pensamento humano, através das enchentes que devastam e destroem. Como ressaltado pela própria artista, ao enfatizar o saber mitológico africano, Oxum é a liberdade das águas do rio, que *“ora enche e leva de volta aquilo que não quer que seja construído, que está atrapalhando a dona dos ventos dessa cidade, que sopra uma coisa diferente”*.

Oxum é como a água, que vai penetrando com todos os seus meandros, que sabe aonde quer chegar e usa todo seu poder para conquistar o que deseja. Oxum é a água que não vê fronteiras nem limites e vai levando seu curso. A água expande e, por isso, Oxum é expansão (Sant’anna; Silva, 2021, p. 53).

Juliana Porto vai além nas suas reflexões e saberes da mitologia africana que retratam a água que circunda a cidade em que mora, e a relação desse importante elemento da natureza com diferentes entidades afro-brasileiras.

⁴³A Baía do Guajará situa-se a oeste da cidade de Belém, é um subestuário e recebe águas dos rios Guamá, Acará e Moju. Possui comunicação direta com a Baía do Marajó e, devido sua proximidade do Oceano Atlântico, está sujeita a influência das marés oceânicas. Possui águas barrentas, fortemente amareladas e salobras. Fonte: <http://biblioteca.ibge.gov.br>

Assim como, a importância dessa relação para a vida humana e do planeta, ao lançar luz na afirmativa de que *“Iansã é uma mente úmida que tem uma relação por exemplo, a chuva se faz presente no nosso dia a dia, nas águas da chuva, é isso. Então é esse orixá que tem muito a ver também com a nossa região”*.

Durante a entrevista semiestruturada, a elasticidade da memória da artista a fez rememorar um outro figurino e uma outra vivência sua no Auto do Círio, dessa vez, com o orixá Xangô, conforme sua descrição.

*E teve Xangô, o orixá da justiça né?
Que apesar de nós termos muitas riquezas, de sermos uma região muito esquecida pelo poder público né? Somos extremamente ricos, mas também muito Ihe é desviado.
Aparecem muito também nessas apresentações, como apesar de fazerem o contrário, nós resistimos* (Juliana Porto, 2023).

Mais uma vez a mitologia africana foi portadora de práticas educativas, de reflexão e de expressão pessoal da sua criticidade. A fala da artista pode ser objeto de análise de momentos distintos da região. Nos tempos coloniais, pode retratar o histórico saqueamento da Amazônia com o livre tráfico da biodiversidade, com potencial farmacêutico e cosmetológico pelos colonizadores, insumos utilizados pelos povos indígenas da região como alimento e cura de enfermidades. Na atualidade, a floresta amazônica continua no centro da ganância humana, por conta do potencial imensurável da fauna, da flora e do próprio espaço geográfico. Tal qual, como nos tempos coloniais, o que fica claro nos escritos do colonizador, naquele período, sobre a região.

As primeiras narrativas sobre a região enfatizaram a exuberância e as potenciais qualidades da Natureza. O discurso fundador e divulgador de um lugar novo era o atrativo à população do reino, em especial aos pobres, e indicador da ‘posse’ portuguesa no novo Continente. A terra, a flora, a fauna, o clima e as águas e suas “excelentes qualidades e abundância” estão presentes extensivamente nos escritos do período pesquisado (Nunes; Bezerra, 2022, p.106).

Historicamente, o tráfico da biodiversidade da floresta amazônica saqueou sua flora e abasteceu de forma criminosa o continente europeu e o mercado de ervas, plantas e raízes da Amazônia.

Numa análise mais contemporânea, a narrativa da artista e a identificação de Xangô como o orixá da justiça, é marcada pela fala *“que apesar de nós termos*

muitas riquezas, de sermos uma região muito esquecida pelo poder público né? Somos extremamente ricos, mas também muito lhe é desviado". O caminho narrativo da artista sobre a relação que a mesma estabelece entre o orixá e a Amazônia paraense, converge com que se constituiu culturalmente sobre deidade.

