



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS-UEA  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA**

**MARCOS AMORIM DE MENEZES**

**CIRANDAS DE MANACAPURU:** Recorrências metodológicas nos processos de  
criação em dança

**MANAUS  
2019**

**MARCOS AMORIM DE MENEZES**

**CIRANDAS DE MANACAPURU:** Recorrências metodológicas nos processos de criação em dança

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Dança.

**Orientadora:** Profa. MSc. Carmem Lúcia Meira Arce.

**MANAUS  
2019**

## MARCOS AMORIM DE MENEZES

### CIRANDAS DE MANACAPURU: Recorrências metodológicas nos processos de criação em dança

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Dança.

**Orientadora:** Profa. M.a. Carmem Lúcia Meira Arce.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/2019. Nota: \_\_\_\_\_

#### BANCA EXAMINADORA

---

Profa. M.a. Carmem Lúcia Meire Arce  
Presidente da Banca

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Vilma Mourão  
Membro Interno do Curso

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Jeanne Chaves de Abreu  
Membro convidado

**MANAUS  
2019**

*“Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo  
como campo de relação com o mundo, como instrumento de  
saber, de pensamento e de expressão”*

*Laurence Louppe*

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente a Deus, por ter me dado forças e não ter deixado fraquejar nas horas mais difíceis que passei.

A minha família, em especial a minha mãe que esteve comigo sempre, me apoiando, tanto com palavras de incentivo, quanto financeiramente, quando não tinha nada, ela sempre dava um jeito de conseguir e colocava na minha bolsa sem eu perceber. E sempre que pensava em desistir, ela me incentivava e as vezes de jeito grosseiro me dizia: - está tão perto de terminar, vai continuar, começou, agora termina. Mas sempre para o meu bem.

Meus amigos, que de alguma forma disseram uma palavra de apoio, de conforto e de carinho nos momentos de dificuldades. Mas tenho que agradecer de coração a quatro amigos que foram essenciais no início da minha jornada acadêmica em Manaus, onde não conhecia nada e eles com toda atenção me ajudaram muito, são eles: Cleber Fleury, Elton Lomas, Pablo Diego e Thaiara Melo, meu muito obrigado por tudo.

Agradecer a todos os meus professores pelos ensinamentos dados e as experiências vividas, em especial a ela que mais tarde se tornou minha orientadora, Professora Carmem Lúcia Meire Arce, que não desistiu de mim e não permitiu que eu caísse nos momentos de fraqueza.

E por fim, agradecer a todos que me ajudaram direta ou indiretamente nesses anos de formação, minha gratidão a todos.

## RESUMO

O presente estudo busca as recorrências nos processos de criação em dança nas cirandas de Manacapuru, estudo esse que irá esclarecer se há diferença entre os processos de criação dos coreógrafos formados e não formados em dança. A pesquisa descreveu os processos de criação e verificou seu modo de elaboração coreográfica. O trabalho tem como forma de pesquisa, o estudo descritivo, tendo em vista que foram feitas entrevistas para ajudar na coleta de informações. As entrevistas foram feitas com três coreógrafos, um de cada ciranda. Apesar dos coreógrafos terem métodos parecidos quanto ao modo de criação, mas há diferença técnica, em um dos coreógrafos, pois este é formado na área da dança e usa o que aprendeu na faculdade para ensinar. Portanto pelo estudo feito, se teve o resultado que o coreógrafo formado em dança diferencia-se dos demais em sua criação coreográfica, pois os outros não possuem cursos ou faculdade na área determinada, apenas o conhecimento empírico.

**Palavras- Chave:** Estudo, Criação, Coreógrafo.

## ABSTRACT

The present study seeks recurrences in the dance creation processes in the Manacapuru cirandas, a study that will clarify if there is a difference between the creation processes of the trained and non-trained dance choreographers. The research described the creation processes and verified their choreographic elaboration mode. The work has as research form, the descriptive study, given that interviews were conducted to help in the collection of information. The interviews were done with three choreographers, one from each ciranda. Although choreographers have similar methods of creation, but there is a technical difference in one of the choreographers, who is trained in dance and uses what he learned in college to teach. Therefore, by the study done, the result was that the choreographer trained in dance differs from the others in his choreographic creation, because the others do not have courses or faculty in the determined area, only empirical knowledge.

**Key-word:** Study, Creation, Choreographer.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Bruno Lima, coreógrafo da Ciranda Flor Matizada .....	38
<b>Figura 2.</b> Coreógrafa da Ciranda Tradicional, Itaiana Castro. Apresentação do lançamento do tema 2019.....	39
<b>Figura 3.</b> Coreógrafa da Ciranda Guerreiros Mura, Marjanna Gomes. Últimos ajustes antes de entrar na arena, galpão da ciranda. Festival de Cirandas 2019 .....	40
<b>Figura 4.</b> Ensaio da Ciranda Flor Matizada, em seu processo de passagem coreográfica	41
<b>Figura 5.</b> Galpão da Ciranda Tradicional, cordão de cirandeiros e seu processo de criação.....	42
<b>Figura 6.</b> Processo Criativo em forma de roda, mantendo a essência da ciranda.....	43

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 CULTURA POPULAR E SUA RELAÇÃO COM A DANÇA</b> .....	<b>13</b>
<b>2 AS CIRANDAS DE MANACAPURU</b> .....	<b>20</b>
2.1 CIRANDA E SUAS PERSONAGENS: DO INÍCIO AOS DIAS ATUAIS.....	23
<b>3 PROCESSO DE CRIAÇÃO NA DANÇA</b> .....	<b>29</b>
<b>4 METODOLOGIA</b> .....	<b>35</b>
4.1 PARTICIPANTES/SUJEITOS .....	35
4.2 INSTRUMENTOS PARA COLETA DE DADOS .....	36
4.3 PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS .....	36
4.4 PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE DE DADOS .....	36
<b>5 PROCESSO DE CRIAÇÃO NAS CIRANDAS DE MANACAPURU</b> .....	<b>38</b>
5.1 BREVE BIOGRAFIA DOS COREÓGRAFOS RESPONSÁVEIS PELOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DAS CIRANDAS DE MANACAPURU .....	38
5.2 PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CADA CIRANDA COM SEUS RESPECTIVOS COREÓGRAFOS .....	41
5.3 ANÁLISES DE DIFERENCIAÇÃO DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DOS COREÓGRAFOS DAS CIRANDAS DE MANACAPURU .....	44
<b>CONSIDERAÇÕES</b> .....	<b>46</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>47</b>
<b>REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS</b> .....	<b>49</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>50</b>



## INTRODUÇÃO

Desde quando a ciranda chegou a Manacapuru nos anos de 1980, como afirma Nogueira (2008, s/p), “a dança instalou-se na cidade de Manacapuru por intermédio do professor José Silvestre do Nascimento e Souza e da professora Maria do Perpétuo Socorro de Oliveira”, contudo não foi dada uma grande importância aos processos de criações nos grupos de ciranda. E por conta deste fato, e por ser estudante de Dança, nasceu a vontade de realizar essa pesquisa.

Portanto, a ideia desse trabalho parte da necessidade de se investigar os processos compositivos coreográficos de cada coreógrafo das três cirandas do Município, se estes coreógrafos possuem ou não formação na área da dança. Se os coreógrafos que possuem a formação em dança apresentam alguma diferença no ato composicional dos demais que tem apenas o conhecimento empírico.

Segundo o site A construção coreográfica.com.br (s/a) “podemos inicialmente definir coreografia como a estrutura dada aos movimentos de dança, para expressar determinada ideia. Observamos ainda que é o “desenho” da dança, criado para comunicar, por meio dos gestos dos bailarinos, onde são abertos a diferentes interpretações”.

Costa (2005), diz ainda que devemos estudar a coreografia segundo três fenômenos, a saber: Estudos coreológicos da dança, fases da criatividade e composição das partes da coreografia, levantando considerações sobre o processo de criação na dança e o envolvimento dos participantes.

Entendendo esses conceitos e técnicas da dança a construção coreográfica haverá maior facilidade em sua condução, trabalhando corpo e criatividade junto com as formas corretas que o estudo em dança proporciona.

Na condução da pesquisa com as cirandas de Manacapuru, observamos que muitas pessoas se julgam coreógrafos natos, que já nasceram com o dom da criação, criam seus processos coreográficos de forma empírica sem o uso das técnicas e metodologias que a dança possui. Nesta forma de construção coreográfica, muitas vezes o trabalho é conduzido sem o devido cuidado com o corpo do bailarino, podendo às vezes acarretar lesões no corpo do mesmo, por executar um movimento de forma incorreta, percebemos também o uso equivocado dos termos técnicos, por não terem o conhecimento do vocabulário correto da dança.

A partir da linha de pesquisa “Epistemologia, Estética e Semiótica da Dança” propusemos a temática que abordasse as recorrências metodológicas ou do *modus operandi* dos coreógrafos nos processos de criação em dança nas Cirandas de Manacapuru.

Delimitando o campo epistemológico da pesquisa trazemos o tema “Cirandas de Manacapuru: Recorrências metodológicas nos processos de criação em dança realizados por egressos do curso de dança e pessoas não formadas na área” por compreender e vivenciar a realidade destas pessoas que não tiveram a oportunidade de formação superior na área da Dança.

Esta questão nasce então da constatação de que as cirandas da cidade de Manacapuru, hoje, compõem um grande festival folclórico que movimenta cultural, artística e economicamente o Município e congregam um número grande de pessoas envolvidas na criação anual de seus espetáculos entre artistas e artesãos que trabalham arduamente neste evento; são pessoas do povo que demonstram sua criatividade e amor pelo folclore de sua terra. Dentro desta realidade a UEA se insere como espaço de qualificação profissional da área da arte, e possui em seu quadro discente cidadãos oriundos deste Município, alguns trabalham diretamente nas cirandas. Assim surge o seguinte questionamento, existe diferença nos processos de criação coreográfica das cirandas de Manacapuru realizados por egressos do curso de dança e pessoas não formadas na área?

Partindo desta inquietação propusemos então descrever os processos de criação coreográfico das cirandas de Manacapuru: Guerreiros Mura, Tradicional e Flor Matizada, a partir da natureza metodológica compositiva do coreógrafo formados em dança e os coreógrafos não formados de cada ciranda, verificando seus modos de elaboração.

Para tanto fizemos um levantamento sobre a Ciranda de Manacapuru, sua configuração histórico-estética geral eregional, imergimos na observação dos processos de criação nas danças folclóricas e nos processos de criação desenvolvidos na Universidade e, após análise e identificação das intercorrências entre os processos de criação em dança no âmbito da práxis folclórica e no âmbito dos profissionais formados pelo Curso de Dança pudemos chegar importantes dados que poderão se desdobrar em pesquisas mais profundas acerca da criação em dança que são apresentados da seguinte forma: No primeiro capítulo tratamos de falar da cultura popular e sua relação com a dança, abordando seus conceitos e

suas diversas formas, tendo em vista que a dança anda lado a lado com a cultura popular e no Brasil existem várias culturas, sendo elas atreladas com a dança ou não; no segundo capítulo abordamos sobre a chegada da ciranda no Amazonas, mas precisamente na cidade de Tefé, ate chegar à cidade de Manacapuru, onde se consolidou como dança folclórica e ficou conhecida como o maior festival de cirandas do Brasil; no terceiro capítulo falamos de como foi feito o processo de criação na dança, como cada criação acontece, de que formas esses processos são trabalhados, se na dança de ciranda tem distinção de criação para as demais danças, e se o coreógrafo da ciranda tem as mesmas habilidades dos outros coreógrafos de outros tipos de dança.

A partir de uma pesquisa de cunho qualitativo com isso propusemos investigar esses dois lados profissionais da dança, o que estuda ou é formado em curso superior na área e os que possuem o conhecimento empírico, que não tiveram um estudo formal/superior em dança; observando nos dois casos, as possíveis diferenças entre os processos de criação das cirandas, de acordo com seus coreógrafos.

Através desse estudo espera-se que se discuta e se reflita sobre a importância de se aprofundar nos estudos acerca da criação coreográfica da ciranda, que se possa abrir maior diálogo com os dirigentes das agremiações e os estudiosos que estudam a ciranda na cidade, pois estudos como este podem mostrar a importância do papel dos coreógrafos para as Cirandas de Manacapuru no sentido profissional, cultural e financeiro.

