

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

Lapinha: a dança como linguagem corporal no contexto religioso

ALANA SIMÕES BEZERRA

JOÃO PESSOA-PB
2013

ALANA SIMÕES BEZERRA

Lapinha: a dança como linguagem corporal no contexto religioso

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Ciências das Religiões.

ORIENTADORA: Prof.^a Dr. Fernanda Lemos

CO-ORIENTADOR: Prof. Dr. Pierre Normando Gomes da Silva

JOÃO PESSOA-PB
2013

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr. Fernanda Lemos (Orientadora – UFPB)

Prof^a Dr. Maria Lúcia Gnerre Abaurre - UFPB

Prof^a. Dr. Nilza Menezes Lino Lagos - UNIR

DEDICATÓRIA

Dedico aos meus pais, Ataide e Carmelita, que com amor me ensinaram várias coreografias na dança da vida.
Aos meus irmãos Alinne e Alysson pelo amor e apoio.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a deus por me proporcionar tantas alegrias e estar sempre ao meu lado abençoando-me.

Aos meus pais, Ataíde e Carmelita, pelo amor incondicional que tem por mim, pela força e confiança na concretização de mais este sonho.

Aos meus irmãos, Alinne e Alysson pelo incentivo, apoio, o amor e por aguentar os meus picos de estresse durante esses 2 anos de mestrado.

Aos brincantes das Lapinhas Jesus de Nazaré e Menino Deus da cidade de João Pessoa-PB, por enriquecer esse trabalho e dançar tão bem e calorosamente, sem desanimar e sem demonstrar cansaço, sempre com os sorrisos no rosto. E principalmente, aos coordenadores Mestre Maciel, Mestre Nau e Dona Antônia pela colaboração e receptividade, pela ajuda fornecendo materiais como fotografias, filmagens, documentos e livros com a história da Lapinha, pelas caronas após os ensaios, pelos lanchinhos nas entrevistas. Agradeço a vocês todo o amor que reservam por essa bela e emocionante cultura e fazer com que ela ainda esteja viva. Também agradecer aos tocadores dos instrumentos e todos que ajudam na organização das Lapinhas.

Ao programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade federal da Paraíba por ter aberto as portas para realização deste sonho. Ao programa CAPES pelo incentivo a Bolsa.

A minha Orientadora, professora, amiga Dr. Fernanda Lemos, que deu formato mais adequado às minhas ideias, dando seriedade à pesquisa sobre o tema, com sua visão aguçada de professora e pesquisadora. Suas contribuições são incontáveis! Também a família do grupo de Pesquisa da professora, o *Socius*.

Ao meu Co-orientador Dr. Pierre Normando Gomes da Silva, pela parceria de todos esses anos, por acompanhar-me desde a graduação até a co-orientação, demonstrando generosidade em ensinar. E a família LEPEC (grupo de pesquisa do professor) pelo carinho e atenção.

A professora Dr. Eunice Simões pelo incentivo, pela amizade, as longas conversas e os materiais emprestados.

A professora Dr. Nilza Menezes que gentilmente esteve presente contribuindo na qualificação e também neste momento final.

Aos colegas mestrandos que dividiram alegrias e angústias nas diversas disciplinas por nós cursadas. Em especial, a amiga Débora pela companhia e parceria, a Aline Storn pela grande amizade.

A todos os amigos que torceram por mim, pelas orações e por me acompanhar nessa jornada.

EPÍGRAFE

Corpo e linguagem

Corpo expressivo
Corpo falante
Fala do corpo
Fala para si
Fala para o outro
Fala do outro
Outro que fala
Fala para ser
Ser com o outro.

Resumo

Esta dissertação sumariza uma pesquisa sobre a Lapinha encenada durante o período natalino e por meio da linguagem corporal nesse folguedo se desvenda um corpo com gestualidade repleto de significados. Este estudo tem como objetivo analisar a dança da Lapinha enquanto linguagem corporal no contexto religioso. É uma pesquisa qualitativa descritiva, os sujeitos investigados são as brincantes e os coordenadores das Lapinhas Jesus de Nazaré e Menino Deus. Os instrumentos utilizados para coleta dos dados foram entrevistas, câmera fotográfica e filmadora e para as observações usou um diário de campo (etnografia). Para análise dos dados utilizamos a Análise Estrutural da Narrativa de Roland Barthes (2001) e para tratamento dos dados os conceitos da fenomenologia de Merleau-Ponty (2006). Para tanto, a investigação promoveu um recorte da história da Lapinha revelando uma cultura tipicamente nordestina. Bem como, nos possibilitou reflexões sobre a corporeidade na dança, de como as vivências e experiências corporais possibilita o desenvolvimento da sensibilidade, expressividade e da capacidade de diálogo do corpo com o mundo. Por fim, analisamos a linguagem corporal e chegamos ao resultado que a dança da Lapinha por meio dos movimentos corporais, das expressões e dos gestos compõem a coreografia e é por meio dos corpos que dançam que estão os significados e sentidos da manifestação desse folguedo. Os resultados e discussões fomentados evidenciam a importância de se analisar uma cultura que é tão rica de significados, bem como a sua linguagem corporal no contexto religioso, levando em consideração que o corpo não é um objeto, mas sim, um corpo que transmite mensagens que podem ser compreendidas por meio de sua gestualidade e que tem influências histórico-culturais.

Palavras-chave: Lapinha; Corporeidade; Linguagem corporal.

Abstract

This paper summarizes research on the Lapinha staged during the Christmas period and through body language that revelry unfolds with a body gesture full of meaning. This study aims to analyze the dance Lapinha as body language in a religious context. It is a descriptive qualitative research, the subjects investigated are brincantes and engineers Lapinhas of Jesus de Nazaré and Menino Deus. The instruments used for data collection were interviews, camera and camcorder and the observations used a diary (ethnography). Data analysis used the Structural Analysis of Narrative by Roland Barthes (2001) and data processing concepts of phenomenology Merleau-Ponty (2006). Therefore, research promoted a cutout revealing the history of a culture typically Lapinha Northeast. Well as in the considerations corporeality in dance, how the experiences and bodily experiences enables the development of sensitivity, expressiveness and ability to engage with the world body. Finally, we analyze the body language and arrive at the result that dance Lapinha through body movements, expressions and gestures make up the choreography and it is through the dancing bodies that are the meanings and senses the manifestation of mirth. Results and discussions fostered highlight the importance of analyzing a culture that is so rich in meanings, as well as your body language in a religious context, taking into account that the body is not an object, but rather a body that transmits messages can be understood through their gestures and has historical and cultural influences.

Keywords: Lapinha; Corporeity; body language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Rua Branca Dias, antiga Rua Cordão Azul	31
Figura 2: Rua Martim leitão, antiga Rua Cordão Encarnado	32
Figura 3: A-Rua branca Dias e B-Rua Martim Leitão	32
Figura 4: Palanque de apresentação da Lapinha	34
Figura 5: Kombi usada para transporte	37
Figura 6: Bandeiras Cordão Azul e Cordão Encarnado	42
Figura 7: Tocadores	50
Figura 8: Placar da disputa entre os Cordões	52
Figura 9: Morte e ressurreição da Contramestra	55
Figura 10: Queima da Lapinha	56
Figura 11: Gestos e sentimentos religiosos-culturais	64
Figura 12: Pastor guiando as Pastoras	72
Figura 13: Pastorinhas organizadas em fileiras	84
Figura 14: Pastorinhas no movimento de avanço	86
Figura 15: Movimento de caminhada	87
Figura 16: Pastorinhas ajoelhadas	88
Figura 17: Mãozinhas para o alto	89
Figura 18: Tristeza pela morte da Contramestra	90
Figura 19: Pastoras dançando alegres, balançando seus vestidos	92
Figura 20: Pastoras com maracás	95
Figura 21: Arrastando os pés	96
Figura 22: Pastoras dançando ao redor da fogueira	97

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Quadro de localização geográfica das Lapinhas

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	14
1. O RECORTE HISTÓRICO E CULTURAL DA LAPINHA, DANÇA DE TRADIÇÃO RELIGIOSA	24
1.1. Lapinha: origem e significado	24
1.2. Religiosidade no Pastoril X Pastoril Profano	25
1.3. Lapinha no Brasil	29
1.4. As Lapinhas de João Pessoa-PB: origem e desenvolvimento .	30
1.5. Os ensaios e as apresentações das Lapinhas ontem e hoje na cidade de João Pessoa	34
1.6. História das Lapinhas ativas na cidade de João Pessoa-PB ...	36
1.6.1. Lapinha Jesus de Nazaré	36
1.6.2. Lapinha Menino Deus	40
1.7. Lapinha: sua composição	41
1.8. A formação dos Cordões Azul e Encarnado	43
1.9. As personagens da Lapinha	43
1.10. A indumentária da Lapinha	48
1.11. As jornadas e os instrumentos musicais	49
1.12. Coreografia	51
1.13. A disputa dos Cordões	52
1.14. A morte e ressurreição da Contramestra	54
1.15. A queima da Lapinha: sua despedida	56
2. OS ASPECTOS FENOMENOLÓGICOS DA CORPOREIDADE NA LAPINHA	58
2.1. Sobre fenomenologia	58
2.2. Corpo, percepção e corporeidade	61
2.3. Corpo, corporeidade e Religião	66
2.4. Corporeidade e as relações de gênero no contexto religioso da dança da Lapinha	70
3. LAPINHA: A DANÇA COMO LINGUAGEM CORPORAL NO CONTEXTO RELIGIOSO	77
3.1. Os gestos como linguagem corporal	77

3.2. A linguagem corporal na dança da Lapinha	80
CONCLUSÃO	100
BIBLIOGRAFIA	104
ANEXOS	112
APÊNDICES	121

1. INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, trataremos a linguagem corporal da Lapinha, uma dança de característica religiosa e tradição natalina cristã, que se desenvolveu na Região Nordeste do Brasil. Cascudo (1998, p. 429) ressalta que por conta da tradição da Sagrada Família ter se recolhido numa gruta ou lapa, e lá ter nascido o menino Jesus, daí veio o nome Lapinha.

A Lapinha é apresentada à frente de um presépio, divididos em dois cordões, azul e encarnado. As cores representam os votos de Nossa Senhora e de Nosso Senhor, respectivamente. Sendo assim, entende-se que a Lapinha era representada por autos, diante do presépio, sem que as cenas fossem interrompidas. Neste caso, as representações da Lapinha são fenômenos sociais que devem ser entendidos a partir do seu contexto de produção, ou seja, o entendimento das funções simbólicas, da religiosidade e das formas de linguagem corporal por meio dos gestos. A Lapinha é composta por duas fileiras de pastorinhas e alguns personagens centrais, estes pertencem aos dois cordões, o encarnado e o cordão azul.

A dança é uma manifestação cultural, desde as sociedades primitivas ela é expressa pelos movimentos e gestos corporais, esses “movimentos e gestos corporais se tornam modelares em determinados rituais” (CALDEIRA, 2008, p. 02). Pode ser considerada uma linguagem social que permite a transmissão de sentimentos, emoções, afetividade vividas nos espaços, nos costumes e nos hábitos religiosos.

Segundo Hanna (1999, p. 87) as primeiras danças do homem/mulher foram as de imitação, as quais as pessoas que dançavam simulavam os acontecimentos que desejavam se tornar realidade. Nas civilizações antigas, a dança está inserida no contexto do sagrado. Era por meio da dança divina que se criava o próprio mundo e surgia a ordem no universo. No Egito antigo, o faraó dançava dando passos ritmados ao redor do templo para assegurar o percurso normal do sol. Já os rituais gregos de dança em homenagem a Dionísio são formados por movimentos vivos, com movimentação de pernas, braços e pescoço. Nestes observa-se a

presença das danças nos banquetes, que envolviam a sexualidade no culto ao Deus Dionísio, deus da fertilidade.

Desta forma, percebemos que a religião está comumente nos diversos momentos da vida das comunidades. Sendo a religião um fenômeno humano, suas causas podem ser encontradas no mundo social.

A religião nasce com o poder que os homens têm de dar nomes às coisas, fazendo uma discriminação entre coisas de importância secundária e coisas nas quais seu destino, sua vida e sua morte se dependuram (ALVES, 1990, p. 24).

O interesse pela pesquisa da linguagem corporal na Lapinha, em seu contexto religioso, se deu por meio do corpo que dança e que entendemos como ser no mundo, e pelas experiências vividas pelas brincantes desse folgado. Segundo Gomes-da-Silva (2011) o corpo não está no mundo com a funcionalidade de um objeto, mas sim pela presença viva do movimento. Dissertar sobre a linguagem corporal na Lapinha é percorrer os caminhos da cultura, da tradição religiosa, da história e da arte. É falar sobre um instrumento comum a todos os povos, o nascimento de Jesus Cristo.

O tema da Lapinha é-nos familiar pelo fato de que já trabalhamos como professora de Educação Física ensinando a dança da Lapinha em uma ONG na cidade de João Pessoa-PB. O que me despertou a refletir sobre o conhecimento da manifestação dessa dança popular nordestina de tradição religiosa. Uma dança apresentada ou representada no ciclo natalino, festividade do catolicismo brasileiro, que anuncia a chegada do menino Jesus. Segundo a tradição cristã a origem do Natal baseia-se na passagem bíblica de Lucas 2, 10-12: “mas o Anjo disse-lhes: não temais pois, eis que vos declaro boas novas duma grande alegria que todo o povo terá, porque hoje vos nasceu na cidade de Davi um salvador, que é Cristo, o senhor”. Por interesse busquei o programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões, pela oportunidade de trabalhar a cultura da Lapinha num contexto religiosa.

A experiência empírica com a Lapinha é relevante para os estudos sobre sua história e cultura, tendo em vista que as produções científicas que abordam tal assunto são poucas, principalmente, os estudos das Lapinhas na cidade de João Pessoa, os quais não foram encontrados em nenhum documento que revelasse o

desenvolvimento dessa cultura no estado da Paraíba. Também para os estudos da corporeidade que, suscita a linguagem corporal dos movimentos na sua forma de existir, na emoção, na criatividade de um povo, na expressividade, na sensibilidade e na religiosidade que essa dança proporciona.

E ainda, por utilizar-se de um método de Análise Estrutural da Narrativa de Roland Barthes (2001), para ele a observação da linguagem corporal inova pelo fato de estar sendo utilizada não como uma linguagem verbal, mas sim para compreender uma linguagem não verbal.

Como um espetáculo popular a Lapinha perdeu muito de sua popularidade. Atualmente encontramos poucos grupos que ainda animam os bairros da cidade de João Pessoa-PB. Sendo assim, ela perdeu grande parte da sua função social. Mas, ainda que os fenômenos econômicos e sociais tenham interferido para o desaparecimento da apresentação dos Pastoris, é bom lembrar e saber que ainda existem pessoas que lutam pela sobrevivência dessa cultura que é tipicamente nordestina. Por isso, o presente estudo tem uma importância social no resgate cultural desta dança (Lapinha).

É importante também, pois há poucos estudos que façam um recorte histórico dessa cultura que paulatinamente desaparece, e que tem tamanha importância sociocultural em termos regionais e nacionais, e também que trabalhe a corporeidade e a linguagem corporal na dança num contexto religioso. É uma temática inédita no programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba, uma vez que não há nenhuma dissertação com tal característica e nem abordando a Lapinha como temática no contexto de uma dança de tradição religiosa. Desta forma é a primeira dissertação na linha de pesquisa de religiosidade popular que faz um recorte histórico das Lapinhas na cidade de João Pessoa-PB.

O objeto de pesquisa é a linguagem corporal no contexto religioso nas Lapinhas da Cidade de João Pessoa-PB cadastradas na FUNJOPE (Fundação Cultural de João Pessoa). Sendo assim, como se dá a linguagem corporal no contexto religioso da Lapinha?

É uma pesquisa qualitativa, que segundo Richardson (1989, p. 38), “além de ser uma opção do investigador, justifica-se, sobretudo, por ser uma forma adequada

para entender a natureza de um fenômeno social” dando sentidos e significados. Também é uma pesquisa bibliográfica, pois dialoga com teóricos. Tem como método de abordagem o hipotético-dedutivo, pois esta se aplica as pesquisas diretas (campo ou laboratório), quando o investigador está em busca de evidências reais de fenômenos da natureza ou da sociedade.

Trata-se também, de uma pesquisa descritiva, que é caracterizada por estudos que procuram determinar opiniões, *status*; descritiva porque tem por objetivo conhecer e entender o comportamento. É qualitativa descritiva, porque busca fazer um recorte histórico da Lapinha, dança de tradição religiosa.

Os sujeitos investigados pela pesquisa são os coordenadores e brincantes dos grupos de Lapinha da cidade de João Pessoa-PB. As Lapinhas observadas são: Lapinha Bom Jesus, no Bairro de Cruz das Armas e a Lapinha Jesus de Nazaré, do Bairro do Rangel.

QUADRO DE LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA DAS LAPINHAS	
LAPINHAS	BAIROS
Lapinha Jesus de Nazaré	Bairro do Rangel
Lapinha Bom Jesus	Bairro da Rua de Cruz das Armas

Quadro 1. Quadro de localização geográfica das Lapinhas

As Lapinhas foram escolhidas de acordo com o cadastramento realizado pela FUNJOPE (Fundação Cultural de João Pessoa), e que estivessem cadastradas e ativas no ano de 2012 (ensaando e se apresentando). Na FUNJOPE encontramos seis Lapinhas cadastradas, porém pela falta de incentivo e investimento dos órgãos públicos, quatro delas desistiram de se apresentar.

Como instrumento para coleta dos dados foram utilizados 2 questionários semiestruturados (apêndice I), um foi respondido pelos brincantes da Lapinha como forma de entrevista, perfazendo um total de 12 crianças¹ com idade entre 09 e 12 anos, e outro questionário semi-estruturado (apêndice II) foi respondido pelos coordenadores (2 coordenadores da Lapinha Jesus de Nazaré e 1 coordenador da

¹ As crianças atuam tanto na Lapinha Bom Jesus quanto na Lapinha Jesus de Nazaré, por isso há apenas no total 12 brincantes.

Lapinha Bom Jesus). Os questionários seguem uma sequência lógica de perguntas elaboradas pela pesquisadora.

As entrevistas foram realizadas pela própria pesquisadora, e realizaram-se nos meses de Outubro e Novembro durante os ensaios das Lapinhas, período que elas começam a se preparar para as apresentações de final de ano, para as festividades natalinas, e ainda nos meses de Dezembro de 2012 e Janeiro de 2013, período que acontecem as apresentações públicas das festas religiosas, como a festa de Nossa senhora das Neves² e as comemorações de Natal nos bairros da cidade de João Pessoa-PB.

Para observação participante³, foi utilizada uma câmera digital para captação dos movimentos corporais, câmera filmadora, para filmagem das apresentações da dança da Lapinha, favorecendo assim uma melhor observação das características da dança. E para gravar os depoimentos, foi utilizado gravador digital.

As observações da pesquisadora seguiram um protocolo de observação, intitulado “a linguagem corporal na Lapinha: conhecimento do fenômeno” (apêndice III), neste estão contidos os aspectos que foram observados durante a execução da dança e a aplicação das entrevistas. Todos os instrumentos para coleta de dados dessa pesquisa foram elaborados pela pesquisadora responsável.

Esta é uma pesquisa direta, que de acordo com Mattos, Júnior e Blecher (2008) é caracterizada pela busca de dados direto da fonte, tendo a possibilidade de conhecer a realidade cultural na prática. Nela o investigador está munido de métodos e instrumentos que facilitem a obtenção de informações relevantes para a pesquisa e depois faz relação com as teorias a respeito.

Foi elaborado um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para os coordenadores (anexo I) e outro Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para os responsáveis dos brincantes (anexo II) encaminhado ao conselho de ética em pesquisa, do Hospital Universitário Lauro Wanderley. Nossa pesquisa foi aprovada no dia 03 de Julho de 2012, número do protocolo: 0306/12, CAEE: 0456812.6.0000.5188 (anexo III).

² Nossa Senhora das Neves é a padroeira da Cidade de João Pessoa-PB, sendo comemorado seu dia com grande festividade no período de uma semana.

³ Observação participante, pois a pesquisadora participa dos ensaios e apresentações, ajudando com fotografias e filmagens para concorrer a futuros projetos elaborados pela FUNJOPE e organização das apresentações.

Os dados foram observados durante os ensaios e as apresentações das Lapinhas nas comunidades da cidade de João Pessoa-PB, a fim de realizar um resgate da cultura popular. Bem como, as apresentações que são realizadas nos bairros que as Lapinhas pertencem.

Para realizar as observações, utilizaremos elementos da etnografia, que de acordo com Geertz (1989) é o estabelecimento de relações, é a seleção de informações, a transcrição de textos, o mapeamento do campo de estudo, a manutenção de um diário de campo. Desta forma, as observações e informações adicionais ficarão armazenadas em um “diário de campo”⁴, tendo como objetivo “documentar, monitorar e encontrar o significado da ação” (MATTOS, 2001, p. 04).

A etnografia como uma abordagem de investigação científica traz muitas contribuições para a área da pesquisa qualitativa. Compreendendo a investigação direta, por um período de tempo e das formas como as pessoas se comportam em sua rotina diária. Este tipo de investigação depende das qualidades de observação, da sensibilidade e do conhecimento a cerca do contexto que está sendo estudado, e também, da imaginação do pesquisador. O etnógrafo deve antes de começar a coleta de dados decidir quais as ferramentas de análise serão utilizadas, tem como objetivo compreender e descrever cenas sociais e culturais a partir de uma visão privilegiada (TRICHÊ & MORETTI-PIRES, 2012, p. 106).

Somente após as observações das apresentações das Lapinhas foram aplicadas as entrevistas aos brincantes e aos coordenadores dos grupos. Os mesmos responderam as entrevistas nos locais reservados para o ensaio, bem como na casa dos coordenadores. O registro das entrevistas foi feito por meio de um gravador digital, respeitando a individualidade de cada brincante e cada coordenador.

Após a qualificação desta dissertação, que foi realizada em 03 de Dezembro de 2012, houve algumas mudanças com base na contribuição dos professores da banca examinadora. Primeiro decidimos mudar o título da pesquisa, pois o mesmo era muito amplo, fazendo com que a pesquisa tivesse um leque de possibilidades e não uma visão direta do que realmente estava sendo pesquisado. Também alteramos o método de análise que era o modelo de análise de conteúdo, passando

⁴ Protocolo (roteiro) de observação, intitulado “as representações de gênero da Lapinha: conhecimento do fenômeno”.

a ser analisada pelo método de Análise Estrutural da Narrativa de Roland Barthes (2001) tendo como objetivo a análise do movimento da dança da Lapinha no contexto religioso. Reavemos o objetivo específico e delimitamos mais nosso objeto de pesquisa. Convidamos o Professor Dr. Pierre Normando Gomes da Silva para co-orientação da dissertação.

Para analisar os dados da linguagem corporal na dança da Lapinha no contexto religioso, utilizaremos a Análise Estrutural da Narrativa de Roland Barthes (2001), segundo o autor, ela trata de estudar uma linguagem cultural, a saber, a língua da narrativa. Necessitamos dessa abordagem, pois ela atenta para o movimento humano do ponto de vista da relação entre as ações e as intenções. “A análise quer estabelecer ao buscar a língua da narrativa é o lugar possível dos sentidos, ou ainda o plural do sentido ou o sentido como plural” (BARTHES, 2001, p. 263).

Esse método tem como finalidade descobrir os sentidos do Texto, fazendo relação com o texto cultural. Não é uma técnica de interpretação, nem procura dar sentido, não busca por um caminho da verdade, não busca pelo segredo do texto, para Barthes (2001, p. 263) “todas as raízes do texto estão no ar; não lhe cabe desenterrar essas raízes para encontrar a principal”.

Ela compartilha a noção de que em toda construção da linguagem é sempre possível se separar por códigos da mensagem. Estes são as construções sistemáticas e estruturadas de um elemento de destaque para o entendimento do funcionamento lógico da linguagem. Neste sentido, a grande contribuição da análise estrutural da narrativa é a explicitação de que a disposição dos fatos em uma história não é um procedimento natural, mas está sujeito a estruturas pré-determinadas de narração que moldam as histórias.

Na Análise estrutural da narrativa devem-se seguir três operações: a primeira é o recorte do texto em **lexias**, estas são “as unidade de leitura, são fragmentos de enunciados sobre os quais se trabalha. Um versículo, para nós, é uma lexia” (BARTHES, 2001, p. 264), ou seja, é o material significante para a pesquisa. Logo após se segue o inventário dos códigos, que são as coletas, as localizações, as relações e analisar os códigos presentes. Por fim, a coordenação, que é estabelecer as correlações das unidades, das funções detectadas na pesquisa. Segundo Gomes-da-Silva (2011, p. 149) “a Análise Estrutural da Narrativa prefere a

estruturação ao invés da estrutura, procura o jogo dos códigos e não o plano da obra”.

Como entendia os sistemas, como a combinação de unidades, descreveu três procedimentos: a) recortar as unidades funcionais da narrativa, classificá-las em subclasses e reconstruí-las pela sucessão lógica; b) descrever as ações dos participantes da narrativa pelas articulações da comunicação, do desejo e da luta; c) descrever o código narrativo, no qual reintegram funções e ações na comunicação narrativa, transcendendo conteúdo de forma, para abrir-se a outros sistemas (social, econômico, ideológico) (GOMES-DA-SILVA, 2007, p. 69).

Esse método de análise, segundo Barthes (2001) tem 12 códigos que são importantes para o resultado final, são eles: o código narrativo, de topografia, onomástico, histórico, sêmico, retórico, acional, cronológico, fático, simbólico, anagógico e o metalinguístico. Porém, nesta pesquisa atentaremos apenas aos códigos histórico, acional e simbólico.

O código histórico implica um saber histórico, “é um conjunto de informações políticas, sociais, administrativas etc., é um código cultural” (BARTHES, 2001, p. 270). O código acional é um dos mais importantes, neles analisamos a sequência das ações, “este se refere à organização das ações empreendidas pelos agentes presentes na narração” (BARTHES, 2001, p. 274). Código simbólico organiza e elabora os significantes, “a exposição de uma transgressão ligada ao corpo humano” (BARTHES, 2001, p. 272).