Xangô é o Orixá da justiça. Mas, o que é a Justiça? Para Xangô, verdade e justiça andam juntas, de forma inextricável. E justiça não é vingança, ou seja, pode ser que alguém entregue uma causa a Xangô e fique decepcionado: o resultado será neutro e verdadeiro, não o desejo de alguém que pense ser o dono da verdade. Quando Xangô faz justiça, ele coloca ordem na desordem e equilíbrio nas relações (Parizi, 2020, p.104).

A narrativa da artista atende a ideia de que a região é invisibilizada pelo Estado no que diz respeito às políticas públicas e de assistência para a população da Amazônia paraense que habita diferentes espaços, no sentido da pouca ou insuficiência da efetividade de tais políticas.

Daí a relação simbólica que a artista faz entre a representação do orixá Xangô no Auto do Círio e a ideia de resistência dos povos amazônidas. Nesse sentido, os orixás e as divindades afro-brasileiras *"aparecem muito também nessas apresentações, como apesar de fazerem o contrário, nós resistimos"*. Essa fala reafirma que os povos amazônidas resistem ao longo dos séculos, mesmo após toda sorte de atrocidades cometidas pelos colonizadores, nas diferentes instâncias da vida.

Com a fala assentada na atualidade, a artista Juliana Porto explicita processos educativos sobre a mitologia afro-brasileira ao retratar o mito de Xangô como o orixá da justiça. Esta última, simbolicamente representada como uma força equilibradora das relações de poder e acesso entre os homens que representam o Estado e a população, que por vezes sobrevive sem assistência e acesso aos direitos sociais básicos garantidos pela legislação brasileira.

Destaco quão importante foi a escuta diversa e significativa dos processos educativos vivenciados pelos artistas do Auto do Círio no ato de rememorar suas criações performáticas. Aponto que tais processos são potencializados e pulverizados no sentido do alcance e partilhamento de saberes de diferentes temáticas entre os artistas e a população público, durante o movimento caminhante característico do próprio cortejo. A arte educa!

No exercício científico de ouvir e compreender a educação que se dá fora dos muros da escola, embora a legislação 10.639 de 2003 institua a inclusão curricular nas Redes Públicas de Ensino de todo o país, da temática História e cultura afro-brasileira, no caso dessa tese, a educação é traduzida em diferentes linguagens artísticas num cortejo que homenageia uma santa padroeira.

Trago a narrativa do artista Ary Filardo e o importante debate levantado em sua fala sobre o sincretismo religioso presente no Auto do Círio e a constituição cultural e religiosa dessa lógica surgida em terras brasileiras, como resistência de homens e mulheres negros escravizados, que tinham a crença religiosa na realização de seus rituais aos orixás e divindades da cultura africana, um meio, ou talvez, o único, de resistência e preservação de sua cultura e religiosidade.

O sincretismo se caracteriza fundamentalmente por uma intermistura de elementos culturais. Uma íntima interfusão, uma verdadeira simbiose, em alguns casos, entre os componentes das culturas que se põem em contacto. Simbiose que dá em resultado uma fisionomia cultural nova, na qual se associam e se combinam, em maior ou menor proporção, as marcas características das culturas originárias (Valente, 1955, p. 42).

Percebo bem situada na narrativa abaixo, a compreensão de Ary Filardo sobre o Auto do Círio e as religiosidades que o envolvem e se direcionam a Nossa Senhora de Nazaré, caracterizadas pela “intermistura de elementos culturais”, tal qual afirmada por Valente (1955), na constituição da religiosidade afro-brasileira sincrética e sua importância cultural para a formação histórica nacional.

A melhor lição que o Auto do Círio dá é o Sincretismo religioso, é saber respeitar as pessoas com a sua fé, com os seus credos, porque? Porque a santa não é exclusividade de uma A ou B, ela pertence a uma fé, essa fé ela pode ser expressada.