## 1 CULTURA POPULAR E SUA RELAÇÃO COM A DANÇA

No Brasil a cultura popular tem diversas nuances, tendo características em outras culturas. Tudo isso por que existem várias comunidades com manifestações folclóricas diferentes, e em regiões distintas, muitos lugares, essas manifestações são passadas de pessoa para pessoa no decorrer dos anos. Por essa diversidade de coisas existentes no Brasil e com uma cultura tão intensa fica difícil achar um único conceito para cultura popular.

O conceito sobre cultura popular vem sendo discutida desde o século passado, entre diversos povos e estudiosos. Onde muitos questionam sua origem e como se adquiriu cultura. Nas palavras do autor:

Desde a segunda metade do século XIX, o conceito cultura tem recebido diferentes acepções. Num primeiro momento, tratou-se de relacionar a cultura e civilização europeia, deixando de lado a expressão e a mentalidade de outros povos, que, segundo evolucionistas e difusionistas encontravam-se “fora da história” da humanidade. Tratava-se, portanto, de entregá-los à história ocidental. E, assim, se fez uma antropologia sem o devido respeito às diferenças entre os povos (BRAGA, 2007, p. 55).

É bem certo que não existe um único conceito sobre cultura popular, ainda mais quando se trata de sua origem. Por vários anos e até hoje mesmo, o termo cultura vem recebendo diferentes adjetivos, isso tem haver por causa das inúmeras civilizações existentes, onde cada civilização tem sua cultura, e cada povo tem uma interpretação diferente da palavra cultura. E conforme o tempo vai passando fica mais difícil definir o termo “cultura” porque sempre aparecem conceitos e culturas diferentes. Segundo o autor:

É interessante ressaltar que, neste momento, a própria palavra cultura adquiriu a conotação da diferença, na forma como os antropólogos usam o termo quando passam a fazer referências às “outras culturas”, denotando hábitos, costumes, técnicas, instituições, personalidades, mentalidades, diferentes da cultura ocidental. De fato, o problema em definir cultura fica ainda mais complexo na exata medida em que se torna consciência da existência de outras tantas “culturas” para além da cultura ocidental (BRAGA, 2007, p. 55-56).

É interessante falar que a cultura popular ou “culturas do povo” nada mais é que uma junção de elementos culturais de um determinado povo ou região. Onde cada comunidade cria suas manifestações populares que são colocados em prática em uma determinada data do ano.

Na região amazônica a cultura popular é bem intensa, pois cada cidade tem sua própria cultura e geralmente essas festas populares são ligadas diretamente com algum tipo de dança, onde a dança torna-se a principal atração da festa. E no Amazonas não é diferente, quase todas as festas tem ligação direta com a dança, muitas das vezes a cultura popular daquela região é dança, onde tomou forma e estrutura de festival e ajuda a manter o capital da cidade. Tanto no Amazonas e em outras regiões do Brasil a dança tem uma enorme importância, pois caminham lado a lado, sendo uma relação mútua. Como ressalta Braga (2007).

É nessa perspectiva, após uma rápida digressão sobre o conceito de cultura em antropologia, que chegamos à importância de uma cultura popular amazônica, ou melhor, a pertinência de se explorar referências teóricas e práticas e empíricas que nos permitissem tratar do assunto, com intuito de fixar traços culturalmente relevantes para reconstituição de uma identidade cabocla amazônica (BRAGA, 2007, p. 57).

Esse estudo não precisa ser de conhecimento técnico, para se aprofundar da história de um povo, pode ser estudado através das vivências de longos anos, e das práticas adquiridas durante esse tempo, ou seja, pode ser pesquisado sob o olhar do conhecimento empírico. Possuímos várias culturas, tais como: da dança, da música e da gastronomia, entre outras, e para aprender essas culturas nem sempre precisamos ter o conhecimento técnico, que assim mesmo iremos aprender, basta alguém ter disponibilidade para ensinar.

Porém a dança possui papel de suma importância para todas as culturas, sendo elas popular ou erudita, pois a mesma pode criar uma cultura popular de maneira espontânea, como os festivais de danças espalhados por todo o Brasil. Mas nem toda manifestação folclórica pode ser chamada de cultura popular, ou reconhecido com tal.

Podemos entender, então, que nem tudo que se populariza é popular, bem como, nem tudo que é popular se populariza. Lembramos também, que esses elementos dizem respeito a todos as categorias culturais, e não somente a música, que utilizamos neste momento como referência. O teatro, a dança, a poesia, a literatura de modo geral e todas as demais manifestações culturais se incluem aí (SANCHES, 2012, p. 21).

Então podemos dizer que nem tudo que o homem pensa e acredita ser cultura popular de fato é, ele pode ter criado um mundo a sua volta achando que essa cultura está relacionada somente com o seu mundo interior, ou um mundo de fantasias, onde a cultura que ele pensa existir faz parte só do seu convívio do cotidiano, podendo até ser chamado de artificial.

Contudo podemos ressaltar que a cultura perpassa por várias transformações, dependendo do intelecto de cada pessoa. O autor explica que:

Para alguns, sim. Pedimos desculpas, mas não conseguimos conceber a existência de uma subcultura, até porque, partindo-se do pressuposto de que tudo que o homem transformou e ainda continua transformando, do mundo natural e da sua própria natureza é cultura e com isso ele cria um mundo novo, artificial, um mundo só dele, o mundo da cultura, que é parte integrante do mundo da natureza e existe a partir de sua transformação (SANCHES, 2012, p.22).

Então tem-se o entendimento de que cada homem possui uma noção do que é cultura dentro de si, dentro do seu mundo paralelo com o real e o imaginário. Pelo seu conhecimento prático de anos e o convívio com outros povos levam o homem a pensar cultura de acordo com sua aprendizagem.

Partimos do princípio que cada homem entende e tem um pouco de noção do que é cultura popular dentro de si, ou então traz consigo essa cultura de sua terra de origem, para por em prática ou tentar reproduzir no lugar onde foi morar ou escolheu ficar.

Porém, reproduzir ou criar uma cultura, na maioria das vezes é muito difícil, requer tempo e disponibilidade de quem quer fazer investimentos e ajuda de outras pessoas ou órgãos públicos, até por que uma cultura não consegue manter-se sozinha. Precisa de verbas do Estado ou município para colocar os trabalhos em práticas, principalmente quando se faz culturas nos lugares mais remotos e distantes dos centros das grandes capitais. O autor diz:

A relação entre cultura popular e poder no Brasil, portanto passa quase sempre primeiro pela região, depois pelo Estado, pelo município e, na maior parte das vezes; somente lá no distrito, isolados em lugares extremos do território brasileiro estão os grupos artísticos de criação popular. Essa mesma estrutura desigual de poder se reproduz no interior das grandes, geralmente habitadas nas suas periferias por migrantes que bravamente recriam as manifestações tradicionais de sua cultura. Nessas comunidades, lá, aonde quase não chegam recursos e apoio do Estado, a relação entre “cultura” e poder é, então, a mesma. Configura uma equação inequívoca: criação artística popular e pobreza material/ fraqueza política (SILVA, 2008, p. 8).

Atualmente no Brasil fazer cultura é muito difícil, principalmente que chegue a uma grande parte da população mais carente. Falta um incentivo maior do poder público, que invista nas manifestações folclóricas existentes nos lugares pouco conhecido do Brasil, que traga para mídia essa cultura existente e ao mesmo tempo oculta, oculta por não poder ser mostrada para os demais lugares do Brasil até por falta de recursos.

E é nessa hora que a dança entra em cena para dar apoio à cultura popular,

porque a dança sempre atrai os olhares dos curiosos, para saber que tipo de dança é, e qual sua origem. Assim a festa daquele local pode ficar conhecida por intermédio da dança, sendo comentada por outros lugares.

Por isso que a cultura popular tem uma relação de cumplicidade com a dança, porque de certa forma a dança dá mais visibilidade e divulgação a essas comunidades que é menos conhecida.

Não é de hoje que a luta a favor de uma cultura popular mais valorizada é feita, por detectarmos que vem sendo paulatinamente desvalorizadas, principalmente as manifestações folclóricas, que estão sofrendo com falta de incentivo.

Recusar a subalternidade da cultura popular, recuperar sua importância fundamental é concebê-la a ocupar um lugar privilegiado de onde se pode pensar e ver criticamente sob uma perspectiva analítica capaz de pensar em profundidade os principais nós e os estrangulamentos da história do Brasil e da cultura brasileira em geral. A partir da cultura popular, é possível pensar um outro país, uma ou várias alternativas de Brasil (SILVA, 2008, p. 9).

O Brasil possui uma cultura popular muito rica e irreverente, de norte a sul em todos os cantos se têm uma manifestação folclórica, só precisa ser dada uma importância maior para elas, tudo se torna gigantesco culturalmente falando, quando os governantes dão mais atenção e começam a investir nesses lugares que produzem cultura. Isso é que falta em sua grande maioria, investimento do poder público. Como diz Silva (2008):

[...] a cultura popular brasileira é um estoque inesgotável de conhecimento, sabedoria, tecnologias, maneiras de fazer, pensar e ver nossas relações sociais e nessa exata medida, um lugar em que mais do que simplesmente criticar o modelo genocida e autodestrutivo de desenvolvimento, é possível resistir a ele com outras propostas de sentido do viver e de humanidade (SILVA, 2008, p. 9).

Isso é fato que o Brasil é um país onde possui várias culturas diferentes, mas em todas elas tem suas peculiaridades, por isso cada uma tem seu jeito de criar e fazer acontecer. A importância da cultura popular para os brasileiros vem de muitos anos, pois ensina os mesmo a trabalhar em equipe, a dividir, ou seja, ensina a pessoa a partir de pessoas. Por isso a cultura é muito diversificada, sendo a junção de um todo. O autor conta que:

[...] que cultura é um conjunto diverso, múltiplo de maneiras de produzir sentido, uma infinidade de formas de ser, de viver, de pensar, de sentir, de falar, de produzir e expressar saberes, não existindo, por conta disso, uma só cultura, ou culturas mais ricas ou evoluídas que outras tampouco, gente ou povos, sem cultura (SILVA, 2008, p.17).

A cultura popular tem vários adjetivos que podem se usados para as manifestações folclóricas, cada um tem o mesmo objetivo, que é produzir cultura. As danças folclóricas é uma das expressões que podem identificar melhor a cultura popular, por que é uma das melhores formas de desenvolver artisticamente as tradições, crenças e costumes de um povo, transformando-os em “cultura popular”.

Sabemos que a cultura popular é recorrente em todas as partes do Brasil, e que junto dessas culturas caminha paralelamente as Danças Folclóricas, e aqui nesse mesmo capítulo vamos abordar uma dessas danças, que é a Dança da Ciranda. Dança folclórica de muita tradição e conhecida em algumas regiões do Brasil.

Cascudo (1993) identifica a ciranda brasileira como uma dança de roda muito apreciada pelas crianças, diferenciando-se da de Portugal, da qual provavelmente se originou, onde é bailado de adulto.

Os primeiros vestígios de ciranda no Brasil vinda de Portugal aconteceram no Estado de Pernambuco, [...] a ciranda seria de origem portuguesa, tendo chegado ao Brasil no século XVIII, predominantemente no Estado de Pernambuco, na Mata Norte e no litoral (CALLENDER, 2013, p.115).

Chegada ao Brasil no século XVIII e no ano de 1553 tornou-se popular como “dança do povo”, partir daí a ciranda começou a ser praticada por alguns grupos de pessoas do litoral pernambucano, como relata o autor “[...] a ciranda foi categorizada como “uma expressão popular – genuína dança do povo” praticada por trabalhadores rurais, pescadores de mangue e de mar, operários de construção não especializados e biscateiros (DINIZ, 1960, p. 15).

Naquela época não tinha uma data certa e nem um festival específico para se dançar ciranda, era geralmente dançada a noite e nos finais de semana, Rabello (1979) afirma que:

[...] dança-se a ciranda durante o ano inteiro, exceção (por motivos religiosos) da quarta, quinta, sexta-feira santa, quarta-feira de cinzas, dia de finados. Também não é comum ver-se nos dias de carnaval, mas o padre Jaime Diniz registrou dias de folia em Nazaré da Mata, e também a Ciranda de Caeté, em Abreu e Lima (...). O pessoal brincava fantasiado e no meio da rua dançava Ciranda. (RABELLO, 1979, p.49)

Dançada em toda parte do litoral e Mata Norte de Pernambuco durante todo o ano, sem uma data específica para acontecer, a partir daí começou a se expandir para outros municípios e localidades do Estado. Como mostra o autor:

Nos anos 50, era frequente “desde o litoral norte de Pernambuco nos



municípios de Goiana, Igarassu e Paulista, até o fundo dos vales do Capibaribe- mirim e Tracunhaém, aparecendo também em localidades como Nazaré da Mata e Timbaúba, já na Zona da Mata Seca (ou Mata Norte)” (BENJAMIM, 1989, p.19).