Para tratamento dos dados encontrados somamos a fenomenologia de Merleau-Ponty (2006), de acordo com o autor ela é o estudo das essências da percepção, da consciência, e da existência. Pois, segundo ele a única maneira de estar aberto para alguma coisa é por meio da nossa própria existência de perceber, “não há percepção sem presença daquilo que é percebido existindo em si próprio” (CAMINHA, 2010, p.14). Cada pessoa tem uma consciência perceptiva com relação à experiência com o mundo. A partir do instante em que o fenômeno se revela aos nossos olhos, nos colocamos a favor do fenômeno (VIEIRA, 2010).

Segundo Ferreira-Santos e Almeida (2012) para Merleau-Ponty nós somos um corpo que sente, pensa, age e atua no mundo que vivemos, carregando em si, as memórias corporais, bem como as vividas e o que elas significam.

É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma referência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista dela possam fornecer (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 62).

Sendo assim, o objetivo dessa dissertação é analisar a dança da Lapinha enquanto linguagem corporal no contexto religioso. Tendo como objetivos específicos, primeiramente, realizar um recorte histórico sobre o surgimento da dança religiosa (Lapinha) na cidade de João Pessoa, identificando as diferenças entre as apresentações das Lapinhas de décadas anteriores com a contemporânea, a partir de um resgate histórico. Depois analisaremos o corpo/corporeidade dos movimentos realizados na Lapinha. E por fim, buscaremos compreender a linguagem corporal da Lapinha no contexto religioso.

Para que tais objetivos sejam alcançados, a presente dissertação foi dividida em três capítulos, acreditando ser este método um ponto facilitador para uma melhor compreensão ao leitor, bem como colocar à disposição uma reflexão capaz de conduzir ao conhecimento da cultura da Lapinha e do corpo como linguagem gestual.

No primeiro capítulo foi realizado um recorte histórico da Lapinha desde o seu início até os dias atuais, levando em consideração o seu aparecimento, estrutura, as Lapinhas existentes na cidade de João Pessoa-PB, a trajetória histórico-cultural de cada uma delas, sua organização. Esta parte do estudo faz um resgate histórico das Lapinhas tendo como objetivo aproximar o leitor dos argumentos teóricos consistentes, de ressaltar elementos da sua tradição e contribuir para a reflexão e redimensionamento do conhecimento nesses Pastoris.

No segundo capítulo, analisamos como se dá a corporeidade dos brincantes na Lapinha, levando em consideração aspectos das relações entre corpo/corporeidade, corpo/religiosidade e corpo/representação de gênero na dança. Tendo como ideia a corporeidade na tangência dos gestos e sua ligação com o mundo vivido, dando sentido ao movimento. Pontuamos a partir dos conceitos da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, ele entende que o movimento do corpo habita um espaço, na medida em que qualifica. Pois o corpo é corpo/corporeidade e dessa forma situa o espaço, “o corpo é para a alma o seu espaço natal e a matriz de todo o espaço existente” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.

45). A nossa atenção está voltada para o movimento da corporeidade/mundo na Lapinha.

A coisa e o mundo me são dados com as partes do meu corpo não por uma “geometria natural”, mas em uma conexão viva comparável, ou antes, idêntica à que existe entre as partes de meu próprio corpo. A percepção exterior e a percepção do corpo próprio variam conjuntamente porque elas são as duas faces de um mesmo ato (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 276).

Por fim, o terceiro capítulo, tem como finalidade compreender a linguagem corporal da Lapinha no contexto religioso. Consideramos que a linguagem corporal nesse folguado é constituída pelas ações que demarcam, significam e comunicam. Na Lapinha o corpo das brincantes é o protagonista, sendo visto como um produtor de signos. Desta forma, observamos os movimentos corporais, as expressões corporais e faciais e os gestos que compõem a coreografia da dança. Utilizamos o método de recortar do texto (**cenas da apresentação da Lapinha**⁵) em lexias (unidade de sentido) unidas às imagens fotográficas e analisá-las segundo os códigos observados no método da análise estrutural da narrativa de Barthes (2001).

⁵ Este texto elaborado faz parte das observações do diário de campo da pesquisadora.

CAPÍTULO I

1. O Recorte histórico e cultural da Lapinha, dança de tradição religiosa

Neste capítulo procuraremos traçar um panorama histórico e cultural das Lapinhas da cidade de João Pessoa – PB, delineando as celebrações natalinas a respeito do surgimento e desenvolvimento desse espetáculo popular do Nordeste. Buscaremos identificar as diferenças entre suas apresentações tanto em décadas passadas quanto no contexto contemporâneo, levando em consideração a religiosidade na dança da Lapinha.

1.1. Lapinha: Origem e significado

*-Boa noite, meus senhores!
Eis aqui as pastorinhas,
Viemos cumprimentar
Hoje aqui nesta Lapinha
-Boa noite, meu senhores!
E as senhoras também
Que nós somos pastorinhas
Que viemos de Belém.*

(1ª jornada – Anunciação)

A Lapinha ou Pastoril⁶ (que é outra denominação) é um folguedo que integra o ciclo das festas natalinas do Nordeste, que conta a história de um grupo de pastorinhas que viaja até Belém à procura do menino Jesus. A Lapinha ou como é denominada popularmente, *Pastoril*, *Pastorinhas*, *Bailes Pastoril*, era representada em autos diante do presépio. Essas são as denominações dadas no Brasil as festas que comemoram o nascimento de Jesus, em louvor a ele e a sua família (PINTO, 2002a).

⁶ Nesta pesquisa, ora essa dança será denominada por Lapinha ora por Pastoril.

Eram considerados folguedos populares, porque seus participantes tinham total dedicação, faziam com que sua vida pessoal e sua cultura estivessem ligadas ao pastoril. E o caráter religioso está repleto de teatralidade.

Era vinculada ao teatro religioso semipopular ibérico. Pimentel (2005, p. 09) afirma que a origem dos autos populares natalinos deu-se no século X, no período da idade média, na abadia de São Galo na Alemanha, onde nasceu e se espalhou. Esta teve a iniciativa do monge Tuitilo, que em "*o tropo de Nata*" é documentado a apresentação mais antiga.

Os tropos eram textos compostos por textos novos e frases melódicas intercaladas em textos religiosos oficiais da igreja, cantados em gregoriano (ANDRADE, 1959; GASSNER, 1997). Tanto na França quanto na Inglaterra, os tropos dialogados de Natal se desenvolveram rapidamente em dramas litúrgico medieval. Fazia apologia, pois tinha a intenção de ensinar, defender a verdade religiosa e a encarnação da divindade (Vieira, 2010) e eram dançados na frente dos presépios.

Os primeiros presépios, segundo Cascudo (1984) foram montados em Portugal por volta de 1391, quando freiras da cidade de Lisboa o fizeram pela primeira vez. Eram chamados auto dos presépios e tinham um "sentido apologético, de ensino e defesa da verdade religiosa e da encarnação da divindade" (NÓBREGA, 2010, p. 01).

Em Borba Filho (2007) a representação dramática da Lapinha (presépio) teve início quando São Francisco de Assis, em 1223 querendo comemorar o nascimento de Jesus Cristo obteve licença do papa e criou uma gruta com animais (um boi e um jumento) e imagens da Virgem Maria e do Menino Jesus, foi a primeira vez que a cena sagrada foi representada. Dentro desta gruta ele celebrou uma missa, e estavam presentes frades e camponeses da localidade. "Diz a tradição graciosa que o próprio Deus dos cristãos, consagrando a invenção franciscana, desceu dos céus na forma dum Jesusinho e posou sobre a palha do estábulo" [...] (PIMENTEL, 2005, p. 10).

Esse teatro popular se firmou em Portugal com os Vilhancicos galego-portugueses ou simplesmente, com as músicas de Natal, elas podiam ser cantadas ou dialogadas. Definido como um drama litúrgico medieval, a apresentação do

presépio era dividida em três partes: a anunciação do nascimento de Jesus aos pastores; a adoração dos três reis magos do oriente e o massacre dos inocentes. Os dois primeiros mencionados ainda se conservam vivos e se desenvolveram por todo o ocidente europeu e em Portugal; já o terceiro fato, encontra-se esquecido na atualidade.

Enfim a dramatização do auto do presépio surgiu da necessidade de se compreender o episódio da natividade. A cena que era parada (apenas representada pelo presépio) ganhou vida, movimentos e canções, com a utilização de instrumentos musicais (ANDRADE, 2002).

1.2. Religiosidade no Pastoril X Pastoril Profano

Entende-se por religiosidade como sendo uma qualidade do indivíduo que se caracteriza pela vontade ou inclinação do mesmo para seguir a sua própria religião ou a juntar-se a coisas sagradas.

A religiosidade, na sua condição de característica exclusivamente humana, revela um atributo humano de busca do sagrado, sem especificar o que seja esse sagrado, tanto como fuga, quanto como explicação para o real vivido, ou ainda mesmo para negociações e entendimentos com a ou as divindades na procura de resoluções de problemas cotidianos. Esse atributo humano não está referido a nenhuma religião específica (MANOEL, 2008, p.19).

A religiosidade é uma produção humana situada na esfera da cultura. Por esse conceito conhecemos por “religiosidade cultura”, que é definido como sendo um conjunto de práticas simbólicas de origem popular, acompanha a vida da comunidade da igreja cristã. Trata-se de expressões, gestos, atitudes, que expressam uma relação pessoa com Deus. Por exemplo, beijar a cruz, ajoelhar-se em adoração, participar de romarias, etc. esta religiosidade está enraizada no catolicismo, manifestada na vivência com o sagrado. As manifestações coletivas e sociais, as crenças, os rituais também fazem parte da religiosidade popular.

Segundo Abreu (2012, p. 83) “a expressão também pode conter uma boa dose de etnocentrismo, ao definir a prática popular da religião como religiosidade, e não como religião”.

A religiosidade popular é algo muito rico de valores, assim ela se traduz como uma procura por Deus, e que todos podem experimentar. Esse conceito reforça a perspectiva da existência de diferentes significados sociais em torno das manifestações culturais coletivas, como as festas religiosas.

Um ótimo exemplo de manifestação do que costumamos chamar de religiosidade popular, são as apresentações da Lapinha, uma dança de tradição religiosa cristã, que por meio de movimento e gestos corporais, encenam e dançam a festividade natalina do nascimento de Jesus Cristo. Podemos destacar dois tipos de apresentações como sendo um pastoril religioso e outro um pastoril profano.

O objetivo principal do pastoril religioso é propagar para o mundo o nascimento de Jesus Cristo e a imagem da Virgem Maria, existe uma associação entre as religiosidades oficiais cristãs e as populares. No cristianismo tornou-se símbolo a figura da Virgem Maria e de seu filho cercados por animais e pastores. A Lapinha com seu aspecto religioso tem a intenção de renovação da fé, conhecida pelos cristãos e apresentado pelos personagens nesses dramas (PINTO, 2002a).

Segundo Lopes Neto (2011, p. 49) esse culto aos personagens religiosos teria origem na Europa, por meio de trabalhos hagiológicos (estudo da vida dos santos) nos tempos medievais, esses estudos preocupavam-se em exaltar os mártires, seus sacrifícios, sua pureza. Por isso os pastoris estão intrinsecamente ligados ao culto religioso do nascimento do salvador.

No Brasil, o trabalho religioso que era realizado pelos jesuítas e a imigração foram os responsáveis pela difusão da Lapinha, incorporado ao catolicismo popular, tornou-se parte das canções religiosas devocionais, sendo identificados como tradição natalina. Sabemos que o ciclo de Natal é um dos principais períodos das festividades do catolicismo brasileiro. “Os natais provieram dos mistérios; transpuseram resumidamente as cenas da Natividade que ali se encontravam, retornando o modelo e muitas vezes as melodias das canções profanas” (DELUMEAU, 2003, p. 255).

Enquanto o Pastoril religioso é composto por meninas com suas vestimentas comportadas e uma única presença masculina, a do pastor, o pastoril profano vem com um figurino mais ousado, com vestidos muito curtos, saias acima dos joelhos, e mostravam suas calcinhas pretas ao público masculino, e ainda existia a figura do

palhaço (velho ou fúria). Este personagem faz gestos maliciosos com sua macaxeira (bengala), canta e faz poesias para as pastorinhas com segundas intenções.

Estes espetáculos fugiam totalmente do enredo e da temática, a importância que era dada às cenas do nascimento de Cristo é quase nula. A religiosidade, as mensagens de salvação e catequese que são as características do pastoril religioso tornam-se folgaça (farra, brincadeira), perde o caráter de evangelização.

O profano no pastoril é o domínio do cotidiano, da liberdade, da leveza e da espontaneidade; profano é ausência de pecado, de escrúpulos, de proibições e tabus. O mundo profano costuma abrigar a irreverência, a comicidade, a gozação, o ridículo (VIEIRA, 2000, p. 52).

De acordo com Pimentel (2005) foi no final do século XIX que se deu a passagem do pastoril religioso para o pastoril profano. Nesse instante da história os antigos presépios, Lapinhas ou pastoris sagrados tiveram que conviver com esse bailado profano. Apesar do surgimento dessa característica mais popular, não implicou na eliminação dos autos natalinos, sendo estes encontrados ainda em sua forma religiosa em alguns estados do Nordeste do Brasil.

Segundo Vieira (2010) a passagem do Pastoril sagrado para o Pastoril profano, no Brasil, foi uma herança dos colonizadores europeus. Isso porque as festas religiosas europeias também têm caráter cômico popular e público, que foram entrando para a tradição.

Alguns pastoris profanos estão mais ligados a prostituição, o personagem do palhaço é dono e empresário das mulheres, chegando até a arranjar pretendentes para as brincantes, é a exploração da figura feminina. As apresentações são realizadas nos subúrbios, em palcos improvisados, os homens deveriam pagar entrada para assistir o espetáculo, e tinham uma característica altamente erotizada (PINTO, 2002b, p. 80).

*Boa noite, meus senhores,
Viemos cumprimentar.
Que já é chegada a hora,
E nós queremos é vadiar⁷.*

⁷ Estrofe extraída de PINTO, M. Pastoril: educação sentimental e construção do imaginário numa festa popular brasileira. **Linhas Críticas**. v.08, n.14, jan/jun, 2002b.

1.3. Lapinha no Brasil

No Brasil, foi trazido pelo teatro dos padres da Companhia de Jesus, tendo o aparecimento do presépio que se deu por volta do século XVI (RIBEIRO, 1993), no convento dos Franciscanos em Olinda, tendo como precursor frei Gaspar de Santo Antônio⁸. Já a referência a pastoris é creditada a Fernam Cardim⁹, ele escreve sobre as origens do pastoril brasileiro datada de 1584, citado por ANDRADE (1959, p. 35) “debaixo da ramada se representou pelos índios um diálogo pastoril, em língua basílica, portuguesa e castelhana e têm eles muita graça em falar línguas peregrinas, maximé a castelhana”.

Conforme Ribeiro (1993) há um registro em que o Padre Cristovão de Gouveia, em uma visita a aldeia Abrantes no Estado do Espírito Santo, em 1583, representou um auto de Natal que era acompanhado por canções portuguesas e danças ao som de viola, pandeiro, tamboril e flauta. Porém esse evento popular manifestou-se especialmente nas cidades do litoral do Nordeste (PINTO, 2002b, p. 74).

Nos séculos XVII e XVIII não existem relatos sobre apresentações de pastoris no Brasil. Apenas no século XIX houve grande quantidade de bailes pastoris, principalmente no Nordeste do país, em especial nos estados de Pernambuco, Bahia, Alagoas e Paraíba. As Pastoras se apresentavam em frente aos presépios cantando louvores para que fosse compreendido o nascimento do Menino Jesus.

Na Bahia os pastoris perderam o caráter religioso e passou a ter enredo dramático profano desenvolvido por um personagem chamado “velho”. Segundo Pimentel (2005, p. 16) este pastoril contava com um velho que decide gozar a vida ao lado de quatro jovens que só tinha a intenção de explorá-lo. Esse folguedo era também nomeado por “baile da tentação, baile das quatro Pastoras em velho, baile do caçador, baile da aguardente, dentre outros”.

Também em Alagoas os pastoris se distanciaram da origem religiosa, conserva a figura do “Velho”, apesar de ter tido sua origem em um mosteiro. “Um

⁸ Primeiro religioso a receber hábito no Brasil.

⁹ Missionário jesuíta e escritor português, nascido em Viana do Alentejo, um dos primeiros a descrever os habitantes e os costumes do Brasil. Embarcou para o Brasil em 1583, quando entrou para a Companhia de Jesus.

Velho gaiteiro que vem à cidade grande a fim de namorar mocinhas e é por elas ridicularizado” (PIMENTEL, 2005, p. 18). E tem a presença do Fúria (Demônio),

Já em Sergipe, era seguida fielmente a tradição religiosa. O pastoril era apresentado apenas por meninas da sociedade católica, sempre com apresentações em frente à igreja local. Também contavam com fidelidade a história do nascimento do Cristo. Em Sergipe não há pastoril profano apenas o religioso.

Em Pernambuco foi onde tudo começou, foi lá que Frei Gaspar de Santo Antônio relatou sobre os presépios. De acordo com Valente (1995) o aparecimento da Lapinha pernambucana deu-se em 1840, com apresentações teatrais. Assim como nas outras cidades nordestinas, antes de se tornar um pastoril profano, as apresentações eram realizadas em frente ao presépio, segundo Borba Filho (2007) essa dramatização foi influenciada pelo auto sacramental, na forma literária.

No Rio Grande do Norte assim como em alguns outros estados do Nordeste, a Lapinha se apresenta em frente a presépios, em palcos, nas ruas, e as Pastoras cantam canções animando a dramatizando a história cantada. Em vários municípios potiguar¹⁰ a Lapinha está ativa tendo apresentações de cunho religioso ou profano (VIEIRA, 2010).

No estado do Ceará as apresentações conservam ligações evidentes com a Lapinha original, porém atualmente se apresentam em salas, tabladros, terreiros das casas. No Piauí a Lapinha segundo (PIMENTEL, 2005) diz estar em desaparecimento. No Maranhão a primeira apresentação aconteceu em Dezembro de 1933, os autos eram muito semelhantes ao estado do Ceará.

1.4. As Lapinhas de João Pessoa – PB: Origem e desenvolvimento

A cidade de João Pessoa localiza-se na porção mais oriental do Brasil e das Américas, o ponto seixas, por isso é conhecida como porta do Sol. Foi fundada em 1585 com o nome de Nossa Senhora das Neves, em homenagem à padroeira. Depois passou a chamar-se Cidade de Nossa Senhora das neves em 1589, logo após, em 1600, tornou-se a Cidade de Filipéia de Nossa Senhora das Neves, em

¹⁰ Denominação dada a quem nasce no Estado do Rio Grande do Norte.

homenagem ao rei Filipe de Portugal e Espanha. E ainda em 1634, teve seu nome novamente mudado para Frederica. Sua denominação atual, João Pessoa, é uma homenagem feita ao político paraibano João Pessoa. É a terceira capital mais antiga do Brasil.

O município nasceu às margens do Rio Sanhauá, subindo as ladeiras em direção ao que hoje conhecemos como centro histórico da Cidade, estão as áreas tombadas pelos órgãos de proteção ao patrimônio, sendo um testemunho do Brasil Colonial. Dentre as ruas está o centro histórico, a Rua das Trincheiras, a Rua Odon Nogueira, no Bairro do Tambiá.

Segundo o IBGE (2010) a população de João Pessoa é de 723.514 habitantes. Com relação a religiosidade, é de maioria católica. Tendo 74% de católicos, 16% pertencem à religião evangélica, 1,10% são espíritas e 7,41% alegaram não ter religião nenhuma (podem ser ateus, agnósticos, deístas).

Com relação a cultura de João Pessoa, de acordo com Nascimento (2010), ao longo do século XX houveram grandes modificações nas condições de trabalho, moradia, urbanização e sobretudo, no contexto cultural. Estas mudanças ocasionaram um desenvolvimento dos costumes e práticas culturais populares, principalmente nos Bairros do Roger e do Tambiá. Lá surgiram muitas manifestações culturais, como a quadrilha e a Lapinha.

As manifestações culturais populares, tais como a Lapinha estavam presentes em meados do século XX, em vários bairros da Grande João Pessoa. E apesar de ser uma dança de tradição religiosa, nessa época ela sofria censura e muitos pais não deixavam seus filhos assistirem as apresentações.

Quando chegava a hora tinha que encerrar. Naquele tempo era uma coisa muito assim, sobre a censura... Essa era mais ou menos a época de quarenta e pouco. (eu to com setenta e seis anos, já sei o que é Lapinha desde doze anos, treze anos) (GUEDES da SILVA, 2006, p. 127).

Porém, Nascimento (2010) ressalta que com o passar do tempo, entre as décadas de 1940 e 1960 a Lapinha tornou-se uma das mais animadas atividades da cultura popular. Com características ora religiosas ora profanas, esse é um folguedo pastoril que está relacionado ao culto religioso, ao nascimento do menino Jesus.

1.5. Os ensaios e as apresentações das Lapinhas ontem e hoje na Cidade de João Pessoa

O enredo da Lapinha representa um grupo de Pastorais que saíram do Egito e foram adorar o Menino Jesus. Segundo Ribeiro (1993) o Pastoril é a reconstrução do cenário em que Jesus Cristo veio ao mundo, com características campestres.

No século XIX a Lapinha se apresentava em casas de famílias. Quando começava o mês de Dezembro arrumava-se o presépio na sala das casas, com estatuetas da Sagrada Família, com animais e os reis mago, exatamente igual ao imaginário cristão. De acordo com Pinto (2002a) os enfeites compunham o cenário, e as residências se abriam para receber a visita das Lapinhas.

Nas festividades natalinas as pessoas das comunidades e bairros das cidades se envolviam nos ensaios, na preparação do cenário e na confecção das vestes dos personagens. As casas se abriam para os grupos de Lapinha que vinham pelas ruas em procissão. Os personagens do Pastoril pediam licença para entrar nas casas; e lá era realizada a apresentação do folguedo natalino. Vale ressaltar que a pesar da Lapinha ser uma dança religiosa, ela um movimento popular, sem o apoio da igreja.

Os donos das casas convidavam amigos, contratavam cantadeiras, um terno de música e se não podia organizá-lo, vinha o coro de pastorinhas da romana ou de outra qualquer profissional, sob ajuste prévio, dançar no festival. Pelas oito horas da noite, casa repleta de convidados, começava a função, uma espécie de drama coreográfico-lírico-religioso. As cantadeiras entoavam as jornadas ruflando pandeiros e as pastorinhas agitavam maracás e recitavam versos (MEDEIROS, 1994, p. 65).

Podemos perceber como as pessoas tinham interesse e boa vontade de receber em suas casas a Lapinha. Enfeitavam, faziam banquetes, chamavam os amigos, tudo isso para prestigiar o folguedo. Todos participavam ajudando da maneira que podiam, ou na confecção dos objetos ou vestimentas das Pastorais ou nos ensaios. Era realmente um espetáculo culturalmente cultuado pelo povo.

Naquele tempo as Lapinhas só se apresentavam na época que chegava, ou seja, os ensaios começavam no mês de Novembro e as apresentações de 1º de Dezembro até o dia 06 de Janeiro, dia de Reis.

Atualmente as Lapinhas ensaiam durante os meses de Julho, Agosto, e Setembro, um dia por semana e dançam na calçada de uma casa, para que isto aconteça, os donos dos Pastoris tem que buscar cada pastora em suas casas, pois as mesmas não moram no bairro onde acontece a prévia das apresentações. Também as casas que recebem os ensaios não são dos coordenadores dos grupos. Então, é pago as verdadeiras donas das casas um valor simbólico para as despesas¹¹.

As apresentações acontecem nas ruas, praças, em palanques, e muito esporadicamente em igrejas, sempre em um espaço aberto. Um diferencial dos tempos anteriores é que, as apresentações acontecem durante todo o ano, caso a Lapinha seja convidada a se apresentar em algum lugar.



Figura 04: palanque de apresentação da Lapinha

Um exemplo do fato acima é a festa da Padroeira da cidade de João Pessoa, Nossa Senhora das Neves, as Lapinhas são contratadas pela FUNJOPE (anexo V) para se apresentar durante as festividades. As apresentações fora do período natalino servem para arrecadar dinheiro para os grupos. Então, desta forma, não se apresentam apenas nos meses de Dezembro e sim conforme os convites das instituições.

¹¹ Isto estará melhor explicado, durante o resgate histórico de cada Lapinha que está ativa na Cidade de João Pessoa.

No mês de Outubro as Lapinhas começam a se apresentar nos Bairros que costumam ensaiar. Os coordenadores montam palanques ou tendas e a brincadeira começa e vai até o dia 06 de Janeiro. Os palanques são feitos de madeira, é um tablado alto, coberto por bandeiras nas cores dos dois cordões. As partes laterais são protegidas com gradil também de madeira para a proteção das Pastorais, tocadores e cantoras. A parte frontal do palco fica aberta com uma pequena escada para a entrada das brincantes. Desta forma, fica mais fácil a plateia assistir.

Conforme Lopes Neto (2011) as Lapinhas se apresentam em espaço aberto porque permite um melhor envolvimento e interação com o público, são as formas cênicas mais usadas na atualidade.

1.6. História das Lapinhas ativas na cidade de João Pessoa – PB

1.6.1. Lapinha Jesus de Nazaré

A Lapinha Jesus de Nazaré foi fundada em 1970 por Antônio de Alcântara da Costa (atual coordenadora do Pastoril) e sua mãe, nessa época o folguedo tinha outro nome, que não é lembrado por ela. Naquele período, a Lapinha parou suas apresentações e durante 18 anos ficou no anonimato.

Dona Antônio diz que desde os 8 anos de idade acompanhava as Lapinhas junto com seu pai, que era tocador e sua mãe que coordenava. Aos 22 anos ela começou a dançar, “ai eu peguei e comecei a dançar quando eu tinha 22 anos, eu dancei Lapinha, fui Contramestra” (Antônia¹², Lapinha Jesus de Nazaré).