Na Igreja Católica Romana ela é Nossa Senhora de Nazaré, ela é Maria. Resumindo, ela é Maria e se denomina em várias outras situações que a igreja prega.

Dentro do candomblé, dentro da umbanda ela se torna Iemanjá, ela se torna Iansã, ela se torna Oxum. Então eles adoram de uma outra forma, mas querendo no total, adoram uma coisa só. Só que as pessoas não entendem isso.

Eu acho que o Auto do Círio veio justamente pra mostrar isso, que aqui tem pessoas que não fazem parte da religião católica, mas estão aqui homenageando aquela imagem igual como os escravos, quando

vieram os escravos para o Brasil, a Igreja obrigava que eles adorassem os santos da Igreja e por isso que existe nossa senhora da Conceição.

É outra santa da Igreja romana né, dentro da Igreja Católica existe as imagens, por exemplo São Pedro tem um outro sincretismo religioso, tem um outro nome e assim vai, porque?! Porque eles eram obrigados a adorar aquilo que eles não queriam, então eles tinham que adorar supostamente o que eles achavam que parecia com a religião deles.

Eu acho que o Auto do Círio é isso. Uma forma de mostrar a todas as pessoas que a fé, ela não está resumida a um rótulo, mas é fé, independente do que você pensa, é uma fé.

Eu mesmo não professo religião nenhuma, eu não sou evangélico, não sou católico, não sou umbandista, eu não sou nada. Mas eu também não sou ateu, mas eu tô aqui, eu tô aqui pela minha arte e pra juntamente com esses meus irmãos que eu encontro uma vez por ano, homenagear a santa de Nazaré (Ary Filardo, 2022).

As falas do artista desvelam uma diversidade de significados e de processos educativos vividos por ele e por seus pares, no seu fazer artístico e nos fazeres artísticos e de religiosidades dos demais artistas, profissionais e do próprio público do Auto do Círio.

Os caminhos tomados pelo movimento social e formativo histórico brasileiro, com a chegada dos colonizadores e dos escravizados africanos, foram minuciosamente iluminados nas falas de uma educação outra, protagonizada pelo artista e sua compreensão sobre todo o processo de constituição das religiões afro-brasileiras e o movimento de resistência dos povos africanos que culminaram no sincretismo religioso, nos atravessamentos, absorções e diálogo entre tradições de diferentes povos.

O sincretismo pode ser visto como característica do fenômeno religioso. Isto não implica desmerecer nenhuma religião, mas em constatar que, como os demais elementos de uma cultura, a religião constitui uma síntese integradora englobando conteúdo de diversas origens. Tal fato não diminui, mas engrandece o domínio da religião, como ponto de encontro e de convergência entre tradições distintas (Ferreti, 1999, p.114).

A narrativa do artista Ary Filardo explica como a imagem da santa católica Maria, mãe de Jesus, foi introduzida pelos colonizadores na cultura brasileira e no cotidiano dos africanos, como projeto de dominação territorial, cultural e epistêmico. Desta feita, o artista desvela saberes sobre o sincretismo religioso e as diferentes leituras sobre a santa de origem europeia, emergida da insistência e da resistência dos povos africanos, para a permanência de seus rituais e

tradições, na contramão da proibição e demonização colonizadora de toda e qualquer prática religiosa que não fosse a da Igreja Católica. Como a saber, Maria *“dentro do candomblé, dentro da umbanda ela se torna Iemanjá, ela se torna Iansã, ela se torna Oxum”*.

Esse excerto levanta a reflexão e outros processos de educação vivenciados pelo artista sobre a constituição do sincretismo religioso no Brasil. Seus saberes sobre as identidades que foram atribuídas a Maria, como forma de cultuar os orixás femininos de origem africana, reforçam a compreensão de como se deu o entrecruzamento entre as culturas europeias, do catolicismo introduzido no Brasil e as culturas africanas, com suas crenças e rituais de culto a diversas divindades.

