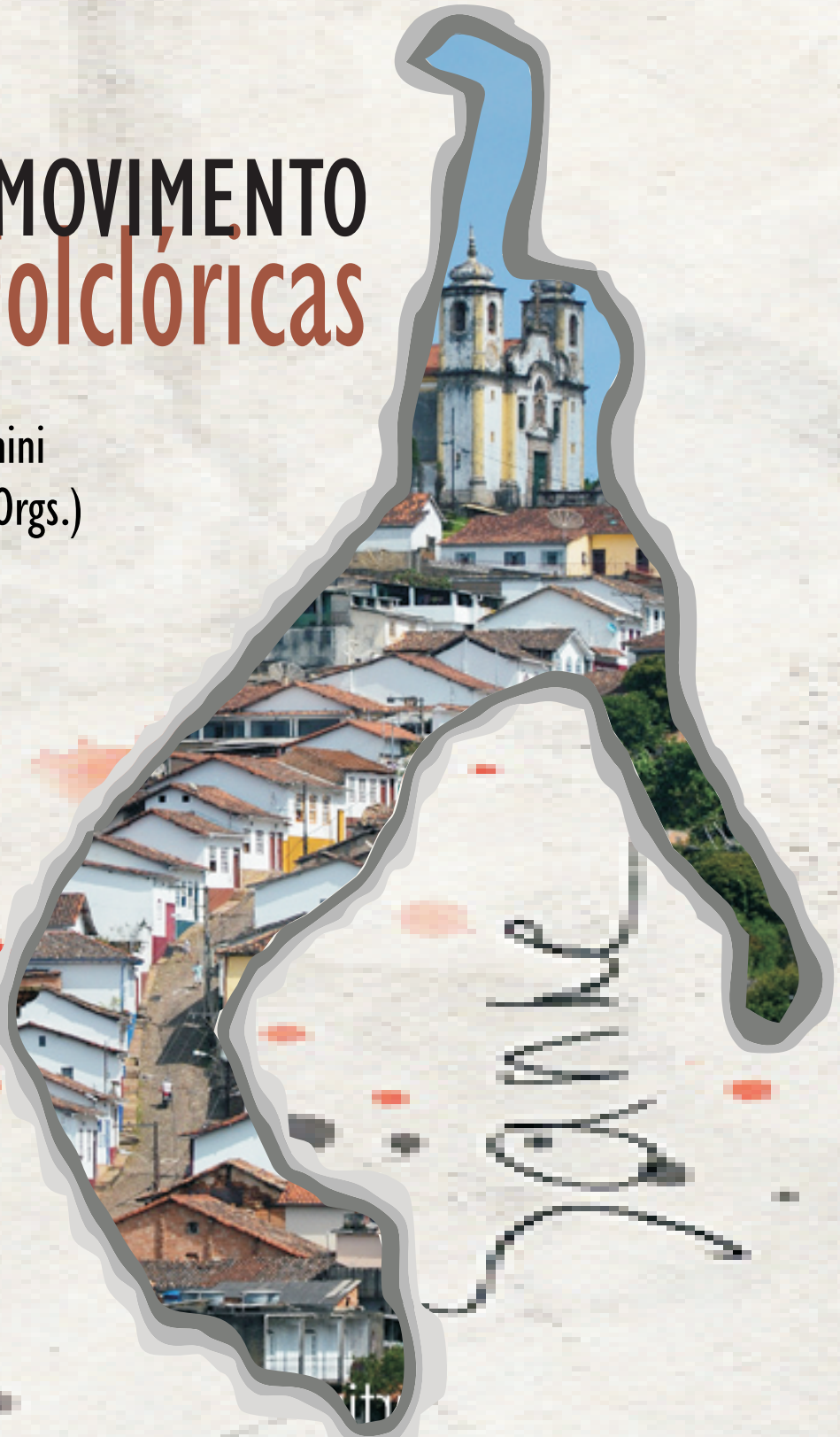
CORPO E MOVIMENTO
Danças Folclóricas

Juliana Castro Bergamini
Maria Cristina Rosa (Orgs.)

VOLUME II



EDITORA UFOP

Adrianne Vanessa Chaves Silveira
Raiane Aparecida Pereira

| COLABORADORAS |

Publicação realizada com apoio do
Programa Novos Talentos,
da Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior - CAPES/Brasil.

CORPO E MOVIMENTO

Danças Folclóricas

VOLUME II

CORPO E MOVIMENTO

Danças Folclóricas

Juliana Castro Berganini
Maria Cristina Rosa

ORGANIZADORAS

Adrianne Vanessa Chaves Silveira
Raiane Aparecida Pereira

COLABORADORAS

EDITORA UFOP
2012

O presente trabalho foi realizado com apoio do Programa Novos Talentos, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES/Brasil.

Presidente da República
Dilma Rousseff

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)
Presidência: Jorge Almeida Guimarães
Coordenação-Geral de Formação de Docentes da Educação Básica: Izabel Lima Pessoa
Coordenação de Supervisão e Fomento: Luiz Alberto Rocha de Lira
Coordenação de Concessão de Bolsas: Cid Luiz Carvalho de Medeiros

Universidade Federal de Ouro Preto
Reitor: João Luiz Martins
Vice-Reitor: Antenor Rodrigues Barbosa Junior

Pró-reitoria de Extensão
Pró-Reitor de Extensão: Armando Maia Wood
Pró-Reitor Adjunto de Extensão: Danton Heleno Gameiro

Centro Desportivo
Chefe: Adailton Eustáquio de Magalhães

Projeto Novos Talentos na UFOP
Coordenação Geral: Célia Maria Fernandes Nunes
Coordenadora Pedagógica: Darcy do Rosário Ferreira Gomes
Coordenadora Executiva: Vera Claudino Ramos Flores