Apenas em 1988 quando Dona Antônio conhece José Maciel¹³ é que a Lapinha é reativada e colocada o nome de Lapinha Jesus de Nazaré. Na verdade esse Pastoril tem fundador, mas não possui uma data que afirme o início da sua existência. “Se trata de uma herança que já vem de três gerações, pois da minha avó passou para minha mãe, a qual passou por mim e que em breve passarei para

¹² O sujeito da pesquisa autorizou a publicação de sua entrevista e imagens. O nome que aparecerá durante esta pesquisa é verídico, pois são de grande importância para o resgate cultural e histórico das Lapinhas.

¹³ O Senhor José Maciel é esposo de Dona Antônio.

minhas filhas” (Antônia, Lapinha Jesus de Nazaré). “De 1988 para cá ela não passou um ano sem apresentação, sem funcionar” (Mestre Maciel¹⁴, Lapinha Jesus de Nazaré).

O Senhor Maciel acompanhava os folguedos desde seus 11 anos. De tanto ver as apresentações começou a tocar em outras Lapinhas, e “em 1970 resolvi abandonar por causa da morte de minha mãe e minha irmã, eu tocava esporadicamente em outros Pastorais, mas nada sério” (Mestre Maciel, Lapinha Jesus de Nazaré).

Mestre Maciel, é assim como é chamado quando se está à frente de uma Lapinha, comentou que o primeiro Pastoral do bairro do Rangel foi a de sua mãe, no ano de 1955. Ele já participava como tocador nas apresentações.

Ainda não existia ônibus, a luz era de candeeiro, os instrumentos eram poucos, todos os recursos eram poucos. A Lapinha da minha mãe ainda chegou a se apresentar duas vezes. E eu sempre tocava em outros lugares. Eu participava de pastorais com outros mestres que hoje já morreram todos (Mestre Maciel, Lapinha Jesus de Nazaré).

Os coordenadores residem na Rua Antônio de Jesus no Bairro de Mandacarú. Mas a Lapinha ensaia e se apresenta no Bairro do Rangel, na calçada de uma casa de um amigo. Para que isso aconteça, ele ajuda o morador com um valor simbólico para auxiliar nos gastos com energia elétrica.

As meninas que brincam na Lapinha Jesus de Nazaré residem em diferentes Bairros da Cidade de João Pessoa, umas são do Bairro de Mandacarú, outras do Bairro dos Novais e Rangel e algumas da Rua do Rio. Para que essas meninas cheguem ao local de ensaio, o Mestre Maciel, em posse de uma kombi, pega cada menina em suas casas e leva até o Bairro do Rangel.

¹⁴ O sujeito da pesquisa autorizou a publicação de sua entrevista e imagens. O nome que aparecerá durante esta pesquisa é verídico, pois são de grande importância para o resgate cultural e histórico das Lapinhas.



Figura 05: Kombi usada para transporte.

Todas as brincantes da Lapinha residem em bairros simples, situados nos subúrbios da cidade de João Pessoa. O bairro de Mandacaru fica localizado na zona Norte de João Pessoa, e é um lugares mais violentos da cidade. O bairro do Rangel fica na Zona Oeste e possui problemas como favelização e invasão da mata atlântica. O Bairro dos Novais é um dos mais antigos da capital paraibana.

Os ensaios são realizados todas as quintas-feiras, das 19:30 as 21:00 horas. Ao final de cada ensaio, Mestre Maciel tem a missão de levar cada menina em suas casas. A mesma coisa acontece nas apresentações. Estas acontecem no bairro do Rangel, em um palanque construído pelo próprio coordenador. Há outras apresentações em outros lugares, o que depende do apoio dos órgãos públicos na contratação para divulgar a cultura da Lapinha.

A Lapinha Jesus de Nazaré é itinerante, em cada ano se apresenta em um bairro diferente. Mas não conta com ajuda financeira de nenhum órgão público para manter a cultura da Lapinha na cidade de João Pessoa. Diz Mestre Maciel: “A única ajuda de custo é a do público que compra votos ao valor de um real”. Às vezes a FUNJOPE¹⁵ (anexo V) a convida para se apresentar, uma única apresentação no ano, “esse ano só se apresentou na festa de Nossa Senhora das Neves porque eu discuti com os coordenadores de lá, senão teríamos ficado fora”.

¹⁵ FUNJOPE – Fundação Cultural de João Pessoa, entidade de direito público subordinada à secretaria de Educação e Cultura do Município de João Pessoa – PB.
<http://www.joaopessoa.pb.gov.br/secretarias/funjope/>

Desta forma, todos os gastos com transporte, vestimentas das Pastoras, com instrumentos, palanques, são pagos pelos próprios coordenadores. “nós tiramos do nosso bolso para pagar tudo. É muito gasto” (Mestre Maciel). Diante desses fatos, os coordenadores da Lapinha Jesus de Nazaré afirmam com tristeza, que infelizmente, a em João Pessoa não há investimento na Cultura Popular.

Os coordenadores buscam outros meios para conseguir financiamento para a Lapinha. “esse ano eu fiz um projeto para o FMC, recebi o dinheiro e comprei objetos, mas o dinheiro não deu nem para comprar os calçados” (Mestre Maciel). Também fez outro projeto para a FUNJOPE, para dar oficinas de Lapinha nas escolas, mas este foi reprovado.

Enfim, atualmente a Lapinha passa por algumas dificuldades financeiras, e também, pela falta de meninas que queiram dançar. Nos Bairros não se encontra quem queira dançar, porque os costumes e a cultura popular tem se transformado ao longo dos anos e as meninas têm vergonha de se apresentar.

Faltam Pastoras para dançar, em Mandacaru não se acha meninas para dançar. Esse ano a Lapinha está sendo no Bairro do Rangel e mesmo assim não tem nenhuma pastora de lá. Elas são dos Bairros de Mandacaru e dos Novais. As meninas querem dançar outros tipos de músicas vulgares (Antônia).

E apesar de ser um dança religiosa Católica, também não contam com a ajuda da Igreja. Já fizeram algumas apresentações em igrejas, mas sem ajuda financeira. Assim, os coordenadores lamentam muito e sentem-se revoltosos em ver que a Lapinha não tem espaço na cultura da cidade e aos poucos vai desaparecendo. “existiam muitas Lapinhas na cidade de João Pessoa, você sabe quantas existem hoje? Apenas duas”! (Mestre Maciel).

Também tem o fato de que os coordenadores já têm uma idade mais avançada, a saúde está um pouco comprometida e aparecem algumas doenças que comprometem as condições físicas dessas pessoas, que lutam por preservar a pureza de uma cultura eminentemente popular.

Diante de todos os problemas, os coordenadores da Lapinha Jesus de Nazaré, só continuam insistindo nas apresentações porque ainda querem levar a cultura do folguedo adiante e porque têm um grande amor pelo que fazem: “eu já falei para minha filha, que quando eu morrer, ela vai cobrir o meu caixão com a

bandeira da Lapinha e fazer uma apresentação no meio do meu velório” (Antônia). E ao final da entrevista mestre Maciel faz um desabafo:

Eu sozinho não vou tocar. Nós andamos muito revoltados com as injustiças do poder público. Só promessas! Nós estamos num ano político, eles prometem, mas para a Lapinha não sai nada, para a cultura popular de um modo geral. Discriminação dos poderes públicos, a própria fundação cultural discrimina a Lapinha. Até eu sofro discriminação, muitos dizem: “eu nunca vi homem ser mestre de Lapinha” (Mestre Maciel).

1.6.2. Lapinha menino Deus

A Lapinha Menino Deus começou a partir de uma quadrilha Junina, onde o atual coordenador se apresentava. Isto aconteceu por volta de 1979. Após algumas conversas, apenas em 1980 a Lapinha foi realmente fundada por Ednaldo Barbosa de Lima (atual coordenador), Gina Gonçalves, Amélia e Rosângela. Infelizmente, não existe nada registrado sobre a memória deste folgado, nenhum documento que conte a sua história. Eles são a história oral e guardiões da tradição.

Atualmente a Lapinha faz seus ensaios e apresentações na Rua Presidente Félix Antônio, no Bairro da Rua do Rio. Igualmente a Lapinha Jesus de Nazaré, esse endereço é a residência de uma amiga do Mestre Nau. Não é um local alugado por ele, mas também ele a ajuda com um valor simbólico para os gastos com energia elétrica.

Quando Mestre Nau decidiu começar um grupo de Lapinha ele conheceu Dona Antônia e Mestre Maciel, que o ajuda até hoje nas apresentações, com as jornadas, cantando e tocando. A Lapinha Menino Deus tem os cantores, tocadores e algumas Pastoras da Lapinha Jesus de Nazaré, por causa da falta de meninas para se apresentar, bem como tocadores e cantores que saibam todas as jornadas¹⁶.

Os tocadores e cantores são os mesmos da Lapinha Jesus de Nazaré. Na falta de algumas pastorinhas, a minha Lapinha tem metade das Pastoras do outro pastoril. Também porque as Pastoras

¹⁶ As jornadas são as músicas na Lapinha. “pela tradição não existe música na Lapinha, mas sim jornadas” (Mestre Nau).

faltam bastante aos ensaios e muitas vezes não aprender o movimento (Mestre Nau¹⁷).

A Lapinha Menino Deus passa pelas mesmas dificuldades apresentadas no Pastoril anterior. Não há ajuda financeira dos órgãos públicos, nem da Igreja. Todos os objetos, roupas são compradas pelo próprio coordenador. “Eu comprei essa semana as lantejoulas para enfeitar os vestidos das Pastoras, só falta comprar os sapatos, mas o dinheiro é pouco” (Mestre nau).

Recebe ajuda de custo da FUNJOPE, mas apenas quando a Lapinha é contratada para se apresentar em algum lugar. Caso esse órgão público não convide o pastoril para dançar, as apresentações se limitam apenas ao Bairro onde os ensaios acontecem. Daí é armada uma tenda em uma rua estreita ao lado da casa e lá a Lapinha faz as suas noites de brincadeira.

Podemos perceber que a Lapinha Menino Deus passa pelas mesmas dificuldades da Lapinha Jesus de Nazaré. E ainda depende do Pastoril do Mestre Maciel para sobreviver, pois são os mesmos tocadores, mesmas cantoras e a metade das Pastoras da outra Lapinha. Também não há documentos arquivados sobre a sua história, todas as respostas dadas na entrevista pelo Mestre Nau foi um resgate mnemônico feito por ele.

1.7. Lapinha: sua composição

Ao longo dos tempos, a Lapinha por meio da sua divulgação no Nordeste do Brasil, passou por algumas adaptações com relação às apresentações.

Atualmente os grupos de Lapinha são cantados e dançados em homenagem ao Menino Jesus. Divide-se em dois cordões de cores distintas, o Cordão encarnado (simboliza o coração de Jesus), composto pela Contra Mestra, Lindo Cravo, Lindo Guia, Libertina, Borboleta, Assucena, Pastorinhas.

Já o Cordão Azul (simboliza o coração de Maria) é composto pela Linda Mestra, Lindo Anjo, Camponesa, Borboleta, pastorinhas. E ainda temos o cordão

¹⁷ O sujeito da pesquisa autorizou a publicação de sua entrevista e imagens. O nome que aparecerá durante esta pesquisa é verídico, pois são de grande importância para o resgate cultural e histórico das Lapinhas.

central, composto pela Estrela, Diana, Cigana e o Pastor. Existe uma disputa entre os dois cordões, o cordão que mais arrecada dinheiro, torna-se vencedor¹⁸.

Não se pode deixar de abordar o cunho religioso para explicar o partidarismo das cores azul e encarnada. O primeiro é devido ao manto da imagem do coração de Maria, e o segundo por causa do coração de Jesus Cristo (LOPES NETO, 2011, p. 48).

De acordo com Borba Filho (2007) as Pastoras se colocam em cena, divididas em dois cordões, o azul de um lado e o encarnado do outro, com esta formação teve início as disputas entre os cordões. O azul e o encarnado são as cores que estão nas vestes (vestidos, blusas, saias, boleros), também levam à cabeça ou um chapéu ou uma fita de filó, ou ainda um diadema nas cores dos cordões.

Segundo Andrade (1959, p. 23) as cores dos cordões representam a luta entre cristãos e mouros ¹⁹(população islâmica do Noroeste da África), bem como denota a Virgem Maria e Nosso Senhor. Para Brandão (1973, p. 149) são essas disputas entre os dois cordões que fazem com que o Auto da Lapinha seja aceito por todas as classes sociais e sua extraordinária persistência e difusão nos dias atuais.

Podemos perceber que as cores estão relacionadas à manifestação do sagrado, pois “nós pensamos, experienciamos e imaginamos o que seja o mistério de Deus” (MARDONES, 2006, p. 181). A simbologia das cores na Lapinha afeta profundamente a apresentação e a vida religiosa.

Além dos cordões, as canções também tem grande importância no Pastoril. Para Brandão (1961, p. 150), elas são cantadas e interpretadas pelas Pastoras, que são acompanhadas por instrumentos como violões, cavaquinhos, pandeiros, violas tocados por homens.

¹⁸ Geralmente são seis pastorinhas em cada cordão.

¹⁹ A luta entre cristãos e Mouros foi um movimento cristão com início no século VIII, que tinha como finalidade a recuperação dos visigodos (povo germânico originário do leste europeu) das terras perdidas para os árabes. Isso aconteceu durante a invasão mulçumana na Península Ibérica. “A figura do Mouro, do árabe perverso, surge no imaginário popular ibérico no cenário da Reconquista, dando ensejo para que inúmeras histórias e lendas fossem introduzidas na cultura da Península, tornando-o um ser que transita entre o mundo real e o lendário. Suas características, no entanto, permanecem as mesmas, e, na grande maioria dos casos, são ressaltadas. Estão associados a tudo que possa divergir aos preceitos do cristianismo e certamente por isso são e estão ligados ao diabo, o qual é temido pelos seguidores da fé cristã e do qual todos devem manter-se afastados. A mesma postura deve ser mantida pelo povo cristão em relação aos mouros, uma vez que influem medo e terror” (De Paula, 2011, p. 191).

1.8. A formação dos cordões Azul e Encarnado

Quando a Lapinha deixou seu caráter cênico e passou a se apresentar como dança, as Pastoras em cena se colocavam em duas filas. Assim, ficava o encarnado de um lado e o azul do outro. Então, todos os personagens que se apresentam do lado esquerdo pertencem ao cordão encarnado, e do direito ao cordão azul. Era desta maneira que aconteciam as apresentações antigamente e que ainda permanece até os tempos atuais. “O lado azul ficava ao lado esquerdo, e o lado vermelho ficava ao lado direito da sala” (SILVA, 2006, p. 95).

A cor do cordão Encarnado simboliza o coração de Jesus Cristo e o cordão a azul o manto de Nossa Senhora.



Figura 06: Bandeiras Cordão Azul e Cordão Encarnado
Foto²⁰: Apresentação da Lapinha em 26/10/2012.

*“É de meu gosto,
 É de minha opinião
 Hei de amar o encarnado
 Com prazer no coração.*

*É de meu gosto
 É de minha opinião
 Hei de amar ao azul
 Com prazer no coração”.*

1.9. As Personagens da Lapinha

Os grupos de pastorinhas da Lapinha enriquecem as apresentações com suas personagens, “dando suporte às cenas, fazem o coro das músicas” (PINTO,

²⁰ Foto do arquivo pessoal da pesquisadora Alana Simões Bezerra.

2002, p. 79), tornando-o um verdadeiro auto. Atualmente, como no passado ainda se mantém as mesmas figuras dramáticas, divididas em seus devidos cordões o Azul, o Encarnado e o Central. Durante a dança, cada uma das personagens tem a sua função, são eles e seu papel no Pastoril:

No cordão encarnado temos a assucena, o guia, a Mestra, a Borboleta, a Linda Rosa, a Libertina e a Pastorinha. **Assucena** é apenas uma personagem figurante da Lapinha. O **guia** é quem orienta as Pastorinhas do Cordão Azul em direção a Belém, para ver Jesus Cristo nascido.

*“É de meu gosto
É de minha simpatia
Hei de amar ao Azul
Com prazer e alegria
Hei de amar ao azul
Com prazer e alegria”.*

A Mestra comanda o cordão Encarnado. Na encenação da morte e ressurreição, ela manda matar a Contramestra²¹.

*“_ Sou linda Mestra desta Lapinha,
O meu cordão é o cruzeiro dourado,
Sou uma pobre pastorinha bela
Que faço parte do Cordão Encarnado”.*

As Borboletas, segundo Mestre Maciel, Lapinha Jesus de Nazaré, elas existem apenas para enfeitar o grupo, para ficar voando. São duas Borboletas, uma no Cordão Encarnado que, veste uma fantasia amarela e outra no Cordão Azul que, veste uma fantasia de cor verde. São os únicos personagens que não acompanham a cor dos cordões, justamente pelo fato de animar a encenação. Nas apresentações mais antigas só existia uma Borboleta, ela pertencia ao Cordão Encarnado.

*“Eu sou uma Borboleta,
Amarela cor de ouro,
Ando no meio das flores
Procurando meu tesouro...”*

*Eu sou uma Borboleta
Verde, da cor da esperança,
Ando no meio das flores,
Com alegria e bonanza”.*

²¹ A descrição dessa personagem será feita durante a descrição das personagens do Cordão Azul.

A libertina é uma personagem importante na encenação da morte da Contramestra. É ela quem prende a Mestra

*“Cansada eu venho
Aqui te procurar,
Com estas correntes
Para te amarra.*

*Não quero saber disso,
Nem vim para conversar.
Entrega-me teus braços
Que eu quero te amarrar”.*

A Linda Rosa apenas enfeita a Lapinha e canta loas²² a Jesus, José e Maria e seguem para Belém, ao local onde está armado o presépio ou Lapinha. **As Pastoras**, conforme Pinto (2002), são personagens que contribuem com a individualidade e personalidade para a atmosfera pastoral do cenário, mesmo quando em alguma jornada não está implícita a intenção de seguirem para Belém. Elas fazem o coro das jornadas, acompanha-as com o som dos seus maracás.

*“Corramos todas
É para Belém
Para ver se é nascido
Jesus para nosso bem”.*

No Cordão Azul temos os seguintes personagens: o anjo, a Contramestra, a Borboleta, o Lindo Cravo, a Camponesa e a Pastorinha. **O Anjo** é responsável pela abertura das apresentações da Lapinha. É ele quem puxa e representa o Cordão Encarnado. Também tem a missão de no último dia da dramatização realizar a queima da Lapinha²³.

*“Boa noite, meus senhores todos!
Boa noite, senhoras também!
Desta Lapinha sou o lindo Anjo
Entre as mais flores sou o bugari”.*

A Contramestra, o próprio nome já está dizendo, é oponente da Mestra e comanda o Cordão Azul. Ela manda a Camponesa matar a Mestra, pois elas são rivais.

*“Por estes campos, por estes campos
Por estes campos venho eu brigar.
A fina lâmina do meu punhal
A tua vida hei de tirar”.*

²² Loas são as canções (jornadas).

²³ A queima da Lapinha será melhor explicada mais adiante.

A personagem da **Camponesa** se apresenta com uma cestinha cheia de flores nas mãos. Ela representa uma moça do campo que colhe flores para enfeitar a Lapinha. Por ordem da Mestra ela mata a Contramestra.

*“Perdão, Senhor, perdão
De uma infeliz a penar,
Eu vou rogar as lágrimas
De quem vai agora matar, vai agora matar”.*

Neste cordão as personagens da **Borboleta**, do **Lindo Cravo** e são apenas figurantes da Lapinha. Defendem o seu cordão e caminham para encontrar a manjedoura onde está o Menino Jesus.

Enfim o cordão central, nele os personagens são figuras híbridas, estão vestidas com as duas cores, azul e encarnado. Ele é composto pela estrela, a Diana, o Pastor e a Cigana. **A Estrela** é um dos personagens mais importantes da Lapinha, ela faz a anunciação do nascimento de Jesus Cristo e guia as Pastoras, que são os três reis magos, Belchior, Gaspar e Baltazar, até a lapa, onde está a sagrada família.

*“Sou estrela do Norte
Eu sou a estrela anunciadora
Vim trazer a bela nova:
Jesus nasceu em uma manjedoura!
Jesus nasceu!
Nasceu o Messias
A terra treme,
A terra treme de alegria.
Glória a Deus nas alturas!
Glória! Glória”!*

Também temos a **Diana** que, nas apresentações do passado pertencia ao Cordão Azul. Porque uma das Borboletas era personagem do Cordão Encarnado e a Diana do Cordão Azul, com a continuação das apresentações da tradição esta passou a ser do Cordão Central, ou seja, pertence aos dois cordões, sua veste é azul e encarnado. Ela não tem um momento de destaque na Lapinha, igualmente a outras personagens, apenas guia as pastorinhas do seu cordão e segue ao encontro da manjedoura.

O Pastor toma conta de todas as pastorinhas, dos dois cordões. Ele se apresenta com uma bengala, que é símbolo dos pastores, e “apesar de ter menos destaque, o Pastor é personagem relevante, líder e condutor do caminho para Belém” (PINTO, 2002, p. 79).

*“nesses campos me falta uma pastora
Eu sem ela não posso marchar”.*

E por fim, **a Cigana**, é um dos mais polêmicos personagens da Lapinha, já que ela é um dança de tradição católica e os ciganos não fazem parte da religião cristã e não identificam uma religião como própria, mas eles possuem práticas religiosas e diversa religiosidade. De acordo com Braga (1997) apesar do que foi relato acima, os aspectos coreográficos das cerimônias, as procissões e as peregrinações dos ciganos tem relação com a religiosidade popular católica.

Segundo Maciel e Antônia, coordenadores da Lapinha Jesus de Nazaré e Ednaldo, coordenador da Lapinha Menino Deus, a Cigana é um personagem que faz o bem. Ela está sendo representada no Pastoril para descobrir os segredos das Pastoras, lendo as mãos de cada personagem. Também tem a missão de alertar as Pastoras, sobre Herodes mandar matar todas as crianças, ela faz isso para salvar o Menino Jesus.

*“Sou cigana do Egito
Que de muito longe vem
Descendo montes e serras
Do Egito a Belém”*

*Ai, ai, ai, ai, que dor em minh'alma
De ver o Menino deitado na palha”.*

De acordo com os coordenadores, a Cigana é uma personagem muito valorizada pelo público. “Quando uma Lapinha não tem Cigana, o povo procura logo” (Antônia, Lapinha Jesus de Nazaré). Durante a apresentação a Cigana com uma cestinha em uma das mãos, acompanhada da Libertina, desce do palco (sai do local que está se apresentando) e caminha no meio dos espectadores, recebendo dádivas em dinheiro.

*“Dê-me uma esmola
Pelo amor de Deus,
Que é para o presépio
Do Menino-Deus”.*

Há também uma jornada em que a Cigana dança e representa, ou seja, ela canta ao mesmo tempo em que finge ler as mãos de cada personagem da Lapinha.

“Anjo: Ciganinha lê minha mão para ver se sou feliz ou não.

Cigana: como és o lindo Anjo do lindo cordão Encarnado, terás a sorte fagueira de uma estrela do prado.

Contramestra: Cigana, lê minha mão para ver se sou feliz ou não.

Cigana: Contramestra tua sorte deus é quem tem, ei de casar com um dono de armazém”...

Segundo Barroso (1949), conta a lenda da cigana, o autor afirma que ela tinha a missão de enganar Nossa Senhora, raptar o menino Jesus em sua bolsa e levá-lo para Herodes. Mas este fato de aparecer uma cigana numa festa natalina cristã o intrigou e por meio de suas pesquisas descobriu que:

“Parece-me hoje que o ponto inicial da lenda é a história de Lâmia, filha de Belos e Líbia, foi amada por Zeus, que a levou para a Itália, onde fundou uma cidade com o seu nome. Cheia de ciúmes a deusa Hera (Juno) fazia perecer os filhos que o marido tinha com a rival, que, desesperada e cheia de ódio, furtava os filhos das outras mulheres e os matava [...] a origem direta da lenda da cigana do natal, veio da mitologia pagã pelo Oriente, e, no seu avatar balcânico, passou para o Ocidente, onde devido mesmo a essa precedência, a irmã de São Sízínio acabou sendo uma cigana do Egito, uma Gipsia legítima. Eis, portanto, no Natal a derradeira máscara da Lâmia pagã” (BARROSO, 1949, p. 111).

Sendo assim, foi por meio desta lenda que a ideia do rapto e destruição do menino Jesus chegou ao nosso país, sendo introduzidos nos nossos tradicionais festejos natalinos. Esta é a explicação para a introdução da figura da cigana na Lapinha, porém segundo Mestre Maciel, Dona Antônia (coordenadores da Lapinha Jesus de Nazaré) e Mestre Nau (coordenador da Lapinha Menino Deus), esse não é um personagem que vem pregar o mal, mas que defende o menino recém-nascido.

1.10. A indumentária da Lapinha

É pelas cores dos cordões que o lado social da Lapinha se manifesta. Segundo Lopes Neto (2011) o figurino na Lapinha é uma forma de linguagem, é a comunicação de ideias, que traduzem um sentimento e suas expressões. Tem papel importante na composição das encenações, pois identificam os personagens, tornando-os presentes, visíveis e reconhecíveis pelas pessoas que assistem ao espetáculo.

Antes as vestes das Pastoras eram brancas e carregavam lanternas e maracás para a apresentação. Depois passou a usar roupas curtas, coloridas, com cabelos avivados por coroas de flores e fitas.

Doze meninas vestidas de branco, cingindo capela, enlaçadas de fitas, umas com maracás, outras com pandeiros (a Mestra e a Contramestra) enfileiradas em dois grupos canta o drama infantil do Menino Jesus, narrando a cena de Belém, a visita dos reis magos. (CARVALHO, 1995, p. 71).

Nessas características das vestimentas, as Lapinhas da atualidade ganham colorido. O pastoril é dividido em dois cordões: o azul e o encarnado, eles ostentam as cores nas vestes. As Pastoras do cordão encarnado vestem vestidinhos de cor vermelha com uma faixa com o nome de seu personagem interpretado. Da mesma maneira se vestem as representantes do cordão azul, todas com vestidinhos azuis e faixa com identificação do personagem. Entre os dois cordões está o cordão central, nele situa-se os personagens que vestem uma metade de encarnado e a outra azul.

