

CINESIA JOELMA – TRAJETÓRIAS & CORPOREIDADE DA EXPOENTE DO MOVIMENTO CALIPSO BRASILEIRO¹

Mateus Pereira Lago²

RESUMO

Por meio de interlocuções permeadas pelo viés antropológico, este trabalho busca investigar o conceito artístico-cultural presente na trajetória de vida e nos elementos corporais e performáticos da cantora paraense Joelma da Silva Mendes. Apoiado nessa perspectiva, tomo como referência o conceito de história de vida cunhado por Maria Isaura Pereira de Queiroz, trajetória de vida a partir das formulações de Suely Koffes e noções de gestualidade e performance discutidas por Elízia Ferreira.

Palavras-chave: Calipso (Dança) - Belém (PA). Corpografia. Cultura - Belém (PA). Mendes, Joelma da Silva - Biografia.

RESUMEN

A través de interlocuciones impregnadas de prejuicios antropológicos, este trabajo busca investigar el concepto artístico-cultural presente en la trayectoria de la vida y los elementos del cuerpo y la actuación del cantante de Pará Joelma da Silva Mendes. En base a esta perspectiva, tomo como referencia el concepto de historia de vida acuñado por Maria Isaura Pereira de Queiroz, la trayectoria de vida de las formulaciones de Suely Koffes y las nociones de gesto y actuación discutidas por Elízia Ferreira.

Palabras-clave: Calypso (Danza) - Belém (PA). Corpografía. Cultura - Belém (PA). Mendes, Joelma da Silva - Biografía.

¹ Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao curso de Bacharelado em Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), Campus dos Malês, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Cristiane Santos Souza e coorientação da Prof.^a Dr.^a Elizia Cristina Ferreira.

² Concludente do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades UNILAB/Campus dos Malês.

1 INTRODUÇÃO

*“[...] sou menino passarinho, sou da tribo do amor;
Sou madeira, sou do Norte, a sorte me abençoou.”*
Chama guerreira, Banda Calypso, 2009.

O presente estudo aborda as relações existentes na trajetória de vida da cantora Joelma da Silva Mendes (45), nascida em 22 de junho de 1974 na cidade de Almeirim no interior do estado do Pará, que se tornou conhecida na música popular brasileira a partir de 1999 quando formou a Banda Calypso (1999-2015), um dos maiores fenômenos do cenário musical do país, que estão atreladas aos aspectos socioculturais que podem ser identificados na história de vida da cantora almeirimense.

Este estudo enfoca a confluência de elementos corporais manifestados nas performances da artista em palco e elenca particularidades que dão ênfase ao objetivo desta pesquisa de ressignificar por meio de análises teóricas a relevância e singularidade da representatividade cultural paraense promovida por Joelma Mendes ao longo de seus 25 anos de carreira.

Ainda em atividade, Joelma segue em carreira solo desde 2016³. Desde então, a artista já consolidada na música popular brasileira continua a difundir a cultura do estado do Pará, não apenas em território nacional como nos tempos áureos da Banda Calypso, mas também no continente africano, europeu e na América Latina, por onde faz shows e segue propagando a *brasilidade* que lhe é característica.

A proposta deste trabalho deriva da relação sentimental permeada sob o viés de fã e artista e corrobora por meio das análises descritas neste artigo o reconhecimento à representatividade e promoção da cultura paraense efetivada nas duas últimas décadas do século XXI pela artista em questão, uma porta voz do movimento cantante e dançante amparada por aspectos de um sistema da arte enquanto **transmissora de tradições e modos de vida**. Para tal empreendimento, farei uso de análises às entrevistas da cantora concedidas a programas de tv e revistas, dando enfoque à algumas declarações sobre sua atuação no cenário artístico brasileiro.

Para uma melhor organização das discussões empreendidas neste artigo, o texto está dividido em seções. Na primeira seção, descrevo sobre os conceitos de histórias e trajetórias de vida dando enfoque à construção identitária de Joelma Mendes; na segunda, desenvolvo um histórico breve da cultura musical paraense evidenciando o estilo musical brega e destaco a aparição e difusão do ritmo Calipso no cenário da indústria fonográfica do Brasil.

³ No segundo semestre de 2015, se deu o rompimento da relação conjugal e profissional com o guitarrista e produtor musical Cleidivan Almeida Farias (45), popularmente conhecido por Ximbinha, este que foi responsável por aplicar sua técnica musical marcada pelo solo de guitarra e acompanhamento fidedigno às canções interpretadas por Joelma.

Na terceira parte do trabalho, proponho uma análise de elementos da cultura indígena presentes em figurinos, bem como, performances executadas pela artista que exprimem por meio de movimentos uma corporeidade pautada na representatividade cultural do estado do Pará, consubstanciando uma abordagem breve acerca da expressividade e gestualidade pensada a partir de tradições afro-brasileiras formadoras das manifestações culturais do Brasil. Por fim, alinhavo algumas considerações acerca da representatividade cultural que a cantora Joelma promove em sua carreira artística, manifestando seu respeito e apreço por tradições indígenas e propagando os ritmos regionais do estado do Pará em escala nacional e internacional.

2 HISTÓRIAS E TRAJETÓRIAS DE VIDA

“Eu lembro quando era criança brincando na beira do rio, deixando o tempo passar, ou passando o tempo, era o meu desafio.”

Menina do interior, Banda Calypso, 2009.

Conforme os sociólogos como W. I. Thomas, F. Znasniecki e John Dollard, bem como o antropólogo Franz Boas, geógrafo alemão convertido à antropologia e naturalizado americano em 1886, versavam a história de vida como recurso fundamental de suas pesquisas (QUEIROZ, 1988, p.14). De acordo com Maria Isaura Pereira de Queiroz em *Relatos orais: Do “Indizível” ao “Dizível”*, esses autores encaravam a história de vida tal como a capacidade para se conhecer como se desenvolvia um indivíduo em seu meio sociocultural (QUEIROZ, 1988, p.15).

“Assemelham-se às histórias de vida, as entrevistas, os depoimentos pessoais, as autobiografias, as biografias [...]” (QUEIROZ, 1988, p.19); neste sentido, a autora destaca os aspectos que compõem o registro da história de vida e apresenta o conceito nas seguintes palavras:

A história de vida, por sua vez, se define como o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, tentando reconstruir os acontecimentos que vivenciou e transmitir a experiência que adquiriu. [...] o relato em si mesmo contém o que o informante houve por bem oferecer, para dar ideia do que foi sua vida e do que ele mesmo é. Avanços e recuos marcam as histórias de vida [...] (QUEIROZ, 1988, p.20).

O exercício inerente a construção da história de vida requer, segundo a autora “[...] maior profundidade, maior envergadura, desde que acompanhadas e complementadas por outras maneiras de coleta”. Tal afirmação diz respeito ao processo de análise que permeia a

pesquisa, e pode ser apreendido na narrativa da história de vida da cantora Joelma Mendes e no processo de formação de sua trajetória pessoal e profissional.

O período da infância e crescimento da cantora está registrado no livro *Joelma entre olhares* (2017), escrito por Jessyca Campos - fã e admiradora da vida e obra da artista que traz uma abordagem sucinta sobre a realidade humilde da menina do interior crescida às margens do Rio Amazonas, considerado por Joelma como sua piscina natural e palco de travessuras memoráveis que marcaram não só o psicológico, mas também o corpo de Joelma, como por exemplo uma cicatriz na perna esquerda feita por um acidente com um objeto cortante num dos momentos de diversão com os amigos, em sua grande maioria meninos.