Diretor-Presidente Editora da UFOP
Gustavo Henrique Bianco de Souza

Assessor Especial
Alvimar Ambrósio

Conselho Editorial
Adalgimar Gomes Gonçalves
André Barros Cota
Elza Conceição de Oliveira Sebastião
Fábio Faversani
Gilbert Cardoso Bouyer
Gilson Ianinni
Gustavo Henrique Bianco de Souza
Carla Mercês da Rocha Jatobá Ferreira
Hildeberto Caldas de Sousa
Leonardo Barbosa Godefroid
Rinaldo Cardoso dos Santos

Redação
Juliana Castro Berganini
Adrianne Vanessa Chaves Silveira
Raiane Aparecida Pereira

Coordenação Editorial
Gustavo Henrique Bianco de Souza

Projeto Gráfico diagramação e Capa
Alvimar Ambrósio

Revisão
Elinor de Oliveira Carvalho

Revisão Técnica
Juliana Castro Bergamini
Maria Cristina Rosa

Editoração Eletrônica
Juliana Castro Bergamini
Maria Cristina Rosa

Fotografia
Equipe do Projeto

Impressão
CIED-UFOP / Editora Formato

DEDICATÓRIA

Dedicamos este trabalho aos professores e alunos das instituições escolares de Ouro Preto, Mariana, Itabirito e região que participaram dos momentos de formação e aprendizado proporcionados pelas oficinas realizadas no eixo Danças Folclóricas do Subprojeto Corpo e Movimento.

© EDUFOP

Coordenação Editorial
Gustavo Henrique Bianco de Souza

Projeto Gráfico / Capa | Alvimar Ambrósio

Revisão | Elinor de Oliveira Carvalho

Revisão Técnica | Organizadores

Editoração Eletrônica | Maria Cristina Rosa e Juliana Castro Bergamini

Fotografia | Equipe Projeto

FICHA CATALOGRÁFICA

P964 Projeto Novos Talentos CAPES/UFOP : Danças folclóricas brasileiras, V.I /organizado por Juliana Bergamini, Maria Cristina Rosa. - Ouro Preto: UFOP, 2012.
120p.: il. color.; tabs.

ISBN: 978-85-288-0301-3

1. Folclore. 2. Resgate. 3. História. I. Bergamini, Juliana. II. Rosa, Maria Cristina. III. Título.

CDU: 398:793.31

Catalogação: sisbin@sisbin.ufop.br

Reprodução proibida Art. 184 do Código Penal e Lei 9.610 de fevereiro de 1998.
Todos os direitos reservados à

Editora UFOP
http//:www.ufop.br e-mail: editora@ufop.br
Tel.: 31 3559-1463 Telefax.: 31 3559-1255
Centro de Vivência | Sala 03 | *Campus* Morro do Cruzeiro
35400.000 | Ouro Preto | MG

AGRADECIMENTOS

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)
À Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
Ao Centro Desportivo da Universidade Federal de Ouro Preto (CEDUFOP)
A Pró-reitoria de Extensão da UFOP
Ao Programa UFOP com a escola
A Coordenação do Projeto Novos Talentos da UFOP
As Escolas participantes do Projeto Novos Talentos
Ao Grupo ROSÁRIOS

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA

AGRADECIMENTO

15 **APRESENTAÇÃO**

25 CAPÍTULO 1
REGIÃO SUDESTE: DO CONGADO À CATIRA

41 CAPÍTULO 2
REGIÃO NORTE: BOIS E BAILADOS

61 CAPÍTULO 3
REGIÃO NORDESTE: FREVENDO ENTRE COCOS E MARACATUS

83 CAPÍTULO 4
REGIÃO CENTRO-OESTE: ENTRE POLCAS E CHAMAMÉS

97 CAPÍTULO 5
REGIÃO SUL: TRADIÇÃO E HERANÇA SULISTA

111 **AGORA É A SUA VEZ**

117 **SOBRE OS AUTORES**

APRESENTAÇÃO

PROJETO "NOVOS TALENTOS CAPES/UFOP": DANÇAS FOLCLÓRICAS BRASILEIRAS

A dança é uma linguagem pela qual se comunicam ideias não expressas verbalmente. Ela possibilita ao indivíduo relacionar-se com o próprio corpo e com o mundo (GARAUDY, 1980). O corpo, por sua vez, segundo Conrado (2008), é um operador de conhecimento que recategoriza informações continuamente, de acordo com o contexto em que se insere, dialogando com o cotidiano popular. Assim, em constante troca de informações, o homem utiliza, desde a origem das sociedades, a dança e o canto para se afirmar como membro de uma comunidade.

O Brasil tem na dança uma das expressões mais significativas da diversidade cultural (FERREIRA, 2005). A dança folclórica, por exemplo, de acordo com Côrtes (2003), é uma linguagem livre que obedece a uma sequência de passos criada pela repetição e pela tradição, considerando a vida de uma coletividade, que a aceita como forma representativa de um acontecimento importante, respaldada pela importância de sua função social. A dança

folclórica oferece, pois, ao indivíduo, a oportunidade de extravasar suas necessidades artísticas, além de conhecer e valorizar a trajetória de diferentes grupos que compõem a rica cultura brasileira. Ela favorece a participação de todos e o desenvolvimento do sentido de grupo e da identidade cultural (AYOUB, 2000). Dessa forma, pode ter grande valor educativo.