Numa outra afirmativa, o artista ressalta que o movimento sincrético entre os povos escravizados, seus rituais, tradições e as tradições colonizadoras europeias não foi algo espontâneo e nem tampouco livre da dominação violenta a que foram submetidos. Nessas linhas constitutivas e nos dizeres do artista os escravizados *“eram obrigados a adorar aquilo que eles não queriam, então eles tinham que adorar supostamente o que eles achavam que parecia com a religião deles”*.

As narrativas ouvidas a partir da voz dos artistas do Auto do Círio, reforçam a ideia primeira, quando esta tese de doutoramento era somente uma intenção acadêmica de pesquisa científica e o desejo de um caminho acadêmico investigativo para desvelar saberes e processos educativos existentes e transformados em práticas de educação no universo tão diverso do cortejo, campo social e humano deste estudo.

Ouvir as memórias das experiências artísticas e da vida dos artistas, abriu caminhos para olhar e compreender de forma mais sensível que somos seres aprendentes, como já afirmara Brandão (2002) e, que, aprendemos e partilhamos saberes por todo o tempo da nossa existência.

4. CHEGADA: PALCO FINAL

Na escritura destas linhas de conclusão, ou melhor, das linhas que finalizam esta pesquisa, percebo-me emocionada e escrevo-as rememorando toda a minha caminhada acadêmica e o desenvolver desta tese de doutoramento. Rememoro também os atravessamentos no meu fazer acadêmico por experiências pessoais, individuais, coletivas e de pessoas que marcaram de forma significativa a pesquisa, a minha vida e meu processo formativo.

Nesse fazer, retomei por vezes as memórias primeiras do Processo Seletivo do Programa de Pós-Graduação em Educação - Doutorado, Linha de Pesquisa Saberes Culturais e Educação na Amazônia, da Universidade do Estado do Pará- UEPA e a elaboração das ideias dos caminhos acadêmicos a seguir, como seguir e de que forma seguir, após a aprovação no programa.

O amadurecimento do projeto de pesquisa se deu em consonância com o desenvolvimento das disciplinas e das leituras solicitadas no decorrer do curso, além das tantas outras, surgidas dos desdobramentos das produções acadêmicas e dos primeiros encontros de orientação, com as professoras Josebel Akel Fares e Nazaré Cristina Carvalho. Estes encontros de orientações, como preconizados nas regras gerais dos Programas de Pós-graduação, mas assentados no afeto e na escuta sensível, que sem dúvida, fortaleceram em mim as possibilidades de romper barreiras, dificuldades e inseguranças acadêmicas das decisões sobre os caminhos metodológicos e do próprio desenho desta tese de doutoramento. Vencida essa importante etapa, pude desenhar de forma mais clara, sempre com o suporte acadêmico e efetivo das professoras orientadoras, os caminhos seguidos até aqui, mesmo entre as turbulências do período pandêmico mundial da Covid-19.

A feitura desta tese, possibilitou rememorar minhas vivências da infância e da adolescência, atravessadas pelas culturas amazônicas, no bairro da Pedreira, quando fui envolvida pela tradição dos blocos de sujos no Carnaval de rua, nas tardes de domingo e em seguida, pelos desfiles das Escolas de Samba de Belém, no Desfile Oficial do Carnaval de Belém, no espaço da Aldeia Cabana. Tais experiências, pavimentaram minha aproximação com as festividades do

Círio de Nazaré, da própria romaria, das culturas amazônicas, do Auto do Círio e do fazer científico que aqui apresento.

A cientificidade me direcionou a organização didática das etapas de uma pesquisa científica, ainda nos conectando as regras e saberes validados como oficiais. Desta feita, o caminho teve como ponto de partida a identificação dos processos educativos que emergem das memórias dos participantes do Auto do Círio. Nesse ponto, a imersão científica que realizei no universo do cortejo foi fundamental para descortinar as possibilidades desta pesquisa e desenhar caminhos para futuros pesquisadores sobre o universo diverso de temáticas que o Auto do Círio possibilita.