De acordo com a narrativa registrada na obra citada acima, o convívio com meninos era a opção para as partidas de futebol, as disputas com papagaio⁴, as competições de pião, (brinquedo preservado e utilizado por Joelma em seu tempo livre), e as pejejas com petecas, estas que ficavam presas na barra da calcinha, que a propósito era a única peça de roupa usada por Joelma quando criança.

Figura 1 - Fotografia de Joelma Mendes e trecho de música



Fonte: divulgação/edição do autor.

A obra destaca a fase inicial da vida de Joelma como uma das mais significativas para a construção de sua integridade moral baseada nos ensinamentos cristãos passados por sua mãe Maria de Nazaré da Silva Mendes (69), a matriarca de sete filhos sustentados pelo serviço de costureira que atendia a vizinhança. Um dos fatos marcantes nesse período é lembrado com tristeza, porque aborda as agressões físicas sofridas pela mãe de Joelma, cujo pai não colaborava com a manutenção da casa e agia com violência contra a esposa e os filhos, culminando no

⁴ Em algumas regiões do Brasil, como o Norte, soltar pipa, ou arraiá é conhecida também por empinar papagaio.

abandono literal da família, que ficou sob a força, a sabedoria e os cuidados da dona Maria de Nazaré⁵. Sobre essas cenas, a autora destaca:

[...] O esforço pela sobrevivência era enorme principalmente por sustentar tantos filhos com condições precárias de uma mãe costureira. O pai escolheu o caminho do abandono sem deixar nenhum auxílio, abrindo mão dela e de toda a família, os deixando a mercê da sorte e do destino (CAMPOS, 2017. p, 11).

Tendo em vista a possibilidade de conhecimento prévio e interpretações por parte do pesquisador, torna-se pertinente relacionar as discussões teóricas que fundamentam a pesquisa com as fontes colhidas, como registros de narrativas, imagens, e demais produtos que evidenciem a história e trajetória de vida do indivíduo em foco. Ainda de acordo com Maria Isaura Pereira de Queiroz, é possível apreender a flexibilização na construção da história de vida, de maneira que o pesquisador utilize mecanismos úteis em suas observações, o que contribui para bons resultados na investigação e possibilita um caráter legítimo às conclusões do trabalho de análise.

Outra premissa abordada pela autora corresponde à competência de que uma única história de vida possa conceber uma reflexão sociológica significativa e fértil; para tanto, Maria Isaura faz referência a Marcel Mauss:

Todo fenômeno social é total, dizia Marcel Mauss nas décadas de 20. O indivíduo é também um fenômeno social. Aspectos importantes de sua sociedade e do seu grupo, comportamentos e técnicas, valores e ideologias podem ser apanhados através de sua história. (QUEIROZ, 1988, p.28).

Para maior compreensão do processo de elaboração de uma pesquisa tendo como suporte os dados obtidos por meio da história de vida, é importante salientar que a investigação acerca dos acontecimentos vivenciados e descritos pelo narrador constituem um conjunto a ser trabalhado e refinado, uma vez que, a ingerência do pesquisador reflete a responsabilidade em lapidar as narrativas com o propósito de alcançar a preservação da integridade do que lhe foi transmitido como verdade experienciada. A autora destaca:

A história de vida, como qualquer outro procedimento empregado na coleta de dados, é, pois, um instrumento, não é nem coleta, nem produto final da pesquisa; ela recolhe

⁵ Segundo Joelma, seu pai José Benahum Mendes abandonou a família quando ela tinha sete anos de idade, período em que testemunhou cenas de violência cometidas pelo genitor sob o efeito do álcool contra sua mãe e seus irmãos. No ano de 2016, Joelma declarou ter se reaproximado do pai e o perdoado, após isso, gravou a canção “Perdeu a razão” que aborda o tema da violência contra a mulher, que segundo a cantora teria provocado novo afastamento do pai. Em 28 de junho de 2019, o senhor José Mendes faleceu na UTI de um hospital público de Santarém-PA. A cantora se pronunciou através do seu perfil oficial no Instagram e compartilhou o momento de perda sob convicções religiosas.

um material bruto que necessita ser analisado. Porém, o material bruto, uma vez registrado, permanece inerte e imutável através do tempo, tendo as mesmas características de persistência e identidade que possui qualquer outro documento, e como estes, durando através das idades desde que convenientemente armazenado (QUEIROZ, 1988, p.30).

A percepção de determinado indivíduo implica na ilustração do perfil a respeito do personagem protagonista da história de vida, este, por sua vez é destacado do meio social em que se encontra para dar sentidos à sua trajetória nas determinadas esferas sociais e culturais. Maria Isaura Pereira enfatiza tal procedimento com o seguinte argumento:

A história de vida é contada por um personagem e gira em torno deste. À primeira vista, dir-se-ia que é algo eminentemente individual, sofrendo as distorções trazidas pela subjetividade do narrador. Esta colocação tem sua razão de ser; no relato de uma história de vida, o pesquisador colhe dados que indicam como se formou a personalidade de um indivíduo, através de sequências de experiências no decorrer do tempo. “Indivíduo” significa alguém que se tornou isoladamente, extraindo-o do interior de uma coletividade para considerá-lo em si mesmo, naquilo que o distingue dos demais. [...] Indivíduo e personalidade seriam noções que recobririam aquilo que existe de mais íntimo e de mais inconfundível em alguém (QUEIROZ, 1988, p.36).

Na continuidade de seu estudo sobre o que está implícito e explícito na construção de uma pesquisa sob o prisma da história de vida, a autora reforça a interação existente entre o indivíduo e o ambiente ao seu redor, bem como, os elementos que constituem determinado meio sociocultural, negritando as nuances que traduzem a identidade e imprimem representações na personalidade do indivíduo. Para tanto, a autora argumenta:

Não é novidade alguma afirmar que o indivíduo cresce num meio sociocultural e está profundamente marcado por ele. Sua história de vida se encontra, pois, a cavaleiro de duas perspectivas: a do indivíduo com sua herança biológica e suas peculiaridades, a de sua sociedade com sua organização e seus valores específicos (QUEIROZ, 1988, p.36).

É possível compreender por meio do texto *Relatos orais: Do “Indizível” ao “Dizível”* de Queiroz, a potencialidade inerente às pesquisas que se respaldam em histórias de vida, no entanto, a autora reforça a necessidade de um acompanhamento reflexivo e de caráter metodológico mais profundo quanto a sua utilização prática. Nessa perspectiva, a autora enfatiza: “as histórias de vida poderiam constituir ferramenta valiosa para tais estudos, uma vez que se colocam justamente no ponto de intersecção das relações entre o que é exterior ao indivíduo e o que ele traz em seu íntimo” (QUEIROZ, 1988, p.40).

As histórias de vida dão conta de sistematizar os elementos que corroboram para uma compreensão acerca das narrativas e registros orais que se produzem com base na memória,

esta, que possibilita novos percursos entre o que é dito e também pelo que não é, constituindo a ideia de apreensão e escrita de experiências a partir de trajetórias, que num sentido bilateral evocam noções de rotas a serem percorridas conforme aquilo que implica o personagem. Baseado nessa premissa, faz-se necessário o uso de conceitos que destaquem a condução da história de vida de determinado indivíduo por trajetórias que dão novos rumos às suas narrativas.