O Projeto "Novos Talentos" CAPES/UFOP, em 2011, desenvolveu oficinas de danças folclóricas brasileiras para alunos e professores da rede pública de ensino da Superintendência Regional de Ensino de Ouro Preto. As oficinas oportunizaram aos indivíduos conhecer e extravasar suas necessidades artísticas e aprender sobre a trajetória de diferentes grupos que compõem a cultura brasileira, valorizando a diversidade e reafirmando sua identidade como sujeito capaz de compreender, refletir, problematizar e intervir no mundo. Vale, pois, destacar:

> Reconhecendo o Brasil como um país multifacetado nos aspectos tanto da cultura material e imaterial e multicultural por ser formado por uma população constituída de diversos povos que definitivamente vão engendrando e construindo suas próprias características. Assim, a grande diversidade cultural deve ser respeitada como condição básica por quem produz e por quem consome, pelos meios e pelas mediações. Não coibindo as liberdades materiais e imateriais e permitindo a ausência de fronteiras. Possibilitando e promovendo a circulação de bens, de culturas e de povos. (LIMA, 2011, p.10)

As oficinas permitiram aos professores a apropriação do conteúdo "danças folclóricas brasileiras" como ferramenta pedagógica, capaz de valorizar, pela atuação desses profissionais, o exercício pleno da cidadania. Além disso, vislumbraram a possibilidade de contribuir no preenchimento de uma lacuna existente nos estudos de folclore nas escolas. Realmente, esse conteúdo é pouco discutido no ambiente escolar, apesar de todo o incentivo e das orientações existentes nos Parâmetros Curriculares Nacionais. Uma variedade de fatores perpetua a ausência do folclore e principalmente da dança folclórica brasileira na escola. Côrtes *et al.* (2004) apontam principalmente a falta de professores capacitados, a ausência de materiais didáticos relevantes e a carência de trabalhos e projetos como principais responsáveis.

As oficinas de danças folclóricas brasileiras fundamentaram-se, assim, na discussão e na elaboração de estratégias artísticas, pedagógicas e educacionais para a construção, socialização e reconstrução dos saberes da cultura popular brasileira adquiridos e produzidos, assim como para o reconhecimento da identidade cultural no exercício pleno da cidadania.

Então, neste momento, convidamos o leitor para participar das oficinas e ser sujeito na divulgação, no reconhecimento e na construção da diversidade cultural brasileira. Dividimos, pois, o livro em cinco capítulos conforme as regiões brasileiras. Em cada um deles é possível conhecer um pouco mais sobre a história de algumas danças da região, acompanhar um pouco do que foi desenvolvido nas oficinas e se apropriar de experiências com a dança folclórica brasileira na escola. Esperamos que esta seja uma excelente jornada às riquezas brasileiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYOUB, E. Brincando com o ritmo na Educação Física. *Presença Pedagógica*, v.6, n.34, p.49-57, jul-ago 2000.

CONRADO, M. S. Corpo mestiço: metáforas do encontro sagrado e profano nos cortejos de maracatu nação. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, IV., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: 2008.p.1-11.

CÔRTES, G. P. A dança no contexto folclórico e parafolclórico. In: III SEMINÁRIO NACIONAL DANÇA CONTEMPORÂNEA, 2003, Belo Horizonte [*Anais eletrônicos...*] Belo Horizonte: UFMG, 2003. CD-ROM.

CÔRTES, G. P. *et al.* Projeto Escola de Dança e Ritmo Sarandeiros/ UFMG: Interface de saberes. In: IV SEMINÁRIO NACIONAL DANÇA CONTEMPORÂNEA, 2004, Belo Horizonte [*Anais eletrônicos...*] Belo Horizonte: UFMG, 2004. CD-ROM.

FERREIRA, V. *Dança escolar*: um novo ritmo para a Educação Física. Rio de Janeiro: Sprint, 2005, 80p.

GARAUDY, R. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 188p.

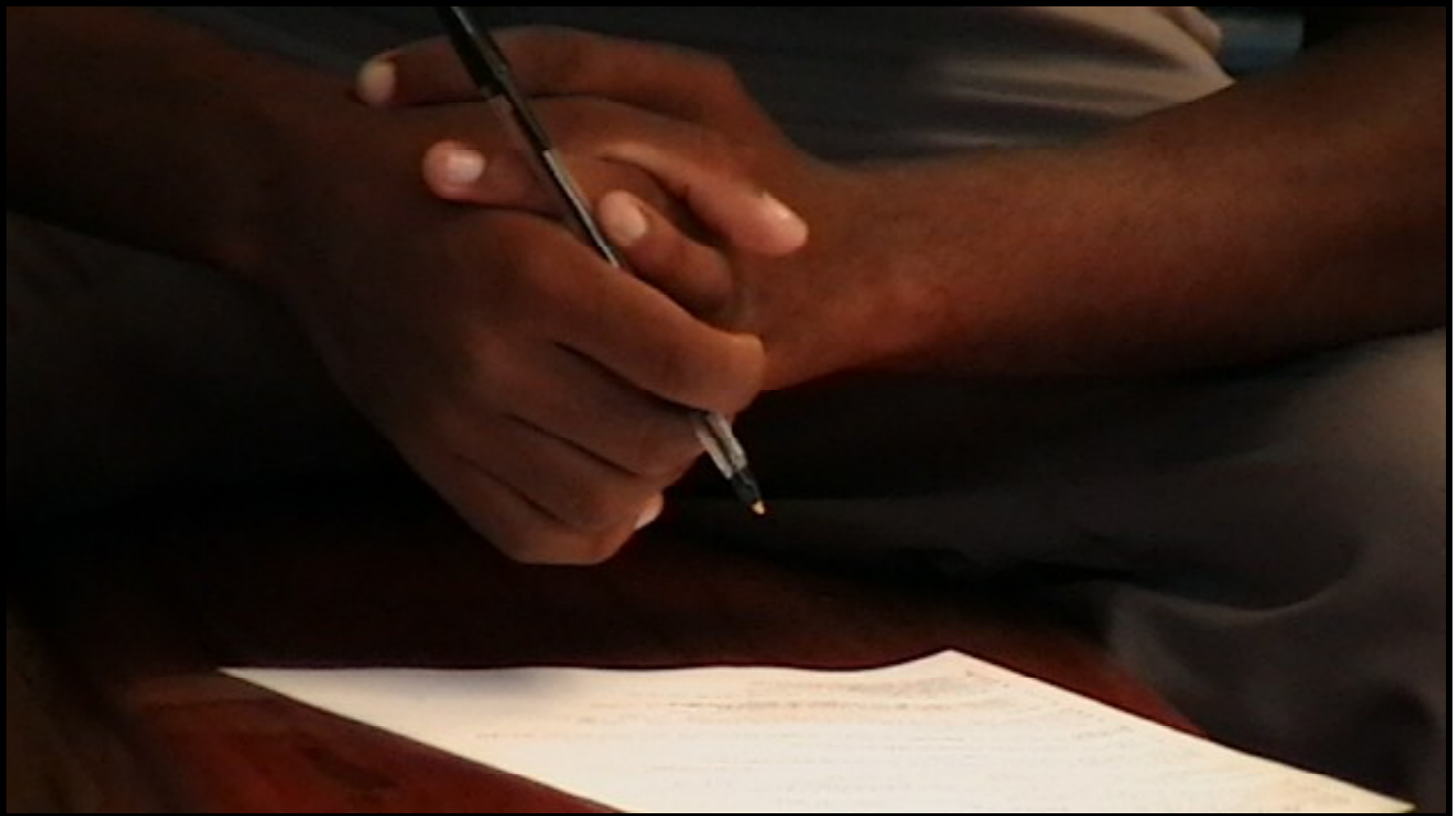
LIMA, E. C. Globalização, multiculturalismo e indústria cultural; o frevo e a homogeneidade nos meios de comunicação em Pernambuco. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, XI., 2011, Salvador. *Anais...* Salvador: 2011. p.1-11.