Na região nordeste, mais precisamente no Estado de Pernambuco, ganhando força e adeptos na Zona da Mata Norte e no litoral, dançada por quase todos nesses lugares. Ficando popular e ganhando admiradores de outros municípios e localidades, a dança da ciranda foi levada para essas comunidades.

A ciranda ficou muito popular em quase todo o Estado de Pernambuco, passando com isso para outras regiões do Brasil, pelo grande sucesso que teve naquele Estado.

Aparecendo posteriormente nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro (precisamente na cidade de Parati). Como relata o autor:

[...] no verbete ciranda, o folclorista faz referências à manifestação em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas não à dança de roda em Pernambuco. E assim a descreve: “Dança infantil, de roda, vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal, onde é bailado de adultos. Samba rural no Estado do Rio de Janeiro (Parati) e também dança paulista de adultos, terminando o baile rural do fandango, em rodas concêntricas, homem por dentro e mulheres por fora” (CASCUDO, 1972, p.267).

A palavra ciranda “[...] no Rio de Janeiro, apresenta dupla significação: é sinônimo de dança e também designação de baile composto por danças populares recorrentes no litoral sul fluminense.” (*op cit.*) Também é denominada de chiba, sendo a ciranda sinônimo de baile popular entre pescadores do litoral fluminense, divertimento para, assim, quebrarem a monotonia das noites ou animar as festas de São João (FRANÇA,2011).

Dançada nas zonas rurais de São Paulo e Rio de Janeiro depois dos bailes de fandango, a ciranda aparece na região norte do Brasil, precisamente no Estado do Amazonas.

Mário de Andrade registrou, em 1927, durante a sua viagem pelo Rio Solimões, uma dança de ciranda com o mesmo texto e com a mesma melodia das encenadas por crianças de todo o Brasil. O bailado, aquela altura, já incorporava personagem do imaginário regional e por isso foi batizado por ele como “Ciranda Amazônica” (ANDRADE, 1982).

Porém para outros estudiosos a inserção da ciranda no Amazonas é dada por outros motivos e muito tempo depois do ano de 1927, quando Mário de Andrade

registrou a dança em uma de suas viagens. Sobre este fato Nogueira (2008) relata que:

A introdução da ciranda no Amazonas também é atribuída aos migrantes nordestinos que se embrenharam na floresta à procura do látex da seringueira na segunda metade do século XIX e na primeira década do século XX, nos chamados tempos áureos da borracha, e na segunda fase dessa economia durante a Segunda Guerra Mundial (1940- 1945). (NOGUEIRA, 2008, p. 120).

Introduzida no Amazonas, especificamente no município de Tefé, trazida pelo mulato pernambucano Antônio Felício. Em Tefé a ciranda começou a ser mudada, diferentemente de outros lugares do Brasil, colocando novas personagens na brincadeira de roda, onde se apresentavam por toda a cidade, ou mesmo a convite dos moradores. Veja no discurso do autor:

A folia teria chegado ao município no final do século XIX, possivelmente pelas mãos do pernambucano Antônio Felício. A folia estava formada, inicialmente, por dez pares, com destaque para as personagens Chefe, Sub- chefe, Oficial da Ronda, Soldado, Padre, Sacristão, Velho, Velha, Caçador e Carão. A apresentação estava dividida em oito atos: a entrada do cordão, as encenações da Mãe Benta, Puxa Roda, Cupido, Constância, Carão, Viola Encantada e a saída do cordão. A partir de 1937 até 1942, foram acrescentados mais cinco personagens e suas coreografias: Seu Manelinho, Galo Bonito, Seu Honorato, Ronda e Despedida. Os grupos de ciranda apresentavam- se na cidade de Tefé, preferencialmente nos clubes de dança, nos pátios e nas varandas de residências a convite de seus proprietários, no decorrer da quadra junina. (NOGUEIRA, 2008, p. 124).

Em Tefé, a dança tornou- se diferente daquela dançada em Pernambuco e nos outros Estados do Brasil. Encantou outros públicos e fez a cidade se movimentar e ser conhecida em outros lugares.

Nogueira (2008) diz que em Tefé contagiou os adolescentes e fez o município ganhar fama como “terra dos cirandeiros” entre as localidades da calha do Solimões.

Posteriormente a brincadeira chega à Manaus, levada pelo professor José Silvestre do Nascimento e Souza. Nogueira (2008, p. 125), afirma que “[...] em Manaus, os primeiros grupos foram montados na década de 1960, motivados pelo Festival Folclórico do Amazonas promovido pelo diário ‘O Jornal’, da família Archer Pinto”.

Nessa mesma década de 1960, seis anos depois foi criada a primeira ciranda, para então disputar o Festival Folclórico do Amazonas. Júnior (2013, s/p) relata que “[...] a brincadeira teve início com o professor José Silvestre do Nascimento e Souza, após aceitar a proposta do diretor do Colégio Comercial Sólon de Lucena, em 1966, para montar um cordão folclórico para escola”.

## 2 AS CIRANDAS DE MANACAPURU

O surgimento da Ciranda em Manacapuru traz, em seu histórico, notadamente influências dos folguedos europeus e nordestino. Segundo estudiosos, vinda de Portugal, a dança alcançou as praias pernambucanas na época colonial e bem no auge do Ciclo da Borracha, ao final do século XIX, migra diretamente para o Município de Tefé trazida na bagagem cultural da massa nordestina. Lá ela foi montada pelo mulato pernambucano Antônio Felício.

A prática foi mantida por muito tempo até ser levada pelas mãos do professor José Silvestre a Manaus, mais precisamente para a Escola Estadual Sólon de Lucena, em Manaus, e daí para Manacapuru, em 1980, onde finalmente encontrou seu solo mais fértil.

Para melhor entendimento Nogueira (2008) relata que a ciranda começou a ser difundida no Amazonas a partir do município de Tefé, chegando até a cidade de Manaus e, por conseguinte, chegando ao município de Manacapuru; afirma também que chegou em Manacapuru pelo intermédio do professor José Silvestre do Nascimento e Souza e da professora Maria do Perpétuo Socorro de Oliveira.

Nos anos de 1980, a dança instalou-se na cidade de Manacapuru por intermédio do professor José Silvestre do Nascimento e Souza e da professora Maria do Perpétuo Socorro de Oliveira, convidados do então prefeito Pedro Rates em função da referência de cirandeiros que obtiveram em Tefé e em Manaus (NOGUEIRA, 2008, p.125).

Recém-chegado em Manacapuru, e naquele mesmo ano foi criada a primeira ciranda do município, assim como em Manaus a ciranda foi criada numa escola, que mais no futuro outras escolas criariam seus grupos. Nogueira diz que:

Os primeiros grupos foram criados na Escola Nossa Senhora de Nazaré, mas logo outras fundaram os seus e passaram a disputar um festival, organizado pelos professores, que sempre ocorria no aniversário da cidade, em 16 julho. As cirandas Flor Matizada (Escola Nossa Senhora de Nazaré), Guerreiros Mura (Escola José Mota) e Tradicional (Escola José Seffair) conquistaram a simpatia de grupos torcedores de toda cidade que, durante o festival rivalizavam-se (NOGUEIRA, 2008, P. 125).

Praticada somente pelos alunos de suas respectivas escolas, e para se apresentarem no festival junino do aniversário da cidade. A ciranda vinha ganhando mídia e ficando cada vez maior. Então que no ano de 1997 foi criado o 1º Festival de Cirandas de Manacapuru, dando mais visibilidade a dança e que separaria a ciranda das escolas e das brincadeiras juninas. E que no outro ano a ciranda ganharia um espaço só seu, pelo imenso tamanho que chegou a ciranda.

Foi quando em 1997, o então prefeito Ângelus Figueira instituiu o 1º Festival de Ciranda no último final de semana de agosto, dissociando as apresentações das brincadeiras do período junino. Em 1998, para prestigiar as cirandas e transformá-las em um atrativo turístico de alcance nacional, Ângelus Figueira construiu um “Cirandódromo”, no Parque do Ingá (JUNIOR, 2013).

A partir do 1º Festival de Ciranda de Manacapuru, a dança foi se transformando, ficando diferente das dançadas em Tefé e Manaus e nos outros lugares do Brasil. Foram introduzidos novos elementos e outras personagens. Porém certas personagens tradicionais foram mantidas, dos criados em Tefé.

O autor Wilson Nogueira (2008) diz que as adaptações adotadas pela Ciranda de Manacapuru em relação à matriz de Tefé são uma tentativa de criar e encenar um bailado com as cores locais que deem conta do cotidiano da cidade, mas que, também, se articule com o mercado de bens simbólicos.

O Júnior (2013, s/p) relata um pouco mais essas transformações:

Em Manacapuru, os cirandeiros mantiveram as figuras tradicionais, mas introduziram novos elementos, como a Cirandeira Bela (equivalente a Cunhã Poranga no Bumbá de Parintins) e a Porta Cores (equivalente a Porta Estandarte). Também, em vez de encenar sempre a mesma história do pássaro Carão, eles começaram a desenvolver novos enredos, com músicas (“cirandadas”) e a utilização de alegorias gigantes e de grande apelo visual, a partir de uma produtiva parceria com vários artesãos de Parintins. Alguns dos passos tradicionais (“Galo Bonito”, “Dona Constância”, “Cupido”) foram mantidos, mas novos passos bem elaborados acabaram sendo introduzidos, deixando a dança mais dinâmica, sexy e bonita.

A ciranda ao chegar a Manacapuru passou por várias modificações, tanto estruturalmente, quanto no seu jeito de dançar, inserindo coreografias novas, bem diferentes das que são dançadas em Tefé e Manaus, o figurino também sofreu modificações, ou seja, foi mudada muita coisa da ciranda de roda, daquela que chegou a Tefé.

E a cada ano que passa mais coisas vão sendo acrescentadas na ciranda, para deixá-la atraente aos olhos de quem assiste. E assim diferenciando-se das outras, na questão de estrutura de apresentação.

A ciranda de Manacapuru é uma outra versão, uma nova proposta de espetáculo para os olhos dos turistas e dos telespectadores, que despertam a atenção da mídia e dos patrocinadores. Ela está cada vez mais presente nos eventos de turismo que promovem Manacapuru como “uma nova cidade para um novo século” (NOGUEIRA, 2008, p.135).

Em Manacapuru a ciranda evoluiu muito, tanto no que diz respeito à estrutura física como quanto o jeito de dançar ciranda, de uns anos para cá, está mais na mídia local e no Amazonas, sendo tratada com um festival folclórico que é.

Até 1996 a ciranda era apresentada sob o patrocínio das escolas públicas de Manacapuru; em 1997, elas saíram do âmbito das instituições escolares e se alocam nos domínios das suas respectivas comunidades locais, ganhando personalidade jurídica e um festival próprio.

O Festival de Cirandas de Manacapuru é composto por três agremiações: Grêmio Recreativo Flor Matizada, Grupo Recreativo e Folclórico Ciranda Guerreiros Mura da Liberdade e Ciranda Tradicional.

**a) Ciranda Flor Matizada:**

Foi no ano de 1980 que, sob a coordenação da professora Perpétuo Socorro de Oliveira, e orientação de José Silvestre, foi montada na Escola Estadual Nossa Senhora de Nazaré o que seria a primeira ciranda, para uma apresentação infantil.

Pouco tempo depois ela se tornaria a Grêmio Recreativo Flor Matizada, em homenagem à própria cidade. As cores lilás e branco vieram antes do próprio nome da ciranda: passaram a ser as cores oficiais em 1994, por sugestão do brincante Adaury Santana, que fez parte dos primórdios da associação junto com personagens como Gaspar Fernandes Neto, hoje diretor cultural da Flor Matizada.

O 1º Festival de Cirandas de Manacapuru foi realizado ainda no antigo Campo do Riachuelo em 1997, tendo a Flor Matizada como grande campeã.

**b) Ciranda Tradicional:**

Já em 1985, na Escola Estadual José Seffair, no bairro da Terra Preta, por iniciativa da professora e diretora Terezinha Vierra Fernandes, surge a segunda ciranda.

Curiosamente, Terezinha Fernandes é mãe de Úrsula Regina, ex-presidente da Ciranda Tradicional – e do atual diretor cultural da Flor Matizada, Gaspar Neto. “Minha mãe foi a precursora do festival de cirandas de forma competitiva. Quando ela criou a segunda ciranda ela criou também a disputa”, sintetiza ele.