A antropóloga Suely Kofes⁶ em parceria com Adriana Piscitelli⁷ contribui de maneira imprescindível para o despontamento de trajetórias a partir de memórias e experiências protagonizadas por mulheres, e assim provoca reflexões sobre gênero incorporadas às histórias femininas, como é o caso desta pesquisa, que discute as relações entre as trajetórias de vida da cantora Joelma, que configuram-se como ciclos sucedidos da sua infância até a sua projeção nacional como uma das artistas mais influentes da música popular brasileira. Em suma, refere-se a “trajetórias em diferentes tempos” (KOFES e PISCITELLI, 1997. p, 345). As autoras defendem a necessidade de amparar-se na noção de experiência apresentada por Bruner⁸ para fundamentar a precisão dos sujeitos trabalhados em seu estudo.

Ela faz referência a um sujeito em ação, a um sujeito que se engaja na ação e dela participa, que sente a ação, pensa sobre ela e a reformula. [...] Operando com esta noção de experiência poderíamos capturar as narrativas de sujeitos sobre suas experiências e incorporar suas interpretações, apontar junções e disjunções temporais, mudanças e continuidades, tradições e rupturas (KOFES e PISCITELLI, 1997. p, 345).

As autoras empreendem reflexões a respeito da inclusão de relações entre experiência, narrativa e memória às conceituações de gênero, fazendo uma aproximação em primeira instância com a memória, esta que estabelece aspectos da temporalidade relativa à acontecimentos do passado e que seria capaz de desprender os fatos tidos como fragmentos ou vazamentos, uma vez que, segundo Halbwachs⁹ “nada na memória escapa à trama sincrônica da existência social do presente” (HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo. Revista dos Tribunais Ltda/Vértice. 1990. In. KOFES e PISCITELLI, 1997. p, 346).

⁶ Suely Kofes é professora do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP e membro do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu.

⁷ Adriana Piscitelli é doutora em Ciências Sociais pela UNICAMP – Área Família e Gênero – e pesquisadora do PAGU.

⁸ BRUNER, E. M. Introduction. In: TURNER V. and BRUNER, E.M. (eds) *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986.

⁹ HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo. Revista dos Tribunais Ltda/Vértice. 1990. In. KOFES e PISCITELLI, 1997. p, 346.

Para adentrar a discussão referente à escrita da história de vida, é preciso conceber técnicas como a autobiografia e a biografia, estas que são discutidas por Pierre Bourdieu¹⁰ em “A ilusão biográfica”, onde o autor esboça sua crítica à biografia, esta que, implica em variações que buscam legitimar o percurso de determinada história de vida em uma ordem cronológica realizado pelo sujeito que é objeto da trajetória. Neste sentido, o autor afirma o uso do relato biográfico como instrumento que dispensa uma linearidade temporal, visto que de acordo com Bourdieu existem deslocamentos, brechas e imprecisões no que concerne à fidedignidade da memória.

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que “se entrega” a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua escrita sucessão cronológica (quem já coligiu histórias de vida sabe que os investigados perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário), tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o *postulado do sentido da existência* narrada (e, implicitamente, de qualquer existência). (BOURDIEU apud FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. Usos e abusos da história oral. Editora FGV, Rio de Janeiro, 1996).

O livro *Joelma Entre Olhares* imprime ao público as sensações, os anseios e a memória da artista, que não cogitava entrar para o universo musical por temer as instabilidades que caracterizam a vida arriscada nas estradas e sobretudo, a desvalorização de sua cultura taxada por estereótipos e que prejudicava aqueles que buscavam sobreviver no ramo da música.

Joelma é detentora de obstinação e por isso, nunca se submeteu ao desígnio atribuído de forma preconceituosa e machista às mulheres de ser “o sexo frágil”. O sonho de seguir a carreira jurídica lhe era persistente, pois a vislumbrava como a oportunidade de garantir um futuro que contradissesse as estatísticas de sua região, onde as circunstâncias de uma cidade do interior paraense exigiam o abandono dos estudos.

Protagonista de uma realidade distante dos grandes centros urbanos, como a capital Belém, que fica a aproximadamente 36 horas de barco da pequena Almeirim, a jovem Joelma naquele interior engravidou aos 15 anos de idade, sem mesmo conhecer o que lhe acometera; tratar sobre sexualidade não fazia parte dos diálogos de famílias como a de dona Maria Nazaré.

No dia 25 de dezembro de 1989 Joelma deu à luz a Natália Mendes Sarraff, filha de um comerciante da cidade de Almeirim. O apoio da mãe e então avó, foi de extrema valia, pois a partir daquele momento Joelma enveredou sua rota pelo caminho da música de forma definitiva,

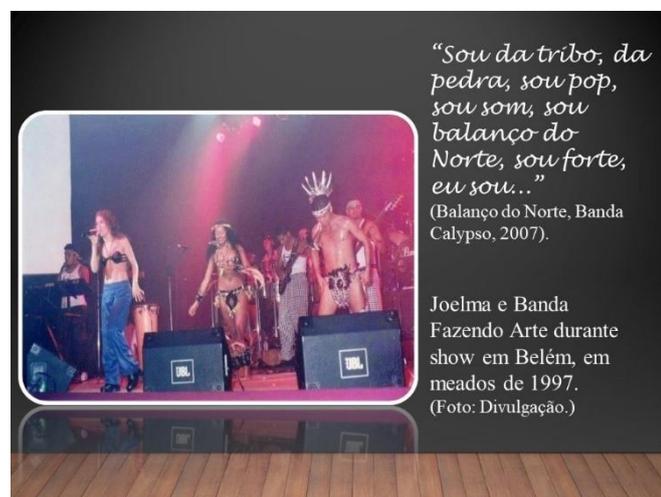
¹⁰ BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. Actes de la Recherche en Sciences Sociales (62/63):69-72, juin 1986.

pois entendeu que aquela era de fato a missão lhe concedida por Deus. Sobre sua estreia como cantora, a obra citada revela:

[...] Ficou conhecida em Almeirim depois de participar da Feira de Arte e Cultura do seu município. O Marvim lembra com orgulho da frase que escutou dela quando já estava aceitando o seu destino para a música, ela o disse “Um dia ainda serei uma grande cantora”. Chamava atenção em bares e espaços em que cantava, começou a ser requisitada para fora de Almeirim, recebendo um convite para ir à capital Belém do Pará, fazer um teste para a banda “Fazendo Arte”, conversou com a mãe e decidiu aceitar a proposta deixando a filha aos cuidados da dona Maria (CAMPOS, 2017. p, 13).

A recusa ao convite foi a primeira resposta de Joelma, que alegou não ser cantora profissional, pois considerava aquilo um hobby, no entanto, a proprietária e contrabaixista da banda não aceitou a rejeição à proposta e marcou o teste para os próximos dias seguidos aos incontáveis telefonemas destinados à Joelma, que finalmente resolveu atender a um deles no único posto telefônico da TelePará situado na bucólica Almeirim. A essa altura, Joelma tinha 19 anos e depois de aceitar o convite para o teste, embarcou para Belém com o único propósito de testar sua capacidade musical, o que resultou no período de 4 anos na banda Fazendo Arte.