ACERVO FOTOGRÁFICO

Envolvimento

Interação

Compreender o corpo
para novos talentos cidadãos.



CAPITULO I

REGIÃO SUDESTE: DO CONGADO À CATIRA

Juliana Castro Bergamini
Adrianne Vanessa Chaves Silveira
Raiane Aparecida Pereira

1- HISTÓRICO

A Região Sudeste traz consigo uma mescla de manifestações religiosas, profanas e caipiras, presentes em festas e danças folclóricas dos Estados, Espírito Santo, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Neste capítulo falamos do congado e da catira.

O Reinado de Nossa Senhora do Rosário, popularmente conhecidas como congado, é um tema abrangente e rico, destacando-se como uma das manifestações religiosas e culturais mais antigas presentes em Minas Gerais (ZANI, 2007). É também reconhecido como uma das principais manifestações religiosas negras do

país (VILARINO, 2007). O congado é uma festa de devoção, um ritual sagrado, embora associe o profano. O registro mais antigo de sua ocorrência em Minas Gerais, segundo Martins (1991), pertence a André João Antonil, que esteve em Minas de 1705 a 1706 e menciona, em obra concluída em 1711, o costume dos negros de apresentar reis, juízes e juízas, por ocasião das festas de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito.

Durante o processo de colonização do Brasil, no século XVI, vários navios negreiros aportaram em territórios brasileiros, trazendo grande número de africanos para servir como mão de obra na sociedade escravocrata. Chegaram a Minas Gerais, principalmente, os da etnia Banto, forçados a trabalhar na mineração. Apesar de um processo que inclui a separação de famílias e de etnias para facilitar o controle sobre os escravos, os colonizadores permitiram a organização e criação de irmandades. E é nesse contexto que surgiram os rituais do Reinado de Nossa Senhora do Rosário (GABARRA, 2006; LUCAS, 2011), que incluía realização de novenas, levantamento de mastros, procissões, cortejos, coroações de reis e rainhas (LEMES, 2011), cumprimento de promessas, leilões, cantos, danças, banquetes coletivos e entrega de coroas.

No entanto o interesse pela devoção cresceu, alargou-se no tempo e no espaço e ganhou devotos em quase todos os lugares, com ou sem a presença da mineração (MARTINS, 1991). O autor também mostra que as comemorações abrangiam o chamado ciclo do Rosário, de três meses, a partir de agosto, portanto não exclusivas de 7 de outubro, no qual é comemorado o dia da padroeira. E que a fraternidade de Nossa Senhora do Rosário e dos Santos Pretos, entre os quais São Benedito e Santa Efigênia, era constituída em Minas por oito guardas: Candombe (pai de todas e guarda fechada, que só saía às ruas para tocar e cantar em casa de reis congos em grandes ocasiões), Congo, o irmão mais velho, Moçambique, Catopé, Marujo, Caboclinho (que pode mudar de denominação de acordo com a localidade, como Tapuio, Caiapó, Botocudo, Penacho, Tupiniquim e Caboclo), Cavaleiro de São Jorge e Vilão.

Cada guarda ou terno apresenta características distintas, que, segundo Kinn (2006) e Vilarino (2007), podem ser apontadas por saiotes, blusões, adereços (como chapéus), bastões e outros utensílios, instrumentos e ritmos musicais.

Segundo Martins (1988), o Congo traz referências, desde o início da colonização, às danças do Rei do Congo no Brasil. Em Minas Gerais, fontes diversas mostram que ele já existia desde os primeiros anos do século XVIII. Com roupagem colorida, chapéu cheio de espelhos, fitas e miçangas, está em todo o território mineiro, com predominância no Centro-Oeste e Nordeste. Nas festas do Rosário, vai à frente, abrindo o caminho com suas caixas e chocalhos. Imprime, quase sempre, um ritmo mais grave, mais dolente à coreografia. Compete ao Congo fornecer guarda-coroa ao rei e à

rainha. No peito de cada dançarino são colocados, transversalmente, um rosário de contas de lágrimas ou uma faixa colorida, marca registrada do grupo, que, no ciclo do Rosário, é o que mais canta a luta dos escravos em busca da liberdade.

Moçambique apresenta informações diferentes sobre sua origem. Para uns, veio pronto da África e se integrou ao congado no Brasil; para outros, no entanto, ele é crioulo, nascido no Brasil, na antiga Vila Rica, freguesia de Santa Efigênia. De toda a irmandade, foi o grupo que mais se expandiu em Minas Gerais. Teria sido o preferido de Chico Rei, que lhe deu prestígio nacional. Serra acima ou serra abaixo, movimenta-se com arroubo. Seu ritmo é inflamado e atrai uma multidão de curiosos quando desfila nas ruas, por ocasião do cortejo. O Moçambique puxa a coroa (MOLINA, 2011) e protege o Reinado, é sua escolta, seu escudo.