Em 1996 a Ciranda desvinculou-se do contexto escolar e passou a se chamar Tradicional fazendo parte da Associação Folclórica Unidos do Bairro (AFUB).

### c) Ciranda Guerreiros Mura:

Em 1991, na Escola Estadual José Mota, no bairro da Liberdade, é criada pela professora Vanderléia Nogueira e Alcelina Guimarães Cascaes, a terceira ciranda de Manacapuru: a Ciranda Guerreiros Mura.

A origem veio a partir de dissidentes da Escola Estadual José Seffair que queriam participar do Festival Folclórico da cidade.

O grupo recebeu um convite do então professor da Escola Estadual José Mota para representar aquela unidade educacional no evento. Em 22 de agosto de 1993 foi fundada a Ciranda José Mota e, algum tempo depois, o Grupo Recreativo e Folclórico Ciranda Guerreiros Mura da Liberdade.

## 2.1 CIRANDA E SUAS PERSONAGENS: DO INÍCIO AOS DIAS ATUAIS

Personagem é qualquer ser atuante de uma história ou obra. Normalmente é uma pessoa, mas pode ser um animal, um ser fictício, um sentimento, um objeto, desde que com características humanas, ou seja, personificados. Circunstâncias como uma guerra, um objeto, uma casa, se não personificados, não são personagens de um enredo. Personagens podem ter qualquer tipo de personalidade. São encontrados em obras de literatura, cinema, teatro, televisão, músicas, desenhos, histórias em quadrinhos, videogames, marketing, etc. No caso de cinema, teatro e televisão, são representados por atores. A palavra deriva de *personae*, que no grego nomeava originalmente o orifício, no local da boca, nas máscaras de teatro o onde “personava” a voz dos atores. A mesma raiz etimológica deu origem à palavra pessoa (Wikipédia).

Personagem é um substantivo de dois gêneros. Isso que dizer que podemos usá-los indiferentemente no masculino ou no feminino. No caso da ficção [...], há uma leve tendência entre os estudiosos a usar o substantivo no feminino. Seja a personagem, ou o personagem, o fato é que falamos de uma entidade literária que vive a ação (UOL Educação, s/d).

Considerando que a ciranda chegou ao Brasil, mais precisamente na região Nordeste de Pernambuco no século XVIII.

Callender (2013, p.20) [...] a ciranda seria de origem portuguesa, tendo chegado ao Brasil no século XVIII, predominantemente no Estado de Pernambuco,

na Mata Norte e no litoral.”

A ciranda é uma manifestação cultural, composta simultaneamente por canto e dança. Como dança de roda de adultos, embora dela também possam participar crianças, (DINIZ,1960).

Uma dança praticada em rodas com os brincantes de mãos dadas, dentro dessas rodas participam personagens de muita importância para a ciranda de Pernambuco. O mestre cirandeiro é o responsável por direcionar a brincadeira e cantar as cantigas.

O mestre cirandeiro é o integrante mais importante da ciranda, cabendo a ele “tirar as cantigas” (cirandadas), improvisar versos, tocar o ganzá e presidir a brincadeira. Ele utiliza um apito pendurado no pescoço para ajuda-lo nas suas funções. O contra- mestre pode tocar tanto bumbo quanto a caixa e substituir o mestre quando necessário (<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com>).

O mestre cirandeiro é personagem principal da brincadeira de roda em Pernambuco, através do soar do apito ele direciona os brincantes que são denominados de “cirandeiros”.

O Gaspar (s/a) descreve a movimentação dos participantes denominados cirandeiros organizam-se em rodas, esperando pelo comando do mestre cirandeiro para começar a brincadeira, entoando cantigas e versos e que “[...] voltados para o centro da roda, os dançadores dão-se as mãos e balançam o corpo à medida que fazem o movimento de translação em sentido anti-horário”. Esta organização sofreu mudanças em outras regiões.

A ciranda expandiu-se e chegou a região Norte do Brasil, no Estado do Amazonas, particularmente no município de Tefé. Oriundo de Pernambuco, o mestre cirandeiro foi a primeira personagem que teve na ciranda de Tefé, que veio junto de Antônio Felício, cuja pessoa que trouxe a ciranda para Tefé, como consta no capítulo anterior.

Pessoa (2016, s/p) relata esse surgimento do mestre cirandeiro no município, “quando surgiu [...] em Tefé, por volta de 1898, pelas mãos do mulato pernambucano Antônio Felício, ele próprio mestre cirandeiro e cantador de coco de embolada. A brincadeira era uma curiosa mistura de ciranda tradicional e cordão de bichos”. Assim, o que seria só uma personagem de Pernambuco, também foi introduzindo na ciranda em Tefé.

Nesta cidade foram acrescentadas outras personagens, na brincadeira de roda que acabara de ser criada.

A folia estava formada, inicialmente, por dez pares, com destaque para as personagens Chefe, Subchefe, Oficial da Ronda, Soldado, Padre, Sacristão, Velho, Velha, Caçador e Carão. A apresentação estava dividida em oito atos: a entrada do cordão, as encenações da Mãe Benta, Puxa Roda, Cuido, Constância [...], Viola Encantada e a saída do cordão (NOGUEIRA, 2008, p. 123).

E o surgimento dessas personagens não pararia por aí, futuramente seriam criadas outras, como mostra Nogueira (2008), “a partir de 1937 até 1942, foram acrescentados mais personagens [...]: Seu Manelinho, Galo Bonito, Seu Honorato, Ronda e Despedida”. Essas personagens contribuíram muito para o sucesso da ciranda no município.

Na ciranda de Tefé tinha as personagens que mais se destacavam e que eram principais, Pessoa (2016, s/p.) descreve “[...] as personagens principais eram o Chefe, o Subchefe, o Oficial da Ronda, o Padre, o Sacristão, o Soldado, o Velho, a Velha, o Caçador e o Carão”.

Por trás dessas principais personagens é contada uma pequena história, que será relatada que:

[...] o caçador resolve matar o pássaro carão para satisfazer o desejo de comer a ave cozida, formulada pela enjoada mulher que está grávida. O carão é um pássaro negro, que vive nas beiras do rio caçando o caramujo uruá e não faz mal a ninguém. O caçador mata o carão e o casal de velhos, que eram apaixonados pela simpática avezinha, denuncia o crime ao oficial da ronda, que manda o soldado prender o caçador. O padre e o sacristão são chamados para ouvir a confissão do caçador e, depois de muitas idas e vindas, o carão acaba ressuscitando pelas mãos do padre, por que não havia sido morto de verdade, apenas ferido de raspão pelo tiro (PESSOA, 2016, s/p).

A criação dessas personagens deve-se a Isidoro Gonçalves de Souza e seus sobrinhos, através destas criações, a ciranda se espalhou pelas comunidades próximas de Tefé. Pessoa (idem) diz que a ciranda amazonense, que nasceu com Nogueira, espalhou-se pelas comunidades próximas do município de Tefé e “[...] deve muito do seu sucesso às inovações introduzidas na brincadeira por (...) Isidoro Gonçalves de Souza.”. Isidoro Souza foi um dos primeiros brincantes da ciranda de Antônio Felício, e depois começou a montar sua própria brincadeira de roda.

Durante a adolescência, Isidoro Souza participou como brincante da ciranda de Antônio Felício durante vários anos. Depois de adulto, já morando em Tefé, onde exercia o cargo de professor e diretor do Seminário São José, começou a montar uma ciranda, que passou a ser conhecida como “Ciranda de Tefé”, a partir da introdução de novos personagens. Os personagens Galo Bonito, seu Manelinho e seu Honorato foram criados pelos sobrinhos de Isidoro, Odoni Temístocles Alencar, inspirados em moradores da cidade (PESSOA, 2016, s/p).

Como estava sendo montada outra ciranda na sede do município, algumas



personagens foram sendo retiradas do roteiro.

Da ciranda de Antônio Felício, o professor Isidoro Souza manteve os cordões de entrada e de saída, o puxa roda e o auto do pássaro carão (sendo que agora o pássaro era “ressuscitado” por uma “garrafada” de ervas milagrosa preparada pelo rezador Honorato), mas deletou o padre e o sacristão (provavelmente para evitar problemas com os padres Congregação do Espírito Santo, responsáveis pelo seminário São José que ele dirigia) e o casal de velhos. (PESSOA, 2016, s/p.)

A nova ciranda estava montada, a ciranda de Isidoro Souza. E ficaram da antiga somente alguns personagens.

Com a introdução de novos personagens na ciranda, a brincadeira de roda ficou muito conhecida na cidade de Tefé, fazendo muito sucesso e automaticamente chamada para várias apresentações, em diversos lugares.

Souza (2001) afirma que na sede do município, os locais preferidos para as apresentações eram os salões de dança, dos clubes, os pátios e as varandas das casas, e às vezes, na rua da frente das residências, cujos donos, antecipadamente, haviam solicitado a presença da ciranda [...]. As apresentações duravam uma hora ou menos, dividindo-se em duas etapas: a primeira, que ia da entrada da ciranda até o seu Honorato; a segunda, compreendendo a Morte do Carão, a Viola Encantada e a despedida do Carão. Sendo assim, a ciranda apresentava-se por quase todo o município.

Com uma nova roupagem de personagens que foi criado na ciranda, sendo sucesso por onde passava em toda cidade de Tefé.

A dança migrou para a capital amazonense, levando na bagagem algumas personagens criadas em Tefé, conquistando muitos manauaras.

Em Manaus as personagens começaram a receber figurinos e assim a dança ficou mais atraente.

A brincadeira trazida de Tefé conquistou o coração dos manauaras e, de repente começaram a surgir cordões de cirandeiros em praticamente todos os bairros da cidade, a maioria deles sendo ensaiado nas escolas públicas. As demais figuras do auto, evidentemente, possuíam um figurino próprio. A Mãe Benta se vestia de baiana tradicional [...]. O Caçador, de camisa lisa social e calça preta de bainha no estilo “pega-marreca”. O Carão usava uma roupa imitando o pássaro original [...]. O Galo Bonito também era a imitação de um autêntico galo de terreiro. Constância se vestia como uma dama da corte imperial. Seu Manelinho e o Seu Honorato usavam as roupas de um ribeirinho comum [...]. (PESSOA, 2016, s/p.)

Chegando a Manaus, a ciranda virou febre, dançada por todo canto e principalmente nas escolas, e na capital começaram a vestir as personagens, colocando-as mais em ênfase, por conta dos figurinos.

A brincadeira de roda estava tomando conta do Amazonas, que chegou a Tefé, e mais tarde enveredando para Manaus, e por sua vez chega ao município de Manacapuru, trazendo consigo também alguns personagens que fizeram sucesso nas cidades onde passou.

Porém foi em Manacapuru que as coisas foram mudando, como aconteceu em Tefé, alguns personagens foram perdendo destaque, sendo introduzidas outras novas personagens na dança de ciranda. Júnior, (2013, s/p) descreve:

Em Manacapuru, os cirandeiros mantiveram as figuras tradicionais, mais introduziram novos elementos, como a Cirandeira Bela (equivalente a Cunhã Poranga no Bumbá de Parintins) e a Porta Cores (equivalente a Porta Estandarte). Também, em vez de encenar sempre a mesma história do pássaro Carão, eles começaram a desenvolver novos enredos [...]. Alguns dos passos tradicionais (“Galo Bonito”, “Dona Constância”, “Cupido”) foram mantidos [...].

Silva (2014) mostra que o cordão e seus passos engraçados, assim como os personagens Cupido, Seu Manelinho, Mãe Benta, Carão, Constância, Galo Bonito e outros permaneceram na brincadeira, funcionam como cordão umbilical da derivação anterior. Ou seja, mantem-se ligados através de algumas personagens da ciranda de Tefé, para não perder a essência da tradição.

Todas essas personagens que enriquecem a ciranda, começando em Pernambuco até chegar a Manacapuru e por onde passou adquiriram um significado. Todas elas ajudaram a contar a história da ciranda, de acordo com a região que estava.