Figura 2 - Fotografia de Joelma durante show na Banda Fazendo Arte, meados de 1997



Fonte: divulgação/edição do autor.

Após esse período, Joelma fundou a Banda Eu, cujo título se referia a própria cantora, esta que não se sentia confortável com o próprio nome para identificar seu grupo musical; algum tempo depois, a artista chegou a incorporar os vocais de apoio do grupo do cantor e compositor Kim Marques, batizado de Banda K. No ano de 1998, Joelma foi apresentada pelo amigo Kim

ao guitarrista e produtor musical Ximbinha¹¹ durante um almoço; a ideia da cantora era seguir carreira solo sob o nome artístico de Joelma Lins, e por isso procurou o músico para produzir seu álbum de estreia em carreira solo.

Com a insegurança de uma nova fase de sua recém trajetória na música, Joelma foi convidada pelo parceiro de estúdio e então de vida a formarem uma banda, batizada por ela com o nome do ritmo que produziam, mas trazendo uma diferença quanto à grafia do título da dupla, uma vez que, o ritmo é escrito com a letra “i” e o nome da banda com a consoante “y”. Em junho de 1999, Joelma e Ximbinha fundaram a Banda Calypso, que por iniciativa da cantora, foi registrada juridicamente para ser uma empresa em todas as circunstâncias legais.

3 A CULTURA MUSICAL PARAENSE: DO BREGA AO CALIPSO

“Segure a minha mão e vamos já dançar, cabeça com cabeça vai girando sem parar. A festa é toda nossa e é tão grande a emoção, vamos dançando um brega, dando um show nesse salão...”
Brega-Fó, Banda Calypso, 1999.

Nos dias atuais, é possível encontrar pessoas que ainda associem a Banda Calypso ao ritmo Calipso, o que em suma é uma combinação plausível. Em entrevistas, Joelma explica a influência da cultura musical latina em alguns de seus trabalhos, como é o caso das canções “Te Quiero” e “Pa’Lante”, gravadas em espanhol no álbum “Avante” (2016). Para a revista “tititi” (Ano 19-Nº 975-19/05/2017), a cantora declarou: “No Pará a gente sofre muito essa influência de merengue, cúmbia, de lá de fora. Isso pra gente lá em Belém, por exemplo, é comum.”

Para uma maior compreensão sobre o histórico do Calipso, o Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo Thiago Henrique de Melo R. Ferreira desenvolveu a pesquisa intitulada “O SOM DO PARÁ: Calypso o Gosto Que Não se Discute”. Nesse estudo, o autor dá ênfase à interpretação popular que classificou a fusão do ritmo afro-caribenho com tendências musicais do estado do Pará, tais como a Guitarrada, o Siriá, Lundú, Zouk, Merengue, Cúmbia e o Carimbó, estilos que também receberam influências da musicalidade africana e caribenha, sendo recebido pelo público de massa como uma variação do brega:

¹¹ De acordo com entrevistas concedidas por Joelma e Ximbinha durante as atividades da Banda Calypso, a produção do 1º álbum da cantora exigiu muito trabalho na adequação do repertório, pois de acordo com o guitarrista, a seleção feita por Joelma não atendia ao estilo característico de sua voz. Nesse sentido, fez-se a gravação de composições indicadas pelo produtor do disco, este que durante as seções de trabalho em estúdio ocasionou no relacionamento entre Joelma e Ximbinha, resultando na conversão do CD pronto da cantora no 1º álbum de carreira da Banda Calypso, fundada em junho de 1999.

As pesquisas revelam que o termo deriva do “Nóbrega”, da Rua Manuel da Nóbrega, em Salvador – localizada numa região de meretrício da capital baiana. Conforme consta na sua história, a origem do nome foi dada pela imprensa para classificar toda música romântica que tivesse bastante apelo sentimental em suas letras e que não se encaixasse no som de elite, como a bossa nova, por exemplo (FERREIRA, 2016, p. 17).

Dentre os apontamentos feitos por Ferreira, a projeção do movimento “brega” e a consequente revolução no cenário musical aconteceu nos anos 2000. De acordo com o exposto pelo autor, o crescimento nas vendas dos discos dos artistas que difundiam esse seguimento foi expressivo, mas essa ascensão não durou muito, isso por conta da pirataria que arruinou os projetos das gravadoras e forçou muitos artistas a saírem de cena. Com isso, os líderes da Banda Calypso sentiram a necessidade de empreenderem uma tática que lhes beneficiasse e os colocasse em evidência, uma vez que, as gravadoras procuradas pela dupla rejeitaram o trabalho apresentado. Era crucial inovar naquele cenário e como aponta o autor, o plano traçado pela banda deu certo.

Determinados a propagarem a cultura musical do Pará pelo Brasil, Joelma e Ximbinha migraram para o Nordeste brasileiro e foram recebidos com grande apreço pelo povo pernambucano, fazendo da capital Recife o segundo lar do conjunto musical. Segundo Thiago Henrique de Melo, o apadrinhamento pela imprensa pernambucana rendeu notoriedade e projetou a Banda Calypso para um patamar até então pouco conquistado por outros grupos e artistas, isso sem dúvidas contribuiu para o alcance exponencial da dupla paraense nas demais regiões do país, levando um ritmo diferente e que caiu no gosto popular de Norte a Sul do Brasil.

O autor ressalta ainda, declarações de comunicadores que atuavam no Recife e que perceberam o talento e o carisma da dupla, dentre eles, Gerson Lima Moura, mais conhecido por Beto Café, este que afirmou: “Os programas de auditório tiveram grande responsabilidade na carreira da Banda Calypso” (FERREIRA, 2016, p. 15). Já o jornalista Flávio Barra, conterrâneo de Joelma e Ximbinha, declarou: “A imprensa pernambucana foi alicerce fundamental para o sucesso que eles tinham, acho que eles não teriam essa projeção em outro lugar, se não fosse a força que receberam aqui em Pernambuco”. (FERREIRA, 2016, p. 15). Tais afirmações, refletem a relevância exercida pela mídia pernambucana sobre o despontamento da banda paraense que anos seguintes, viria a tornar-se um dos maiores records de vendas na história da música brasileira.

No tocante à originalidade do ritmo Calypso estudos apontam que o surgimento se deu no sul do Caribe na década de 60, e em entrevista concedida a Thiago Henrique Ferreira, a

cantora Joelma deu créditos aos pioneiros do Rock estadunidense *Roy Orbison*, e *Elvis Presley* na gravação do ritmo. A exemplo desse pioneirismo têm-se a canção do “Rei do Rock” *It’s now or Never* (1960), que traz uma batida sincronizada com rifles de guitarra e floreios de teclado. No entanto, a artista se declara como a responsável por dar o nome do ritmo à banda que formou com o guitarrista Ximbinha. Sobre isso, Joelma disse em entrevista ao programa Altas Horas da Rede Globo:

- [...] Calypso, é, eu que dei o nome, né? Porque esse ritmo na verdade lá em Belém era chamado de brega, quando a gente ia gravar os músicos sempre falavam em Calipso “- ah! Vou colocar a bateria calipso aqui, a guitarra calipso aqui, era calipso, calipso, calipso, entendeu? [...] O ritmo era o Calipso, só que não se falava esse nome fora do estúdio. (Joelma em entrevista ao programa Altas Horas da Rede Globo, 2019).