Catopé é o índio africano, menos vistoso do que o brasileiro, contudo é mais comunicativo. De penas só usa o cocar e não leva arco. Um manto colorido atado ao pescoço cobre-lhe as costas, dando ar de majestade. Sua função na irmandade é alegrar o ambiente, oferecer boa música e divertir o povo com cânticos irônicos.

O figurante Marujo veste-se de marinheiro e traz lembranças européias, apresentando, na irmandade, função histórica. Rememora as longas e dolorosas travessias marítimas da África para o Brasil. A guarda de Caboclinho traz a figura do índio brasileiro e sua função é de fantasia, arte e exibição.

O Cavaleiro de São Jorge representa o congadeiro montado. Foi o mais soberbo representante da irmandade até o final dos anos 60. No entanto, com a falta de cavalos, devido ao acelerado ritmo de mudanças, entrou em decadência, tendo-se notícias de apenas duas guardas em Minas Gerais. A função, no conjunto, é decorativa, apenas visual, de pompa e grandeza. Incorporado ao cortejo nas ruas, segue Moçambique ou Catopé. Comanda a guarda um centurião, que representa São Jorge.

Apesar de ser o mais jovem, o Vilão apresenta também procedência duvidosa. Acredita se que veio de Portugal e, tempos depois, substituiu o lenço, peça básica da dança original, por uma vara ou manguara. Com a vara, se fazem evoluções e grades para números de habilidades acrobáticas ou se realizam combates simulados. O papel do Vilão no conjunto é dar segurança, portanto se compara a um pelotão de guerreiros.

Segundo Ramos (2010) os grupos de congado possuem, em geral, uma constituição básica com elementos, funções e características específicas. O Mestre ou Capitão tem como função guiar os seus pares durante a realização dos rituais festivos, além de preparar os participantes para o cumprimento da devoção, sendo ele o representante do grupo tanto diante dos demais grupos de congado como diante da sociedade. O Contramestre deve assegurar a organização interna do grupo,

sendo a ponte de informação entre o Mestre e os participantes e podendo tornar-se o representante do grupo na ausência do Mestre. O Porta-Bandeira é responsável por carregar as bandeiras dos santos dos quais os grupos são devotos, abrindo caminho para os cortejos. O Dançante é o participante de cada grupo nas manifestações e é responsável pelo coro de respostas nas músicas e louvações. Essas funções são hierárquicas e seguem regras de comportamento fundamentadas na história de cada grupo (RAMOS, 2010).

Afirmam Reis e Torres (2006):

> através da tradição oral, os devotos de Nossa Senhora do Rosário vivenciam e retransmitem sua visão de mundo, utilizando elementos religiosos, lingüísticos, artísticos e étnicos, onde se destaca a musicalidade performada pela dança, para formular e reafirmar um modo de vida e um modo de ser particular.

Diante da diversidade cultural do congado, nota-se a grande importância dessa manifestação na cultura popular brasileira. Ela apresenta semelhanças e diferenças regionais (GABARRA, 2006), o que valoriza e amplia as possibilidades do seu desenvolvimento como conteúdo escolar.

Apresenta-se, a seguir, um trecho da música "Tá Caindo Fulo", do Grupo de Congado Jequitibá/MG.

Tá caindo fulô, eh eh
Tá caindo fulô, eh ah
Lá do céu, cai na terra
Ai meu Deus, tá caindo fulô

Senhor capitão,
Onde me mandar eu vou
No palácio da rainha,
Nasceu um pé de fulô

Tá caindo fulô, eh eh
Tá caindo fulô, eh ah
Lá do céu, cai na terra
Ai meu Deus, tá caindo fulô

A catira, que também pode ser identificada como caterete, traz consigo as raízes caipiras na manifestação da dança e da música na Região Sudeste. Ela é encontrada no interior dos Estados de São Paulo e Minas Gerais, e também de Goiás, Mato Grosso e Paraná (AZEVEDO; TEIXEIRA, 2009).

Apesar de ser tupi o nome, a coreografia incorpora aspectos similares aos processos africanos de dançar (COELHO, 2004). A origem é bastante incerta, com diferentes histórias, porém a existência, como afirma Coelho (2004, p.28), é "fartamente documentada nos dias atuais." Segundo Maia (2005), a catira é conhecida desde os tempos coloniais, e teria sido inserida na cultura brasileira pelo Padre José de Anchieta, entre os anos de 1563 e 1597. De acordo com Maia (2005, p.10-11), "(...) foi utilizada pelos jesuítas no trabalho de catequese, trocando os cantos pagãos por versos com lições de catolicismo; ao mesmo tempo, os padres introduziram as violas como instrumento de acompanhamento (...)."

A catira destaca-se pelos movimentos característicos de palmeados e sapateados e pelo uso da viola. Os passos mais conhecidos são "escova", "bate-pé", "bate-mão" e "pulo" (MAIA, 2005). É sempre dançada em fileiras opostas e acompanhadas por violeiros. O grande acontecimento da dança é a alternância da "moda de viola" executada ora nas cordas do instrumento e ora no corpo dos dançantes. Segundo Coelho (2004), os violeiros tocam, cantam e batem os pés, mas não realizam o palmeado, enquanto os catireiros palmeiam e sapateiam, mas não cantam. Acredita-se que o momento da cantoria proporciona o descanso dos catireiros (MAIA, 2005). Para uma descrição mais detalhada, Coelho (2004, p.28) apresenta:

> No centro do salão os dançadores formam duas colunas, tendo a testa delas um violeiro cantador. Um dos violeiros é o mestre e o outro contra-mestre. "Mestre" é a designação popular dada ao violeiro que faz a primeira voz e também é o autor da "moda" que vai ser cantada. "Contra-mestre" é o que faz a segunda voz. Entre dançantes e violeiros na coluna em que está o mestre fica o "tirador de palmas" e na outra o "tirador de sapateado".