O azul e o encarnado, cores que ostentam nas vestes (faixa, aventais, saias, blusas ou boleros), que levam à cabeça chapéus de palhinha ou filó, ou ainda toucados ou diademas, e que tocam pandeiros especiais de lata com cabo e sem tampo (BRANDÃO, 1961, pp. 149 – 150).

As Pastoras usam diademas na cabeça e dança segurando maracás nas cores do cordão. Com exceção da Estrela que é identificada porque trás uma estrela na cabeça; as Borboletas e o Anjo possuem asas; o guia ao invés de segurar maracás apresenta-se com um punhalzinho. O Pastor usa chapéu na cabeça e cajado na mão. A Cigana usa roupas das duas cores dos cordões e um lenço com medalhas na cabeça.

O figurino é ao mesmo tempo significante e significado, posto que na cena ele apresenta funções de caracterização, de localização dramática, de identificação ou disfarce do personagem e de localização do *gestus* global do espetáculo (VIEIRA, 2000, 105).

Nas Lapinhas Jesus de Nazaré e Menino Deus, o figurino potencializa as características das personagens, dando à cena veracidade e tornando a dança mais dinâmica ao especificar qual cordão os espectadores irão torcer.

1.11. As jornadas e os instrumentos musicais

Nas Lapinhas as canções não são chamadas de músicas, mas sim jornadas, que são equivalentes a cenas ou atos. São todas cantadas e em alguns momentos declamadas. Segundo Cascudo (1984) jornadas é a divisão das Lapinhas atuais, das danças de São Gonçalo, enfim de qualquer série de versos cantados sem interrupção, com ou sem uma sequência temática, tendo como o correspondente bailado.

Como ela é um folguedo de tradição religiosa, as jornadas são exaltando o Menino Jesus, Maria e José. Cada uma delas conta a trajetória das Pastoras a caminho de Belém. “Eu fiz três jornadas, mas sem sair da tradição, elas continuam falando de Jesus, Maria e José” (Antônia e Mestre Maciel, coordenadores da Lapinha Jesus de Nazaré).

*“Corramos vamos
Em busca das palmeiras
Para ver como é tão bela
Essa nossa brincadeira*

*A nossa choupana
Alegre veremos
O menino Deus
Aqui estamos nós
Viemos do Egito
Só para ver vós*

*Corramos todas
É para Belém
Para ver se é nascido
Jesus para nosso bem”.*

As músicas são cantadas pelas Pastoras e por mulheres mais velhas que carregam a tradição oral, que afirmam “na nossa Lapinha há 55 jornadas, algumas que vem passando de mãe para filha e outras que eu escrevi, elas estão todas arquivadas na minha memória” (Antônia, coordenadora da Lapinha Jesus de Nazaré).

Os cantos são sempre acompanhados pelas Pastoras que cantam e dançam, exceto as jornadas soltas e de partes independentes, como a da Borboleta, da cigana, do Anjo e a da Estrela. Esses personagens cantam e dançam sua canção.

Os músicos são membros da Lapinha, e geralmente são homens da própria comunidade. Os instrumentos tocados por eles para acompanhar as loas são: os instrumentos de corda como o violão e o banjo; os instrumentos de percussão são o surdo, pandeiro, tantan. Em algumas Lapinhas ainda existem tocadores de sanfona e saxofone. Dona Antônia, coordenadora da Lapinha Jesus de Nazaré afirma: *“eu já vi uma Lapinha sendo apresentada com sanfona, fica muito bonito, mas tira a tradição da cultura”*.

Os músicos são os mesmos tanto para a Lapinha Jesus de Nazaré quanto para a Lapinha Menino Deus. São eles: Antônio Henrique no pandeiro, Maciel ora no banjo ora no violão, Severino Francilino no surdo, José Severino no Tantan e no Vocal estão Antônia e Ivanice Alves.



Figura 07: Tocadores

1.12. Coreografia

Esse recurso é o que compõe a dança e enriquece a apresentação das Lapinhas. São passos característicos da cultura dos Pastoris conquistadas ao longo do tempo, podemos dizer que são coreografias próprias. e esses movimentos se dão da seguinte forma:

Os passos marcados com um pé para um lado e para o outro, progressão, ida para trás, para o lado ou meio giro, movimentando-se sem parar, com elevações diversas de dois, três e quatro tempos, conforme o ritmo da jornada, existindo posições de cabeça, tronco, braços e pernas, além de haver movimentos enfileirados, ovalados,

numa correspondência significativa entre palavras, gestos e movimento, com grande efeito visual (LOPES NETO, 2011, p. 55).

Desta forma, percebemos que a dança nos Pastoris pessoense se dá de acordo com o ritmo da jornada, é constituída por recuos, avanços e voltas. Sempre acompanhados por movimentos dos braços, sem exageros de rebolados, e todas as Pastoras se movimentam em conjunto, mesmo durante os solos²⁴ de outros personagens. “Os passos se tornam mais miúdos e marcados” (RIBEIRO, 1993, p. 19).

A coreografia se repete bastante, o que facilita a aprendizagem dos movimentos pelas Pastoras. Trata-se de uma dança simples, sem tentar chamar a atenção para os corpos das Pastoras. Ela não é simples por ser religiosa, é que a ritualização dos passos “simples e repetitivos” conduz a teatralização da Lapinha. As Pastorinhas evidenciam e animam a apresentação dos Pastoris. “A coreografia é singela, com volteios em filas e pouca diversidade de passos, pois, como a maioria de nossas danças folclóricas, ela é influenciada pela quadrilha francesa” (PIMENTEL, 2005, p.39). ”

O único momento em que a coreografia muda um pouco, é no instante da apresentação das Borboletas, elas dão saltitos para frente e para trás, ora no meio (entre os dois cordões) ora por entre as Pastoras. Também a cigana, que sai do palco para arrecadação da esmola.

*“Dê-me uma esmola
Pelo amor de Deus
Que é para o presépio
Do Menino Deus”.*

Dentro das coreografias há movimentos de caráter religioso, como elevação de mãos para exaltar o menino Jesus e ajoelhar-se com intenção de respeito e adoração.

1.13. A disputa dos Cordões

A disputa era grande entre os dois cordões, cada personagem queria dançar melhor para ganhar a disputa. Ou seja, as Pastoras de ambos os cordões, Azul e

²⁴ Apresentação de apenas um personagem.

Encarnado, enfrentavam-se, dançando e cantando alegremente, balançando suas saias e mexendo os maracás.

As pessoas que presenciavam as apresentações ficavam admiradas com as performances das Pastoras e tomava partido, ou torcia pelo Azul ou Encarnado. Os rapazes preferiam torcer para o cordão que tivesse a Pastora mais bonita.

A disputa não tinha vínculo em arrecadação de dinheiro. Muitas Pastoras de Lapinhas chegavam a brigar pelo seu cordão e isso gerava algum tipo de confusão. *“A disputa acontecia por amor ao cordão, por amor a Lapinha. Hoje as meninas nem ligam para isso, dançam de qualquer jeito”* (Antônia, Lapinha Jesus de Nazaré).

Atualmente a disputa se dá da seguinte forma: um locutor fica animando a Lapinha e pedindo a plateia a compra de votos. “vote no cordão azul, o Cordão do Coração de Maria” ou “vote no Cordão Encarnado, no Coração de Jesus”. E mediando a disputa, o locutor vai dizendo o placar, “13 para o Cordão Azul e apenas 10 votos para o Cordão Encarnado”. O povo vota no Cordão de sua preferência, na intenção que ele vença ao final das jornadas.

Esse fato anima bastante as apresentações da Lapinha, porém Pimentel (2005) afirma que os Pastoris não são como antigamente, não se falava em dinheiro, a não ser que fosse para a Cigana. Segundo Mestre Maciel da lapinha Jesus de Nazaré, *“esse é o lado profano da Lapinha, a arrecadação do dinheiro. Nós não pedimos dinheiro, nós pedimos votos para os Cordões”*.



Figura 08: Placar da disputa entre os Cordões
Foto: Durante a apresentação da Lapinha em 10/2012.

1.14. A morte e ressurreição da Contramestra

Durante a apresentação da Lapinha é protagonizada a morte da Contramestra, do ponto de vista de Pimentel (2005), esse drama é a parte mais importante da dança. Esse episódio é marcado pela morte da Mestra, que é assassinada pela Contramestra. É uma jornada cantada e dramatizada pelas Pastorais.

Contramestra (cantando):

“por estes campos, por estes campos/Por estes campos venho eu brincar.

Mas o Messias, mas o Messias/mas o Messias hei de adorar.

Por estes campo, por estes campos/por estes campos venho eu morrer”.

Mestra (falando)

“a fina Lâmina do meu punhal a tua vida hei de tirar”.

Contramestra (falando)

“Eu tenho alma para dar adeus, eu não pertenço aos teus campos. Ai que dor agoniada, agoniada, é a dor do coração. Cravaste este punhal, transpassou, transpassou meu coração”.

Libertina (falando)

“vejam todos os aqui presentes, o sangue desta inocente que morreu, se acabou. Foi pelo Deus, foi pelo Deus onipotente”.

Pastoras (cantando)

“companheiras botem luto, botem luto/pela Contramestra que morreu/Enquanto ela foi vida, a nossa Mestra, a nossa Mestra não venceu. Fuji dos montes sozinha, campina verde campina/ onde há meu bom Pastor”.

Libertina (cantando)

“Cansada eu venho/ aqui te procurar,/ com estas correntes/ para te amarra”.

Mestra (cantando)

“Que tens Libertina/que vens com tanta raiva?/que mal eu te fiz?/que chegaste tão zangada?”

Libertina (cantando)

“Não quero saber diso,/nem vim para conversar,/entrega-me teus braços/que eu quero te amarra”.

Mestra (cantando)

“Estou pressa, Estou pressa!/ Meu Deus que agonia!/ Se eu não matasse sabia que morria./ se meu pai soubesse/ que eu estava na prisão,/mandava-me um Anjo/tirar-me o laço das mãos”.

Anjo liberta a Mestra

Mestra (cantando)

“Estou solta! estou solta! Meu deus que alegria, se eu não matasse sabia que morria”.

A Mestra ordena a Contramestra (falando)

“Levanta-te romeira deste sono adormecido”.

Milagrosamente a Contramestra levanta e diz:

“Que bela companheira que me veio acordar no sono em que estava na glória celestial”. (episódio transcrito durante a encenação da Lapinha).

É uma encenação onde a Contramestra é morta pela Mestra, a Libertina é encarregada de prendê-la e o Anjo em soltá-la e acordar a Contramestra. É uma disputa pela adoração ao menino Jesus, a Mestra que raptá-lo e deter a exclusividade de sua adoração. Ela mata a Contramestra que se opõe a realizar o ato, em seguida foge para as campinas. Mas é alcançada e presa pela Libertina. Eis que surge o Anjo e a liberta. Após isto ela se aproxima da Contramestra e ordena que ela ressuscite e as duas se abraçam.

A dramatização desta cena acontece com a Contramestra ora cantando ora falando sentada em uma cadeira, com a mão direita sobre o peito esquerdo. As Pastoras rodeiam prostradas na cadeira. No instante da morte, as Pastorinhas, com exceção da Mestra, ficam com a cabeça baixa e a mão direita tampando os olhos, fingindo chorar e rodeiam a Contramestra. A emoção das Pastorinhas e de todos os presentes durante a encenação é visível, é uma cena que emociona a todos, pela sua dramaticidade.

Como é uma morte e ressurreição, pode ser que essa jornada seja uma dramatização da futura morte e ressurreição de Jesus Cristo, a Pastora morre e ressuscita para salvar o menino Jesus e segundo o cristianismo Jesus morreu e ressuscitou para salvar a todos. “Vinde e vede o lugar em que foi crucificado. Ide depressa e dizei aos discípulos que ele ressuscitou dos mortos” (Mt 28, 6-7).

Segundo Rodriguês (1979, p. 61) “a morte do corpo é a morte do símbolo da estrutura social, é a evidência, é a imposição do homem de pensar na finitude”. Neste caso o ritual da morte e ressurreição representando na Lapinha mostrando a mesma situação que Jesus passou, reforça os símbolos religiosos de uma comunidade.



Figura 09: Morte e Ressurreição da Contramestra
Foto: Durante a apresentação da Lapinha em 01/2013.

1.15. A queima da Lapinha, sua despedida

A queima da Lapinha é o momento mais importante, é a despedida final do grupo, é o encerramento. Então no dia 06 de Janeiro, elas fazem a sua última apresentação. Segundo a tradição, a Lapinha deve se despedir e realizar sua queima sempre nesta data, que é festejado o dia de Reis. Pois conforme a tradição cristã é neste dia que o Menino Jesus recebe a visita dos três reis magos, também encerram-se os festejos natalinos.

Nos primeiros anos do século XX as Lapinhas faziam grande sucesso e apresentações magníficas. Segundo Pimentel (2005) existiram Lapinhas com queimas notáveis na Cidade de João Pessoa, como as que se apresentavam nos Bairros do Tambiá, Jaguaribe, Roger e Mandacaru.

Tanto na Lapinha Jesus de Nazaré quanto na Menino Deus pega-se um presépio (a manjedoura), todos os santos são retirados de dentro. O presépio é colocado no meio da rua, então as Pastorais descem do palanque ou do salão onde estão dançando e passam a dançar ao redor dele.

Esse momento do queima só acontece após a apresentação de todas as jornadas. E conforme as Pastorais seguem dançando, canta-se uma jornada totalmente diferente das outras. Em certo instante, o personagem do Anjo toca fogo

no presépio, à medida que o fogo vai aumentando as Pastoras seguem cantando e jogam suas vestes e os objetos que não vão mais usar na fogueira.



Figura 10: queima da Lapinha

Foto: Durante a apresentação da Lapinha em 01/2013.

Durante a jornada chama-se o nome de cada personagem, que vai até a fogueira e joga seus pertences no fogo. Cada um joga as suas vestes antigas. Porém nas duas Lapinhas, as Pastoras queimam apenas os chapéus que são usados nas apresentações.

“Lindo Anjo ai que dor no coração
De ver as palhinhas
Virar de carvão

Linda Mestra ai que dor no coração
De ver as palhinhas
Virar de carvão

Contramestra ai que dor no coração
De ver as palhinhas
Virar de carvão...

Percebemos que a Lapinha é uma dança com uma cultura riquíssima e uma história de lutas para que a tradição seja levada adiante, porém ela não é feita apenas de cultura, existem corpos que dançam, corpos que vivem e interpretam o mundo em que estão atuando. Desta forma, o próximo capítulo aborda o corpo/corporeidade das brincantes na Lapinha.

CAPÍTULO II

2. Os aspectos fenomenológicos da corporeidade na Lapinha

Neste capítulo procuramos refletir sobre o corpo/corporeidade numa concepção fenomenológica, segundo a teoria de Merleau-Ponty (2006). Abordaremos o assunto do corpo na dança da Lapinha e suas relações com a percepção corporal, religião e com o gênero.

2.1. Sobre fenomenologia

A fenomenologia foi criada com a intenção de renovar os métodos que eram usados para investigar as ciências humanas, por causa da inadequação dos métodos quantitativos que envolviam as pesquisas relacionadas as *ciências do espírito*. Desta forma, ela foi sendo rapidamente utilizada em diversas áreas tais como, religião, artes, direito, ciências sociais e da saúde.

A origem da palavra fenomenologia vem da palavra *phainomenon*, que significa aquilo que se mostra a partir de si mesmo e *logos*, que é a ciência ou estudo do fenômeno, na investigação daquilo que aparece e que se manifesta ou que revela por si mesmo (SIMON; FRANCISCHI & PIRES-MORETTI, 2012). A fenomenologia tem a pretensão de fazer com que algo (o fenômeno) se mostre a partir de si e ela “só é acessível a um método fenomenológico” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 02). A fenomenologia representou uma reação à eliminação da metafísica.

A fenomenologia não busca fazer uma análise ou dar explicação sobre os fenômenos, mas procura descrever sua essência. Buscam-se os significados das vivências, dos fenômenos vividos pelo ser humano, descrevendo o que ocorre com ele durante as suas experiências. Essas experiências variam de indivíduo para indivíduo e cada um representa para si próprio o que ele sentiu. Desta forma, a fenomenologia “procura a qualidade diferenciada das percepções dos sujeitos sobre as suas experiências” (FINI, 1997, p. 29).

Dartigues (1973, p. 15) afirma que a fenomenologia foi iniciada por Edmund Husserl, ele deu um novo conteúdo a uma palavra já antiga. Quando procurou

substituir uma fenomenologia limitada por uma ontologia impossível (Kant), sendo uma ontologia que absorve e ultrapassa a fenomenologia (Hegel). Então, “podemos defini-la como o período antes e depois do filósofo alemão Edmund Husserl” (REDYSON, 2011, p. 15).

Husserl propôs estudar as vivências dos indivíduos e seus estados de consciência. Para ele a fenomenologia não é o mundo que existe, mas a maneira como o conhecimento do mundo está para cada pessoa. Requer a suspensão das atitudes, crenças, teorias e coloca como ponto principal o conhecimento do mundo exterior.

Então, a fenomenologia de Husserl estuda os fenômenos puros ou absolutos. É um método que teve origem de uma atitude e tem como objetivo proporcionar ao conhecimento filosófico bases sólidas de uma ciência de rigor. Implica em uma reflexão racional, ou seja, descreve com fidelidade os fenômenos, os considerando como meros acontecimentos na consciência (GONÇALVES et. al., 2008).

Mas, Merleau-Ponty vai contra o pensamento de Husserl e afirma que a fenomenologia trata-se de descrever e não de explicar, nem de analisar. Descrever ou se fazer conhecer os fenômenos sem recorrer a uma compreensão que esteja ligada às ciências ou a uma análise que decompõe e divide. Também para o autor, é inconcebível a ideia de uma percepção pura. Merleau-Ponty (2006, p. 01) define a fenomenologia como sendo:

O estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico.

Nesse sentido, a fenomenologia “é uma ciência que estuda as essências, ou seja, uma doutrina eidética que procura a essência da percepção tal como ela é” (CAMINHA, 2010, p. 36). E esta essência não está separada do fato de perceber. É

nessa perspectiva que Merleau-Ponty nos convida a nos referir a um mundo percebido, como nós o vivemos envolvendo-os em nossas experiências.

As essências não devem ser entendidas como um fim, mas sim como “o meio”. A nossa experiência é absolutamente tomada no mundo para se conhecer como tal no momento em que ela se estende. Procurar a essência é buscar pelas coisas mesmas atribuindo lugar às experiências vividas na compreensão do mundo e do ser.

A fenomenologia como ideia principal as experiências vividas e de como compreendemos o mundo e o ser humano. Nesse ponto de vista, para ele o “ser” não se define por explicações da biologia, psicologia ou da sociologia. Ele considera o corpo como a essência na relação homem-mundo e desenvolve seu pensamento com ênfase no conceito ser-no-mundo, buscando compreender as experiências vividas e sua expressão pelo corpo próprio.

Uma das características mais importantes da fenomenologia apontado por Merleau-Ponty é o seu recurso no estudo psicológico, é a negação de que a consciência seria composta por uma união de impressões sensoriais. Ele encontrou na fenomenologia a capacidade de rever as noções de percepção dos fenômenos que informam a respeito da nossa própria existência. E também as noções das sensações, tendo assim, uma nova visão dos aspectos da consciência.

Na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, ele propõe a radicalização da obra de Husserl, se perguntando se é uma ciência ou uma fenomenologia transcendental. Desta forma, busca aprofundar-se no estudo do mundo vivido, a redução e a intencionalidade da consciência traçando essas características no corpo e na percepção. “a percepção é compreendida, não como uma representação mentalista, mas fundamentalmente ligada ao movimento, envolvendo-se com a manifestação existencial” (NÓBREGA, 2000, p. 96).

Podemos agora chegar à noção de intencionalidade, frequentemente citada como a descoberta principal da fenomenologia, enquanto ela só é compreensível pela redução. Toda consciência é consciência de algo; isso não é novo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 15).

Sendo assim a fenomenologia tem subsídios para que se possa refletir criticamente e chegar a um melhor entendimento do movimento humano. Nela a

apreensão dos sentidos é feito por meio do corpo, levando-se em consideração que ele é uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre mundo.

Os conceitos de Merleau-Ponty tem grande importância nas pesquisas sobre o movimento humano, em especial na dança, pois tem como principal característica a sensibilidade, assumindo papel na expressão e na linguagem, pois o movimento deve ser vivido, sentido e compreendido. “Assim, o próprio corpo é linguagem, construindo sua subjetividade e, nas relações vividas as intersubjetividade” (PICCININI, 2001, p. 51).

Sendo assim, para Merleau-Ponty (2006) o corpo fenomenológico que aquele que compreendeu e por isso passou a ter hábitos, deixando se originar uma nova significação para tais movimentos. Para ele o corpo não está reduzido ao espaço, mas por meio do seu movimento é que se percebe o espaço, o tempo e as ações realizadas. “É pelo corpo fenomenal que há movimento e projeção de significações no mundo” (MENEZES SANTOS, 2012, p. 132).

Um movimento é aprendido quando um corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele incorporou ao seu “mundo”, e mover seu corpo é visar as coisas através dele, e deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 193).

Nos conceitos fenomenológicos de corpo vivido, a percepção do corpo que se movimenta e a sua expressão nos permite compreender o sujeito no tempo e no espaço, esta é a corporeidade no mundo. Nessa característica, percebemos que a dança da Lapinha tem movimentos significativos mediando às representações da história que circunda as suas apresentações (o nascimento do menino Jesus), é um corpo formado por sons, pensamentos, pela sua cultura e sua história. Pois Merleau-Ponty (2006) afirma que, este é um corpo que sente, age, aprende, recebe, ele possui uma linguagem de uma história e de uma identidade, é único no seu existir e como se relaciona com o mundo.

2.2. Corpo, percepção e corporeidade

*“Era uma vez um corpo que era simplesmente corpo.
Tudo era corpo ou corporeidade.
Não havia outra maneira de ser.
... Todos os seres eram corpo.
Todos os seres eram mundo.*

*Todos eram ao mesmo tempo corpo e mundo”
(Silvino Santin, 2001- O Corpo simplesmente corpo)*

Para compreender a percepção segundo os conceitos de Merleau-Ponty, devemos primeiro saber o que é a sensação. “A sensação pura será a experiência de um ‘choque’ indiferenciado, instantâneo e pontual” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.23). As sensações para ele são compreendidas na forma de movimento e cada objeto convida a realização de um gesto, criando possibilidade de interpretação de diferentes situações.

Desta forma a experiência perceptiva está relacionada a uma experiência corporal, é um campo que se revela por meio do mundo, pelo campo da experiência, não é um ato psíquico (Moreira et. al., 2004). De acordo com Merleau-Ponty (2006) o movimento e o sentir são as características mais importantes da percepção. Segundo o autor supracitado a percepção não é uma visão sobre o mundo, mas uma visão que se faz do mundo.

No presente, na percepção, meu ser e minha consciência são um e o mesmo, não que meu ser se reduza ao conhecimento que dele tenho e esteja claramente exposto diante de mim – ao contrário, a percepção é opaca, ela põe em questão, abaixo daquilo que conheço, meus campos sensoriais, minhas cumplicidade primitivas como o mundo, mas porque aqui “ter consciência” [...] é comunicando-nos com o mundo que indubitavelmente nos comunicamos com nós mesmos. Nós temos o tempo por inteiro e estamos presentes a nós mesmos por que estamos presentes no mundo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 569).

Na análise da percepção considera-se que o corpo, o movimento e o sensível são fenômenos que formam a corporeidade. E para descobri-la é preciso que compreendamos a nossa realidade, que se entenda a história da relação corpo/mundo. Visto que “já somos ‘ser no mundo’ por meio de nosso corpo” (CAMINHA, 2010, p. 23). “A corporeidade é compreendida como um arranjo paradoxal do movimento” (NÓBREGA, 2000, p. 45).

A relação entre corpo e movimento, se realiza por meio da expressão corporal, que constitui uma forma de linguagem, que é corporal, esta se encontra na corporeidade. Porpino (2006) reforça o conceito afirmando ser por meio dela que podemos compreender a existência do ser humano. Segundo Merleau-Ponty (2006) o corpo está repleto de subjetividade e se constrói por meio da sua história, pelas relações sociais e culturais. A condição corpórea é o que constrói o conhecimento da

vida do ser humano, ou seja, é um corpo que sente e percebe o mundo ao seu redor.

Desta forma, percebemos que para Merleau-Ponty a apreensão dos significados é feita pelo corpo, que é uma unidade de medida de vários membros que estão articulados em um único organismo, mas que, também, o meu corpo é o ponto de vista sobre o mundo. Ou seja, o ser deve efetivar-se no mundo de forma sensível e deve ser apreendido com os sentidos enquanto expressão de existência, enquanto vivência corpórea, “redescobre a unidade fundamental do mundo como mundo sensível” (CHAUI, 1980, p. 11).

Para o autor supracitado, o corpo é uma relação mútua entre o sujeito e o objeto que existe em um espaço-tempo e serve como referência principal para o processo de percepção. Essa relação destaca as características fenomenológicas do corpo, que é sensível e inteligível, datado e localizado espacialmente, traduzindo a sensibilidade do ser e toda a sua memória do vivido. Ou seja, o corpo não é entendido como um objeto, mas sim a partir de uma experiência vivida (Nóbrega, 2008, p. 395). Segundo Gomes-da-Silva (2011) a corporeidade é o contorno dos movimentos no espaço, formando uma ordem de movimentos que são assumidos de forma espontânea e tem sentido, está na tangência dos gestos.

Portanto, o corpo não é qualquer um dos objetos exteriores, que apenas apresentaria esta particularidade de estar sempre aqui. Se ele é permanente, trata-se de uma permanência absoluta que serve de fundo à permanência relativa dos objetos que podem entrar em eclipse dos verdadeiros objetos [...] o corpo não mais como objeto do mundo, mas como meio de comunicação com ele, ao mundo não mais como soma dos objetos determinados, mas como horizonte latente de nossa experiência (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 136).