A declaração da cantora Joelma corrobora com a identidade construída por ela ao longo de sua carreira, o que possibilitou a fusão da marca “Calypso” à sua imagem, haja vista, o índice de popularidade conquistado pela dupla devido ao seu diferencial no meio artístico, chegando a ser considerados numa pesquisa *Datafolha* pelo público em 2007, como preferência nacional, a frente de artistas como *Zezé Di Camargo e Luciano*. Na próxima seção, discuto os elementos de corporeidade que estão atrelados à performance da cantora Joelma sob influências da cultura paraense e de tradições indígenas que se manifestam em suas expressividades e gestualidades.

4 CORPOREIDADE E PERFORMANCE

*“Mexe a cintura pra trás, pra frente é um passinho só,
Agora dá uma rodadinha e dance assim o Carimbó.”*
Pout-porri: Pra dançar Carimbó/Rebola, Banda Calypso, 2011.

Muitas são as formas de expressar o que somos e para entender o significado dos movimentos projetados pelo nosso corpo por menores que eles possam ser, é necessário buscar na nossa história ancestral as simbologias que deram vida àquilo que nos dias atuais conhecemos como manifestações populares e performances culturais e/ou artísticas. Na carreira da cantora Joelma, pode-se elencar muitos aspectos que se constituem como expressividades da cultura paraense e de tradições indígenas, que por meio dos cruzamentos étnicos empreendidos pelo processo de formação da população brasileira, possuem forte influência de culturas africanas e europeias.

Motivada pelo compromisso de levar a cultura da região Norte para todo o Brasil, Joelma cravou-se como pioneira no cenário artístico brasileiro atuando como porta voz de manifestações regionais que exibiam a identidade de populações indígenas, bem como, de um modo de vida popularmente chamado de *identidade bregueira*. Quando questionada sobre seu papel na propagação da cultura nortista, Joelma disse à revista “tititi” (Ano 19-Nº 975-19/05/2017):

- [...] Só a gente sabe como é difícil vir de lá para cá e mostrar um pouco da nossa cultura ao Brasil. Sempre fui apaixonada pela cultura do meu estado, o Pará, e lutava praticamente sozinha. Isso é uma coisa que quero levar pra sempre! Foi isso que me motivou a cantar, a subir ao palco e mostrar minha dança, o dom que Deus me deu. (Joelma em entrevista à revista “tititi” /Ano 19-Nº 975-19/05/2017. p, 27).

Desde suas primeiras investidas como artista, Joelma comprometeu-se em dar voz à sua cultura, fosse nas músicas interpretadas por ela, nos figurinos marcados pelos traços característicos de seu estado, e nas performances executadas por ela em palco. Segundo a cantora, um de seus bordões que lhe tornou conhecida no Brasil e fora do país, o famigerado “Isso é Calypso!”, teve sua origem a partir da tentativa pessoal e profissional em romper com o preconceito regional e musical enfrentado por ela e pelo parceiro Ximbinha; ela diz que nos bastidores de shows pelo país o contato com outras bandas era interrompido depois de se apresentarem como artistas paraenses, como se portassem algum mal contagioso. O grito mesclava agressividade com afirmação e representou durante os 15 anos da Banda Calypso a quebra do preconceito atribuído à cultura do Pará.

[...] - quando a gente não era conhecido, a gente ia tocar com outras bandas, chegava no camarim, mas não era pelo ritmo, era por ser do Norte, entendeu? Eu lembro dum fato, que a gente “tava” conversando, nenhuma banda era conhecida, uma casa pequena, e a gente dividindo o camarim, levando o “mô” [maior] papo legal lá e quando a menina perguntou assim: “- de onde vocês são?”; aí eu disse assim: - nós somos de Belém do Pará!

Cara! Ela levantou na hora, me olhou dos pés a cabeça assim com nojo, se levantou, foi embora. Aí, né? Meu empresário também no início, dizia pra mim assim, oh?! “- Cê vai pra rádio, mas não fala que você é do Pará, se perguntarem você diz que é de São Paulo, tá? [Risos]. Aí, a primeira deixa que o radialista me dava, eu disse: “- oh, gente eu sou Joelma da Banda Calypso, eu sou de Belém do Pará!” [Aplausos]. Foi aí que surgiu, nesse dia que essa garota fez isso comigo, que surgiu aquele grito de liberdade né? Quando apresentaram a banda pra entrar: “- com vocês, Banda Calypso!”, eu “tava” com uma revolta tão grande dentro de mim, que eu disse assim: - direto de Belém do Pará, aaaah! Isso é Calypsooo! [Aplausos]. (Joelma em entrevista ao programa Altas Horas da Rede Globo, 2019.)

Os estudos que tratam da historicidade das manifestações culturais e expressividades brasileiras apontam as culturas africanas como uma das principais contribuintes para a formação

da corporeidade artística apresentada no Brasil, que a exemplo da dança/jogo capoeira e do samba foram concebidas como frutos da presença negro-africana no país, especificamente na Bahia, no Recife e no Rio de Janeiro. Na região Norte do Brasil, portanto, o que pode-se observar por meio das manifestações populares, está relacionado à fusão de tradições africanas e indígenas, especialmente; como grande referência a essa mistura têm-se o carimbó, que assim como a capoeira e o samba, pode ser configurado por mais de uma definição; ritmo, dança, e identidade das populações ribeirinhas que formam grande parte da região Norte.

Para uma melhor compreensão das manifestações culturais a partir da presença africana no Brasil, a professora Elízia Ferreira aponta em seu artigo “Expressividade e gestualidade afro-brasileira”¹², elementos que permeiam discussões baseadas na filosofia fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, responsável por associar concepções sobre corpo, hábito, liberdade, expressão e entre outros elementos que proporcionam um entendimento sobre corporeidade e forma de linguagem manifestada por meio de nossa cultura, ressaltando a relevância para o seu reconhecimento.

As discussões empreendidas pela autora, abordam as danças afro-brasileiras como “práticas explicitamente corpóreas, formas de expressão corporal” (FERREIRA, 2016, p. 231). Além de expor uma conjuntura acerca de experiências como vetor de reflexões que englobam os estudos de ancestralidade precedido pelas Ciências Humanas, Ferreira negrita atribuições de tradições oriundas do continente africano à rotina afro-baiana, esta que se reconhece como fruto da formação cultural brasileira por culturas advindas da África, que foram trazidas para o Brasil pelos negros escravizados no empreendimento conhecido por colonização.

Em consonância com a autora, pode-se destacar “a presença de elementos das diversas culturas africanas ainda hoje em nossas manifestações, tais como o samba, capoeira, candomblé etc.” (FERREIRA, 2016, p. 232). Para além das considerações a respeito do processo de formação cultural no Brasil, a autora elenca possíveis relações entre ancestralidade e às manifestações populares que configuram a cultura brasileira, evidenciando o corpo como principal instrumento de expressão humana; sobre isso, ela diz:

Isso nos permite pensar que o aprendizado de uma tradição e de sua história também se faz pelo aprendizado sensível de seus gestos, de seus hábitos, de suas performances. Como já foi dito, o corpo em suas manifestações mais diversas, em seu movimento, secreta uma vida anônima que lhe é anterior. Não se trata apenas de responder às deliberações de uma consciência; suas movimentações também respondem a questões

¹² Expressividade e gestualidade afro-brasileira. In Festschrift aos 20 anos do Simpósio de Filosofia Moderna e Contemporânea da Unioeste (Série Estudos Filosóficos, nº 16).

originárias de sua tradição, ou seja, questões colocadas por esse outrem que nos precede (FERREIRA, 2016, p, 234).