A catira está presente principalmente nas Folias de Reis e na Festa do Divino (COELHO, 2004). Já foi uma prática exclusivamente masculina, no entanto hoje alguns grupos já aceitam a participação das mulheres entre os catireiros, há até grupos estritamente compostos por elas (RENO; BRUNELLI, 2006). Atualmente, a catira apresenta diferenças, principalmente na marcação rítmica, na execução de sapateados e palmeados e na sonoridade da viola, nas várias regiões brasileiras em que se manifesta (MAIA, 2005). No entanto a autora afirma que os temas das "modas" de viola são sempre os mesmos e apresentam-se ligados a trabalho, amor e causos ou acontecimentos locais.

Apresenta-se, a seguir, um trecho da música "A Dança do Catira", das Irmãs Galvão.

O catira é dança alegre
O catira é do sertão
O catira só se toca com viola e violão
Ai, ai, com viola e violão

Catireiro bate palma
Também bate o pé no chão
Catireiro dança alegre com muita satisfação
Ai, ai, com muita satisfação

Sá se dança o catira em cima de um tablado
Não se pode arrastar o pé
Tem que ser sapateado
Ai, ai, tem que ser sapateado

2 - A EXPERIÊNCIA NAS OFICINAS

As oficinas de danças folclóricas tiveram como objetivo proporcionar aos professores e alunos o conhecimento da dança e do folclore brasileiro, de forma acadêmica e artística. As aulas abordaram teoria e prática, utilizando exposições de vídeos, fotos e a vivência da dança. Para a Região Sudeste, tivemos o privilégio de trabalhar diversas danças: calango, duas guardas de congado (congo e moçambique), catira e carneiro. Para este capítulo, nós nos limitaremos apenas às duas manifestações descritas no tópico anterior: congado e catira.

O congado é reconhecido como a maior manifestação folclórica da região de Ouro Preto, mesmo assim SE notou ser ele pouco conhecido, tanto pelos alunos quanto pelos professores que participaram do Projeto "Novos Talentos" CAPES/UFOP, em 2011. Os participantes, em sua maioria, já haviam escutado sobre a manifestação, no entanto não conheciam ou sabiam diferenciar guardas ou reconhecer ritmos. Há certo distanciamento entre professores e alunos e o folclore da região, justificado pela falta de oportunidade ou interesse.

Foi a partir da oficina que os participantes tiveram a oportunidade de reconhecer a existência de diferentes guardas de congado, entender que cada grupo possui suas músicas, coreografias e vestimentas, compreender o propósito da manifestação e experimentar corporalmente um pouco dos movimentos do Sudeste.

Assim como tudo que é novo e desconhecido, inicialmente a prática das danças causou estranheza. Os corpos, a princípio, se distanciaram e observaram, como bons mineiros, antes de uma constatação da realidade. Os professores, que se consideravam "pouco íntimos" desta ou qualquer uma das danças, apresentaram dificuldades em acompanhar o ritmo, em executar alguns passos, mas compreenderam o objetivo da manifestação e conseguiram desenvolver a dança a partir de sua individualidade. É importante ressaltar que o objetivo do Projeto "Novos Talentos" CAPES/UFOP, nas oficinas de danças folclóricas brasileiras, não foi em nenhum momento bombardear os corpos com técnicas engessadas de movimento, mas permitir uma compreensão da imensa e diversificada contribuição brasileira na construção da individualidade e da existência coletiva. Mesmo diante de suas limitações, perceberam e conseguiram expressar corporalmente a dança folclórica em questão.

Com passos simples, foi trabalhada, a partir da identificação do tempo forte da música, a marcação com os bastões no chão. A atividade foi acompanhada do deslocamento corporal. Batia-se o bastão no chão no tempo 4, considerado o tempo forte, e deslocava-se nos tempos 1, 2 e 3. A partir da marcação, foi possível desenvolver, com os professores e alunos, outros movimentos, como "mudança de direção", "passos cruzados", "viradas", "trocas do bastão de mão", "troca entre dançarinos", diversificando assim a dança, deixando-a longe de ser cansativa.

Outra atividade, também utilizando os bastões, foi desenvolvida em roda. Os participantes se locomoviam com saltitos para dentro e para fora da roda, permitindo o deslocamento do círculo para a direita e para a esquerda. Os bastões eram direcionados também para o centro e para fora da roda alternadamente. Uma variação dos movimentos de bastões na roda foi a batida em dupla, que consistia em manter um bastão na horizontal acima da cabeça, seguro pelas duas mãos, enquanto o companheiro de trás batia o seu bastão no do colega. Essa batida era reproduzida novamente após meio giro dos dançarinos e a inversão das posições dos bastões, sempre no ritmo da música. Apesar do receio do erro ou da possibilidade de serem atingidos pelo par, eles aprenderam a dosar a força, a reconhecer o ritmo musical e a confiar no próximo, tornando assim interessante a aplicação da dança.

Já o moçambique foi apresentado a partir de seus passos, compostos por deslocamentos com sapateios fortes, responsáveis pelo som da gunga presa nos tornozelos dos congadeiros. A gunga é um chocalho que pode ser produzido com latas pequenas usadas para alimentos (como

creme de leite, ervilha, massa de tomate) presas à armação composta de espuma, feltro e couro, para amarrar nos tornozelos. As latas normalmente trazem grãos de feijão ou milho ou pequenas pedras para o efeito sonoro.