Então o corpo é movimento, sensibilidade e expressão criadora, “é o veículo de ser no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 22). Para Caminha (2010) o corpo é o lugar onde se unem uma grande quantidade de movimentos que constituem um sistema de comunicação com o mundo. Esta é a compreensão de corpo. “A experiência corporal ajuda no compreender os sentidos construídos artificialmente, pelos conceitos, pela linguagem, e pela cultura” (NÓBREGA, 2000, p. 101). Sua compreensão sobre o corpo enquanto expressão é chamada corpo próprio ou fenomenal.

O corpo próprio interpreta a si mesmo, podendo sentir e ser sentido, ver e ser visto (Menezes Santos, 2012). O corpo tem o poder de aprender, incorporar, reformular, mas ele nunca se esquece dos hábitos motores e para que estas ações aconteçam, é necessário que o movimentemos.

O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 273).

Assim, Ferreira (2010) afirma que o corpo e o mundo são integrados da mesma matéria, que nos dá possibilidade de perceber o mundo e tudo o que há nele, é o “ser no mundo”. ele conclui que é o corpo que nos permite realizar as operações mentais, fantasiar e atribuir significados aos acontecimentos.

A cada instante também eu fantasio acerca das coisas, imagino objetos ou pessoas cuja presença aqui não é incompatível com o contexto e, todavia eles não se misturam ao mundo, eles estão diante do mundo, no teatro do imaginário (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 06).

Desta forma, na Lapinha os corpos dos brincantes trabalham, sorriem, sente prazer, passam uma mensagem por meio de seus movimentos. Quando as participantes dessa dança estão se apresentando, o seu corpo expressa várias singularidade de uma mensagem cultural transformada em movimento. Além de transmitir, por meio do movimento, a característica religiosa (motivo principal da Lapinha), ela também desperta o sentimento de festa e alegria por causa do nascimento do menino Jesus.

O saber nesse folguedo reside também no corpo em sua totalidade. Dessa forma, o vivido e o experienciado apresentam-se para serem refletidos, pensados, considerando a experiência corporal como um processo de aprendizagem que se dá no corpo dos brincantes do Pastoril e em suas experiências com o mundo vivido (VIEIRA, 2010, p. 23).

Os gestos e os sentimentos transmitidos por meio dos movimentos e das canções da Lapinha nos ensinam sobre a cultura e o corpo de uma época e um lugar. Os brincantes através da dança dão vida à história do Natal e dá uma história ao corpo. Para Mestre Maciel (Lapinha Jesus de Nazaré), “os corpos dançantes podem ser sagrado e é organizada pela moral cristã”. Sendo assim, a experiência

desta dança está relacionada com a autonomia do corpo, mas que depende do meio, da cultura e dos costumes da sociedade.

Percebo comportamentos imersos no mesmo mundo que eu habito, porque o mundo que percebo arrasta ainda consigo a minha corporeidade, porque minha percepção é impacto do mundo e influência dos meus gestos sobre ele, entre as coisas visadas pelos gestos do adormecido e esses gestos mesmos, na medida em que ambos fazem parte do meu campo, há não apenas a relação exterior de um objeto como um objeto, mas do mundo comigo, impacto, como de mim com o mundo, conquista (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 171).



Figura 11: Gestos e sentimentos religiosos-culturais
Foto: apresentação 01/2013

O corpo na Lapinha cria sentidos, e ao fazer isto, compartilha a experiência do vivido pelas dançantes que realizam os movimentos. Quando elas dançam integram o espaço dançado ao seu corpo, “o espaço que nosso corpo habita é o resultado de uma relação com o mundo, que pode se fazer apenas dentro de si mesmo” (CAMINHA, 2010, p. 245).

O corpo é o nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significado: é o caso dos hábitos motores como a dança. ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 203).

Conforme Vieira (2010) é nesse encontro de festa e de celebração para o brincante e o espectador (a pessoa que está assistindo a apresentação) que, encontramos o corpo como peça principal para quem dança. É por meio dessa presença corporal na Lapinha que os corpos “se projetam, experimentam, transformam, conformam, sentem prazer, dor, amor, fome e festejam seus rituais” (p. 19). Viana (2006) afirma que, ao dançar são realizados movimento que muitas vezes parece não possuir função prática, mas que tem muitos sentidos e significados. É uma função significativa, pois finaliza um determinado sentido, ultrapassando as necessidade imediatas da vida e dando um sentido à sua ação.

De acordo com Merleu-Ponty (2006) o corpo não se reduz a uma soma de órgãos, mas sim um sistema sinérgico nos quais todas as funções são retomadas. Para o autor, o corpo é o lugar e a própria atualidade do fenômeno da expressão. Segundo Vieira (2000), o corpo, na Lapinha remete-nos a sua condição humana e a sua frequente presença que é corpórea, expressiva e lúdica.

Com isto, é por meio da dança na Lapinha que a corporeidade se inteireza do ser humano se materializando, desta forma, o movimento toma sentido para as meninas que estão dançando e propõe novos significados para quem assiste.

2.3. Corpo, corporeidade e Religião

Falar sobre o corpo é discutir sobre a sua complexidade. Ele é lugar de prazer, vida, sexualidade, fecundidade, expressão, gestos, simbolismo, sensações, percepções e movimentos. “O corpo constitui um subsistema cultural, por meio do qual o indivíduo interage com o mundo e com o outro” (VILLAÇA, 2007, p. 56). E nasce em um modelo sócio-histórico em que é educado para seguir normas e valores éticos elaborados pela construção teológico-filosófica.

Para a religião o corpo desempenha um papel na manifestação de sacrifícios e é por meio dele que as pessoas expressam sua devoção fundamentada na realidade concreta da carne e do sangue humano. Pois ele carrega as simbologias que evocam nele a conexão com o sagrado.

De acordo com Wandermurem (2007) o corpo na sociedade cristã é visto como um espaço teologizado, ele passa pelo divino, é nele que podemos

experienciar e vivenciar este contato. Portanto, o corpo é considerado o lugar no qual Deus experimenta a humanidade por dentro, com isso entendemos o ser humano como composto de corpo-alma ou de matéria-espírito.

Também está ele presente na encarnação, no corpo humano de Jesus, em sua ressurreição, no corpo que torna a vida na eucaristia, no corpo de Cristo que se faz alimento para a comunidade cristã, na própria imagem da igreja enquanto corpo místico e, finalmente na ressurreição da carne, na qual corpos terão uma nova vida. Por outro, é espaço onde o mal pode ser alojar, portanto é paradoxal (WANDERMUREM, 2007, p. 179).

Na idade antiga Platão²⁵ (2004, p. 3) menciona que o corpo é comandado pela alma e deve obediência a ela. Não se pode pensar a alma distinta do corpo, mas sim, sendo a pessoa inteira como ser vivente. Segundo a bíblia cristã ela representa sinônimo de vida, “pois que aproveitará ao homem ganhar o mundo inteiro, se vier a perder a sua vida?” (Mc, 8, 36). Corpo e alma são equivalentes e expressam o homem por completo (BOFF, 1971, p.62), ela é a essência do corpo, e ele é apenas um meio de acessá-la e preservá-la, “o vosso corpo é o templo do Espírito Santo” (1Cor. 6, 19). De acordo com Hermida e Bezerra (2012) foi Platão um dos principais filósofos a falar sobre a corporeidade humana.

Enquanto a alma é pensada em termos positivos e dotada de imortalidade, o corpo permanece mortal, aquilo que impede o homem de conquistar na contemplação serena da vida. Considerado seu duplo vergonhoso, o corpo padece e está fadado a padecer, pois, diferentemente da alma, está submetido aos ciclos naturais, às flutuações do desejo, aos perigos da corrupção (SANT’ANNA, 2001, p. 13).

Em todo o período histórico da Idade Média, houve muitas definições sobre a corporeidade e o corpo. Preocupava-se como ele tornar-se proibido, havendo a separação do corpo, que se tornava culpado, tendo a necessidade de se purificar, e da alma que estava acima dos desejos e prazeres da carne. O corpo impedia que a vida fosse pura, pois estava submetido aos desejos e aos perigos de se corromper, “mas, se não lavar as vestes e o corpo, levará sobre si a sua iniquidade” (Lv. 17 26).

Nesse período da história, com a força da religiosidade, reforça-se a dualidade do ser humano, o corpo passa a ter uma visão de possuidor de desejos e pecados. O corpo é a casa do pecado e para se encontrar com sua verdadeira

²⁵ Platão está supracitado no texto apenas para demonstrar como o corpo era visto pela religião nos vários tempos da nossa história.

essência e espiritualidade, o homem deveria se afastar de tudo que é material, desapegar-se das coisas terrenas (Nóbrega, 2010).

Para Zoboli (2012, p. 22) é na Idade Média que o corpo e suas vontades têm relação com o diabo, já a alma está ligada a Deus e a salvação. É por causa desses pensamentos que o corpo teria de se sacrificar²⁶ para elevar a alma para ter um estado de Espírito mais próximo do divino. Segundo o texto bíblico, “Não sabereis que o vosso corpo é um templo do Espírito Santo que está em nós e que já não pertenceis a vós mesmos” (I Cor. 6,19).

No limiar da Idade Média, o corpo era qualificado de “abominável vestimenta da alma”, e a igreja o mortificou com pertinaz tenacidade, jejuando, vergastando-se na vã tentativa de afastar a tentação, portanto o pecado. O corpo, nesse sentido, é carregado de tensão, tais como o corpo versus a alma e o corpo versus a sexualidade. Em oposição dual o corpo e da alma dos medievalistas é que compõe o homem tanto de um corpo que era material, portanto mortal, quanto de uma alma, imaterial e imortal (VIEIRA, 2000, p. 37).

No medievalismo, por volta do século XII, o corpo era execrado e controlado pela mente, começa uma guerra contra a impureza, é o corpo contra o espírito. Principalmente o corpo feminino, quando a mulher estava no período menstrual o homem não podia ter relações sexuais, pois tinha-se a ideia de que os filhos seriam leprosos, isto seria um castigo de Deus aplicado aos que procuravam satisfazer as necessidades naturais do próprio corpo num período o qual a mulher estava impura.

Conforme Zoboli (2012, p. 30) ainda durante a menstruação, as mulheres não podiam receber a eucaristia e muito menos manusear os livros sagrados. Já os homens que ejaculava o sêmen quando próximo ao dia da eucaristia também não podia recebê-la. Desta forma, tanto o sangue menstrual quando o sêmen distanciava o humano da presença do Espírito Santo, e com isso, o corpo era declarado como sendo um templo do pecado.

Ao longo dos séculos o corpo não se separava da alma e ela comandava o corpo e tinha apenas uma relação mecânica, pelo fato de estar ligado com a dimensão de matéria. Já no período da Idade Moderna vem para revolucionar,

²⁶ “A palavra sacrifício tem sua etimologia no latim *‘sacra facere’*, que significa ‘fazer o sagrado’. Nesse sentido, é clara a ideia de que o sacrifício se caracteriza por rituais que visam transformar o profano em sagrado” (ZOBOLI, 2011, p. 25).

havendo agora uma distinção entre corpo e alma, tornando-se um objeto de estudo cartesiano.

Ao concentrar-se em partes do corpo, o cartesianismo reduz o humano a um funcionamento mecânico, não podendo mais ocupar-se com o bem-estar, a sensibilidade, a afetividade e a emoção do mesmo. Esse processo foi tornando o homem independente da comunicação empática do corpo com o mundo, reduzindo sua capacidade de percepção sensorial e ensinando-lhe, simultaneamente, a controlar os afetos, transformando a livre manifestação dos sentimentos em gestos e expressões formalizadas (ZOBOLLI, 2011, p. 25).

Assim o corpo era percebido como matéria que se reduzia à carne e deveria manter-se protegido das tentações e do pecado. Desta forma corpo/espírito prosseguiram uma visão platônica, afirmando que para se alcançar o bem, o homem teria que superar o corpo. Este deveria ser negado, escondido, acontecendo manifestações discretas sem exposição, de acordo com as regras da moralidade e dos bons costumes da sociedade. A preservação do corpo e a sua renúncia era se fazia por seguir as leis do cristianismo (de Deus), por meio dos deveres religiosos.

Para Sant'anna (2001), o cristianismo com seus conceitos e leis, sempre controlou os desejos corporais por meio da mente e dos pensamentos, elaborando uma disputa corporal e espiritual contra os desejos e os pecados da carne, ditando códigos de comportamento e conduta.

E por fim, na idade contemporânea vários pesquisadores que foram referência para a compreensão do corpo, como Nietzsche, que segundo Zoboli (2012, p. 33) afirma ser o corpo o objeto para o pensamento e conhecimento do humano como corpo e mente. E também, Merleau-Ponty que menciona ser a união do sujeito e do objeto num espaço-tempo, é “o lugar o qual o homem se experimenta como ser existente no mundo” (VIEIRA, 2010, p. 20; WANDERMUREM, 2007, p. 190).

Desta forma, percebemos que no decorrer da história do corpo e nas relações do ser humano com ele, o corpo foi negado, não foi permitido a ele uma condição subjetiva, ou seja, não se permitia suas vivências, instintos e expressões corporais. “Ao contrário, somente foi permitido submissão, tornando-o objeto de interesses religiosos” (PICCININI, 2011, p. 30).

2.4. Corporeidade e as relações de gênero no contexto religioso da dança da Lapinha

O conceito de gênero está embutido no discurso social e político contemporâneo. Antigamente gênero era definido como a relação entre homens e mulheres. Ou seja, tendo como sentido o termo “sexo”. Na atualidade isso seria um insulto às conquistas das mulheres e uma forma de bloquear o progresso futuro, pois o gênero não se limita ao sexo masculino, “transcende a situação das mulheres e a análise da dominação masculina” (OLIVEIRA, 1997, p. 17).

A palavra gênero, segundo Scott (1995, p. 71) é uma representação social da relação entre os sexos, mas que não é diretamente determinada pelo sexo nem está proporcional à sexualidade. Ou seja, uma definição mais sistêmica nos mostra que gênero opera como elemento estruturante do conjunto das relações sociais e como forma primária do significado que as relações de poder, e podem propiciar numa compreensão mais ampla das organizações sociais atualmente.

Joan Scott (1995) ainda dá destaque ao gênero como categoria analítica, dando ênfase a raça e a classe, promovendo a inclusão destes na história e a adoção de um novo paradigma. Ela afirma que as relações de gênero não são fixas e variam dentro do tempo e além dele. Para a autora, o gênero é formado pelo discurso, “o discurso é um instrumento de orientação do mundo, mesmo se não é anterior à orientação da diferença sexual” (p. 90).

Outra boa definição de gênero é dada por Burtler (1990, p. 06), segundo ela; “é uma construção radicalmente independente do sexo, o próprio gênero vem a ser um artifício livre das ataduras, em consequência homem e masculino poderia significar tanto um corpo feminino quanto um masculino; mulher e feminino, tanto um corpo masculino quanto um feminino”.

Para Gebara (2000) falar sobre gênero é discutir sobre o ser no mundo, fundamentado pelo lado biológico do ser humano, e por outro lado, tendo um caráter que vai além da fisiologia do corpo, que são os fatores culturais, históricos, sociais e religiosos. Conforme Santos (2012) a dualidade entre os sexos tem como base as diferenças biológicas da corporeidade e vem confirmar a dominação masculina

gerando homens e mulheres pertencentes a mundos distintos, “e, consequentemente a destinos e direitos diferentes” (p. 191).

Os estudos sobre gênero contribuem também, para muitas análises importantes, tais como as que fazem referência ao corpo. Nessa pesquisa o corpo passa a ser investigado como representação proveniente do modo como cada um o percebe, toma consciência e constrói e consolida uma identidade corporal.

As maneiras como o corpo viaja através do tempo, controla a força ou gasta energia ao estabelecidos culturalmente, assim como são as maneiras que corpos masculinos e femininos interagem: quem tem acesso ao toque no corpo de quem, onde, o que suporta o peso do corpo do outro, quem o acomoda (GOLDBERG, 1997, p. 305).

Hanna (1999) afirma que as experiências corporais possibilita que o corpo na dança seja um elo de comunicação para transmitir sentimentos e ideias. Nessa concepção a autora defende que a dança tem o poder de remeter a fantasias sexuais e a debates relacionados ao gênero. Ela ainda explica que em algumas culturas a dança são dançadas pela maioria das vezes apenas por mulheres e poucas vezes por homens _ para a autora essa característica vem reforçar a dominação masculina. Sendo assim, muitas culturas definem os conceitos de gênero por meio da dança, possibilitando a difusão de mensagens que divulgam “papéis diferentes para os sexos e a superioridade masculina” (p. 149).

É interessante observar que, mesmo a Lapinha sendo dançada por mulheres, é da responsabilidade do Pastor, a organização das Pastoras rumo a Belém e a coordenação do folguedo. Desta forma, percebemos como a figura masculina é superior, sendo ela um “chefe” ou “o cabeça” que irá guiar as Pastoras em sua caminhada. Quinteiro (2012) relata que a identidade da masculinidade e feminilidade se dá na imposição de superioridade sobre o outro, e sustenta o argumento de que a mulher é apenas uma auxiliadora do homem.

*“Meu são José
Me dê li licença
Para as Pastoras passar
Meu São José
Me dê licença
Para as Pastoras passar”.*

Porém, esse personagem é representado durante as apresentações da Lapinha, por uma menina. Segundo Antônia (Lapinha Jesus de Nazaré) “o meu neto até brincava Lapinha, mas o povo ficava falando que dançar Lapinha era coisa de *viado*²⁷, aí o menino deixou de frequentar”.

Segundo Giusepp e Romedo (2004), Stinson (1995), Rosa (2006), Andreoli (2010), alguns homens temem a prática da dança, isto consiste no fato de que a dança colocaria em dúvida seu *status* de macho, pois desta forma ficariam conhecidos por “mulherzinhas” ou “homossexuais”. É por essa questão que ainda os mantém afastados de atividades consideradas pela cultura, como sendo femininas. Segundo os autores atividades corporais de macho é jogar futebol e não praticar dança. Para Kimmel (1998) cabe aos homens realizar atividades de força, destreza e virilidade, técnicas que os centralize como superiores.

A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente relacional, construída diante de outros homens, para outros homens e contra a feminilidade por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo (BOURDIEU, 2005, p. 67).

Mestre Maciel coordenador da Lapinha Jesus de Nazaré afirma que, “além de não gostar de dançar por serem chamados de “*viados*”, também têm vergonha de vestir as roupas, mesmo o personagem sendo masculino”. De acordo com Giusepp e Romedo (2004) o vestuário é um símbolo que define a questão de gênero, ele tem o poder de distinção entre indivíduos de um grupo. Usar certo tipo de roupa não condiz às características de um corpo masculino.

Percebemos que a inscrição do gênero masculino nos corpos é realizada num contexto cultural, o qual qualquer tentativa de mudar esse fato seria um indício de anormalidade, algo não natural para os homens. Supondo que a própria definição de natureza feminina e masculina é uma construção histórico-cultural, como nos afirma Merleau-Ponty (2006).

Para um homem, o lado técnico ou atlético da dança é um desafio racional. A razão sempre tem sido a base de sua invocação [...] havia sempre, em sua dança, o propósito de refletir suas tendências masculinas para guiar, progredir, ganhar. A civilização não altera a natureza básica masculina; ela desenvolve imagens progressivas do homem-herói (HANNA, 1999, p. 246).

²⁷ Termo cultural que significa a pessoa ser homossexual.

Sendo assim, constatamos que na dança por se utilizar o corpo como parte principal para passar uma mensagem estética, ela está muito fortemente ligada aos processos de linguagem que circundam na construção cultural do corpo. Segundo Andreoli (2010) a dança é uma prática de ritualização dos corpos, funciona como uma pedagogia de gênero, e é por meio dela que as desigualdade sociais de gênero são produzidas através das diferentes maneiras de usar o corpo por homens e mulheres.

Na Lapinha, compreendemos que a dança faz relação com o corpo e com a religião, estabelecendo representações de feminilidade. Em outras palavras, a estética corporal dessa dança é considerada de uma espécie de essência naturalmente feminina. “é uma dança que só meninas participam” (Mestre Nau, Lapinha Menino Deus). Fica aparente que ela é imprópria para provar a masculinidade viril dos meninos, mantendo-os afastados dos grupos de dança da Lapinha, sendo essa característica um obstáculo social entre dança versus meninos versus corpo.

Porém observamos também, que apesar de ficar apenas no cantinho das apresentações, a personagem do Pastor é um dos principais, por ter a função de guiar as Pastoras até Belém, tem ele um “cargo de chefia” diante da figura feminina. A posição de liderança masculina na família e na igreja é acompanhada por uma cultura e uma tradição.



Figura 12: Pastor guiando as Pastoras
Foto: Durante a apresentação da Lapinha em 01/2013.

Esse conceito é o símbolo sagrado para os que creem e seguem uma religião e que afirma os seus votos nesse ensinamento. Por isso Geertz (2011) afirma que os símbolos sagrados são tidos como o *ethos*²⁸ de um povo, “o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos” (pp.66 - 67). Segundo o autor supracitado a religião é um sistema de símbolos que formula conceitos existenciais que motiva os homens e formam ideias gerais de ordem.

De acordo com as acepções bíblicas há papéis distintos entre homens e mulheres, o qual há uma ordem que prioriza um desses membros, isso cabe ao homem. De acordo com Bourdieu (2005) a dominação masculina se dá por meio das práticas e a religião contribui para que aconteça esse processo.

O homem é o representante maior da família, ele é o “chefe”, “líder”, o patriarca, o trabalhador remunerado, devendo ganhar mais que a mulher. Já a mulher representa a “mãe”, a “boa esposa”, tendo como obrigação os trabalhos domésticos, cuidar da casa e dos filhos, sem remuneração (PINHEIRO DOS SANTOS, 2006, p. 73).

Uma religião patriarcal é aquela que segue o modelo do patriarcado kyriarcal, onde os homens, considerados “pais”, são os detentores de todo o poder e, como o patriarcado, é sustentado por estruturas multiplicadoras de controle e exploração, seja do ponto de vista de classe social, gênero, raça, orientação sexual, etc. as mulheres, neste tipo de estrutura religiosa, como o catolicismo Romano, são aliadas de todo poder de decisão, não podendo receber nenhum tipo de ministério ordenado (TOMITA, 2006, p.151).

Já para os corpos femininos Pinto (2002) afirma que, a fé cristã deixou marcas particulares na vida religiosa brasileira, existindo o preconceito contra o corpo feminino, regulando a vida de toda uma população. Porém a Virgem Maria era apresentada como um espírito perfeito, ela é um exemplo de virtude e símbolo para os papéis da mulher em sociedade. Conforme Menezes (2009) na história as mulheres aparecem apenas com a função de cuidar da família, do marido, dos filhos e de preservar a memória da família.

A religião, na qualidade de construção sócio-históricas e culturais, é para as mulheres um espaço ambivalente. Trata-se de espaços complexos, lugares de contradições, de reprodução, mas que podem, em certas circunstâncias, propiciar alguma transformação das relações sociais (NUNES, 2005, p. 15).

²⁸ Ethos são os costumes de um povo, é o comportamento do homem que dá origem a palavra ética.

Por isso na Lapinha o corpo das Pastorais deve ser uma analogia da mulher perfeita, numa visão pura que se universalizaram nos Pastorais, elas reforçam as regras da sociedade. “No cristianismo, tornou-se emblemática a imagem da Virgem Maria e seu filho cercados por animais e Pastores, com a Virgem resplandecendo a glória e o prazer de ser mãe” (PINTO, 2002, p. 64). Com isto, partimos de um pressuposto que é por esse “recato corporal” que a coreografia da dança da Lapinha é de movimentos simples que não expõe o corpo das brincantes. Conforme Lemos (2009b) a religião ainda discute sobre a masculinidade, o que interfere diretamente na forma como a mulher representa e é representada na sociedade.

E percebemos que apesar de as meninas serem as principais brincantes na Lapinha, porém, elas ainda deixam de estar na organização, mas essa é a função do personagem masculino que guia, organiza e defende, são eles que estão no comando e que tem o maior cargo, pois ainda somos sujeitos dominados por uma cultura que estabelece hierarquias. “A religião sempre exerceu fortes influências na constituição e manutenção da representação social do homem e da mulher” (LEMOS, 2009a, p. 51).

[...] a cultura imprimir suas marcas no indivíduo, ditando normas e fixando ideais nas dimensões intelectual, afetiva, moral e física, ideais esses que indicam à educação o que deve ser alcançado no processo de socialização. O corpo de cada indivíduo expressa não somente sua singularidade pessoal, mas também [...] a história acumulada de uma sociedade que nele marca seus valores, suas leis, suas crenças e seus sentimentos, que estão na base da vida social. (GONÇALVES, 2004, p. 14).

Desta forma, percebemos como a cultura de uma sociedade interfere no pensamento e ações, segundo Bordo (1997) nosso corpo é o que comemos, o que vestimos, ele é um agente da cultura. Também a religião tem grande influência sobre o agir e o comportamento dos corpos de homens e mulheres. Para Saraiva (2005) a relação de homens e mulheres com a dança é relativa, ou seja, que a resistência dos homens às experiências com a dança está intimamente ligada com a condição sócio-históricas construídas ao longo da nossa história.

Neste capítulo percebemos o quanto a corporeidade está presente na dança da Lapinha e o quanto a percepção corporal das brincantes está relacionada com a história, a cultura, a religião, os sentimentos e emoções. É por meio do corpo que elas fazem relação com o mundo, elas são o ser no mundo vivenciando a história do

Natal, do nascimento de Jesus de Nazaré. Tendo em vista essa expressividade corporal e sua importância, no capítulo III estaremos analisando a linguagem corporal na dança da Lapinha no contexto religioso.