A análise empreendida pela autora ultrapassa a concepção de corpo, enquanto elemento físico, uma vez, que, o corpo representa o ser e sua existência biológica, este que é dotado de liberdade para imbricar sentidos em diferentes instâncias, tal como a cultura, por exemplo. Essa proposição, intensifica, segundo a autora as possibilidades de ressignificação do ser (corpo/objeto), em outros modos de interpretação. Nesse sentido, pode-se compreender que o ser dotado de simbologias e liberdade para expressá-las, transcende as faculdades naturais do corpo, e de forma inconsciente transforma movimentos comuns em gestos simbólicos e identitários. Veja-se nas palavras da autora:

Não se fala mais em um sujeito que *possui um corpo*, mas sim, de um sujeito que é *corpo*. Dessa forma, esse sujeito encarnado institui as relações mais abstratas com os demais, instancia regras, produz arte, vive num mundo simbolicamente estruturado, e assim por diante (FERREIRA, 2016, p. 235).

Outra noção trazida às discussões da autora sobre as relações entre movimentos e corpo é a de *expressão* apresentada pelo filósofo Merleau-Ponty (2005), que dentre suas interpretações, evidencia a forma de exteriorizar determinada cultura e tradições através de hábitos e gestualidades. Se trata de um exercício de percepção da comunicação do indivíduo pelo seu corpo, dando relevância aos diversos símbolos de linguagem, que segundo a autora, esse conjunto vai “constituindo, ao mesmo tempo, um passado resguardado, um presente e um projeto” (FERREIRA, 2016, p. 237).

Com base nessa perspectiva, é possível considerar o corpo como fonte de expressão, e consequentemente, causador de transformações, haja vista, a natureza singular do indivíduo enquanto corpo, este que de acordo com Ferreira, “é apenas um espaço expressivo entre outros, mas, ao mesmo tempo, é a origem de todos os outros” (FERREIRA, 2016, p. 237). Para a autora, o corpo está para além do sentido biológico, pois, sendo este, instrumento primordial à preservação da vida está circunscrito à função vital, no entanto, considerando a potência de significados inerentes ao corpo, este faz surgir uma amálgama de códigos que possibilita novas formas de ser corpo.

A dança é um grande exemplo representante de instâncias das expressividades e gestualidades que projetam por meio de indivíduos e/ou coletivos, as culturas e tradições ao redor do mundo. Segundo Ferreira, o filósofo Merleau-Ponty pensa a dança como “novo núcleo de significação para os movimentos” (FERREIRA, 2016, p. 238). Essa ideia relaciona-se à

capacidade do corpo reconfigurar-se a partir do meio cultural onde se encontra, resultando na construção de instrumentos de projeção de um universo de cultura e pondo em evidência a potencialidade corpórea que é manifestada no exercício de ressignificação de velhos costumes e na *incorporação* de novos hábitos. Isso nos permite pensar sobre a relação entre tradicional e contemporâneo em manifestações culturais como o carimbó, advindo do período colonial e ressignificado no contexto paraense.

O carimbó enquanto manifestação cultural afro-diaspórica é concebido através do processo histórico que formou os estados da região Norte do Brasil, em especial, o Pará e o Amazonas, fortemente constituídos pela presença de povos africanos e populações indígenas, que por meio do “movimento de miscigenação”, possivelmente resultou na mistura dos costumes, crenças e das culturas num todo.

Vale considerar as circunstâncias às quais as representações de povos e culturas foram submetidas, e que dizem respeito ao período colonial e posterior a ele, onde se auto identifica a presença de três diferentes culturas: indígena, africana e ibérica (portuguesa). Alguns estudiosos, afirmam o carimbó como uma manifestação cultural oriunda da religiosidade afro-brasileira; veja-se o que diz Tony Leão da Costa em seu artigo “Carimbó – negritude, indianeidade e caboclíce: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970)”:

“Na década de 1930, seguindo-se ainda essa mesma lógica, o jovem intelectual Jarbas Passarinho referiu-se ao carimbó de modo a associá-lo às manifestações da religiosidade afro-brasileira, dizendo que “a liturgia negra” [tinha] “esboçado no horizonte das credices brasileiras, painéis cheios de doloroso sentimento de idolatria”. Quanto ao instrumental do carimbó, descrevia: “um tambor cilíndrico imitando sons dolentes que penetram a alma rústica dos homens de cor” (PASSARINHO apud FIGUEIREDO, 2008: 224-225. In COSTA, T. L., 2015, p. 02)

Tendo em vista, esse breve histórico do carimbó no território paraense, a partir das influências africana, indígena, portuguesa e mais tarde, da mesclagem de ritmos como o merengue e a cúmbia característicos do Caribe, percebe-se a confluência particular de cada cultura presente na formação dessa manifestação cultural. É importante considerar, que o carimbó figura-se como um processo de deslocamento e reconhecimento de sua origem, que foi disseminada segundo pesquisas, por regiões específicas de Belém, como a área do Salgado, composta por Marapanim, Curuçá e Algodual, e também pela Ilha do Marajó.

A partir da ideia desse fluxo do carimbó dentro da região Norte, é possível compreender o conceito de “trânsito cultural” característico da diáspora negra-africana, que pode ser entendido de forma geral pelas expressividades que se difundem nos espaços ocupados pela

ideia de “reprodução da matriz” , em que, de forma abrangente a primeira geração, dá a ideia de resgate, seja da cultura, religião e/ou qualquer outro elemento oriundo dessa nação primária, por formações posteriores que transcendem as fronteiras territoriais e que reforça o sentido de pertença a determinado lugar.

Embora, o termo matriz dê a ideia de legitimidade e primordialidade, pensar o carimbó nesse contexto não corresponde ao que o autor Zeca Ligiéro propõe ao apresentar o conceito de matrizes culturais aplicado às práticas performativas afro-brasileiras, onde sugere o uso dessa expressão com o objetivo de “definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos” (LIGIÉRO, 2011, p. 03).

Ainda que, o autor enfoque a análise de três manifestações afro-brasileiras em seu trabalho, sendo elas: o candomblé, a umbanda e a capoeira, é possível atribuir o mesmo termo ao desenvolvimento do carimbó dentro da perspectiva em que se concebe tal manifestação como um “conjunto de práticas performativas”, como por exemplo, “a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço”, que representam e recuperam “comportamentos ancestrais africanos”, e no caso do carimbó, indígenas também. Ligiéro destaca alguns elementos performativos que formam um conjunto de técnicas que são empregadas ao mesmo tempo, como “cantar-dançar-batucar – expressão usada por *FU-KIAU* para indicar o denominador comum das performances africanas negras.” (LIGIÉRO, 2011, p. 03).

É através desse movimento que surgem a figura de grandes artistas, os quais representam a identidade cultural contida no carimbó, a exemplo de mestres como *Pinduca, Lucindo e Verequete*, além da presença feminina na propagação dessa manifestação cultural, como *Dona Onete* e pela nova geração representada por *Lia Sophia, Liah Soares e Gabi Amarantos*. Nota-se que o cenário da música paraense ganhou proporções nas últimas duas décadas, e isso graças ao emergir de tendências musicais que difundem os ritmos tradicionais do Pará que passaram por processos de inovação por meio de tecnologias e resultaram em estilos de música e dança, tais como, o tecno-brega, tecno-melody e as aparelhagens comandadas por DJ's em grandes estruturas de som e iluminação e aparatos de efeitos especiais.