Os participantes vivenciaram os movimentos utilizando uma troca de pisadas entre pé direito e esquerdo. Por exemplo: direita à frente, encostando apenas calcanhar com firmeza. A marcação forte era feita no tempo 3, sendo 1,2,3, então se pisava direita 1, esquerda 2 e calcanhar direito 3 e repetia a sequência. Também foi executada com início do pé esquerdo. A partir disso, alunos e professores puderam experimentar novos movimentos, criando passos, vivenciando a dança conforme suas limitações e seus desejos, locomovendo-se livremente pelo espaço. O moçambique apresentou-se como uma dança de certa dificuldade para os professores e alunos, que realizaram batidas perdidas e um pouco descoordenados, mas esse foi apenas um processo de aprendizado. Para acompanhar a marcação rítmica, muitos criaram passos. Inicialmente, as batidas dos pés, já acompanhando o ritmo da música, em seguida a postura de guardião começou a ser percebida e, após ganharem confiança, foram inseridos novos movimentos. Assim, a dança ganhou muito mais complexidade.

A catira, outra dança abordada, era também desconhecida pelos participantes. Ela foi desenvolvida por demonstração, observação, e repetição, seguindo a marcação rítmica da música. Após a contextualização histórica, alguns passos e possíveis movimentos da catira foram ensinados. Uma das atividades foi realizada separando a música em dois momentos distintos. No primeiro momento, com a presença de vozes, os participantes caminhavam livremente pela sala, pulando, rodando, conforme o interesse; no segundo momento, apenas com a marcação rítmica, eles tentavam reproduzi-la com sapateados e palmeados. Exemplo: 1 / 1 2 3 / 1 2 3 ou 1 2 3 4 / 1 2 3 / 1 2 3. Outra atividade foi realizada com a música "Batuque de Viola", de Chico Lobo, aos poucos aumentando o andamento e permitindo que os envolvidos focassem na identificação da célula rítmica. O desafio foi executar o movimento em diferentes velocidades. O ambiente desafiador motivou-os e novas execuções foram identificadas.

Os diferentes grupos foram capazes de criar marcações e movimentos distintos. Para a catira, houve um empenho maior dos professores na criação, talvez pelo interesse metodológico. Na maioria das vezes, eles se interessavam mais em experimentar maior número de movimentos, na intenção de utilizá-los em futuras aulas. Durante toda a oficina muitas perguntas foram discutidas sobre o ensino-aprendizagem da dança na escola: questionamentos referentes ao material necessário, formas de adaptar a confecção dos figurinos, onde encontrar música, como incluir meninos e/ou meninas, melhor faixa etária, enfim reflexões sobre a atuação compromissada e ética do professor.

Para os alunos, a catira foi uma dança mais desafiadora, pois os sapateados foram apontados como uma das maiores dificuldades, mas nem por isso excluído ou menosprezado por eles. Todos participavam e se divertiam no desafio de reproduzir com palmas o ritmo, com andamento mais rápido. A aceitação dos alunos foi relatada por seus professores, que identificaram o bater dos pés e das palmas até mesmo durante as aulas na escola, quando esses estavam assentados nas carteiras. Isso significa que o aprendizado extrapolou as paredes da sala da UFOP, tornando-se significativa para os participantes.

As danças foram trabalhadas a partir de composições mais simples, que gradativamente se tornavam mais complexas, à medida que os participantes foram se familiarizando, o que manteve sempre o grupo motivado. Vale ressaltar que, além de contribuir para o crescimento corporal, obtivemos também o desenvolvimento de atributos sociais e morais.

3 - A DANÇA FOLCLÓRICA NO RITMO ESCOLAR

O objetivo deste tópico é compartilhar ideias e experiências a serem utilizadas e adaptadas no ambiente escolar, no desenvolvimento das danças abordadas neste capítulo.

ATIVIDADE 1: *CONGADEIROS*

Diante das diversas manifestações existentes no congado, pode-se dividir a turma em grupos, sendo que cada um fica responsável por uma guarda. Cabe aos grupos pesquisar, apresentar um histórico do congado e por fim formar uma sequência de movimentos para apresentar a manifestação cultural pesquisada por eles. Acompanhando esta proposta, pode-se criar uma oficina para confecção de objetos usados no congado. Assim, com pedaço de bambu, cabo de vassoura ou cano PVC, pode-se confeccionar uma manguara e, com criatividade, enfeitá-la com fitas coloridas e flores de plástico. Também podem ser feitos tambores com latas de tinta ou baldes; coroas com cartolina ou placas de EVA; gungas com latinhas de alimentos e grãos; rosários com sementes ou pedras entre outros adereços. Cada guarda pode apresentar um objeto que a identifique. Esta atividade pode ser desenvolvida nos anos finais do Ensino Fundamental e no Ensino Médio.

Sugestão de trilha sonora: "Onde Qué", do Tambolelê , para o Moçambique, "Fruto de Oliveira", de Maurício Tizumba, para o congo.

ATIVIDADE 2: *SIGA O MESTRE*

Um aluno escolhido como mestre conduz, por um determinado tempo, a turma, que reproduz os movimentos ao som da música. Ele deve utilizar palmas e batidas dos pés. O mestre pode ser trocado ao comando do professor. Uma possível variação é indicar que o movimento que o mestre realizar com os pés deve ser reproduzido com palmas ou vice-versa. Outra é desenvolver um duelo, dividindo a turma em grupos. Cada um deles cria uma sequência, para que os demais grupos reproduzam. Esta atividade pode ser aplicada a partir do quinto ano do Ensino Fundamental.

Uma sugestão de música é "Viola Caboclinha", do grupo Catira Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, A.; TEIXEIRA, H. A dança indígena na configuração do estilo de vida e lazer na cidade Zé Doca. In: CONGRESSO DE PESQUISA E INOVAÇÃO DA REDE NORTE NORDESTE DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA, IV., 2009. Belém, *Anais...*,2009.

COELHO, M. F. *São João*: A aliança entre o natural e o cultural. 2004. 56f. Monografia (Pós-Graduação em Ecoturismo) – Centro de Excelência em Turismo, Universidade de Brasília, Brasília.2004.