CAPÍTULO III

3. Lapinha: a dança como linguagem corporal no contexto religioso

Neste capítulo buscamos compreender como se dá a linguagem corporal na Lapinha tendo em vista seu contexto religioso, levando em consideração a relação do movimento (expressões e gestos corporais, sentimentos) com a linguagem, utilizando a Análise Estrutural da Narrativa de Roland Barthes (2001). Para compor esta parte da dissertação utilizamos o relato de uma cena da apresentação da Lapinha, que faz parte do diário de campo da pesquisadora.

3.1. Os gestos como linguagem corporal

A comunicação humana é realizada por meio de palavras (linguagem verbal) e por símbolos (linguagem não-verbal). Os gestos e os movimentos fazem parte da comunicação que utilizamos para expressar nossas emoções e personalidade, comunicar atitudes e transmitir informações.

A comunicação é um processo de interação no qual compartilhamos mensagens ideias, sentimentos e emoções, podendo influenciar o comportamento das pessoas que, por sua vez, reagirão a partir de suas crenças, valores, história de vida e cultura (SILVA et al., 2000, p. 52).

Segundo Antério e Gomes-da-Silva (2012) a comunicação corporal é um elemento fundamental para o processo de ação comunicativa do sujeito com o meio ao seu redor. Na perspectiva do ato de movimentar-se vai além de simples deslocamentos, de posturas mais confortáveis, do mover-se por alguma necessidade. Desta forma, compreendemos o verdadeiro significado do vocabulário corporal.

Os seres humanos se expressam e se comunicam por meio do movimento corporal: é a nossa linguagem corporal, ela envolve concomitantemente a organização da percepção de estruturas psicomotoras (locomover-se, a postura), as expressões, bem como também, a percepção dos sentidos (tato, audição, visão), são linguagens peculiares ao corpo.

A linguagem também pode ser entendida como um conjunto de códigos que podem ser transmitidos e compreendidos por meio da fala, da leitura, da arte e do corpo. Esses códigos podem ser entendidos como um sistema que regula os gestos possibilitando uma comunicação, permitindo o conhecimento da construção e compreensão dos gestos. De acordo com Ramos (2000) também pode ser definida como o conjunto de símbolos verbais e não-verbais, e está presente em todo o universo educacional. “Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem” (BARTHES, 2007, p. 12).

Para Manser (1990) existem vários tipos de linguagem, uma delas é a linguagem corporal, nela estão os códigos e expressões usadas por determinados grupos em situações diversas. Segundo Gomes-da-Silva (2011) a linguagem tem seu lugar social, ela não é apenas instrumento de pensamento, é ela quem torna possível a comunicação. E quando nessa comunicação os homens falam a mesma linguagem, eles se reconhecem como participantes de uma mesma compreensão do mundo (ALVES, 1987).

Antes de nos comunicarmos por meio das palavras, os seres humanos já se comunicavam através dos movimentos, e principalmente pelo seu corpo, que sente, se expressa e se movimenta. Não podemos levar em consideração que nem sempre a combinação de letras, frases, parágrafos, ou seja, linguagem escrita não é a única forma de comunicação. Podemos aqui citar os movimentos corporais, as expressões faciais, os gestos que integram uma dança, também podem ser entendidos por produtores de textos, envolvendo todas as manifestações de comportamento não expressas por palavras (MATTHIESEN et al., 2008).

Deste modo, o movimentar-se é entendido como forma de comunicação com o mundo, mas que enquanto cultura corporal habita o mundo simbólico. Numa visão mais ampla, toda produção humana, pode ser entendida a partir da cultura²⁹, e ela é rica em símbolos expressos e registrados pela linguagem. Conforme Campelo (1997) os símbolos vivem mais que os próprios seres humanos, sem as pessoas eles perderiam o sentido.

²⁹ “Cultura é tudo aquilo que produzisse e que os diferenciassse do resto do mundo, as ações que pudessem ter sentido como responsáveis pelo progresso local e, consequentemente, a própria contribuição para o desenvolvimento humano” (neira e Nunes, 2008, p. 27).

Para essa comunicação temos os gestos que é a fala corporal, para Gomes-da-Silva (2011) eles não estão apenas no sentido de comandar o corpo ou das emoções que fazem parte do movimento, mas é a verdadeira zona de comunicação, sendo ele responsável pela corporeidade. O corpo e o gesto aparece em todas as culturas como fenômeno, porém é condicionado por ela.

Toda e qualquer gestualidade, tomada pelo prisma da corporeidade, é uma linguagem que se constitui na matéria do pensamento/sentimento e, simultaneamente, é elemento de comunicação. [...] a consciência dos gestos comunicativos é imprescindível para a comunicação corporal [...] (GOMES-DA-SILVA, 2011, pp. 93-94).

Cascudo (1984) afirma que os gestos além terem o ato intuitivo, inconsciente, automático, reflexo, evita o sentimento doloroso, e ainda existe uma infindável série de gestos intencionais, que expressam o pensamento pela mímica, convencionada pelo tempo.

Assim, para Merleau-Ponty (2006) os gestos humanos possui força intencional que ultrapassa os códigos biológicos e culturais, na medida em que se reorganiza corporalmente, segundo o conjunto de experiências e significações vividas. Ele afirma que o corpo é o meio de ter um mundo e que os gestos são necessários à vida e quando você brinca com os seus gestos, passando de um sentido próprio a um sentido figurado, o nosso corpo é um espaço expressivo. É por meio dos gestos que se manifesta um novo núcleo de significação, como por exemplo, os hábitos motores da dança, que como linguagem expressiva é capaz de transmitir emoções poderosas.

O corpo sente e no sentir encontra-se a relação primeira do homem com o mundo; o corpo expressa a história individual e a história acumulativa de uma sociedade; o corpo comunica, ou seja, possui uma linguagem que se revela no movimento; o corpo cria e significa e por isso mesmo o movimento nunca se repete (NÓBREGA, 2005, 77).

Segundo Merleau-Ponty (2006) para compreendermos os gestos, não é necessário que nos lembremos de sentimentos experimentados ao executá-los. Não é por meio das ações mnemônicas³⁰ que iremos reconhecer um gesto, pois nossa compreensão se dá através da linguagem corporal.

³⁰ Referente a memória.

Desta forma, o corpo como linguagem pode ser compreendido a partir de um corpo que sente, e que, portanto, é passível de registrar e evidenciar as sensações nele presentes; se expressa realçando marcas, gestos, posturas particulares de cada ser; se movimentando por meio de uma grande quantidade de possibilidades próprias que demonstram um pouco de si.

3.2. A linguagem corporal na dança da Lapinha

Foi por meio do movimento corporal que o homem começou a construir uma nova linguagem, a linguagem da dança. Antes mesmo de falar e escrever, ele dançava. O homem começou a dançar para se expressar e se comunicar.

Assim, os movimentos corporais, as expressões e os gestos compõem a uma coreografia de dança, podem ser entendidos como portadores de texto. Ou seja, isso equivale a dizer que a comunicação pode melhorar e potencializar à medida que compreendemos os argumentos contidos nas manifestações culturais. Para Garaudy (1980) dançar é viver a ponto de ser considerada como símbolo do ato de viver e como fonte de toda cultura. Ele afirma ainda que a dança é um modo de existir e que não se trata apenas de um jogo, mas uma celebração, estando ligada à magia, à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte, inserida da cultura do povo.

Na Lapinha, dança de tradição religiosa, os brincantes quando dançam, comunica-se e usam seus gestos como linguagem. Eles demonstram uma sequência de movimento e gestos simples. É por meio dessa comunicação que elas cativam e capturam a atenção de quem assiste a apresentação do folguedo. Ou seja, se comunicam por meio dos gestos que não acontece de maneira linear, mas a partir de um interlocutor, pois os sentidos dos gestos não são dados, mas sim compreendido por cada pessoa que assiste ao espetáculo.

Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 251).

O corpo cria sentidos na dança da Lapinha, e ao criá-los comunica as experiências vividas pelas meninas que realizam os movimentos (passos) cantando e dançando as jornadas. De acordo com Vieira (2010) as apresentações dos Pastoris evidenciam um corpo que no brincar e no cantar traz à tona a cultura viva e potencializada no instante em que estão dançando.

Nessa dança de cultura popular brasileira, os gestos são simples e únicos para cada brincante. Eles criam sentidos e significações para se festejar a chegada do menino Jesus, seus gestos desenham e dão sentido a uma história cultural e religiosa que é o Natal.

Os corpos que dançam, expressam uma relação de diálogo de um “eu coletivo”, os movimentos expõem a síntese do mistério e encantamento mágico que envolve os brincantes da lapinha, rompendo as fronteiras de espaço e tempo, presente e passado, que dá o real sentido à fé e a ação dos povos antigos. Há uma constante presença corporal, expressiva e lúdica. No Pastoril, a dança realizada pelas Pastorais se configura na experiência do corpo, do movimento, da musicalidade e dos gestos.

Os gestos nesse folguedo, é a linguagem oral, é a revelação do pensamento da dança da Lapinha. Segundo Vieira (2010), os gestos no Pastoril são poéticos, porque os brincantes dançam consigo, dançam com outro, faz sua dança, incorpora gestos do dia-a-dia, do seu mundo vivido, da gestualidade simples que são incorporadas em suas vivências quando dançam. Sendo assim, quando as crianças dançam, se comunicam usando o gesto como linguagem

Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de um sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através dele um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim, a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 253).

Na Lapinha os gestos não apenas representam e traduz uma ação motora do pensamento e do sentimento, mas sim, expressam a própria presença do pensamento e do sentimento. Os gestos nesse folguedo expressam devoção, fé, adoração, respeito e busca por algo, ir ao encontro de algo, caminhando ao seu

encontro. “Os gestos são atos de expressão que estabelecem um mundo comum entre os sujeitos falantes” (GOMES-DA-SILVA, 2011, p. 35).

Nas apresentações da Lapinha a maior parte dos movimentos tem significados relacionados à religiosidade e a crença da cultura cristã em Jesus Cristo que são traços de uma tradição cristã e da cultura popular. Conforme Gomes-da-Silva (2010) os movimentos são os gestos que estão repletos de significados, estes não correspondem à tradução da representação, mas sim à operação existencial.

De acordo com Mestre Maciel, coordenador da lapinha Jesus de Nazaré, “os gestos, os movimentos continuam os mesmo desde sua origem, são movimentos para louvar a chegada do menino Jesus, o Natal”. Percebemos aí que, os gestos são elementos responsáveis por construir as danças de tradição religiosa e dos seus rituais. “Esse gestos são movimentos do corpo [...] são ações (*actus*) na medida em que visam um fim prático ou simbólico” (SCHMITT, 2006, p. 24). No caso desse folguedo, o símbolo se torna um meio para comunicar a experiência dos movimentos corporais com o sagrado, é a capacidade que a Lapinha tem de se comunicar simbolicamente.

Desta forma, a Lapinha representa a expressão litúrgica da celebração cristã, e que possibilita a recriação de um universo simbólico do povo da região Nordeste, por meio da expressão corporal, dos cantos e dança acompanhado pelos sons dos instrumentos. Segundo Antério e Gomes-da-Silva (2011) a expressão corporal além de manifestar significados que ultrapassam o mundo material e biológico, ainda se mostra, segundo a filosofia Merleau-pontyana, a relação do corpo com o mundo no qual está inserido.

Na Lapinha o ritmo, a velocidade com que os movimentos são executados e as ações gestuais têm grande importância. Um determinado gesto pode ser realizado mais rápido, mas também, podem ser lentos, prudentes, mais intensos e até mesmo estarem ligados à realidade da história contada pelos brincantes. Nesses Pastorais os gestos são de grande impacto na transmissão da narração das cenas por meio dos corpos das Pastorinhas “Cabe ao corpo modalizar o discurso, explicar seu intento. O gesto gera no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal, escandindo-a de suas recorrências” (ZUMTHOR, 2010, p. 207).

3.3. Análise da linguagem corporal na Lapinha

Com o propósito de analisar a linguagem corporal na Lapinha, relataremos uma cena que nos revela a configuração da comunicação corporal nessa dança. O que nos ajudará a entender como os gestos são importantes para passar a mensagem do nascimento de Jesus cristo, o nascimento do Natal. A descrição abaixo é uma narrativa das observações realizadas durante a pesquisa de campo. Após a cena iremos responder a questão de como se dá a linguagem corporal na Lapinha no contexto religioso?

Esforçamos-nos para manter o relato da apresentação da dança o mais próximo possível dos registros observados, sua sequência de imagens, sem fazer modificações da redação durante a análise. Até porque, segundo Barthes (2007) a maneira de escrever é como a dança, há uma facilidade, espontaneidade e naturalidade.

Cenas da apresentação da Lapinha

E finalmente, a Kombi chega ao lugar de apresentação, carregada de crianças, instrumentos e tocadores. É um barulho só... Os homens organizam os instrumentos, os microfones, caixas de som, a iluminação do palco. As mulheres arrumam as meninas, os vestidos das Pastoras, arrumam os cabelos, calçam sandálias e testam o microfone. Dona Antonia grita, _ “vamos meninas organizem a fila, organizem a fila para subir no palco!”. **(1) Obedecendo, todas as meninas formam as filas, uma à esquerda, outra à direita e uma ao meio.** O som dos instrumentos começam a soar nas ruas do bairro, as duas mulheres tomam seu posto, com microfone na mão junto aos homens com seus instrumentos, são 19 horas e a magia começa. A música inicia e o som das vozes chama a atenção de quem passa... **(2) As meninas Pastoras sobem ao palco dançando as jornadas de natal, movimenta para lá, movimenta para cá, ora avança ora recua,** mas sempre permanecendo em fileiras, do lado esquerdo fica o cordão encarnado, do lado direito o cordão azul e mais uma fila ao meio, o cordão misto, **(3) são estes os movimentos da caminhada rumo a Belém. (4) Em alguns momentos se ajoelham, (5) elevam suas mãozinhas para o alto em sinal de respeito e adoração ao menino Jesus que nasceu, (6) faz gestos para exprimir sentimentos de tristeza, alegria, medo, aflição, encantamento.** A disputa

entre os dois cordões é animada! O povo que assiste ao espetáculo contribui por meio do voto para o seu cordão do coração, ou para o cordão mais animado. Mestre Nau avisa, “vote no cordão encarnado é o cordão do coração de Jesus ou vote no cordão azul, que é a cor do manto de Nossa Senhora. seu voto é apenas 1 real!”. E seu Maciel avisa, “são 40 votos para o cordão encarnado e 37 para o cordão azul, ajude o cordão azul a empatar esse jogo”. A dança permanece por toda a noite, e as Pastorinhas não expressam sinal de cansaço, **(7) todas alegres, dançando, balançando seus vestidinhos de um lado para o outro (8) e chacoalhando os maracás em suas mãos como se aquele instrumento fizesse parte do seu corpo; (9) arrastam os pezinhos para frente, para trás, para os lados, acompanhando o ritmo de cada jornada, e cantando a chegada do menino Jesus.** As 00:00 horas Dona Antônio avisa, “é a última jornada, Pastorinhas preparem para dar adeus a Lapinha”. E todas as Pastorinhas, **(10) dançando em círculo ao redor da fogueira se despedem de mais um ano de apresentações.** A apresentação da dança chega ao fim, com coordenadores satisfeitos, meninas contentes com o bailado e o dever cumprido de transmitir aos espectadores a mensagem da chegada do Natal. Foram horas de movimentos corporais e, aparentemente, nenhum cansaço!

Assim, por meio do registro das imagens da apresentação da Lapinha, vamos analisar como a dança é tomada por gestos que expressam e exprimem o quão importante são os movimentos realizados pelas brincantes. E o quanto eles estão presentes, cada um com seu significado, nos transmitindo a ideia da festividade natalina no contexto religioso cristão. A descrição acima foi vivenciada durante a última apresentação da Lapinha, em Janeiro de 2013.

Durante a análise, para compreender a linguagem corporal na dança da Lapinha, utilizaremos as frases (lexias) do relato acima juntamente com imagens (fotos) que demonstra a execução de cada momento.

(1) Obedecendo, todas as meninas formam as filas, uma à esquerda, outra à direita e uma ao meio.



Figura 13: Pastorinhas organizadas em fileiras
Foto³¹: apresentação em 01/2013

Observamos primeiro a estrutura espacial da organização para iniciar a apresentação da dança. Quando Dona Antônio fala “vamos meninas organizem a fila, organizem a fila para subir no palco!”. Imediatamente todas as Pastorinhas correm e forma as filas para a brincadeira começar. Uma brincadeira sim! Pois as Pastorinhas ficam nessa organização parecendo até uma brincadeira de estafeta³². Elas ficam ansiosas para subir ao palco, semelhante à estafeta onde cada participante aguarda o seu momento de participar do jogo.

Os corpos das meninas aguardam para se mover e enfim começar a dança, nesse instante elas aproveitam para dar os últimos retoques, ajustam os vestidos, os chapéus na cabeça. E a música começa é hora de começar a brincadeira, chegou o instante que “vou entrar no palco, eu sinto uma alegria” (Libertina).³³

Na apresentação da Lapinha a fila formada já é entendida como forma de comunicação no mundo que em sua cultura habita um espaço de *código simbólico*, se assemelhando a simbologia cristã que, formam-se filas para receber a eucaristia, para a organização em vários momentos das celebrações. “**Formar a fila**” é um

³¹ Todas as fotografias pertencem ao arquivo pessoal da pesquisadora.

³² Brincadeira entre equipes onde cada uma deve ter interação entre si para alcançarem seus objetivos. A disputa é entre fileiras e ganha a equipe que tiver o maior número de vencedores ou a fileira que primeiro completar a atividade proposta.

³³ Os nomes das crianças entrevistadas na pesquisa serão mantidos em sigilo, usaremos a personagem de cada criança, quando uma fala for mencionada.

código acional, ele marca o início para colocar o sujeito em movimento, é uma maneira de anunciar a ação que está pronta a ser realizada.

As ações se desenvolvem num trânsito entre dois espaços, a fila de espera antes de subir no palanque e o momento de estar no palco dançando, cantando. São esses dois extremos que definem a trajetória na qual o corpo das brincantes irá percorrer na narrativa. Pois, segundo Gomes-da-Silva (2007) todo espaço se torna um ambiente de comunicação.

Evidenciando descritivamente como tempo e espaço se fundam na consciência corpórea – existe uma temporalidade e uma espacialidade originais do corpo – que é a consciência pré-reflexiva intrínseca ou experiência vivida no corpo, a perspectiva fenomenológica aponta a experiência da totalidade do ser na vivência da dança (SARAIVA, 2005, p. 09).

Conforme Caldeira (2008) nessa órbita, temos um corpo movente, é por meio dele que iniciamos o conhecimento do mundo vivido. Todas essas vivências são as respostas primeiras e espontâneas, é a primeira linguagem corporal na dança. “Meu corpo é o pivô do mundo, tenho consciência do mundo por meio do meu corpo” (MERLEAU-PONTY; 2006, p. 122).

Sendo assim, é no instante da formação das filas que o corpo das brincantes da Lapinha inicia a relação com o mundo da dança, é no momento da organização das fileiras, que as meninas iniciam a sua linguagem corporal com as vivências religiosas apresentadas no decorrer de cada jornada. As filas são um tipo de preparação para os movimentos que serão realizados.

Esse é o espaço inicial da dança da Lapinha, nelas as meninas não dançam, tem pouca expressividade corporal, não tem movimentos coreográficos, mas guardam sentimentos e emoções. É nesta ocasião que “o estilo de cada indivíduo é visível neles, assim como o batimento do coração se faz sentir até a periferia do corpo” (MERLEAU-PONTY (2006, p. 126).

(2) As meninas Pastoras sobem ao palco dançando as jornadas de natal, movimentam para lá, movimentam para cá, ora avança ora recua,



Figura 14: Pastorinhas no movimento de avanço
Foto: apresentação em 01/2013

A subida ao palco é o momento ascensional da Lapinha, é onde tudo começa, é o momento da transformação de simples meninas em lindas Pastorinhas, é a maneira de interpretação do tempo, para iniciar a dramatização, as brincantes saem do tempo presente para o passado, fazendo parte do *código cultural*.

*“Boa noite meus senhores todos
 E as senhoras que aqui estão,
 Desta Lapinha eu sou o lindo Anjo
 Entre as mais flores sou o bugari...”*

Começa a apresentação e o corpo das meninas já não pertencem a elas, mas sim aos personagens. Cada brincante torna-se uma Pastorinha, um Anjo, uma libertina, uma Borboleta, enfim, é um corpo que se expressa no mundo vivido, que tem capacidade de dar sentido, criando uma unidade comunicativa e cultural para construir o imaginário que permeia as festividades. Na dança da Lapinha, as brincantes representando seus personagens, seus corpos são inseridos na cultura cristã, tendo a possibilidade de uma experiência corporal religiosa.

A dança é aquela que, dentre todas, possui a capacidade de exprimir, com o máximo de intensidade, as relações do ser humano, pois, além de expressão e celebração, ela também se manifesta como realização da comunidade viva dos homens (SCHALLENBERGER, 2010, p. 03).

(3) são estes os movimentos da caminhada rumo a Belém.



Figura 15: movimento de caminhada
Foto: Apresentação em 01/2013

Os movimentos da Lapinha são simples, porém bem marcados com avanços, recuos, giros laterais que caracterizam a caminhada das Pastoras. “É fácil de dançar a Lapinha!” (Borboleta). Esses gestos manifestam a relação significativa do eu no mundo, as Pastorinhas estão, intencionalmente, na ação que realizam.

As Pastoras não seguem uma técnica rígida de movimentos e de coreografia, mas são realizados passos que fazem com que as brincantes se sintam na cena. Segundo Dona Antônia, coordenadora da Lapinha Jesus de Nazaré, “a coreografia vem de muitos anos, ela não mudou, e é muito fácil de aprender”.

“Rumo” é um *código acional*, dá a ideia de que as Pastoras estão à caminho de algo, na busca por algo, rumando para Belém. Esta cidade é para os cristãos, o local onde nasceu Jesus, “tendo, pois, Jesus nascido em Belém de Judá, no tempo do rei Herodes. Eis que magos vieram do Oriente a Jerusalém” (Mt 2, 1). Sendo assim “Belém” representa o *código cultura*.

*_Corramos todas
É para Belém
Para ver se é nascido
Jesus para nosso bem.*

O movimento de andar rumo a Belém propicia uma alegria pelo fato de estarem se movimentando para encontrar o menino Jesus. Existe o desejo da conquista, nele “a alma canta e os pés dançam” (COSTA, GOMES-DA-SILVA e MENEZES 2011, p. 05).

(4) Em alguns momentos se ajoelham



Figura 16: Pastorinhas ajoelhadas
Foto: Apresentação em 01/2013

A ação de se ajoelhar está registrada no *código simbólico*, é profundo e de grande caráter significativo para os cristãos. Basta lembrarmos que esta postura está intimamente ligada com a seguinte passagem do livro bíblico do apocalipse sobre o juízo final. “Porque está escrito. Como eu vivo, diz o senhor, que todo joelho se dobrará a mim, e toda língua confessará a deus” (Romanos 14:11).

O ato de ajoelhar-se na dança da Lapinha, está relacionada à abundância de emoções, é uma atitude que proporciona a aquisição de uma virtude muito valorizada na cultura cristã. É uma atividade simbólica que se faz por descobrir o que está sendo dito por meio da linguagem não-verbal do movimento ou o que ele significa, pois ao ver uma pessoa ajoelhada, imediatamente vem à mente que aquela pessoa está em um momento de adoração e oração, também é um gesto de humildade e prostração. É uma codificação particular de um grupo social inscrito na própria cultura.

Esse gesto tem significados relacionados à religiosidade e a crença em Jesus Cristo, a devoção e o respeito. Para Gomes-da-Silva (2012) o movimento são os gestos, eles possuem significado, que não correspondem apenas à tradução da representação, mas sim, à operação existencial. Nesta perspectiva podemos refletir sobre as informações imagéticas e simbólicas que atravessa a linguagem corporal desse movimento. O dançar na Lapinha nos revela muito a religiosidade do ser e da coletividade, não sendo possível a dança sem o corpo gestual das Pastorais.

(5) elevam suas mãozinhas para o alto em sinal de respeito e adoração ao menino Jesus que nasceu,



Figura 17: Mãozinhas para o alto
Foto: Apresentação em 01/2013

Em um movimento simbólico que envolve uma postura corporal de erguer as mãos, exprime uma solenidade de súplica, louvor, de ação de graças, júbilos, fé, pedir perdão e respeito. Na bíblia, ajoelhar-se significa venerar, homenagear, respeitar, saudar.

Na Lapinha as brincantes são capazes de dançar tendo uma expressão religiosa de louvor e adoração, entendendo como o corpo por meio da dança manifesta louvor e adoração a Deus, é a compreensão do corpo como manifestação do sagrado. “a gente levanta a mão para adorar o menino Jesus” (Contramestra).

Segundo Carvalho (2006) é nesse contexto que a dança vem fortalecer a ideia de que corporeidade e espiritualidade se condensam em um para adorar e glorificar o nome do Senhor, proporcionando uma total doação corporal. Confirmando que o corpo que glorifica se fortalece com o Sagrado.

A experiência de ajoelhar-se na Lapinha tem também, um caráter cultural, pois desde os mais antigos povos que o ato de ficar de joelhos representa o cultuar o Sagrado, compreendendo o espaço a que está inserido. O corpo das meninas se redescobre como elemento fundamental de culto ao Nascimento do Menino Jesus.

Levantar as mãos na Lapinha é a linguagem corporal da dança para pedir bênçãos para que as Pastorinhas percorram o caminho até Belém. Este é um movimento que expressa adoração ao Senhor (SI 28, 2). Erguer as mãos para o céu é o gesto que expressa o desejo que os louvores e ações de graça cheguem até Deus (OLIVEIRA, 2009).

(6) faz gestos para exprimir sentimentos de tristeza, alegria, medo, aflição, encantamento.



Figura 18: Tristeza pela morte da Contramestra
Foto: Apresentação em 01/2013

Uma série de ações é posta em movimento, os sentimentos de tristeza, alegria, medo, aflição e encantando são transmitidos por meio dos gestos. Nesse caso “fazer” _ *código acional*, as Pastorinhas fazendo as ações e expressões faciais irão conduzir a quem assiste a embarcar no mesmo sentimento que está sendo

comunicado por essa linguagem corporal. Segundo Lowen (1984) todas essas sensações são percepções corporais.