Visando a relação intrínseca do tradicional com o contemporâneo é importante dar créditos à representatividade artística-cultural da cantora Joelma Mendes, que ficou conhecida no Brasil por levantar a bandeira da cultura do Pará propagando ritmos como o Calipso, Merengue, Cúmbia, Zouk, Bachata. Este movimento acionado por Joelma, reflete a mistura com a musicalidade cultural de outros países, como o Caribe e a República Dominicana por exemplo, e dar novo aspecto sonoro ao carimbó por meio da implementação da guitarrada -

técnica musical característica do guitarrista Ximbinha, e da riqueza nos figurinos e coreografias apresentadas pela artista.

Sobre essa marca que lhe tornou referência no show business, Joelma enfatiza: “- [...] é um registro completamente meu. Isso vem da minha personalidade, de me apresentar e fazer um trabalho diferente.” (Revista “tititi” /Ano 19-Nº 975-19/05/2017. p, 27). Essa afirmação da cantora traduz a identidade atribuída aos seus trabalhos de forma que possibilita reflexões que pautam a construção de suas performances, estas que são perfiladas por expressividades e gestualidades e permitem olhar a artista como protagonista de um movimento interacional entre arte e corpo.

À frente da Banda Calypso a cantora tornou-se a maior referência atual do carimbó em todo o território nacional, e ao longo de seus vinte e cinco anos de carreira Joelma sempre levou o carimbó em suas apresentações, fosse nos shows por todo o Brasil, e em turnês internacionais, apresentações na TV ou em trabalhos de divulgação oficial da banda a qual liderava, chegando a romper com gravadoras por estas não aceitarem a inclusão de músicas de carimbó nos cd’s certificados sob seus selos. Para Joelma, mostrar sua cultura está acima de qualquer exigência contratual, e por isso, em seus trabalhos audiovisuais, o público encontrará interpretações e performances de carimbó.

As performances de carimbó executadas por Joelma, mantêm as características da dança tradicional; sempre de pés descalços, a cantora e seu ballet reproduzem de forma fidedigna os movimentos giratórios do carimbó, conduzindo a grande saia rodada com as mãos, como pode-se observar na imagem abaixo. As coreografias apresentadas pela artista, atendem aos requisitos básicos para dançar o ritmo: mexer a cintura pra trás, dar um passinho para a frente e por fim, dar uma rodadinha, claro, sem nunca deixar de movimentar a saia em efeitos giratórios, como mostra a fotografia abaixo.

Figura 3 - Joelma durante performance de carimbó na gravação do DVD “Avante”, 2016



Fonte: divulgação/edição do autor.

Em carreira solo desde 2017 a artista paraense chegou a levar sua performance de carimbó à novela do horário nobre da Rede Globo “A força do Querer” (2017), onde contracenou com a atriz Ísis Valverde que interpretava a personagem Ritinha, uma paraense pra lá de “acesa”. Contou também com a presença da conterrânea Fafá de Belém, esta que fez parte do elenco de apoio da trama global que explorava cenários e tradições da cidade fictícia “Parazinho”, fazendo alusão ao estado paraense.

Na ocasião, Joelma interpretou a canção de carimbó “*Menina do requebrado*” trajando um figurino que trazia as cores da bandeira do Pará e elementos que faziam menção às riquezas naturais da fauna e flora, e à presença indígena na região Norte representada por uma pintura do rosto de um índio na parte frontal da saia, esta que é adornada por flores ao longo de sua circunferência inferior. Na peça superior do figurino, pode-se observar a reprodução de uma arara com asas abertas, além dos traços geométricos, que são característicos das artes marajoaras.

Outro detalhe que chama a atenção no conjunto desse figurino é a transformação dele durante a performance da cantora, na qual inicialmente a peça é apresentada como uma saia curta de babados para propiciar o movimento das coreografias. Momentos depois, Joelma acompanhada de suas bailarinas senta-se em banquinhos colocados pelos bailarinos no palco e

descalça as botas, em seguida sobem no suporte e em fração de segundos a peça cai até os pés da artista e das dançarinas revelando a apresentação de carimbó. Veja-se na imagem abaixo.

Figura 4 - Fotografias de Joelma durante apresentações com figurino de carimbó em 2017



Fonte: divulgação/edição do autor.

O autor e jornalista Léo Villaverde, em seu recente estudo sobre a artista, intitulado “*Joelma Fenomenal: A arte, a música e a vida da pequena notável do Norte*”, considera a cantora como o maior destaque da cultura nortista no período compreendido nas duas primeiras décadas do século XXI e faz comparações entre a atuação da paraense Joelma com a luso brasileira Carmen Miranda, (1909-1955):

Duas artistas, duas pequenas notáveis separadas por 60 anos de história da MPB. Uma portuguesa, a Carmem Miranda, a outra brasileiríssima, a Joelma. As duas vestindo as cores, os sabores, o encanto e a alegria exótica das terras “brasilis”. Duas artistas originalíssimas e fenomenais. Dois sucessos nacionais e internacionais inquestionáveis, admiráveis. As duas surpreenderam e alegraram o Brasil e o mundo, as duas quebraram as geleiras da mesmice no lugar comum e a monotonia da MPB, cada uma em sua própria época. Carmem Miranda nos anos 40 e 50, a Joelma Mendes nas duas primeiras décadas do século 21. A Carmem Miranda cantou o samba e a tropicalidade do Brasil do Sul, a Joelma canta o Calipso e a vibrante tropicalidade do Brasil do Norte. (VILLAVERDE, Léo. Contracapa, 2018)

De forma particular, o autor descreve a cantora Joelma como “a arte pura, a cor do Norte”, e atribui a ela a propagação do ritmo e da dança característicos do Norte do Brasil não

somente pelo país, mas, pelo mundo. Tal afirmação do autor, se fundamenta na análise do perfil artístico de Joelma contraposto à sua origem enquanto mulher que rompe as fronteiras de sua cidade no interior do Pará e conquista o estrelato nacional, com proporção internacional, propagando sua cultura de forma autônoma e contribuindo para o devido reconhecimento e desenvolvimento da indústria fonográfica de todo um país, haja vista os números alcançados pela Banda Calypso nas vendas de cd's e dvd's em território brasileiro.

Figura 5 - Joelma em ensaios fotográficos para encartes de Cd's, 2007, 2014 e 2016



Fonte: divulgação/edição do autor.

Outro vetor de *comunicabilidade*¹³ desempenhada por Joelma em suas performances e que promovem sua singularidade no cenário artístico brasileiro, pode ser explorado nas coreografias que a artista faz com os cabelos, sem dúvidas, a cantora dispõe de elementos de expressão que a tornaram ícone entre as celebridades e alvo de homenagens que buscam reproduzir o famoso “bate-cabelo” da paraense.