O entendimento sobre a memória, seu conceito e sua estruturação nas experiências humanas, se tornaram relevantes para a compreensão dos processos educativos que envolvem o fazer artístico dos artistas do Auto do Círio e, de que essa educação é experienciada e cristalizada na existência desses artistas.

Ao ouvir o que os artistas do Auto do Círio têm a falar, no ato de narrar suas vivências artísticas, compreendi que a memória coletiva é parte inseparável das experiências sociais humanas, mesmo que tais experiências sejam pensadas e narradas na individualidade, ainda assim, elas foram vividas num contexto maior, o contexto social das sociedades e das relações entre as pessoas.

Na linha cronológica das memórias desta tese, estreitei o olhar para os processos educativos vividos pelos artistas do Auto do Círio e das suas memórias, a partir da concepção de uma educação que está para além das amarras colonizadoras que orientam e ainda dão corpo a oficialidade do saber e das políticas públicas educacionais ao longo dos séculos, com a chegada dos portugueses no Brasil.

Nessa construção interpretativa sobre os processos educativos vividos pelos artistas no universo do Auto do Círio, confirmei as ideias de Charlot (2000) e hoje compreendo com maior clareza que tais processos que vivenciamos desde o nascimento e por toda a vida, são um diálogo entre as nossas experiências sociais com a nossa cultura, numa relação de

complementariedade. Ou seja, o que somos, fazemos e aprendemos tem “relação com o saber”.

Num sentido amplo os saberes do fazer artístico dos artistas, ouvidos e registrados nesta tese estão inscritos no rol de saberes do sul global sob a perspectiva da Ecologia de Saberes, de Santos (2010). Foi sob essa perspectiva, que esta tese de doutoramento buscou contribuir com a produção sobre uma educação que atende a necessidade da compreensão e complementariedade dos saberes existentes no mundo.

Deste modo, esta tese contribui nesse debate reafirmando a existência de uma educação que se dá no fazer artístico no Auto do Círio, que se desdobra em saberes e que dá significância para a vida de parte importante da população da Amazônia paraense. Jogar luz sobre tais saberes, é premissa desta pesquisa e do próprio Programa de Pós-graduação onde ela se aninha, na busca acadêmica de romper as amarras segregadoras da ciência clássica, que historicamente invisibiliza os saberes das populações colonizadas, retirando-os sua validade para a sobrevivência dessas populações.

A construção das etapas desta pesquisa e o percorrer acadêmico de observar, ouvir, compreender, interpretar e registrar os fenômenos sociais que se transformam em processos educativos e em saberes globais, em tempo real, foi desafiador. A cada narrativa ouvida durante as entrevistas semiestruturadas, percebi e comprovei a ideia da complementariedade dos saberes existentes no mundo, como defendido por Santos (2010) na Ecologia de Saberes.

As categorias de análise apresentadas nesta tese de doutoramento, cito: Processos Educativos e Saberes históricos; Saberes do Catolicismo Popular; Saberes da Mitologia Grega; Saberes da Mitopoética Amazônica e Saberes das Religiões de matriz Africana, em consonância e atestadas pelas narrativas dos artistas, apontam para o diálogo entre diferentes culturas e para saberes emergidos desse diálogo. Tal qual defendido por pensadores latinos, é possível e viável o diálogo entre culturas diferentes, sem o aniquilamento de umas sob as outras, ou pela perspectiva da imposição da validade do saber global.

É importante e politicamente necessário trazer esta possibilidade real para o centro do debate acadêmico, sendo este um dos desafios da atualidade. Essa é uma discussão urgente para as sociedades, para os Programas de Pós-

Graduação, pesquisadores e pesquisas que compreendem a importância da validade dos saberes globais e o lugar de fala requerido por essa episteme e por essas pesquisas dentro da academia. Um caminho que deveria ser traçado desde os anos primeiros da educação escolar.