Vários autores descrevem as personagens, mas vamos abordar as descrições feitas por Ferreira (s/d) Júnior (2013) e Pessoa (2016):

- a) MESTRE CIRANDEIRO:** É o integrante mais importante da ciranda, cabendo a ele “tirar as cantigas” (cirandas), improvisar versos, tocar o ganzá e presidir a brincadeira. Também é chamado de “puxador de ciranda”, acompanhado por uma pequena orquestra que tem o ritmo marcado pela zabumba e o tarol.
- b) SEU MANELINHO:** Era um regatão que vivia embriagado e gostava de contar proezas inimagináveis sobre as suas viagens pelos rios da Amazônia.
- c) CUPIDO:** Deus do amor, incentivador das paixões, representado por uma criança com um arco e flecha na mão.
- d) PUXA- RODA:** Coreografia surgida nas danças de roda de Tefé, que ressalta

- o charme e o gingado dos brincantes.
- e) **CONSTÂNCIA:** Personagem criada também em Tefé para homenagear a garota mais cortejada. Educada à maneira francesa, Constância fazia os rapazes da época suspirarem embriagados por sua simpatia e elegância.
  - f) **GALO BONITO:** Porque vivia dando em cima das franguinhas locais- era o apelido de Valentim, que se considerava o “Don Juan de Tefé” e, de tão exigente na escolha das parceiras, morreu no caritó.
  - g) **MÃE BENTA:** Personagem criada em homenagem à esposa de Antônio Felício, vendedora de guloseimas na cidade de Salvador, que incorporou um pouco da cozinha baiana aos hábitos alimentares locais.
  - h) **SEU HONOTRATO:** Figura popular em Tefé nos tempos em que atendimento médico era difícil e profundo conhecedor de ervas e raízes da floresta que tratava os ribeirinhos acometidos de dores e outros males.
  - i) **CARÃO:** Uma das mais importantes da ciranda, representada por um pássaro negro que é perseguido pelo caçador.
  - j) **PORTA – CORES:** Nome da cirandeira que sustenta o estandarte, onde se destacam os símbolos referentes ao tema e as cores da ciranda.
  - k) **CIRANDEIRA BELA:** Nome da cirandeira mais bonita, personagem que representa a dança e a beleza dos cirandeiros de Manacapuru.

Essas novas personagens inseridas na ciranda de Manacapuru, a deixou mais dinâmica e a partir delas foi que começou a evolução na brincadeira de roda, deixando assim mais prazerosa de se dançar.

O Sidney Júnior (2013) ressalta que por conta dessas transformações hoje é considerada a segunda maior festa popular do interior do Amazonas (em número de público, só perde para o Festival de Bumbás de Parintins), e Manacapuru mostrou que era possível a dança evoluir e se modernizar sem perder a magia.

### 3 PROCESSO DE CRIAÇÃO NA DANÇA

“Para que o processo criativo aconteça é necessário que o artista ou coreógrafo seja estimulado, impulsionado, inspirado por algo ou alguma coisa para elaborar a coreografia”. O despertar do processo criativo coreográfico, no entanto, pode ter infinitas “inspirações”, a partir de obras literárias, ideias filosóficas, ideias abstratas, músicas, arquitetura, natureza, lugares, pessoas, objetos, tecnologias e etc”. (ERIKA, 2009, p. 01).

Para o autor o processo de criação começa a partir de uma inspiração, do olhar mais apurado do artista, que fica atento em tudo em sua volta, para extrair o máximo de sensações e assim começar o processo. Através desses estímulos o coreógrafo passa a produzir. Como foi relatado acima pelo autor.

É preciso de inúmeras sensações para acontecer o processo de criação, sensibilidade, inspirações, objetos e etc. A improvisação é um dos caminhos que pode ser utilizado para criar uma coreografia, por ela às movimentações começam a fluir. A autora relata que:

Durante o processo, a improvisação é bastante utilizada como meio para o desenvolvimento criativo, na busca de materiais novos para a construção coreográfica. A improvisação permite que o indivíduo se perceba por dentro e por fora, colocando-se diante de suas inquietações em relação a ele mesmo e ao mundo (GOMES, 2009, p.01).

A improvisação é muito útil para o processo de criação, porém precisa ser uma improvisação consciente, para que a percepção aconteça dentro e fora do seu corpo.

Para se criar um processo criação é necessário um estudo sobre o assunto, porém cada pessoa vem com esse processo em dança impregnado no corpo, adquiridos durante sua vida e pelas experiências acumuladas.

Cada pessoa possui um acervo de movimentos e um repertório próprio de dança que construiu durante a vida. Quanto mais ricas tiverem sido essas experiências, mais criativas, elaboradas e surpreendentes serão as improvisações, o processo criativo e as composições coreográficas dessas pessoas (GOMES, 2009, p. 01).

Assim como temos experiências de coisas vividas durante nossa história e que no certo tempo serão colocadas em práticas, também funciona com os movimentos corporais. A vida trata de construir esse repertório criativo, para futuramente serem postos em cena.

Como a improvisação ajuda no processo de criação, a interdisciplinaridade é outro meio para ser usado na hora da criação coreográfica.

Gomes (2009, p. 01) diz que:

[...] a interdisciplinaridade é outro recurso que é muito utilizado nos processos de criação dos coreógrafos da atualidade, pois, possibilita o enriquecimento e valorização da obra, já que esta dialoga com outras referências e estas, por sua vez, ampliam e enriquecem o olhar para a composição das cenas. Todos esses recursos são importantes para a criação de um processo criativo, cada um colabora para o sucesso da coreografia”

Muitos estudiosos contribuíram para [...] a dança, com isso abriram caminhos para a pesquisa no âmbito do processo criativo, um dos principais foi o bailarino e coreógrafo Rudolf Von Laban” (op. cit.). A autora afirma essas contribuições:

Alguns estudiosos deixaram suas contribuições no campo da educação e da dança, abrindo novos caminhos para pesquisa do processo criativo, como o bailarino e coreógrafo Rudolf Von Laban. Este mestre do movimento tinha a preocupação explícita de fazer da dança um meio para o desenvolvimento das capacidades humanas de expressão e criação (GOMES, 2009, p. 02).

Laban estudou profundamente as estruturas do movimento por meio da ciência chamada “coreologia”, a qual permite uma compreensão corporal e intelectual das estruturas presentes nas diversas manifestações de danças nos nossos dias (PRESTON- DUNLOP, 1989).

Gomes (2009, p. 02) diz que a coreologia dividi- se em três partes:

A corêutica, a eukinética e a ‘labanotation’. A corêutica consiste no “o quê” do movimento, ou seja, na organização no espaço feita a partir de estudos de geometria. A eukinética investiga o “como” do movimento, ou seja, a sua expressividade. E a labanotação refere- se à escrita da dança.

Por mais que essas contribuições tenham sido feitas há muitos anos atrás, para melhorar e abrir novos caminhos para o processo coreográfico, mesmo assim muitos coreógrafos da atualidade se baseiam nos estudos de Laban, durante seus processos criativos, para enriquecer suas composições coreográficas (GOMES,2009).

Falando ainda das contribuições no campo dos processos de criação e entrando na área de Dança e Educação, temos outras colaborações de autores para tais processos. Vejamos esses autores em Marques (2007, apud GOMES, 2009).

Paulo Freire e Ana Mae Barbosa deixaram suas colaborações nesta área, ao compartilhar a ideia de que o processo interdisciplinar, via tema gerador, durante o processo, possibilita ao intérprete- criador desvelar, revelar, perceber, desconstruir e problematizar a realidade social.

Marques (2007, apud GOMES, 2009) cita ainda Furter que contribui para um processo criativo educacional com sua pedagogia da imagem, a qual desenvolve no aluno a possibilidade de imaginar, manipular utopias e sonhos humanos para representá-los através da expressão e comunicação.

Todos esses autores citados anteriormente deram suas contribuições para a área do processo criativo, possibilitando assim um leque variado de recursos, através disso, deixando trabalhos coreográficos mais ricos em movimentos.

Além de tudo isso que foram inseridos e que conseguiu expandir mais a pesquisa em processo criativo, outros recursos são necessários na hora da elaboração da coreografia. Segundo a autora:

Para que o processo coreográfico tenha sucesso e alcance seus objetivos deverá, entre outras coisas, estar a mergulhar na criatividade, originalidade e imaginação. Deverá estar engajado na realidade do cotidiano, desenvolver vocabulário próprio e veicular valores estéticos, filosóficos, sócio- culturais, políticos e ideológicos [...]. Essa estratégia de trabalho, além de inventiva, desmistificar ideias ultrapassadas sobre a dança, de que esta seria uma expressão cultural somente para elite ou para ser apresentada em espaços tradicionais (GOMES, 2009, p.02).

Tudo que foi agregado aos processos de criação os deixou mais aberto na hora da composição, tendo um leque de possibilidades para vários movimentos, deixando assim a coreografia mais rica e mais aberta a outras sensações.

Partindo daí, cada coreógrafo viaja em suas criações, com suas próprias maneiras de compor uma obra. E muitos desses coreógrafos são atuais. Vejamos em Siqueira (2006 apud Gomes, 2009, p. 03) os artistas e suas diferentes formas de criação.

Alguns coreógrafos da atualidade, como Lia Rodrigues, Paulo Caldas, Márcia Milhazes, João Saldanha e Débora Colker, citados no livro de Denise Siqueira "Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena", foram entrevistados pela autora e questionados sobre o processo de criação coreográfico de que cada um adotava. Para Caldas, o processo criativo costuma partir de uma ideia abstrata. Já, Saldanha utiliza o espaço como fonte de inspiração para suas criações, Márcia Milhazes e Débora Colker iniciam o processo a partir de uma ideia, geralmente. Mais todos compartilham a ideia de que a música é um dos últimos elementos a entrar no processo.

Tais processos exigem do coreógrafo um olhar mais amplo, pois o processo está sempre em fase de aprimoramento, o mesmo estará aberto para novas colaborações de movimentos, sendo a dança o foco principal. Sempre que se cria, se elabora novos conceitos e o bailarino reinventa o próprio corpo.

Bastos (2014, p. 139) diz que o foco será a dança e o objetivo, apontar que,

ao dançarmos, elaboramos conceitos, pois, a cada criação, o artista de dança reinventa o corpo e potencializa sua existência no mundo. O artista que dança sempre vai está em transformação, tanto como bailarino, tanto com o coreógrafo.

O artista e o processo de criação está sempre em aberto, podendo ser mudado a cada nova colaboração de outros artista. Porém, a cada nova criação o bailarino coreógrafo pode devolver aquilo que aprendeu dentro da academia, para a academia em forma de movimentos e conhecimentos. O autor afirma que:

[...] é nas próprias criações que o artista pode contribuir e devolver para a academia a especificidade desse conhecimento. São movimentos gerados entre ideias/ ações. E o próprio movimento e o propósito colocando na experiência que nos devolverá o entendimento do que se está produzindo (BASTOS, 2014, p.141).

Essas trocas de conhecimentos culminam na excelência criação das movimentações, quanto bailarino e academia, são uma forma de compartilhar o que um ensinou e o outro aprendeu.

O processo de criação e suas movimentações fazem do corpo uma voz através de gestos e passos coreográficos, passando para quem assiste uma informação oculta, que será transmitida por meio da dança. Bastos (2014, p. 142) relata que:

O movimento cria o encadeamento das ideias de uma fala. O que é entendido como preciso fora do corpo ganha nele outras especificações. Caso o movimento se faça funcionar num rastro da dança da dança, passará a fazer de um contexto [...]. Complementando: dança pode ser compreendida como um ambiente construído das diferentes relações e percepções de processos.

Segundo Bastos (2014, p. 142) o corpo é o meio desse ambiente que aprende a gerenciar e articular entre diversas informações, replicando determinados padrões de movimentos ou inventando outros padrões de movimentos no espaço. O corpo cria movimentos involuntários, a partir começa o processo criativo, por meio dessas informações.

Nosso corpo é capaz de pensar e se organizar de muitas formas, cada processo que é feito, o corpo vai se modificando para receber tal criação coreográfica. Vejamos o que diz o autor:

Cada corpo, de seu jeito, abriga uma maneira de pensar, organizar e relacionar- se com o mundo que, no decorrer do tempo e de acordo com as experiências que sofre, vai modificando e especializando esse próprio corpo. Novos acordos vão sendo estabelecidos a partir da experiência, tanto do ambiente do corpo para o ambiente em que o corpo está envolvido (BASTOS, 2014, p. 145).

O corpo que dança é cheio de nuances, capaz de interagir por vários

caminhos ao mesmo tempo, deixando agir sua capacidade de absorver diversas movimentações ao mesmo tempo e em espaços e ângulos diferentes.

O processo de criação está para vários tipos de danças, incluindo as Danças Folclóricas, essa dança se faz presente em grande parte do Brasil.

Segundo Souza (2010) atualmente há muitos coreógrafos que vêm a dança folclórica não somente como uma tradição transitória, mas também como uma forma de arte [...], buscando-se apresentar uma descrição de como os grupos de danças para folclóricas do Brasil na atualidade recorrem a questão da identidade cultural em seu processo de criação.