Segundo ela, os movimentos usando o cabelo longo não foi intencional e surgiu durante suas apresentações em palco, onde costumava tirar o cabelo do rosto jogando-o para trás ou pros lados. O gesto foi percebido pelo público e provocou um *insight* na cantora, fazendo-a adotar os movimentos como parte de suas coreografias, estes que conotam poder e ousadia não só nas jogadas dos cabelos, mas também na postura da artista em palco que revela sua autenticidade e possibilita reflexões acerca de suas expressões faciais que manifestam o que

¹³ O termo comunicabilidade trazido para essa discussão relaciona-se ao conceito de *técnicas corporais* discutidos por Mauss, 2003; ambos aparecem em BISPO, Raphael. *Feminilidades a dedo. Danças, performances e erotismo no show business brasileiro*. 2014, p. 30-31.

Bispo chamou de *gramática do olhar*, que sintetiza as “caras e bocas” da artista em cena. As imagens a seguir registram os movimentos executados por Joelma com os cabelos, bem como, as expressões faciais da artista, que transmitem as sensações que atravessam a cantora durante suas performances, levando o público a tecer impressões diversas sobre os trejeitos de Joelma no palco.

Figura 6 - Joelma durante shows realizando suas performances



Fonte: divulgação/edição do autor.

Cabe salientar o processo de construção da imagem da cantora Joelma, que se consagrou como uma das artistas mais influentes e requisitadas do país, com base numa análise socioantropológica, conceito este que dá conta de conceber as noções de representatividade midiática, e sobretudo, a respeito da identidade cultural pertencente e promovida pela artista. O antropólogo Marlon Marcos, representa no cenário dos estudos antropológicos que têm como foco identidades artísticas-culturais, a singularidade repleta de olhares sensíveis à personas midiáticas que difundem tradições e saberes através da música, dança, figurino e da performance em seu conjunto geral, possibilitando análises acerca da autenticidade e representação sociocultural.

Em *Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela* (2016), Marlon Marcos tece de maneira simbólica uma análise geral sobre a cantora baiana Maria Bethânia, ícone da música popular brasileira e representante da cultura do território baiano compreendido por *Recôncavo*. A artista alcançou a grandeza de sua obra cantando e incorporando a cultura da Bahia, sendo por vezes comparada ao orixá que lhe rege, segundo o estudo do autor citado

acima e que intitula o livro do antropólogo. A respeito do perfil atribuído à identidade cultural de Maria Bethânia, Marcos diz: “a percepção de identidade cultural na cantora aponta para o que podemos chamar de tradição. Nesse seu sentido, a sua trajetória é modelar para exprimir o exercício identitário que nos perfila (hegemonicamente) até hoje” (MARCOS, 2016, p. 83).

Dentre os elementos pontuados por Marcos ao longo de seu estudo sobre as particularidades artísticas da cantora Maria Bethânia, ele destaca “o corpo como movimento da cultura, como setor fundamental do humano percebendo o mundo” (MARCOS, 2016, p. 138). O autor desenvolve de forma *dialógica* a noção de representatividade midiática com base em suas análises acerca da cantora Maria Bethânia, esta, que se num equívoco for comparada a outras artistas de sua geração, promove um movimento contrário ao de atrair intencionalmente os olhares da mídia, atitude comum no que se concebe como *star system*, conceito defendido por Edgar Morin. Essa ideia compreende a relação entre o indivíduo enquanto artista, o corpo, o espaço e a constituição da performance, tendo em vista, as discussões empreendidas por este estudo acerca dos aspectos identitários e corporais atrelados à imagem da cantora Joelma; nessa perspectiva, corroboro com a assertiva defendida por Marcos, na qual considera-se fundamental conceber o corpo como palco, uma vez que, por meio dele, pode-se expressar quem, o que, e onde se representa determinada cultura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Sou Belém, sou do Pará. Sou da Amazônia, sou Brasil, sou da zoeira...”
Balanço do Norte, Banda Calypso, 2007.

Com base nas discussões empreendidas através do conceito de trajetória e história de vida que fundamentam a análise acerca da identidade da cantora Joelma Mendes, apresentada neste trabalho, busquei relacionar a construção do perfil artístico da mesma com os aspectos socioculturais da sua região de origem, tendo como principal referência a cultura de povos indígenas que traduzem a riqueza das *terras brasilis* de forma genuína.

É importante salientar, que este estudo corrobora observações preliminares de atividades artísticas, neste caso, enfatizando os elementos corporais trazidos por Joelma em suas performances. Portanto, defendo que a cultura musical paraense proporcionou à cantora Joelma o status de “madrinha” dos artistas da região Norte, isso devido à propagação dos ritmos regionais pela artista, que com sua expressividade ímpar ultrapassou os limites do Pará e do

Brasil, ressignificando o brega, (termo usado de maneira pejorativa), para um som de qualidade e apreciação das massas.

Após a apresentação sumária de aspectos inerentes à representatividade cultural promovida pela cantora Joelma Mendes, conclui-se que de fato, existem elementos que relacionam o trabalho da artista evidenciada aqui, com a cultura paraense, esta que está expressa nas letras musicais, coreografias, figurinos e performances apresentadas por ela no decorrer de sua carreira. A referência à tradições de populações indígenas é manifestada por Joelma sem reservas em suas apresentações, seja na composição dos figurinos, nos adereços usados, ou mesmo, nas coreografias de palco onde a cantora reproduz movimentos característicos de danças indígenas, batendo os pés no chão de forma alternada e completando a expressão com um dos braços rente ao tórax e o outro estendido para fora. A artista representa a sua cultura e utiliza mecanismos que a referenciam para se projetar como promotora de um estilo próprio, mas que credibiliza os significados e identidades por trás de suas performances. Em suma, a cantora Joelma se consolida como uma das principais porta-vozes das insígnias culturais da região Norte, em particular do estado do Pará e do Brasil num todo.

REFERÊNCIAS

BISPO, Raphael. **Feminilidades a dedo. Danças, performances e erotismo no show business brasileiro**. Rio de Janeiro: ACENO, Vol.1, N. 2, 2014. p, 30-31;

CAMPOS, Jessyca. **Joelma entre olhares**. Goiânia: Editora Visão, 2017;

COSTA, T. L. **Carimbó – negritude, indianeidade e caboclíce: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970)**. Florianópolis-SC: UEPA, 2015;

FAMOSOS E Fofocas. Revista “tititi” - Ano 19-Nº 975-19/05/2017.

FERREIRA. E.C. **Expressividade e gestualidade afro-brasileira**. Cascavel, 2016;

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Editora FGV, Rio de Janeiro, 1996;

FERREIRA, Thiago Henrique de Melo R. **O Som do Pará: Calypso o Gosto Que Não se Discute**. Trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Comunicação Social/Jornalismo, Faculdade Joaquim Nabuco, Recife, 2016;

KOFES, Suely; PISCITELLI, Adriana. **Memórias de “Histórias Femininas, Memórias e Experiências”**. Cadernos pagu (8/9), 1997. p, 343-354;

LIGIÉRO, Zeca. **O conceito de “motrizes culturais” aplicada às práticas performistas afro-brasileiras**. São Luís-MA: Revista Pós Ciências Sociais. v. 8 n. 16, 2011;

MARCOS, Marlon. **Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela** -1.ed. – Salvador, BA: Pinaúna, 2016;

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Relatos orais: Do “Indizível” ao “Dizível”**. Editora Vértice, São Paulo, 1988;

VILLAVARDE, Léo. **Joelma Fenomenal: A arte, a música e a vida da pequena notável do Norte**. São Paulo: Record, 2018.