Na intenção de apontar, afirmar a existência e fortalecer o saber e as formas de pensar, aprender e viver, esta tese iluminou então cinco categorias de análise, a saber: Processos Educativos e Saberes do Catolicismo Popular, Saberes Históricos, Saberes da Mitologia Grega, Saberes da Mitopoética Amazônica e Saberes das Religiões de matriz africana.

Ao apontar as categorias de análise desta pesquisa em questão, resalto que elas não intencionam o esgotamento de investigações a respeito da temática estudada, sobre a diversidade de saberes existentes no fazer artístico da Auto do Círio e sobre os saberes diversos que transitam e formam a subjetividade humana, na compreensão da própria vida e das experiências sociais.

Mesmo debruçada em analisar e desvelar os processos educativos e os saberes dos artistas do Auto do Círio por todo o tempo do curso de doutorado, compreendi que a amplitude do Auto do Círio, dos processos educativos e dos saberes vivenciados e partilhados em seu universo, é de uma grandeza inesgotável, que instigam pesquisas, desdobramentos acadêmicos e o desvelamento de diferentes temáticas que se avolumam em uma educação outra, de uma episteme que dialoga horizontalmente com outras epistemes, que mesmo com os atravessamentos mútuos, não perdem sua importância e nem tampouco, sua significação na vidas das pessoas.

Assim, colaboro com o objetivo da Linha de Pesquisa Saberes Culturais e Educação na Amazônia, do PPGED- UEPA e reafirmo que a intenção desta tese não é apenas jogar luz sobre os processos educativos e os saberes desvelados e registados cientificamente nas categorias de análise aqui apresentadas. Mas, é de fato, comprovar a existência e a significação social e cultural de uma infinita gama de epistemes e saberes que sustentam o viver e o existir de grupos sociais e de povos de diferentes nacionalidades.

É insurgente soltar as amarras da Ciência clássica e da validade do saber global imposta até então, o que possibilita compreender a educação por um conceito alargado, ampliado e menos excludente, de processos educativos

pensados e organizados a partir das experiências sociais dos seres humanos, no ato de produzir e viver simultaneamente fenômenos sociais de significância pessoal, social, cultural e da coletividade em que se vive. E assim, tornar as relações entre os seres humanos, mais sensíveis, autênticas, de respeito entre homens, povos e nações.

A educação é a parte mais importante desse caminhar e despertar coletivo. Contudo, ainda percebo que este caminho ainda não foi vencido, que as trilhas a percorrer são longas e nem sempre “planas”. Mas, não são impossíveis de serem alcançadas e percorridas no alargamento de um olhar mais liberto dos ditames colonizadores, que por séculos habitam nossas ferramentas de pensamento, as entranhas mais pessoais do nosso imaginário, das nossas políticas públicas educacionais e os currículos dos nossos espaços acadêmicos.

5. REFERÊNCIAS

ALVES, Gerlúzia de Oliveira Azevedo. **A arte rupestre como expressão comunicativa da cultura** – Natal, RN, 2006.

ALVES, Isidoro Maria da Silva. **O carnaval devoto: um estudo sobre a Festa de Nazaré em Belém**. Petrópolis, Coleção Antropologia 13, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1993.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**: textos escolhidos por Gilles Deleuze; tradução Cláudia Berilner; revisão técnica da tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70. 1988.

BOFF, Leonardo, O.F.M. **O rosto materno de Deus: Ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas**. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos**. S. Paulo: T. A. Queirós, 1979.

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. Associação Palas Athena, São Paulo. 1988.

CAPUTO, Stela Guedes. **Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

CARVALHO, Nazaré Cristina. **Entre o rio e a floresta: um estudo do imaginário e da ludicidade de crianças ribeirinhas**. Tese de doutorado em Educação Física da Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 2006. CIPOLINI, Pedro Carlos. **A devoção Mariana no Brasil**. Teocomunicação, Porto Alegre, v. 40, n. 1, p. 36-43, jan./abr. 2010.