Contudo ainda não são muito comuns grupos folclóricos e seus coreógrafos usarem os processos de criação para fazer suas coreografias, que requer um conhecimento profundo cultural e histórico da dança pretendida. Muitos coreógrafos vão pela curiosidade de conhecer aquela cultura, aquele tradicionalismo empírico dos grupos de danças folclóricas. O autor relata:

Minha investigação nos últimos oito anos na área de criação coreográfica em danças populares e parafolclóricas têm consistido numa tentativa de inventariação desse tipo de material de cunho pedagógico, manufaturado pelos coreógrafos e bailarinos curiosos, motivados por culturais locais ou pela vontade de apresentar-se de forma artística e tradicional. Afirmo com certa propriedade que percorrer o caminho da coreografia tradicional é possibilitar inovadoras e instigantes aprendizagens vivenciais da cultura tradicional, alargando horizontes, adquirindo novas competências e enriquecendo o repertório de quem o aprende e transmite (SOUZA, 2010, p.60).

Para Gomes (2009, p. 03) os processos criativos coreográficos tradicionais “[...] podem resultar em processos bastante autoritários e desrespeitosos para com os intérpretes. Por outro lado, o papel do coreógrafo também pode ser exercido com consciência e respeito, mesmo que ele esteja colocando suas ideias nos corpos de outras pessoas”. Neste sentido, um profissional da área que esteja ciente das questões éticas e de composição dos trabalhos em dança, têm condições de trabalhar melhor estas questões.

Souza (2010, p. 62) ressalta a importância das danças folclóricas e como “[...] componente da cultura brasileira deve ser tratada com mais cuidado, pois ela é umas das grandes manifestações populares que surgiu a partir do desenvolvimento das sociedades e seus costumes, tendo como objetivo transformar os movimentos corporais em artes.”. Assim, este trabalho pode ser de grande importância para iniciar uma reflexão acerca dos saberes tradicionais e acadêmicos e de futuras discussões sobre como estas duas áreas podem se inter-relacionar, respeitando



assim os espaços um do outro e enriquecendo a área da dança.

Ainda falando a respeito de processos de criação nas danças folclóricas, é importante ressaltar que:

Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias, isto é, uma série infinita de aproximações para atingi-la (ITALO CALVINO, 1990). A arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem ideia de quanta esplendida arte perde por não assistir aos ensaios (MURRAY LOUIS, 1992). O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado mais todo esse caminho para se chegar a ele é parte da verdade (MAX citado por ELSENSTEIN, 1942) que a obra carrega. A criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético. É importante fazer notar que a crítica não muda impunemente seu foco de atenção: de produto para processo [...] (SALLES, 1998, p. 25).

Acredita-se que o processo de criação aconteça de diversas formas, sendo ela folclórica ou não. Surgirá de um olhar, de um balançar do corpo, de um gesto involuntário, de uma figura, uma paisagem, ou seja, de tudo que o artista considera válido para compor sua obra.

O processo de criação é muito íntimo, varia de coreógrafo para coreógrafo, o que um vê em determinado lugar, o outro pode não ter a mesma sensibilidade e não achar nada de interessante para sua criação.

Salles (1998, p. 26) ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar as formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, as correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis [...]. Portanto, através desse olhar é que o coreógrafo vai começar a observar o espaço a seu redor e ver o que pode ou não extrair para visualizar no seu processo de criação, processo esse folclórico ou contemporâneo.

## 4 METODOLOGIA

Para Richardson (2017, p. 29). Método em pesquisa significa a escolha de procedimentos sistemáticos para a descrição e explicação de fenômenos, consiste em delimitar um problema, realizar observações e interpretá-las a partir das relações encontradas, fundamentando-se, se possível, nas teorias existentes.

É a necessidade de um delineamento adequado à tipologia da pesquisa irá influenciar sobremaneira na condução e nos resultados da pesquisa.

Assim, esta pesquisa traz uma abordagem qualitativa que é aquela que “[...] não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização [...]” (GOLDENBERG, 2011, p. 34).

Para Gil (2007), com base nos objetivos apresentou-se como um estudo descritivo, tendo como característica procedimental a pesquisa de campo que “[...] caracteriza-se pelas investigações em que, além da pesquisa bibliográfica e/ou documental, se realiza coleta de dados junto a pessoas, com o recurso de diferentes tipos de pesquisa (pesquisa Ex-post-facto, pesquisa-ação, pesquisa participante, etc.) (FONSECA, 2002).

[...] aquela utilizada com o objetivo de conseguir informações e/ou conhecimentos acerca de um problema, para o qual se procura uma resposta, ou de uma hipótese, que se queira comprovar, ou ainda descobrir novos fenômenos ou das relações entre eles. (LAKATOS, 2017, p. 185);

Neste sentido, esta técnica se adequa a esta pesquisa, pois propõe estabelecer relações entre as práticas compositivas das três cirandas do município de Manacapuru.

A pesquisa foi feita com os coreógrafos de cada uma das cirandas de Manacapuru: Flor Matizada, Guerreiros Mura e Tradicional, respectivamente.

### 4.1 PARTICIPANTES/SUJEITOS

Os sujeitos da pesquisa são os coreógrafos das Cirandas Guerreiros Mura, Flor Matizada e Tradicional, dois coreógrafos não formados em Dança e um coreógrafo formado em Dança.

Critério de inclusão adotado foi o de que todos devem ser coreógrafos de uma das três cirandas. O critério de exclusão seguiu a lógica da inclusão, não poderão

ser sujeitos da pesquisa se não forem coreógrafos de uma das três cirandas.

#### 4.2 INSTRUMENTOS PARA COLETA DE DADOS

Para a coleta de dados foi utilizado um questionário de questões mistas (abertas e fechadas) que foi ser criado e validado posteriormente à qualificação e entrevistas semiestruturadas, que são aquelas em que “[...] pesquisador organiza um conjunto de questões sobre o tema que está sendo estudado, mas permite, e às vezes até incentiva, que o entrevistado fale livremente sobre assuntos que vão surgindo como desdobramentos do tema principal.” (GERHARDT, SILVEIRA, 2009, p.65).

#### 4.3 PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS

Este processo foi feito através de entrevistas diretas, participaram da entrevista em torno de 03 (três) pessoas, sendo 01 (um) coreógrafos formado no Curso de Dança e 02 (dois) coreógrafos não formados na área; estas entrevistas foram realizadas no galpão das referidas agremiações, para deixar o entrevistado mais à vontade.

O tempo para cada entrevista não foi estipulado, ficou ao critério do pesquisador e dos entrevistados para que esta fosse o mais fidedigna possível.

Outro método usado foi a pesquisa de campo, onde coletamos informações relevantes para o trabalho, também foi feito levantamento bibliográfico em revistas, periódicos, internet e autores de livros.

Na pesquisa/entrevista foram abordados alguns assuntos, tais como: quando a primeira experiência com dança e há quanto tempo está na ciranda, quando se tornou coreógrafo na agremiação, possui cursos ou graduação em dança.

#### 4.4 PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE DE DADOS

Para a análise de dados construímos as hipóteses a partir das relações entre os conceitos, as dimensões e indicadores coletados; depois descrevemos os dados

observados no campo (diário de campo) e entrevistas que estão em anexo; foram mensuradas as variáveis a partir das relações entre as respostas; verificou-se as características e recorrências nas metodologias adotadas pelos sujeitos da pesquisa, evidenciando assim as informações encontradas e descrevendo-as.

## 5 PROCESSO DE CRIAÇÃO NAS CIRANDAS DE MANACAPURU

### 5.1 BREVE BIOGRAFIA DOS COREÓGRAFOS RESPONSÁVEIS PELOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DAS CIRANDAS DE MANACAPURU

Nas cirandas de Manacapuru, Flor Matizada, Tradicional e Guerreiros Mura, existem vários coreógrafos em cada uma, porém um deles fica responsável para formar a equipe que irá lhe auxiliar nas composições das coreografias do Cordão Principal, este é um dos itens mais importantes dentro da ciranda.

**Figura 01:** Bruno Lima, coreógrafo da Ciranda Flor Matizada.



**Fonte:** Arquivo Pessoal

Antônio Bruno Gomes de Lima, é natural do município de Novo Aripuanã, tem 28 anos e formado no Ensino Médio Completo. Na ciranda faz parte da equipe de criação e arte e é também coreógrafo do Cordão de Entrada.

Começou seus trabalhos artísticos na cidade onde nasceu na ciranda Raça Aripuanense, em 2007 veio para Manacapuru e dançou pela primeira vez na Flor Matizada, depois enveredou para a ciranda do bairro de Terra Preta a Tradicional, onde foi destaque, puxador, coreógrafo e coordenador geral, chegando a fazer parte da diretoria daquela agremiação. E em 2019 retornou a sua ciranda de origem, a Flor Matizada, e tem nas costas a experiência de 11 anos como coreógrafo.

**Figura 02:** coreógrafa da Tradicional, Itaiana Castro. Apresentação do lançamento do tema 2019,



**Fonte:** Arquivo Pessoal

Itaiana Castro do Nascimento tem 28 anos, formada em Logística. Na ciranda exerce os cargos de coreógrafa e coordenadora de itens.

A mesma tem 23 anos de folclore, começou a dançar a partir dos 5 anos no Festival do Peixe Ornamental de Barcelos. Em Manacapuru entrou para dançar na brincadeira de roda no ano de 2001, e está até os dias de hoje, e trabalha como coreógrafa há 4 anos.

**Figura 03:** Coreógrafa da Ciranda Guerreiros Mura, Marjanna Gomes. Últimos ajustes antes de entrar na arena, galpão da ciranda. Festival de Cirandas 2019,



**Fonte:** Arquivo Pessoal

Marjanna Grazielle Martins Gomes, oriunda do município de Caapiranga, tem 24 anos, formada em Licenciatura em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas- UEA, na Guerreiros Mura trabalha como coreógrafa.

Ela começou os trabalhos coreográficos em 2007 no seu município onde acontece o Festival do Cará, pela agremiação Cará Roxo. Em 2011 veio para Manacapuru trabalhar na ciranda, onde permanece até hoje.

Neste mesmo ano também foi convidada a ser coreógrafa da Comissão de Frente da Escola de Samba Vila da Barra, no carnaval de Manaus, ficando até o ano de 2017, Marjanna tem de carreira como coreógrafa 13 anos, formada na área são mais 2 anos, totalizando 15 anos.

Na maioria das vezes os coreógrafos não têm formação na área da dança, nesse caso somente um coreógrafo é formada em Dança. Os dois outros são chamados “coreógrafos natos”, que já nasceram com esse dom.

## 5.2 PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CADA CIRANDA COM SEUS RESPECTIVOS COREÓGRAFOS

A dança de ciranda nos dá um leque de possibilidades para fazermos muitas coisas no campo do processo criativo, porque são criadas muitas coreografias, para um único espetáculo, por isso essa dança folclórica vem chamando a atenção de muitas pessoas, e cada ano o seu festival recebe mais visitantes.

Souza (2010, p. 60) diz que “a experiência inigualável de poder discutir e, principalmente pesquisar sobre os grupos de danças que brincam com criação na área folclórica do Brasil na atualidade, traz a esperança de contribuir para uma nova visão sobre cultura popular e o folclore que habita o território brasileiro”.

Em cada ciranda são criadas diversas coreografias, dependendo do tema proposto chega a ser feitas até 15 coreografias durante 5 meses. As agremiações possuem seus coreógrafos, e cada um tem seus métodos de criação para levar a arena o melhor de cada ciranda.

Na ciranda Flor Matizada o processo acontece de acordo com o tema proposto, começam o trabalho coreográfico assim que as músicas chegam. As coreografias são feitas de duas formas: pelo ritmo e pela letra das músicas.

**Figura 04:** Ensaio da Ciranda Flor Matizada, em seu processo de passagem coreográfica



**Fonte:** Arquivo Pessoal de Bruno Lima



Os movimentos saem naturalmente, o coreógrafo escuta bem a música para começar a criar os movimentos, eles (os movimentos) vêm na mente, depois tentam reproduzir em seus corpos o que foi pensado, para mais tarde passar aos cirandeiros do cordão.

Itaiana Castro coreógrafa da Ciranda Tradicional começa seu processo de criativo a partir do momento em que as músicas a serem trabalhadas são entregues a equipe de coreografia, (igualmente como a Flor Matizada faz), depois disso eles fazem o processo de produção das movimentações que serão realizadas no decorrer da coreografia, logo após iniciam o processo de criação das coreografias.