Na fotografia acima pelos gestos percebemos que os sentimentos predominantes na imagem da cena são a tristeza, o medo e a aflição do momento da morte da Contramestra. As Pastoras fazem com que por meio dos gestos os espectadores entendam e sintam o mesmo sentimento que é expresso.

Além das expressões faciais nos revelarem os sentimentos elencados acima, também, a criatividade dos gestos corporais comunica a dramaticidade da cena. A Contramestra sentada, com ombros fechados, cabeça baixa, nos revelando a tristeza de sua morte. A Mestra de joelhos, arrependida por ter matado a Contramestra e as Pastoras ao redor das duas personagens, com as mãos apertadas contra o peito, nos mostrando a aflição e tristeza pela perda da amiga. “A Expressão criativa é uma forma de vivenciar o mundo. Traz nova excitação e oferece novo canal para a auto-expressão” (LOWEN, 1984, p. 26). Por isso, Merleau-Ponty (2006) vem nos afirmar que o corpo é eminentemente um espaço expressivo.

São ações que levam a uma reação, é uma ação corporal que resultado nos sentimentos que envolvem corpo e alma com os movimentos e alcançam a satisfação ao se auto-expressar. Na Lapinha o corpo das brincantes pode expressar-se pelo prazer do movimento, juntamente com a música ele sonoriza seus sentimentos. São os corpos que dançam e expressam essa relação dialógica de um “eu coletivo”. Esses sentimentos é a síntese do mistério e encantamento mágico que envolve as brincantes da Lapinha, rompendo as fronteiras do espaço e do tempo, dando o real sentido à fé e à ação dos povos.

Nesse instante percebemos como o corpo está inserido no contexto da história que esta sendo contada, a ação de fazer um gesto que resulta num sentimento, coloca o corpo em contato com o mundo vivido e o mundo do encantamento e da ilusão. Segundo Gomes-da-Silva (2006) significa entender que as ações motoras deixam de ser apenas o movimento pelo movimento e passa a ser o resultado da situação, do encadeamento dos próprios sentimentos e da cultura.

Assim, todo gesto humano possui força intencional que ao mesmo tempo incorpora e ultrapassa os códigos biológicos e culturais, na medida em que se reorganiza corporalmente, segundo outro conjunto de significações vividas (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 197).

Desta forma, a Lapinha cede espaço à imaginação, transformando pensamentos, sentimentos e emoções, condicionando as Pastorinhas a participar efetivamente de suas ações, permitindo o seu movimentar, criando novas formas e novas possibilidades de “fazer” gestos, manifestando o sentir, pensar e agir, utilizando a linguagem gestual. O corpo das Pastoras é o veículo das emoções e sentimentos, que exprimem a essência do ser, é um corpo adornado, preparado para atuar.

(7) todas alegres, dançando, balançando seus vestidinhos de um lado para o outro



Figura 19: Pastoras dançando alegres, balançando seus vestidinhos
Foto: Apresentação em 01/2013

“Alegres” e “dançando” são *códigos acionais*, porque descreve as personagens da Lapinha como um atuante, que participa da ação, dos movimentos corporais “de um lado para o outro”. Esses gestos dizem da relação significativa do eu no mundo, ou seja, as brincantes estão, intencionalmente, na ação que realizam. Essas ações são “sustentadas por um arco intencional que projeta em torno de nós nosso passado, nosso futuro, nosso meio humano, nossa situação física, nossa situação ideológica” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 190).

Dançando e balançando seus vestidinhos nos revela a alegria com quais os movimentos são realizados, olhando a figura 18, percebemos a espontaneidade dos

movimentos, a alegria com que são realizados. A ideia que temos é que a dança da Lapinha é utilizada não como fim, mas como um meio, colocando-se como um instrumento de exaltação do Sagrado, propiciando uma ligação entre o corpo que dança, pensa e se movimenta com o ambiente imaginário da narrativa do Pastoril, o caminho para Belém (no imaginário cristão).

Sendo assim, a discussão sobre o corpo nas apresentações da Lapinha seria de extrema importância para entender melhor sobre o envolvimento que a dança proporciona as brincante e para quem assiste o folguedo. Evidencia-se que com o uso da dança, como expressão de alegria é refletida na expressão corporal das Pastoras, no balançar dos vestidos com veemência, com liberdade de movimento e expressividade dos gestos para passar a felicidade em buscar por algo desconhecido.

Nas expressões corporais da dança compreendemos todas as emoções e pensamentos humanos em uma transformação, e por meio dos gestos, as brincantes dispõem do poder de usar os corpos para dar significado cultura a cada jornada revelando a realidade cristã, por meio da celebração natalina.

Suas ações corporais são, simultaneamente, próprias das condutas instintivas e representantes da cultura; condensam em si essa ambiguidade e reproduzem, simbolicamente, o que a sociedade deseja e o que a sociedade teme; possui forças fastas e forças nefastas (GOMES-DA-SILVA, 2006, p. 38).

Dançando, balando seus vestidinhos de um lado para o outro exprime a espacialidade corporal dinâmica nesse Pastoril, ou seja, se trata das partes do corpo envolvidas em determinados momentos da dança. O corpo não se reduz ao espaço, quando os vestidinhos balançam, o movimento é o meio de percepção dos sentimentos, do espaço, do tempo e da ação. Para Merleau-Ponty (2006) essa espacialidade corporal, não se reduz apenas às experiências do corpo, mas às experiências do corpo no mundo.

Na Lapinha, a dança funciona entre a oração e o louvor, como uma expressão de alegria e reverência, e também, como um mediador entre a história do nascimento de Jesus e o povo. Essa compreensão penetrou na fé da igreja cristã. “Ele será para ti motivo de gozo e alegria, e muitos se alegrarão com o seu nascimento” (Lc 1, 14).

Percebemos que conforme a ação de balançar os vestidos, o corpo compreende tanto uma significação simbólica, que tem relação com a representação de uma imagem de pureza, que é o movimento espontâneo, porém condicionados pela tradição de como danças, de modo que sua presença no mundo dessa dança é, portanto, uma presença corporal.

Ou seja, os vestidos também são meios de comunicação, pois, já que a apresentação da Lapinha é além de uma representação religiosa, mas uma disputa entre os cordões azul e encarnado. Cada integrante do cordão tenta dançar o mais alegre possível para que seu partido receba mais votos que o outro, como nos foi apresentado mais detalhadamente no capítulo I. Com isso “os vestidos” estabelecem correspondências pertencentes ao campo simbólico.

Os vestidos e suas cores são simbolizados pelo imaginário religioso cristão de que o cordão encarnado representa o coração de Jesus e o cordão azul o coração de Nossa Senhora. As vestimentas juntamente com os corpos das Pastoras criam sentido para encenação, e ao criá-los compartilham a experiência vivida por elas, pois de acordo com Merleau-Ponty (2006) o corpo é uma textura comum a todos os objetos, e estando relacionado ao mundo percebido, é o mundo geral de entendimento da expressão do fenômeno.

Assim, a função simbólica emerge em níveis de significados. O vestuário, por exemplo, tem função primeira de proteger do frio, mas é também um ato de enfeite e de pudor. Sem falar que ele revela a atitude do sujeito para consigo mesmo e para o outro (GOMES-DASILVA, 2006, p. 50).

Nesse sentido, os movimentos na Lapinha não estão abertos apenas às situações reais ou aos estímulos que exprimem significados práticos, que proporcionam aos brincantes um momento de extrema intensidade, participação e expressão corporal, e ainda “está aberto às situações fictícias” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 156).

(8) e chacoalhando os maracás em suas mãos como se aquele instrumento fizesse parte do seu corpo;



Figura 20: Pastora com maracá
Foto: Apresentação em 01/2013

A lexia acima juntamente com a imagem do movimento das Pastorinhas com os seus maracás mostra que em todos os momentos da apresentação da Lapinha, os personagens das Pastorinhas estão de posse de maracás e o Pastor (bengala), esses objetos “maracás” e “bengala” faz parte do *código simbólico*.

Nessa perspectiva os instrumentos não se fazem perceber pelos brincantes, pois é como se esse objeto transformasse em uma zona sensível, ela aumenta a amplitude dos corpos das crianças no momento da dança e no caso do personagem do Pastor, a bengala aumenta “o raio de ação do tocar” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 198) além de também marcar os passos da coreografia. A posição destes objetos está imediatamente dada pela vastidão dos gestos que a alcança e no qual é compreendido, além da extensão do braço.

Porém, os maracás e a bengala não participam apenas do alcance do braço de quem dança, mas também, “participa do desenho dos gestos como uma extensão do seu braço, como o modo de mover-se no espaço” (GOMES-DA-SILVA, 2012, p. 33). Esses lugares no espaço se inscrevem ao redor de quem dança, é a variação dos movimentos e gestos, o balançar, subir e descer, jogar de um lado para o outro, acompanhar o ritmo da música, tudo exprime o poder de se mover no mundo

imaginário da apresentação da Lapinha. “O corpo habita o espaço e o tempo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 193).

As Pastoras realizam com os seus maracás movimentos que resultam de sua vontade, há uma intencionalidade ao mover-se, inventando uma maneira de se comunicar consigo mesmo e com os espectadores que assistem as apresentações.

Os objetos segurados pelos brincantes da Lapinha, os maracás, a bengala, não estão apenas incorporados ao esquema simbólico, mas também, é um apêndice do corpo, age no mundo imaginário durante a apresentação da dança com uma postura e gestualidade de autonomia.

(9) arrastam os pezinhos para frente, para trás, para os lados, acompanhando o ritmo de cada jornada, e cantando a chegada do menino Jesus.



Figura 21: Arrastando os pés
Foto: Apresentação em 01/2013

“Arrastam os pezinhos” é o vestígio que ordena a motricidade das dançantes, a sua intencionalidade em ir para frente, para trás e para os lados, quando a que as movimenta é chegar a Belém encontrar Jesus, é um *código acional*.

Esse arrastar o pé não significa apenas os movimentos dançados pelas Pastorinhas, mas é como se cada arrastar representasse o ritmo dado às jornadas, o ritmo dado ao caminhar para chegar ao seu objetivo. O barulho das sandálias arrastando no chão é o estilo que cada menina se faz sentir na periferia do corpo. É

nesse movimento de arrastar o pé dançando, que o corpo das Pastoras está contido no espetáculo do folgado.

As Pastoras arrastam seus pés para cantar o caminho que elas estão fazendo até Belém, para dar ritmo ao seu caminhar, para ter o poder de conquistar o momento tão esperado e visitar o Jesus de Nazaré. Nesse caso, esse gesto “vem da necessidade de dizer o que as palavras não dizem. É o encontro consigo mesmo e com o próximo, com a criação e o criador. É uma forma de oração, ritual e sagrado” (FÁTIMA, 2001, p. 50).

(10) dançando em círculo ao redor da fogueira se despedem de mais um ano de apresentações.



Figura 22: Pastoras dançando ao redor da fogueira
Foto: Apresentação em 01/2013

“Se despedem” é o *código acional* porque descreve a finalização das apresentações da Lapinha. É uma ação dá adeus a todo um período de dedicação a representação da festa natalina. Essa despedida é chamada por “queima da Lapinha”, já descrito no capítulo I.

Podemos perceber na imagem 21 que, a disposição espacial no ambiente muda, é diferente de toda a apresentação da Lapinha, onde todas as Pastoras permanecem sempre em filas. Neste momento, as Pastoras estão em círculo, com passos lentos e simples. Ao mesmo tempo em que se sentem felizes por terem tido uma jornada de apresentações, também se sentem tristes porque as exibições da

Lapinha serão interrompidas. Nesse momento cada Pastora se aproxima da fogueira e joga no fogo um objeto que lhe pertenceu durante toda a temporada de dançante no ano que se passou.

O círculo é o sentimento de união do grupo. Nele as participantes entram em contato com o seu ser que está intimamente ligado com algo transcendental. Como percebemos o círculo não é fechado, pois segundo Rodrigues (2008, p. 02) as danças que não formam um círculo fechado permitem ser “metáforas perfeitas da circulação da vida na terra e da totalidade do ser humano, inspirando o desejo de transformação e evolução”.

Também vemos que no meio do círculo há uma fogueira, segundo Bisconin e Mizumoto (2008) o centro é a manifestação do divino que existe em cada um, e a força maior a qual somos guiados. A nova disposição espacial (círculo) tomada pela apresentação da Lapinha favorece a tomada de consciência do corpo, é o momento de acalmar os sentimentos aflorados durante a dança, e inicia um ritual de despedida, este é o momento em que as dançantes entram em contato com uma linguagem simbólica e transcendental.

É na linguagem corporal das brincantes que é a sede de espanto, é nos movimentos corporais da dança que encontramos os mistérios, é onde elas experienciam a magia da unidade de um mundo que não deixa de se maravilhar por sua riqueza, um mundo que não deixa de acreditar na chegada de Jesus.

CONCLUSÃO

Esse trabalho dedicou-se a buscar conhecimentos teóricos sobre a linguagem corporal na Lapinha, dança de tradição religiosa, buscando fazer um recorte da sua historicidade e cultura. Procurando conhecer um pouco mais de uma cultura tipicamente Nordestina, mas que aos poucos está perdendo forças. Também procuramos discutir o envolvimento da corporeidade e a dança da Lapinha, seus movimentos e o mundo experienciado pelas brincantes deste folguedo. Por fim, tratamos de conhecer a linguagem do movimento no instante em que a cultura dá significado aos gestos, as suas expressões e sentimentos.

O pastoril é uma dança de representação dramática, uma festa popular “com suas encenações, coreografia, musicalidade e personagens” (VIEIRA, 2010, p. 16) que, se transformou em um ecletismo religioso e que encontrou grande receptividade no Nordeste do Brasil. Em especial, na cidade de João pessoa – PB que já conseguiu ter no passado mais de 16 Lapinhas ativas.

Em João Pessoa-PB constatou-se a fragmentação do presépio (como eram as apresentações antes) e acarretou o que chamamos de Lapinha. Ficou conhecida na cidade por meio de suas canções, pela disputa entre os dois cordões, o Cordão Encarnado (simbolizando o coração de Jesus) e o Cordão Azul (simbolizando o coração de Maria), pelas danças das Pastorinhas, e principalmente, pela representação em exaltação do nascimento do Menino Jesus, configurando-se como um espetáculo popular, e conservando sua tradição ao longo dos anos, durante o período do Natal.

Percebemos a força que a disputa entre os Cordões tem sobre os espectadores, levando a escolha do seu partido ou através das cores ou pelo seu significado religioso. Para Brandão (1961), toda uma população se divide em dois partidos religiosos ou em duas cores. Os meninos, os adultos, os velhos, os pobres, todas as classes culturais, são de um partido – ou Cordão Azul ou o Encarnado. Eles torcem e defendem com aplausos e gritos suas cores favoritas

Desta forma, as Lapinhas Jesus e Nazaré e Menino Deus, ainda tem um caráter religioso. Antigamente as apresentações eram encenadas em salas de visitas de famílias ricas ou em salões paroquiais, e hoje, tornou-se um folguedo para

o público, sendo apresentadas em ruas, praças e em festividades religiosas. “A *posteriori* transmitidos para a sociedade mais diversificada das pequenas cidades, foi encenado em salas de visitas de famílias abastadas e salões paroquiais” (PINTO, 2002a, p. 96).

Contudo isto, chegamos a uma conclusão que uma das representações fundamentais da Lapinha é a sua associação ao nascimento do Menino Jesus, comemora-se o Natal, festival religioso cristão. Percebemos a relação que esse folguedo faz com a história bíblica, relacionando com a passagem em que os pastores estavam nos campos cuidando das ovelhas na noite em que Jesus Cristo nasceu, já na dança da Lapinha “as Pastoras” vão ao encontro do menino nascido e colhem presentes para levar. “*Vamos para os campos/Pastoras belas/Colher as flores/tecer capela*”. Por isso, partimos do pressuposto de que as brincantes representadas no imaginário das pessoas estão ligadas a história cultural e religiosa do Natal.

Atualmente, está acontecendo o desaparecimento dos Mestres e de meninas para dançar a Lapinha. A maioria dos Mestres já se encontra em idade avançada, os próprios donos das Lapinhas Jesus de Nazaré e Menino Deus alegam estar cansados para continuar. Por esses motivos essa manifestação popular vê-se bastante reduzida na cidade de João Pessoa-PB. Porém, os coordenadores desse folguedo lutam para que essa dança não caia no esquecimento das pessoas e mesmo sem ajuda dos órgãos públicos e da Igreja, levam a Lapinha adiante pelo amor que tem à tradição cultural e ao que ela representa.

De certo modo, além de ser uma manifestação cultural religiosa, a Lapinha nos leva a um lugar que é o foco de sua série de práticas que caracterizam o modo de festejar o natal, o modo peculiar de habitar o mundo. É por meio do corpo das brincantes que há o registro onde elas estão, ou seja, o corpo que tem uma linguagem, que tem objetivos, que não é um objeto, mas um meio de comunicação com o tempo e o espaço da história do nascimento de Jesus Cristo. Desta forma, percebemos que, as posturas e movimentos empregados durante a apresentação da Lapinha são gestos contidos e simples. A maior parte desses movimentos têm significados relacionados à religiosidade e a crença em Jesus Cristo, a devoção e o respeito.

Percebemos que apesar dos movimentos e as expressões corporais serem simples, mas “o corpo fala” e não fica reduzido ao silêncio, ele nos envia constantemente mensagens. É um corpo que pede para falar e deixar uma história ser contada, ele tem uma linguagem, uma narrativa histórica da alegria da festa, da celebração e dos sentimentos. Enfim de toda uma linguagem que se traduz nas vivências de cada momento, de cada **jornada**.

Os valores, as representações e as formas de linguagem corporal tornam possíveis os atos de expressão que constitui o domínio simbólico da Lapinha, viabilizando a relação entre a dança e a mensagem pela busca do lugar onde nasceu o menino Jesus. Nesse contexto, apontamos o nosso olhar sobre a linguagem corporal na Lapinha, o corpo como espaço de visibilidade que é um “lugar de inscrição e criação da linguagem e da história” (NÓBREGA, 2003, p. 131). Percebemos que o corpo das brincantes em suas formas, ritmo e gestos é linguagem para si e para outros. Desta forma, corpo e linguagem articulam-se na expressão e na comunicação da mensagem natalina que a dança tenta exprimir.

Sendo assim, sabemos que na dança da Lapinha o corpo que está inserido em regras, normas e sentimentos construídos teológico-filosófica que vêm passando pelas sociedades ao longo das épocas históricas. Acreditamos que na Lapinha “passamos a entender o corpo como ser encarnado, uma sensibilidade deseante que suspira por Deus” (GOMES-DA-SILVA, 2011, p. 22). Nesse folguedo, o corpo é visto como uma construção simbólica, por isso não sendo ele compreendido com o biológico, mas sim, por sistemas culturais. “Os corpos se comunicam, usando os códigos culturais de seu grupo” (GOMES-DA-SILVA, 2011, p. 334).

A linguagem corporal na dança da Lapinha passa de uma situação fictícia para uma situação real de crença e fé. Nela o corpo das meninas tem a capacidade de transformar o mundo por meio do seu comportamento. Segundo Caminha (2010) o corpo tem a capacidade de transformar o mundo.

O movimento na Lapinha envolve a corporeidade das brincantes, ou seja, o corpo juntamente com as emoções nos revela significados e sentidos para o corpo e para o movimento, tornando possível o conhecimento si e do mundo e das suas capacidades e possibilidades. Assim, o fenômeno da dança da lapinha se conecta com a linguagem corporal, pois se apresenta repleta de significados para a

existência cultural de um ritual que se repete todos os anos no período da festividade natalina.

O mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta. O sujeito é ser-no-mundo, e o mundo permanece “subjetivo”, já que sua textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito. Portanto, com o mundo enquanto berço das significações, sentido de todos os sentidos e solo de todos os pensamentos [...] (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 576).

Ainda relacionado a corporeidade, identificamos que a Lapinha é uma dança tipicamente representada por meninas. Esse folguedo tem como personagem principal a figura do Pastor, mas que é encenado por uma menina. Nesse fato o corpo masculino que dança ainda sofre o preconceito de “homem não dança” ou “homem que dança é gay”. Rosa (2006) afirma que, ainda na sociedade moderna dançar é uma prática essencialmente feminina e todo homem que ousasse dançar teria sua masculinidade questionada.

Os movimentos, gestos e expressões criadas na dança da Lapinha manifestam repúdio e preconceito aos meninos que já tentaram um dia integrar o grupo. Descobrimos que um fator importante para esse preconceito no Pastoril é o fato da cultura religiosa do homem estar ligado às atividades de força e liderança e a dança por ter delicadeza e sensibilidade estar relacionada com as mulheres. Segundo Lemos (2009) as práticas religiosas tem a função de estruturar a masculinidade, favorecendo ao homem a semelhança com a divindade, desde que se exerça a masculinidade imposta pela religião.

Este estudo ratifica o valor da comunicação corporal por meio da expressão gestual. Percebemos que na Lapinha a linguagem do movimento das Pastoras não se dá apenas pelo mover-se, vai muito além de apenas mudar de posição, são as intenções dos movimentos e dos sentimentos expressados pelos gestos de ajoelhar-se, levantar as mãos para o alto, ou arrastar os pés representando a caminhada rumo a Belém. “A relação entre intencionalidade e expressividade, manifestando-se de forma mais expressiva, gestualmente, evidenciando suas intencionalidades, e a sensibilidade da interação comunicativa” (ANTÉRIO E GOMES-DA-SILVA, 2012, p. 194).

Ao analisarmos uma cena da apresentação da Lapinha por meio de lexias unidas com imagens fotográficas, pudemos concluir mais claramente, como os gestos são importantes para o entendimento do que os corpos das brincantes buscam expressar. Não é apenas o movimento pelo movimento, mas a linguagem corporal que dá significado, resignifica e dá sentido a religiosidade do tema deste folguedo. Nos movimentos percebemos ricas informações, que por sua vez, revelam sua completude, oferecendo significados antes não percebidos, muito menos valorizados. Os gestos na Lapinha “criam seu próprio objeto,e, a partir do momento em que são suficientemente conscientes de si o bastante, encerram-se deliberadamente no mundo cultural” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 523).

Então, desde a organização em fileiras aos movimentos de recuos, os avanços, o ajoelhar-se, erguer as mãos para o céu, as vestimentas e as emoções, percebemos que o “enfoque da comunicação corporal localiza-se na exterioridade” (GOMES-DA-SILVA, 2011, p. 334).

Posturas, posições, deslocamento, feições, roupas, objetos não são tomados como fragmentos inocentes da comunicação, mas como constituintes de configurações múltiplas e cambiantes de uma teia de significados. Os movimento e os não-movimentos são identificados como dizíveis (GOMES-DA-SILVA, 2011, p. 336).

Enfim, os resultados e discussões fomentados evidenciam a importância de se analisar uma cultura que é tão rica de significados, bem como a sua linguagem corporal no contexto religioso, levando em consideração que o corpo não é um objeto, mas sim, um corpo que transmite mensagens que podem ser compreendidas por meio de sua gestualidade e que tem influências histórico-culturais.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Marta. Religiosidade popular, problemas e história. In: **História e religião**. LIMA et. al. (orgs.). Rio de Janeiro: FAPERJ. Mauad, 2002.

AGUIAR, Wellington Hermes Vasconcelos de. **Cidade de João Pessoa: A memória do tempo**. Coleção Cidade de João Pessoa. 1992.

ALVES, Rubem. **A gestão do futuro**. São Paulo: Papirus, 1987.

_____. **O que é religião?** São Paulo: Editora Loyola, 2003.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, 1959.

ANDREOLI, Giuliano Souza. **Representações de masculino na dança contemporânea**. (Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do sul). Porto Alegre, 2010.

ANTÉRIO, Djavan; GOMES-DA-SILVA, Pierre Normando. O corpo e seus diversos significados: uma análise reflexiva acerca da subjetividade corporal. **Revista Eletrônica de Ciências da Educação**. Campo largo, v. 10, n. 01, Julho, 2010.

_____. Corpo comunicativo: analisando a comunicação corporal por meio da gestualidade do educador. **Vivência 40 Revista de Antropologia**. n. 40, p. 183-198, 2012.

BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola**. Rio de Janeiro: departamento de Imprensa Nacional, 1949.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França. São Paulo: Cultrix, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Frei João Pedreira de Castro. São Paulo: Editora Ave Maria, 2002.

BISCONSIN, Adriana; MIZUMOTO, Lili. **De semente à flor**: toda semente tem dentro de si um flor. Curitiba: Etapa semente, 2008.

BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos Populares do Nordeste**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2007.

BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison M; BORDO, Susan R. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997.

BOFF, Leonardo. Teologia do Corpo: o Homem-Corpo é Imortal. **Revista de Cultura**. n. 1, p.p. 61 - 68, 1971.

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BRAGA, Cristiane Griffoni. Enfermagem transcultural e as crenças, valores e práticas do povo Cigano. **Rev. Esc. Enf. USP**, v. 31, n. 03, p.p. 498-516, dez, 1997.
- BRANDÃO, Théo. **Folguedos Natalinos de Alagoas**. Maceió: Departamento Estadual de Cultura, 1961.
- BURLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. Nova Iorque: Routledge, 1990.
- CALDEIRA, S. P. A religiosidade na dança: entre o sagrado e o profano. *Revista história em reflexão*. n. 04, v. 2, jul-dez, 2008.
- CAMINHA, Iraquitan. de O. **O distante-próximo e o próximo-distante: corpo e percepção na filosofia de Merleau-Ponty**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.
- CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos**. São Paulo: Annablume, 1997.
- CARVALHO, José Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. Edição fac-similar. João Pessoa-PB; Conselho Estadual de Cultura, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Produção Gráfica da SEC, 1995.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte:
- CHAUÍ, Marilena. **Merleau-Ponty: vida e obra**. In: Merleau-Ponty. Tradução, Organização, comentários de Marilena Chauí (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril cultural, 1980.
- COSTA, Sandra Barbosa da; GOMES-DA-SILVA, Pierre Normando; MENEZES, Maria Aparecida Ramos de. O caminhar de Nietzsche e a educação do corpo nas montanhas. **Revista EDUCAmazônia – Educação Sociedade e Meio Ambiente**. Humaitá, ano 04, v. 07, n. 02, p. 120-127, 2011.
- DARTIGUES, André. **O que é fenomenologia**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- DE PAULA, Elisângela Aparecida Zaboroski. A visão popular Ibérica do povo Islâmico na guerra da reconquista: mouros históricos X mouros míticos. **Diálogos & Saberes**. Mandaguari, v. 07, n. 01, p.p. 185-200, 2011.
- DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do paraíso?** São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- FÁTIMA. Conceição Viana de. **Dança: linguagem do transcendente** (Dissertação de Mestrado). Goiânia, 2001.
- FERREIRA, Maria Elisa Mattos Pires. O corpo segundo Merleau-Ponty e Piaget. **Ciência & Cognição**. Vol. 15, n. 03, pp. 47-61, 2010.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério. de. **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação prática**. São Paulo: Képos, 2012.