CORREA, Ivone Maria Xavier de Amorim. **Círio de Nazaré: a festa da fé e suas (re)significações culturais – 1970-2008**. 2010. 244 p. Tese de doutorado em História. Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

COTA, Maria Célia. **De Professores e carpinteiros: encontros e desencontros entre teoria e prática na construção da prática profissional**. Educação e Filosofia, 2000, v. 14, nº 27/28, p. 203-222.

CRUZ, Nathália da Costa. **As mitopoéticas na obra de Paulo Nunes: ensaio sobre Literatura e Educação na Amazônia**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Pará. Belém, 2012.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa**. In_____. (Org.) DENZIN, N. K.; LINCOLN, Planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006, p. 15-42.

DUSSEL, E. **El encubrimiento del índio: 1942 – Hacia el origen del Mito de la Modernidad**. Mexico: Cmbio XXI, 1992.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Tradução de L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

FARES, Josebel Akel. **Representações Poéticas das Águas Amazônicas**. Organon, Porto Alegre, v. 21, n. 42, 2007. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/36174>. Acesso em: 12 fev.2023.

FARES, Josebel Akel. **Poéticas orais constroem a história da Amazônia**. In: FARES, Josebel Akel (Org.). Diversidade cultural: temas e enfoques. Belém: Unama, 2006. (Coleção Linguagens: estudos interdisciplinares e multiculturais, v. 2).

FARES, Josebel Akel. Cartografia poética. In: OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno de (Org). **Cartografias ribeirinhas: saberes e representações sobre práticas sociais cotidianas de alfabetizando amazonidas**. Belém: CCESE-UEPA, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo. Editora UNESP, 2000.

FREITAS, Sônia Maria de. **História Oral: possibilidades e procedimentos**. 2. ed.-São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo:Atlas, 2008.

GOHN, M. G. **A educação não-formal e a relação escola-comunidade**. Revista ECCOS, no 2, vol. 6, Dez 2004, p. 39-65.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laís Teles Benoir. São Paulo, Centauro, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão.Campinas. S.P. Editora da Unicamp, 1992.

LEONCIO, S; MESQUITA, Z; RABELO, S. R. **A comunicação via WhatsApp na interação escola e família na educação infantil durante a pandemia de COVID-19**. Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação, Araraquara, v. 18, n. 00, e023055, 2023. e-ISSN: 1982-5587. DOI: <https://doi.org/10.21723/riaee.v18i00.17218>

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 4. ed. – Belém, Pa: Cultural Brasil, 2015.

LOUREIRO, Paes. **Obras reunidas** / João de Jesus Paes Loureiro. São Paulo. Escrituras Editora, 2000. v.3. p. 267-379.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa crítica/etnopesquisa-formação**. Brasília: Liber Livro 2010.

MARANHAO, Haroldo. **Pará, capital: Belém: memórias & pessoas & coisas & coisas da cidade**. Belém: Super Cores, 2000.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **(Re) introduzindo a história oral no Brasil**. São Paulo: USP/Xamã, 1996.

MESQUITA, Fabio de Azevedo. A veneração aos santos no catolicismo popular brasileiro: uma aproximação histórico-teológica. **Revista Eletrônica Espaço Teológico**. Vol. 9, n. 15, jan/jun, 2015, p. 155-174.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MOREIRA, Francisco Edilberto Barbosa. **Três vestidos fazem para se apresentar: um estudo sobre o vestir no espetáculo o Auto do Círio**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará. Belém, 2012.

NEGRÃO, Shayene Gomes. **Do samba e do amor: um estudo de caso sobre o carnaval no bairro da Pedreira e sua perspectiva turística**. 2014. 133 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de Turismo, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

NUNES, F. A. & BEZERRA NETO, J. M. **Estudos Amazônicos em Revista** [livro eletrônico]: volume 1, Ananindeua, PA: Cabana, 2022. 283 p. : il.