**Figura 05:** Galpão da Ciranda Tradicional, cordão de cirandeiros e seu processo de criação



**Fonte:** Arquivo Pessoal (Itaiana Castro)

Respeitando os tempos musicais e das letras, para que o processo não fuja da proposta musical e se encaixe aos movimentos de acordo com o que a música propõe.

A ciranda Guerreiros Mura tem como coreógrafa Marjanna Gomes, Marjanna diz que todo processo de criação é baseado pelo tema, nada pode estar fora, assim como o processo de criação das músicas, a dança também segue a mesma linha raciocínio. Partindo daí, ela procura sempre criar sequências coreográficas aleatórias, criando vários 8 (oitos), para depois serem encaixados os processos, mas sempre tentando não perder a essência de roda, que é a marca da dança de ciranda.

**Figura 06:** Processo Criativo em forma de roda, mantendo a essência da ciranda



**Fonte:** Arquivo Pessoal - Marjanna Gomes.

Depois que a música é passada a ela, ouvisse, nem sempre, mas ocorre de fazer a coreografia pela letra da melodia.

Contudo, prefere ir pelos compassos que a música tem, sempre dividindo ela em 2/8 (dois oitos), cada virada ou troca de velocidade dos instrumentos é dividido nesses 2/8 (dois oitos) e assim segue o processo de criação.

Ela utiliza as técnicas que aprendera na faculdade, usa muito as técnicas da Dança Contemporânea nas músicas pesadas, com as trilhas sonoras mais tribais e com batidas fortes. Enquanto nas trilhas mais lentas e leves com solos que parecem de clássico, coloca-se um pouco das técnicas do Balé Clássico.

Então, essas são as formas que cada coreógrafo trabalha para criar seu processo criativo, uns deixando para trás coisas que não acham importante para sua obra, e aplicando outros movimentos mais atuais para incorporar no seu trabalho. Souza relata essa troca de elementos importantes ou não para cada processo:

O homem contemporâneo em seu processo criativo faz com que o patrimônio cultural imaterial [...], venha a reaparecer com muito mais vigor, expandindo-se e às vezes dispensando pequenos elementos deste patrimônio, para ser incorporado outros do presente, deste novo contexto, emergindo novos traços culturais e assim por diante (SOUZA, 2010, p. 65).

Nas cirandas são feitas muitas coreografias, então se não forem usados elementos da dança folclórica em alguma, pode se colocar nas demais que serão produzidas, as danças folclóricas nos possibilitam isso, principalmente a ciranda.

### **5.3 ANÁLISES DE DIFERENCIAÇÃO DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DOS COREÓGRAFOS DAS CIRANDAS DE MANACAPURU**

Neste subcapítulo são apresentadas as diferenças e similitudes entre os processos de criação dos coreógrafos das cirandas de Manacapuru.

Cada coreógrafo tem seu jeito de criar seus processos, porém uma hora todos eles usam a mesma técnica, que é criar a partir das letras das músicas, fazendo o que a letra pede.

Isso acontece muito nas cirandas de Manacapuru, por ser uma dança folclórica e suas melodias terem as letras bem elaboradas e de cunho poético, levando muito para esse lado, acontece, às vezes, da própria diretoria pedir essa forma de se trabalhar as coreografias.

Outra forma comum de criação dos processos usados por dois dos três coreógrafos (da Flor Matizada e Guerreiros Mura) é que eles esperam o tema ser dito para que tenham um norte a ser seguido, havendo assim uma pesquisa para qual tipo de dança o tema irá abordar. Enquanto a coreógrafa da Ciranda Tradicional espera somente pela música, e aí por diante começam suas criações.

Os três bailarinos usam muito também a forma de criar suas coreografias a partir do ritmo das músicas ou melodia.

Muitas das Danças Folclóricas desenvolvidas em nosso Estado e em outros lugares não têm pessoas formadas na área de Dança ou Coreografia, da mesma forma acontece nas cirandas de Manacapuru, existindo algumas exceções.

No caso na área de criação coreográfica, Marjanna Gomes é formada na área da dança, coreógrafa da Ciranda Guerreiros Mura.

Os outros são coreógrafos que a vida deu as experiências e o fizeram criadores de processos de criação, vieram com esse dom de berço.

Marjanna Gomes usa em seu processo criativo as coisas que aprendeu na faculdade, contagem certa da dança, inserem na brincadeira de ciranda algumas técnicas como, Dança Contemporânea e Balé Clássico, isso tudo dando uma

pincelada rapidamente para os cirandeiros terem uma noção do que irão fazer, auxilia na forma correta da postura e uma boa respiração e etc. Coisa que os outros coreógrafos não podem fazer, porque não teve uma vivência dentro da academia, um aprendizado, para ser passado adiante.

Partindo da pesquisa proposta em saber se o coreógrafo formado em Dança usa os conhecimentos adquiridos dentro faculdade na Dança de Ciranda, e se tem diferença em seus processos de criação para com os que não têm formação, através de pesquisas, relatos e entrevistas, chegamos a conclusão que sim, existe diferença, enquanto a coreógrafa formada em dança utiliza as metodologias que aprendera na sala de aula da universidade, as técnicas desenvolvidas em cada estilo de dança, o vocabulário ético da dança, histórias e conceitos sobre o estudo da dança, os outros dois coreógrafos criam a partir das letras das músicas, de vídeos assistidos na internet e de outros coreógrafos da cidade e até mesmo de outras cirandas. Geralmente seguem uma dramaturgia motivada pela temática adotada pela agremiação ou pelas temáticas das cirandadas.

Sendo assim os processos de criação do coreógrafo da Ciranda Guerreiros Mura que é formado em dança, difere dos demais que apenas possuem as experiências vividas no decorrer de suas carreiras.

Na verdade, os três coreógrafos começam suas criações quase da mesma forma, porém Marjanna se sobressai por ter as técnicas aprendidas dentro da universidade.

## CONSIDERAÇÕES

Abordar esse tema foi de muita relevância para mim e futuramente para as cirandas de agregar mais valores nos processos de criação dentro das cirandas, por isso a abordagem temática foi: Cirandas de Manacapuru: Recorrências metodológicas nos processos de criação em dança, que permitiu investigar as diferenças nos processos de criação coreográficas entre as cirandas.

Esse estudo mostrou que os coreógrafos têm métodos de criação diversificados, enquanto alguns trabalham quase da mesma forma, outro se torna diferente em seu processo por ter estudado dança na faculdade e trazer informações e influências das linguagens artísticas adotadas no curso e nas aulas de criação coreográfica; e partir daí incluiu em suas criações as técnicas adquiridas no curso, deixando assim a coreografia melhor elaborada.

No decorrer da pesquisa foram descritos muitos objetivos alcançados quanto ao assunto proposto.

Acredito que a maior dificuldade na realização desse trabalho foi a falta de autores que falassem da história da ciranda de dentro da própria cidade, onde tive que buscar em livros, artigos e dissertações a cerca do assunto.

Por isso para uma futura pós-graduação, pretendo escrever um livro, ou tornar esse mesmo trabalho mais difundido para as futuras gerações terem um autor da cidade e da ciranda falando do assunto que eles trabalham.

Os resultados obtidos com essa pesquisa vão ajudar em breve às outras cirandas que não possuem coreógrafos com nível superior em dança, a incentivá-los a fazer uma graduação, ajudando assim posteriormente a agremiação e a própria pessoa em sua auto estima, sendo um profissional mais requisitado para outros trabalhos e quem sabe para as outras cirandas, aumentando a oferta de mão de obra qualificada.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Danças dramáticas do Brasil. 2º ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982 (Tomos 1, 2, 3 e 4).

BASTOS, Maria Helena Franco de Araújo – **Corpoestado**: singularidade da cognição em dança. IN: Rev. Bras. Estudo. Presença, Porto Alegre, v. 4. n. 1, p. 138- 147, jan./abr. 2014.

Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presença>> BRAGA, Sérgio Ivan Gil (Org). Cultura popular, patrimônio imaterial e cidades/ Sérgio Ivan Gil Braga. – Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas,2007.

BENJAMIM, Roberto Emerson Câmara. Folguedos e danças de Pernambuco-Recife: Fundação de Cultura da Cidade de Recife, 1989. (Coleção Recife, LV) 2º edição.

CALLENDER, Déborah. **História da ciranda**: silêncios e possibilidades. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 113- 132, mai. 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 3. ed., Brasília: INL, 1972.

COSTA, Ana Maria. **O corpo veste cor**: Um processo de criação coreográfica. Mestrado em Artes- Universidade Estadual de Campinas,2005.

DINIZ, Jaime. Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano. Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife,1960.

FERREIRA, Virlan. **Amazonas Folclórico**: sua Revista on-line mensal. <http://amazonasfolclorico.wixsite.com/amazonasfolclorico/cirandas>. Acesso em 08 de maio de 2018.

FONSECA, João José Saraiva. Metodologia da pesquisa científica. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

FRANÇA, Déborah Gwendolyne Callender. **Quem deu a ciranda a Lia?:a história das mil e umas Lias da ciranda (1960- 1980)**. Recife: O autor, 2011.

GASPAR, Lúcia. Ciranda. Pesquisa Escolar Online: Fundação Joaquim Nabuco,

Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 15 de abril de 2018.

GERHARDT, Tatiana Engel. SILVEIRA, Denise Tolfo. Métodos de Pesquisa. Graduação Tecnológica – Planejamento de gestão. UFRGS. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2009.

GIL, Antônio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar:** como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GOMES, Erika Silva. Revista Ensaio Geral. Belém, v, I, n. I, 2009.

LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina de Andrade. Fundamentos de metodologia científica. 8ª ed. São Pulo: Atlas, 2017.

MARQUES, Isabel A. Dançando na escola. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Ensino de dança hoje:** textos e contextos. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2007a.

NOGUEIRA, Wilson. Festas Amazônicas- boi-bumbá, ciranda e sairé. / Wilson Nogueira- Manaus: EditoraValer, 2008. PRESTON- DUNLO, V. **Dance is a language, isn't it?** London: Laban Center for Movementand dance, 1987.

RABELLO, Evandro. Ciranda: dança de roda, dança da moda. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1979.

RICHARDSON, Roberto Jarry.PFEIFER, Dietmar Klaus (colaborador). Pesquisa social: métodos e técnicas. 4ª ed., rev., e ampl. São Paulo: Atlas, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística/ Cecília Almeida Salles. – São Paulo: FAPESP: Annablume. 1998.

SANCHES, Cléber. A cultura popular no Brasil./ Cléber Cid Gama Sanches. – Manaus: Editora Valer, 2012.

SILVA, René Marc da Costa (Org). Cultura Popular e Educação/ René Marc da Costa Silva.

– Brasília; 2008.

SILVA, Adam René Pereira da. A construção dos cirandeiros do festival de cirandas de Manacapuru/ Adam René Pereira da Silva – Manaus, 2014.

SOUZA, José Silvestre Nascimento e. Acervo da Ciranda Flor Matizada. Manacapuru, 2001.

SOUZA, Marco Aurélio da Cruz. **Autenticidade e Identidade de grupos e danças do Brasil:** a experiência recente do Festival de Dança de Joinville. 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em Performance Artística Dança) – Programa de Pós-Graduação em Performance Artística Dança da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.

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

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

<http://sidneyjunioramazonas.blogspot.com/2013/07/cirandas.html?m=1>. Acesso em 15 de agosto de 2019.

[http://basilio.fundaq.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=519](http://basilio.fundaq.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=519). Acesso em 05 de maio de 2019.

<http://simaopessoa.blogspot.com.br/2016/07/da-ciranda-nordestina-ciranda-de-tefe.html?m1>. Acesso em 07 de setembro de 2019. Virlan Ferreira

<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/personagem-participantes-da-marcacao.htm>. Acesso em 11 de setembro de 2019.

[www.amazonasemais.com.br/amazonas/manacapuru/festival-da-ciranda-de-manacapuru-comeca-dia-29-de-agosto](http://www.amazonasemais.com.br/amazonas/manacapuru/festival-da-ciranda-de-manacapuru-comeca-dia-29-de-agosto). Acesso em 09 de outubro de 2019.