FINI, Mí I. Sobre a pesquisa qualitativa em educação, que tem a fenomenologia como suporte. In: BICUDO, Maria Aparecida Viggiani.; ESPÓSITO, Vitória Helena Cunha. (org.). **A pesquisa qualitativa em educação: um enfoque fenomenológico**. Piracicaba: UNIMEP, 1997.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

GASSNER, John. **Mestre do teatro I**. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: perspectiva, 1997.

GEBARA, Ivone. **Rompendo o Silêncio: Uma fenomenologia feminista do mal**. São Paulo, Vozes, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2011. Editora Itatiaia Limitada, 1994.

GIUSEPP, Erik; ROMEDO, Elaine. "...Para ser macho não pode negar fogo, tem que ser viril. Então não tem nada a ver com a dança..." **Revista da Faced**, n.8, pp. 139-154, 2004.

GOLDENBERG, Mirian. **Nu e vestido**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GOMES-DA-SILVA, Pierre Normando. A brincadeira de dar susto e o jogo da convivência. In: GOMES-DA-SILVA, Pierre Normando; CAMINHA, Iraquitan de oliveira. **Aprender a conviver: um enigma para a educação**. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 2007.

_____. **O jogo da cultura e a cultura do jogo: por uma semiótica da corporeidade**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011.

GONÇALVES, Rafael. Ramos. et. al. Merleau-Ponty, Sartre e Heidegger: três concepções de fenomenologia, três grandes filósofos. **Estudo e pesquisa em psicologia**. Rio de Janeiro, ano 08, n. 02, p.p. 402 - 435, 2008.

GUEDES da SILVA, Rivamar. **O Tambiá de todos os tempos: memória, lazer e sociabilidade**. (Dissertação – UFPB). João Pessoa, 2006.

HANNA, Judith Linne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HERMIDA, Jorge Fernando; BEZERRA, Mayam de Andrade. O corpo nas instituições educativas. In: HERMIDA, Jorge Fernando; ZOBOLI, Fábio. **Corporeidade e Educação**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2012.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Disponível em: www.ibge.gov.br, acessado em 28 de Outubro de 2012.

KIMMEL, Michael. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. In: **Horizontes Antropológicos: Corpo, doença e saúde**. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, ano 4, n.09, out. 1998.

LE MOS, Fernanda. **Religião e masculinidade**. Santo André: Fortune, 2009.

_____. A representação social da maculidade na religiosidade contemporânea. **Metodista**. v. 01, pp. 7-17, 2009

LOPES NETO, Antônio. Viva o azul, viva o encarnado: o Pastoril de Marechal Deodoro. **Repertório**. n. 16, p.p. 46 - 69, 2011.

MANOEL, Ivan Ap. Dossiê identidades religiosas e história. **Revista Brasileira de História das Religiões**. Ano I, n. 01, 2008.

MANSEY, M. H. **verbete "language"**. Macmillan student's dictionary. Londres: Macmillan, 1990.

MARDONES, José. María. **A vida do símbolo: a dimensão simbólica da religião**. São Paulo: Paulinas, 2006.

MATTHIESEN, Sara Quenzer, et. al. Linguagem, corpo e Educação Física. **Revista Mackenzi de Educação Física e Esporte**. Ano 7, n.2, 2002

MATTOS, Carmen Lúcia Guimarães de. A abordagem etnográfica na investigação científica. **Espaço Informativo Técnico do Ines Mec**. Rio de Janeiro, v. sem., n. 16, p.p. 53 - 58, 2001.

MATTOS, Mauro Gomes; ROSSETO JÚNIOR, Adriano José; BLECHER, Shelly. **Teoria e prática da metodologia da pesquisa em Educação Física: construindo sua monografia, artigo científico e projeto de ação**. São Paulo: Phorte, 2008.

MENEZES, Nilza. **Arreda homem que ai vem mulher**. São Paulo: Fortune, 2009.

MENEZES SANTOS, Luiz Anselmo. **O corpo próprio como princípio educativo a partir da perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty**. (tese de doutorado). São Cristóvão, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa no mundo**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOREIRA, Virginia. et. al. O método fenomenológico de Merleau-Ponty como ferramenta crítica na pesquisa em psicopatologia. **Psicologia: reflexão e crítica**. n. 17, v. 03, p.p. 447 - 456, 2004.

NASCIMENTO, Mayk Andreele do. **Memória, cultura popular e enraizamento**. Uma análise dos costumes e práticas culturais dos bairros do Roger e Tambiá em João Pessoa – PB. Dissertação (Mestrado em Sociologia – UFPB). João Pessoa – PB, 2010.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Corporeidade e Educação Física: do corpo-objeto ao corpo-sujeito**. Natal: EDUFRRN, 2005.

_____. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte e a inexistência da verdade. **Cronos**. Natal, n. 02, v. 09, p. 393 - 403, Jul/Dez, 2008.

_____. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte. **Princípios**. Natal, n.08, v.07, p.95-108, Jan/Dez, 2000.

_____. **Uma fenomenologia do corpo**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

NUNES, Maria José Rosado. Gênero e experiência religiosa das mulheres. In: MUSSKOPF, André S.; STROHER, Marga J. (Orgs). **Corporeidade, etnia e masculinidade**. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

OLIVEIRA, Eleonora Menicucci de. O gênero na saúde: auto-determinação reprodutiva das mulheres. **Mandrágora**. n. 04, v. 04, p.p. 17 – 26, 1997.

PICCININI, Larise. **O corpo vivido e a dança**: Possibilidade de re-significação da corporeidade na escola. (Dissertação-UFSC). 2011.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Lapinha**. João Pessoa: FIC, Governo da Paraíba, 2005.

PINHEIRO DOS SANTOS, Naira Carla di Giuseppe. Representações de gênero, religião e trabalho doméstico: resultados de uma pesquisa entre batistas na cidade de São Paulo. In: SOUZA, Sandra Duarte. de. **Gênero e Religião no Brasil**: ensaios feministas. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, p.p. 69 – 80, 2006.

PINTO, Mércia. Pastoril: estabilidade e mudança numa festa popular brasileira. **Em pauta**. v. 13, n. 20, p. 49 - 94, Junho, 2002a.

_____. Pastoril: educação sentimental e construção do imaginário numa festa popular brasileira. **Linhas Críticas**. v. 08, n. 14, jan/jun, 2002b.

PLATÃO. **Diálogos**: Fédon, Sofista, político. Rio de Janeiro: ediouro. Coleção Clássica de bolso, 2004.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dançar é Educação**: Interfaces entre corporeidade e estética. Natal: EDUFRN: Editora da UFRN, 2006

RAMOS, José. A semiologia e a educação: um diálogo entre Betti e Parlebas. **Revista Brasileira Ciência do Esporte**. Campinas, v. 21, n. 03, pp. 121-128, jun/maio, 2000.

REDYSON, Deyve. **Fenomenologia e hermenêutica da religião**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011.

RICHARDSON, R. J. Pesquisa social: métodos e técnicas. São Paulo: atlas, 1989.

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. **Pastoris religioso e profano**. João Pessoa, 1993.

RODRIGUES, Nina. Danças circulares, 2008. Disponível em: www.redasdalu.org.br/dancascirculares. Acesso 01.06.2013.

RODRIGUÊS, José Carlos. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

ROSA, Marcelo Victor. Educação Física e homossexualidade: investigando as representações sociais dos estudantes do centro de desportos. **Revista Motrivivência**. São Paulo, out., 2006.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. É possível realizar uma história do corpo. In: SOARES, C. L. **Corpo e história**. Campinas-SP: autores associados, 2001.

SANTIN, Silvino. O corpo simplesmente corpo. **Movimento**, pp. 57-74, 2001.

SANTOS, Ligia Pereira dos. Maternidade versus paternidade: Um diálogo docente com a corporeidade. In: HERMIDA, Jorge Fernando; Zoboli, Fábio. (orgs.). **Corporeidade e Educação**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2012.

SARAIVA, Maria do Carmo. O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação. **Movimento**. Porto Alegre, v. 11, n. 03, p. 219-242, set/dez, 2003.

SCHALLENBERGER, Djoni. Dança litúrgica: símbolo, rito, linguagem religiosa e cultural. **Teologia & espiritualidade – Revista Eletrônica da Faculdade Cristã de Curitiba**. pp. 01-23, 2010.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**. Porto Alegre, n. 02, v. 20, p.p. 71 – 99, jul/dez, 1995.

SILVA, Eliane Moura da. Fundamentalismo evangélico e questões de gênero: em busca de perguntas. In: SOUZA, S. D. de. **Gênero e Religião no Brasil: ensaios feministas**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, p. 11 – 28, 2006.

SILVA, Lúcia Marta Giunta da. et. al. Comunicação não-verbal reflexões a cerca da linguagem corporal. **Rev. Latino-am.enfermagem**. Ribeirão Preto. v.08, n.04, p.p.52-56, Agosto, 2000.

SIMON, Heloísa dos Santos; FRANCISCHI, Vanessa Gertrudes; MORETTI-PIRES, Rodrigo Otávio. Pesquisa fenomenológica. In: SANTOS, Saray Giovana dos; MORETTI-PIRES, Rrodrigo Otávio. (Orgs). **Métodos e técnicas de pesquisa quantitativa aplicada a Educação Física**. Florianópolis: tribo da Ilha, p.p. 69 – 82, 2012.

SCHMITT, Jean-Claude. O gesto do corpo na civilização medieval. In: BUESCU, Ana; SOUSA, João Silva de; MIRANDA, Maria Adelaide de, (org). O corpo e o gesto na civilização medieval. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

SOUZA, R. L. de. As festas cristãs e os sentidos da renovação. **Caminhos**. v. 05, n. 01, jan/jun, p.p. 81 - 106, 2007.

STINSON, Suzan. Uma pedagogia feminista para dança da criança. **Revista Pro-posições**, v.06, n.3, PP. 77-89, 1995.

TOMITA, Luiza Etsuko. O desejo sequestrado das mulheres: desafio para a teologia feminista no século 21. In: SOUZA, Sandra Duarte. de. **Gênero e Religião no**

Brasil: ensaios feministas. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, p.p. 147 – 167, 2006.

TRICHÊ, Patrícia Barbosa Martins; MORETTI-PIRES, Rodrigo Otávio. Pesquisa etnográfica. In: SANTOS, Saray Giovana dos; MORETTI-PIRES, Rodrigo Otávio. **Métodos e técnicas de pesquisa quantitativa aplicada a Educação Física**. Florianópolis: tribo da Ilha, p.p. 105 – 111, 2012.

VALENTE, W. **Pastoris do Recife antigos e outros ensaios**. Recife: Comunicação Editora, 1995.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **O bumba-meu-boi como fenômeno estético**. (Tese de doutorado – UFRN). Natal, 2006

VIEIRA, M. de S. **Pastoril:** uma educação celebrada no corpo e no riso. Tese (doutorado em Educação - UFRN). Natal, 2010.

VILLAÇA, N. **A edição do corpo:** tecnociência, artes e moda. Barueri, SP: Estação das Letras, 2007

_____. Corpo e gestualidade nos Pastoris potiguar. **European review of Artistic Studies**. Portugal, v. 01, n. 02, p. 16 - 33, 2010.

WANDERMUREM, Marli. O corpo na fronteira do sagrado e profano: a construção ética da corporeidade através da história. **Maiêut. dig. R. Fil. Ci. Afins**. v. 01, n. 2/3, p. 177-195, 2007.

ZOBOLI, F. Contextualização histórico-filosófica da cisão corpo/mente. In: HERMIDA, J. F.; ZOBOLI, F. (Orgs.). **Corporeidade e educação**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, p.p. 15 – 48, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 2010.

ANEXOS

ANEXO I**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA**
COORDENADORES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado (a) Senhor (a)

Esta pesquisa é sobre as representações de gênero na dança de tradição religiosa (Lapinha) e está sendo desenvolvida pela pesquisadora Alana Simões Bezerra, aluna do Programa de pós-graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação da Prof^a Dr^a. Fernanda Lemos.

Os objetivos do estudo são analisar representações de gênero na dança de tradição religiosa, Lapinha. A finalidade deste trabalho é dar subsídio a experiência com a pesquisa da Lapinha e sua relevante para os estudos sobre religiosidade popular, bem como as representações sociais, os estudos de gênero e a corporeidade que suscita movimentos na sua forma de existir, na emoção, criatividade de um povo

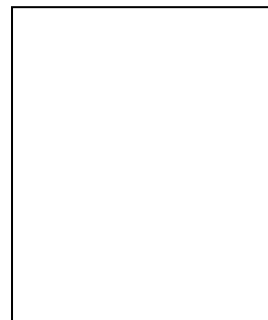
Solicitamos a sua autorização, para que participe da entrevista, e da observação das aulas, como também sua autorização para que seja fotografado (a), filmado (a) e para que sejam apresentados os resultados deste estudo em eventos da área das Ciências das Religiões e publicar em revista científica. Por ocasião da publicação dos resultados, seu nome será mantido em sigilo. Informamos que essa pesquisa não oferece riscos, previsíveis, para a sua saúde.

Esclarecemos que a sua participação no estudo é voluntária e, portanto, o senhor (a) não é obrigado (a) a autorizar ou fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pela Pesquisadora. Caso decida não autorizar a participação no estudo, ou resolver a qualquer momento desistir do mesmo, não sofrerá nenhum dano, nem haverá modificação na assistência que vem recebendo na Instituição. A pesquisa não oferece riscos aos sujeitos participantes da pesquisa. E trará benefícios para um melhor conhecimento da cultura popular da dança na cidade de João Pessoa e contribuirá para os estudos sobre as representações de gênero.

Os pesquisadores estarão a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Diante do exposto, declaro que fui devidamente esclarecido (a) e dou o meu consentimento para que meu filho (a) possa participar da pesquisa e para publicação dos resultados. Estou ciente que receberei uma cópia desse documento.

Assinatura



Assinatura da Testemunha

Contato com o Pesquisador (a) Responsável:

Caso necessite de maiores informações sobre o presente estudo, favor ligar para o pesquisador Alana Simões Bezerra. E-mail: alana_simoes_edf@hotmail.com

Endereço (Setor de Trabalho): Universidade Federal da Paraíba. Campus I. Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões, Centro de Educação.

Telefone: 8819-6550

Comitê de Ética em Pesquisa Centro de Ciências da Saúde

Campus I – Cidade Universitária. Bloco Arnaldo Tavares – Sala 812 – 1º andar – CCS.

Fone: (83) 3216 - 7791

Atenciosamente,

Assinatura do Pesquisador Responsável

ANEXO II**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA**
RESPONSÁVEIS DOS BRINCANTES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado (a) Senhor (a)

Esta pesquisa é sobre as representações de gênero na dança de tradição religiosa (Lapinha) e está sendo desenvolvida pela pesquisadora Alana Simões Bezerra, aluna do Programa de pós-graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação da Prof^a Dr^a. Fernanda Lemos.

Os objetivos do estudo são analisar representações de gênero na dança de tradição religiosa, Lapinha. A finalidade deste trabalho é dar subsídio a experiência com a pesquisa da Lapinha e sua relevante para os estudos sobre religiosidade popular, bem como as representações sociais, os estudos de gênero e a corporeidade que suscita movimentos na sua forma de existir, na emoção, criatividade de um povo

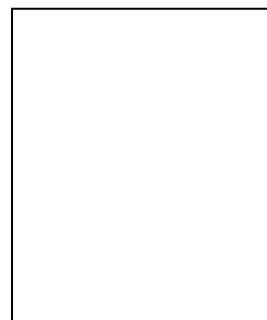
Solicitamos a sua autorização, para que seu filho (a) participe da entrevista, e da observação das apresentações, como também sua autorização para que ele (a) seja fotografado (a), filmado (a) e para que sejam apresentados os resultados deste estudo em eventos da área das Ciências das Religiões e publicar em revista científica. Por ocasião da publicação dos resultados, seu nome será mantido em sigilo. Informamos que essa pesquisa não oferece riscos, previsíveis, para a sua saúde.

Esclarecemos que a participação de seu filho no estudo é voluntária e, portanto, o senhor (a) não é obrigado (a) a autorizar ou fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pela Pesquisadora. Caso decida não autorizar a participação no estudo, ou resolver a qualquer momento desistir do mesmo, não sofrerá nenhum dano, nem haverá modificação na assistência que vem recebendo na Instituição. A pesquisa não oferece riscos aos sujeitos participantes da pesquisa. E trará benefícios para um melhor conhecimento da cultura popular da dança na cidade de João Pessoa e contribuirá para os estudos sobre as representações de gênero.

Os pesquisadores estarão a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Diante do exposto, declaro que fui devidamente esclarecido (a) e dou o meu consentimento para que meu filho (a) possa participar da pesquisa e para publicação dos resultados. Estou ciente que receberei uma cópia desse documento.

Responsável Legal



Assinatura da Testemunha

Contato com o Pesquisador (a) Responsável e comitê de ética:

Caso necessite de maiores informações sobre o presente estudo, favor ligar para o pesquisador Alana Simões Bezerra.

E-mail: alana_simoes_edf@hotmail.com

Telefone: 8819-6550

Comitê de Ética em Pesquisa Centro de Ciências da Saúde

Campus I – Cidade Universitária. Bloco Arnaldo Tavares – Sala 812 – 1º andar – CCS.

Fone: (83) 3216 - 7791

Atenciosamente,

Assinatura do Pesquisador Responsável

ANEXO III**CERTIDÃO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA**



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

CERTIDÃO

Certifico que o Comitê de Ética em Pesquisa, do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba – CEP/CCS aprovou por unanimidade na 6ª Reunião realizada no dia 03/07/2012, o projeto de pesquisa intitulado: “A REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO NAS DANÇAS DE TRADIÇÕES RELIGIOSAS” da Pesquisadora Alana Simões Bezerra. Prot. nº 0306/12, CAEE: 04565812.6.0000.5188.

Outrossim, informo que a autorização para posterior publicação fica condicionada à apresentação do resumo do estudo proposto à apreciação do Comitê.


Dr.ª Bianca Marques D. Sousa
Coordenadora CEP/CCS/UFPB
Mat. SIAPE: 0332618

APÊNDICES

APÊNDICE I

QUESTIONÁRIO DE ENTREVISTA PARA OS BRINCANTES

Este questionário faz parte do projeto de pesquisa intitulado: **LAPINHA**: as representações de gênero na dança de tradição religiosa, e tem como objetivo analisar as representações de gênero na dança de tradição religiosa, Lapinha. Cujas autorias são de Alana Simões Bezerra. Portanto, este questionário foi elaborado pela autora, posteriormente sofreu algumas modificações e a inclusão de novas perguntas.

QUESTIONÁRIO DE ENTREVISTA PARA OS BRINCANTES

PERFIL SÓCIO DEMOGRÁFICO

1. Sexo: Masculino () Feminino ()
2. Idade: _____ local de nascimento: _____
3. Escolaridade: _____

PERFIL RELIGIOSO:

Religião: _____
 Qual a religião da sua mãe?: _____
 Qual a religião do seu pai? _____
 Há quanto tempo você participa da Lapinha? _____
 Qual o nome da Lapinha que você participa? _____

Qual o cordão que você participa: Encarnado () Azul ()
 Você sabe o que representa a cor do seu cordão? _____

Você tem o conhecimento que a Lapinha é uma dança religiosa católica?

O que representa a Lapinha para você? _____

Seu personagem: homem () mulher ()
 O que representa seu personagem na Lapinha? _____

A Lapinha tem alguma relação com a escolha da sua religião? _____

O que você sente quando está dançando (brincando)? _____

Antes de começar a Lapinha vocês fazem algum tipo de oração? _____

Você acha que durante a apresentação da Lapinha você dança ou brincadeira? _____

APÊNDICE II

QUESTIONÁRIO DE ENTREVISTA PARA OS COORDENADORES DAS LAPINHAS

Este questionário faz parte do projeto de pesquisa intitulado: **LAPINHA**: as representações de gênero na dança de tradição religiosa, e tem como objetivo analisar as representações de gênero na dança de tradição religiosa, Lapinha. Cujas autorias são de Alana Simões Bezerra. Portanto, este questionário foi elaborado pela autora, posteriormente sofreu algumas modificações e a inclusão de novas perguntas.

QUESTIONÁRIO DE ENTREVISTA PARA OS COORDENADORES DAS LAPINHAS

PERFIL SÓCIO DEMOGRÁFICO

Sexo: Masculino () Feminino ()

Idade: _____ local de nascimento: _____

Estado civil: Casado (a) () Solteiro (a) () Divorciado (a) () Viúvo () outros ()

Escolaridade: _____

PERFIL RELIGIOSO

Religião? _____

Frequenta algum grupo religioso? _____

Qual Lapinha que você coordena? _____

Ao todo quantas pessoas participam da apresentação da Lapinha? _____

Há quanto tempo existe essa Lapinha? _____

Como surgiu essa Lapinha? _____

Onde acontecem os ensaios da Lapinha? _____

Em que mês do ano se inicia os ensaios da Lapinha? _____

Quando se iniciam as apresentações da Lapinha? _____

Ainda acontece a queima da Lapinha? Sim () Não ()

Você sabe que a Lapinha é uma dança de tradição católica? Sim () Não ()

Quais os espaços que a Lapinha se apresenta? _____

Quem faz a mediação da disputa dos cordões? _____

O que representa a Lapinha para você? _____

O que você acha que a Lapinha representa para a comunidade religiosa? _____

Em sua opinião, o que representa a Lapinha para a Religião Católica? _____

Qual o objetivo da Lapinha? _____

As canções sofreram modificações ao longo do tempo? Sim () Não (). Se sim, por que aconteceram essas modificações? _____

Há registro das canções? Sim () Não ()

As coreografias sofreram modificações? Sim () Não (). Se sim, por que aconteceram? _____

Quem fez a coreografia (o movimento, a gestualidade) da Lapinha? _____

Essa Lapinha mantém as mesmas características desde o seu início? Sim () Não (). Se não, o que foi que mudou? _____

As crianças ainda gostam de dançar (brincar) na Lapinha? Sim () Não ()

Por que apenas mulheres se apresentam na Lapinha? _____

Por que apenas homens tocam os instrumentos e cantam as canções? _____

Quem confecciona os figurinos? _____

A Lapinha tem alguma ajuda dos poderes públicos ou de casas de cultura? e as igrejas? Sim () Não (). Se não, por falta de recursos financeiros a cultura das apresentações das Lapinhas podem acabar na cidade de João Pessoa-Pb? Sim () Não ()

Porque vocês, coordenadores, mesmo sem recursos continuam com as apresentações? _____

Qual a relação desta Lapinha com a igreja oficial da comunidade? _____

Como é arrecada a verba para realizar as apresentações da Lapinha? _____

APÊNDICE III

QUESTIONÁRIO DE OBSERVAÇÃO

“As representações de gênero da Lapinha: conhecimento do fenômeno”

QUESTIONÁRIO DE OBSERVAÇÃO

“As representações de gênero da Lapinha: conhecimento do fenômeno”

1. Qual o grupo de Lapinha esta se apresentando?

2. Quantas pessoas participam? _____
3. Tempo de apresentação? _____
4. Local de apresentação? _____
5. Quais os personagens? _____

6. Quais os gestos e movimentos corporais da Lapinha?

7. Quais os movimentos mais frequentes? _____
8. Como esses gestos/movimentos são representados na dança da Lapinha? _____
9. Como o gênero é representado nesta apresentação da Lapinha?

10. Quais os lugares sociais dos personagens da Lapinha?

11. Quais os papéis definidos socialmente que são atribuídos a um e a outro sexo? _____
12. Durante a apresentação os brincantes e organizadores expressam sua religiosidade? De que forma? _____
13. Curiosidade: se a Lapinha é uma dança cristã, porque a figura da cigana aparece em uma de suas jornadas? -

14. Observações adicionais durante a observação da apresentação:

APÊNDICE IV
PERSONAGENS

1. MESTRA (CORDÃO ENCARNADO)



2. LINDA ROSA (CORDÃO ENCARNADO)



3. BORBOLETA (CORDÃO ENCARNADO)



4. LIBERTINA (CORDÃO ENCARNADO)



5. ASSUCENA (CORDÃO ENCARNADO)



6. PASTORINHA (CORDÃO ENCARNADO)



7. CONTRAMESTRA (CORDÃO AZUL)



8. ANJO (CORDÃO AZUL)



9. CAMPONESA (CORDÃO AZUL)



10. BORBOLETA (CORDÃO AZUL)



11. PASTORINHA (CORDÃO AZUL)



12. ESTRELA (CORDÃO CENTRAL)



13. CIGANA (CORDÃO CENTRAL)



14. PASTOR (CORDÃO CENTRAL)



APÊNDICE V
COORDENADORES DAS LAPINHAS

1. MESTRE NAU (COORDENADOR DA LAPINHA MENINO DEUS)



2. MESTRE MACIEL (COORDENADOR DA LAPINHA JESUS DE NAZARÉ)



3. DONA ANTÔNIA (COORDENADORA DA LAPINHA JESUS DE NAZARÉ)