OLIVEIRA, I. A. **Paulo Freire: gênese da educação intercultural no Brasil**. Curitiba, CVR, 2015.
_____. **Epistemologia e educação: bases conceituais e racionalidades científicas e históricas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

OLIVEIRA, M. C. M. **Sobre as (im)possibilidades da fotografia como fonte primária em História da Educação**. In: PÔRTO JR., Gilson (Org.). **História do tempo presente**. Bauru: Edusc, 2007.

OLIVEIRA, Valeska Fortes. **Educação, memória e histórias de vida: usos da história oral**. História oral, Recife, v. 8, n. 1, p. 92-106. jan./jun. 2005.

PARIZI, Vicente Galvão. **O livro dos Orixás: África e Brasil** [recurso eletrônico] - Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. 268 p.

POLI, Ivani. **Antropologia dos orixás: a civilização iorubá a partir dos seus mitos, seus orikis e sua diáspora**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

PORTELLI, Alessandro. **História oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. **Maria Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008. 153 f.

ROCHA, Everardo. **O que é Mito**. 5ª Ed. São Paulo. Brasiliense, 1996.

RODRIGUES, Venize de Nazaré Ramos. **MEMÓRIA DE CIDADE AMAZÔNICA: Belém poética do século XX**. Revista Sentidos da Cultura, Belém Pará, ano 3, n.5, jan 2016.

ROMANOVSKY, Joana Paulin; ENS, Romilda Teodora. **As pesquisas denominadas do tipo “estado da arte” em educação**. Dialogo Educacional, Curitiba, V.6, n. 19, p. 37-50.

SALDANHA, Monise Campos. **Saberes afro-amazônidas: as narrativas iorubá sobre a Orisá Oxum como fonte educativa**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Pará. Belém, 2017.

SANT'ANNA, C., & SILVA, I. S. da. (2021). **Oxum e ekedis**. *Revista Espaço Acadêmico*, 20(227), 49-61. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/54040>.

SANTA BRÍGIDA, Miguel de. **O Auto do Círio: drama, fé e carnaval em Belém do Pará**. 2003. 200 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Dança, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

SARRAF, Agenor Pacheco. **OS ESTUDOS CULTURAIS EM OUTRAS MARGENS: identidades afroindígenas em “zonas de contato” amazônicas**. Fênix Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, ano IX, vol. 9, n. 3, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Construindo as Epistemologias do Sul: antologia essencial**. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SOARES, Mailson de Moraes. **“Entre o barulho e o silêncio se faz a sabedoria”**: salve, D. Maria Padilha, na roda de sua saia o saber girante de uma educação que canta. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Pará. Belém, 2020.

TEDESCO, J.C. & ROSSETTO, V. (2007). **Festas e saberes**. Passo Fundo, RS: Méritos.

TEIXEIRA, Elizabeth; OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno. Cuidados Éticos na Pesquisa. In: MARCONDES, Maria Inês; TEIXEIRA, Elizabeth; OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno (Org.). **Metodologias e Técnicas de Pesquisa em Educação**. Belém: EDUEPA, 2010.

TORRANO, Jaa. **Teogonia: A origem dos deuses**. São Paulo, SP. Iluminuras LTDA. 2016.

TRIVINOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: História Oral**. 3.ed. Rio de Janeiro -RJ: Paz e Terra, 2002.

VERGARA, S. C. **Métodos de pesquisa em administração**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**; tradução de HaiganuchSarian. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

VERNANT, Jean Pirre. **Mito & pensamento entre os Gregos**. 2ª ed. Tradução: HaiganuchSarian. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amáio Pinheiro. São Paulo: Companhia de letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
TV. DJALMA DUTRA, S/N. – TELÉGRAFO
Email:ppged@uepa.br – Fone: (91)4009-9552