## ANEXOS

### ENTREVISTAS TRANSCRITAS

#### CIRANDA FLOR MATIZADA

1- Nome:

Antônio Bruno Gomes de Lima

2- Idade:

28 anos

3- Formação:

Ensino Médio Completo

4- Função (coreógrafo, bailarino, diretor artístico):

Faz parte da equipe de criação e arte e coreógrafo do cordão de entrada

5- Breve biografia artística:

Começou seus trabalhos artísticos com ciranda no Município de Novo Aripuanã, na ciranda Raça Aripuanense, depois venho para Manacapuru em 2007, a primeira ciranda que fez parte foi a Flor Matizada, logo após foi para a Ciranda Tradicional.

Na Tradicional teve a oportunidade de trabalhar como coreógrafo, e assim galgar vários cargos, cirandeiro, destaque de cordão, puxador, coordenador de cordão e coordenador geral, chegando a fazer da diretoria daquela ciranda. Voltando a Ciranda Lilás e Branco esse ano.

6- Quanto tempo é coreógrafo?

Há 11 anos

7- Descreva como é o processo criativo para um espetáculo:

A diretoria de arte se reúne e a partir daí vão surgindo às ideias, anotando os pontos chaves para começar a preparação do espetáculo.

7.1- Como surge o tema?

Tudo começa por pesquisa de várias pessoas, depois é colocado em votação e o mais votado, começa a ser trabalhado.

7.2- Como são escolhidas as trilhas musicais?

Tudo passa pelo crivo da equipe de direção e arte, e os mesmos fazem uma seleção das melhores trilhas, e em seguidas irão para serem gravadas.

### 7.3- Como é escolhido o elenco:

Começa os ensaios e no decorrer do mesmo são feitas várias pré- seleções e no final, meses antes do festival fica somente os que se encaixam no perfil da das coreografias e sabem dançar ciranda.

### 7.4- Como são criadas as coreografias:

Depende muito do tema abordado, partindo daí fazem uma pesquisa em cima do que o tema vai trabalhar, e a partir disso começam a criar as coreografias, de acordo com a história da dança em questão. Para não fugir do estilo da dança pesquisada.

### 7.5- Como são os ensaios:

Os ensaios são de segunda a sexta-feira, nos horários de 20 às 22: 00 horas, dependendo muito se tiver ou não coreografias novas, aí vai um pouco até mais tarde.

## CIRANDA TRADICIONAL VERMELHO DOURADO E BRANCO

1- Nome:

Itaiana Castro Monteiro

2- Idade:

28 anos

3- Formação:

Tecnóloga em Logística

4- Função (coreógrafo; bailarino; diretor artístico):

Coreógrafa e coordenadora de itens

5- Breve biografia artística:

Tem 23 anos de folclore no estado do Amazonas, dança desde os 5 anos. Começou a dançar no Festival do Peixe Ornamental no município de Barcelos. Dança ciranda em Manacapuru na Ciranda Tradicional desde 2001 e já participou de vários festivais folclóricos no estado.

6- Quanto tempo é coreógrafo:

Tem uns 4 anos

7- Descreva como é o processo criativo de um espetáculo?

Escolhe-se um tema que norteia todo o processo de criação. É montado então um projeto para execução, este projeto deve conter todas as informações como: trilhas, figurinos, cenários, além do cronograma de cada processo.

7.1- Como surge o tema?

É escolhido a partir de ideias de artistas, esses artistas propõem e defendem sua ideia e a comissão de arte escolhe o mais viável ao grupo.

7.2- Como escolhidas as trilhas musicais?

De acordo com a ideia do tema, além de serem compostas.

7.3- Como é escolhido o elenco?

Através das necessidades do espetáculo, e aptidão dos componentes do grupo coreográfico.

7.4- Como são criadas as coreografias?

A partir do momento que as trilhas são escolhidas, os coreógrafos se reúnem para debater as ideias que possam ser utilizadas, então começa o processo de criação de coreografia, onde os coreógrafos encaixam os movimentos de acordo com o que a trilha e os tempos musicais propõem.

#### 7.5- Como são os ensaios?

Após a criação, os coreógrafos organizam o cronograma de ensaios, depois começam a passar a coreografia, e no dia- a- dia aperfeiçoam os movimentos.

## **CIRANDA GUERREIROS MURA DA LIBERDADE**

1- Nome:

Marjanna Grazielle Martins Gomes

2- Idade:

24 anos

3- Formação:

Licenciatura em Dança

4- Função (coreógrafo, bailarino, diretor artístico):

Professora e coreógrafa

5- Breve biografia artística:

Iniciou seus trabalhos coreográficos em 2007 com 13 anos no município de Caapiranga, onde se realiza o Festival do Cará, pela agremiação Cará Roxo, onde trabalha até os dias atuais. Em 2011 recebeu o convite para trabalhar no Festival de Cirandas de Manacapuru, coreografou o cordão de entrada da Ciranda Guerreiros Mura, ficou nesse cargo por dois anos, assumindo em 2013 a coordenação e coreografia do cordão principal, ficando até o ano de 2017.

No ano de 2011 também iniciou como coreógrafa da Comissão de Frente da Escola de Samba Vila da Barra, carnaval de Manaus, estando assim até o ano de 2017. Em 2018 foi convidada a participar da Ciranda Tradicional para assumir como coreógrafa os cordões principais e de entrada. Trabalhou como professora de Dança de Salão pelo Sesc Manacapuru, atualmente voltou a Ciranda Guerreiros Mura da Liberdade.

6- Quanto tempo é coreógrafa?

Contando desde o primeiro ano de carreira, são 13 anos e formada e profissional da dança são apenas 2 anos.

7- Descreva como é o processo criativo para um espetáculo:

Espectáculo individual, como por exemplo: uma apresentação no Teatro, nunca criou, o que pode falar é sobre as vivências dos festivais que participou. Tudo começa na reunião de escolha do tema, com toda a diretoria artística da agremiação/ grupo, e aí definem sobre o que vão abordar, sobre como vão pesquisar e desenvolver esse tema, feito a escolha, começam a pensar em como esse espetáculo será desenvolvido na arena e isso leva meses. Pois sempre tem algo a ser encaixado, aí vem os desenhos de alegorias, roupas e fantasias,

conforme vai acontecendo as reuniões, que no caso são muitas.

A equipe responsável pelo desenvolvimento do tema vai mostrando as ideias e assim simultaneamente encaixando com as ideias de cada um. O processo é longo, são inúmeras reuniões, para assim poder levar um espetáculo para arena.

#### 7.1- Como surge o tema?

Se encaixa na pergunta 7

#### 7.2- Como são escolhidas as trilhas musicais?

As músicas são todas inéditas e escritas de acordo com o tema e conseqüentemente a melodia pensada nesse tema, a música pronta contém todas as características do assunto abordado, contando uma pequena história.

#### 7.3- Como é escolhido o elenco?

Não tem muita burocracia nessa escolha, entra quem tem noção de dança, no ritmo que está sendo trabalhado, seja elas festivais de ciranda, cará e carnaval. Acontece uma seleção mais detalhada de acordo com o tema, escolhemos bailarinos pelas características da sua expressão e seu porte físico.

#### 7.4- Como são criadas as coreografias?

Tudo baseado pelo tema, nada pode está fora, assim como o processo de criação das músicas, a dança também segue a mesma linha de raciocínio, pesquisa sobre o tema, características de dança daquele tema e claro, de acordo com o que a música diz. Trabalhando sempre entre a harmonia desses 3 itens.

#### 7.5- Como são os ensaios?

Um grupo de dança é como time de futebol, quando um integrante falta, toda a equipe fica prejudicada, visto isso, fazem os ensaios de segunda a sexta no período noturno, entre os horários de 20: 00 às 21; 30 horas, que pode estender-se até as 22: 00 horas. Esse horário em questão é que a maioria dos bailarinos podem ir, e se houver faltas, compensa nos outros dias da semana, são ensaios puxados que exige muito do preparo físico, justamente para esse corpo está preparado para o dia da apresentação.

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

O (a) Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar deste estudo intitulado, CIRANDAS DE MANACAPURU: Recorrências metodológicas nos processos de criação em dança, porque tem o perfil e preenche os critérios para, na condição de sujeito, possa participar desta pesquisa. Esclarecemos que o sujeito da pesquisa é a expressão dada a todo ser humano que, de livre e espontânea vontade e após ser devidamente esclarecido, concorda em participar de investigações científicas fornecendo informações.

Os sujeitos serão entrevistados e informados através de contatos pessoais pela própria pesquisadora das datas e horários, assim como dos locais com comodidade e segurança e de comum acordo com o entrevistado para a coleta das informações.

O objetivo deste estudo é pesquisar se existem diferenças nos processos de criação dos coreógrafos das cirandas de Manacapuru, uma vez que um tem faculdade de dança e os outros não possuem nenhuma formação acadêmica na área da dança. Então faremos essa investigação, de haver ou não diferença entre os processos de criação do coreógrafo formado em dança e dos coreógrafos não formados.

O (a) Sr. (a) será submetido (a) a uma entrevista com o objetivo de fornecer informações para o melhor entendimento do assunto em questão, e terá toda autonomia para participar ou não na pesquisa, também, terá liberdade integral para se retirar do estudo a qualquer momento, sem prejuízo de qualquer natureza. Tanto sua pessoa quanto os dados fornecidos serão mantidos sob absoluta confidencialidade e, portanto, ninguém mais terá conhecimento sobre sua participação.

Vale esclarecer que esta pesquisa não apresenta risco de qualquer natureza para a qualidade de vida dos sujeitos investigados. Informamos também que sua decisão de participar do estudo não está de maneira alguma associada a qualquer tipo de recompensa financeira ou em outra espécie.

Esclarecemos que a(o) Sr.(a) receberá uma cópia deste documento e de outros que se fizerem necessários para que as informações estejam sempre à mão, outrossim deixo aqui meu endereço e meus contatos para que a qualquer momento que necessitem de orientação ou informação sobre o preenchimento deste.

---

Para quaisquer informações, fica disponibilizado também o endereço da Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas, na Av. Leonardo Malcher nº 1728, Praça 14 de janeiro, Cep 69010-170, Manaus-Am, que funciona de 2ª a 6ª Feira, das 14h às 21hs

Pesquisador: Marcos Amorim de Menezes  
Endereço: rua Cedro Agoano Nº 1786, São José  
E-mail: mackuspiter6@gmail.com  
Telefone: (92) 99247-7788

#### CONSENTIMENTO

Eu, Antônio Bruno Gomes de Lima, li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, fornecendo as informações disponibilizadas na entrevista sem que nada haja de ser reclamado a título de direitos a minha imagem e som de minha voz. Estou ciente de que não vou haverá remuneração, e que posso a qualquer momento que achar pertinente. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Antônio Bruno G. Lima  
Assinatura do participante

Data: 06/12/2019



Impressão do dedo polegar  
Caso não saiba assinar

Marcos Amorim de Menezes



Para quaisquer informações, fica disponibilizado também o endereço da Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas, na Av Leonardo Malcher nº 1728, Praça 14 de janeiro, Cep 69010-170, Manaus-Am, que funciona de 2ª a 6ª Feira, das 14h às 21hs

Pesquisador: Marcos Amorim de Menezes  
 Endereço: rua Cedro Agoano Nº 1786, São José  
 E-mail: mackuspiter6@gmail.com  
 Telefone: (92) 99247-7788

#### CONSENTIMENTO

Eu, Staciana Castro do Nascimento, li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, fornecendo as informações disponibilizadas na entrevista sem que nada haja de ser reclamado a título de direitos a minha imagem e som de minha voz. Estou ciente de que não vou haverá remuneração, e que posso a qualquer momento que achar pertinente. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Staciana Castro  
 Assinatura do participante

Data: 09/12/2019



Impressão do dedo polegar  
 Caso não saiba assinar

Marcos Amorim de Menezes  
 Assinatura do Pesquisador Responsável

---

Para quaisquer informações, fica disponibilizado também o endereço da Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas, na Av. Leonardo Malcher nº 1728, Praça 14 de janeiro, Cep 69010-170, Manaus-Am, que funciona de 2ª a 6ª Feira, das 14h às 21hs

Pesquisador: Marcos Amorim de Menezes  
 Endereço: rua Cedro Agoano N° 1786, São José  
 E-mail: mackuspiter6@gmail.com  
 Telefone: (92) 99247-7788

#### CONSENTIMENTO

Eu, Margaretha Grazielle Martins Gomes, li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, fornecendo as informações disponibilizadas na entrevista sem que nada haja de ser reclamado a título de direitos a minha imagem e som de minha voz. Estou ciente de que não vou haverá remuneração, e que posso a qualquer momento que achar pertinente. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Margaretha G.M. Gomes  
 Assinatura do participante

Data: 06/12/2019



Impressão do dedo polegar  
 Caso não saiba assinar

Marcos Amorim de Menezes