GABARRA, L. O. Congado de Uberlândia: relíquias e memória. *Histórias e Perspectivas*, Uberlândia, n.34, p.393-423, jan.jun 2006.

KINN, M. G. *Negros Congadeiros e a Cidade*: Costumes e Tradições nos lugares e nas redes de Congada de Uberlândia-MG. 2006. 236f. Dissertação (Mestrado em Ciência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

LEMES, R. C. O Congado em Cambuquira: devocionais de músicas e danças. In: ENCONTRO TRICORDIANO DE LINGUÍSTICA E LITERATURA DA UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO VERDE, 1., 2011. Três Corações, *Anais...*,nov.2011.

LUCAS, G. "Vamo fazê maravilha!": avaliação estético-ritual das performances do Reinado pelos congadeiros. *Per Music*, Belo Horizonte, n.24, p.62-66, 2011.

MAIA, K.Q. *Catira – a legitimação de uma comunidade por meio de uma tradição popular*. 2005. 64f. Monografia (Pós-Graduação em Ecoturismo) – Centro de Excelência em Turismo, Universidade de Brasília, Brasília. 2005.

MARTINS, S. *Congado, família de sete irmãos*. Belo Horizonte: SESC, 1988.

MARTINS, S. *Folclore em Minas Gerais*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991.

MOLINA, L. P. De metáforas e mediações: agência e relação entre humanos e não-humanos como possíveis abordagens do Congado. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, XI., 2011. Salvador, *Anais...*,2011.

RAMOS, J. S. Nas festas dos santos de preto: um olhar sobre o ritual festivo dos Catopês na cidade de Bocaiúva/ MG. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, VI., 2010, *Anais...*2010.

REIS, A. R.; TORRES, J.. Soam gungas e tambores na metrópole: Reinados Negros e Irmandades do Rosário na cidade de Belo Horizonte. In: Salve Maria. *Memória da religiosidade afro-brasileira em Belo Horizonte*: Reinados Negros e Irmandades do Rosário / Fundação Municipal de Cultura. Belo Horizonte, 2006.

RENO, D. P., BRUNELLI, L.G.P. Folkcomunicação Hereditária: A Transmissão das Tradições entre as Gerações Paulistas. In: SIMPÓSIO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, XI., 2006. Ribeirão Preto, *Anais...*,2006.

VILARINO, M. A. Festas, cortejos, procissões: tradição e modernidade no congado belo-horizontino. 2007. 90f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

ZANI, M. A. Congado, corpo e gestualidade: um estudo da festa como espaço de lazer. Anais do XV Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte. Pernambuco. 2007. Acessado em http://www.cbce.org.br/cd/resumos/074.pdf.

SUGESTÕES DE SITES PARA CONSULTA

Comissão Nacional de Folclore - < http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/>
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - < http://www.cnfcp.gov.br/>
Fazendo Dança na Escola - < http://fazendodancanaescola.blogspot.com>
Congado Caxambu - < http://www.congadocaxambu.blogspot.com/>
Congado - < http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/congadorigem.htm>
Grupo Catira Brasil - < http://www.catirabrasil.com.br>
Catira - < http://catira-dancafolcloricabrasileira.blogspot.com/>

ACERVO FOTOGRÁFICO

CAPITULO II

REGIÃO NORTE: BOIS E BAILADOS

Juliana Castro Bergamini
Adrianne Vanessa Chaves Silveira
Raiane Aparecida Pereira

1 - HISTÓRICO

A Região Norte do país encanta com danças sedutoras e alegres que contagiam o corpo dançante. Uma das manifestações mais conhecidas, mundialmente divulgada, é o Festival Folclórico de Parintins, que versa sobre o auto do boi.

Segundo Cavalcanti (2000), a primeira referência escrita sobre a brincadeira do boi, no Brasil, é de Recife/PE e data de 1840. A autora afirma que na Região Norte se encontra a segunda referência ao folguedo, em Manaus, de 1859. Apenas para esclarecimento, folguedo, palavra encontrada em muitos relatos e textos sobre as

danças folclóricas brasileiras, significa brincadeira, festa.

Quanto ao auto do boi, o folguedo se manifesta em diversos estados brasileiros, tanto no meio urbano quanto no rural, porém recebe nomes distintos, assim como assume características diferentes, incorporando os sotaques locais (CAVALCANTI, 2000, 2006; DIAS JUNIOR, 2010; FURLANETTO, 2011). Ele pode estar vinculado às festas do ciclo natalino ou às do ciclo junino:

> A brincadeira ganhou muitos nomes no país, correspondentes, a grosso modo, às variantes regionais existentes. 'Boi-Bumbá', no Amazonas e no Pará; 'Bumba-meu-boi', no Maranhão; 'Boi Calemba', no Rio Grande do Norte; 'Cavalo-Marinho', na Paraíba; 'Bumba de reis' ou 'Reis de boi', no Espírito Santo; 'Boi Pintadinho', no Rio de Janeiro; 'Boi de mamão', em Santa Catarina (CAVALCANTI, 2000, p.1022)

Mas todas essas variantes regionais giram em torno do boi, sobre a morte e ressurreição do animal, figura de destaque da brincadeira (CAVALCANTI, 2000; 2006; 2007; SILVA 2010). No folguedo, o boi, confeccionado de pano, bambu, madeira, entre outros materiais, ganha vida e movimento de um brincante, palavra que, segundo Silva (2010), nomeia pessoas que participam do folguedo e exercem funções distintas entre personagens e músicos.

O tema básico sobre a morte e ressurreição do boi apresenta, de acordo com diversos autores (CAVALCANTI, 2000; 2007; DIAS JUNIOR, 2010; FURLANETTO, 2011) e relatos de brincantes, um boi, excelente animal, pelo qual o Amo demonstrava grande apreço. Assim, decidiu entregá-lo de presente à filha, Sinhazinha, porém o animal era alvo do desejo da grávida Catirina. O bicho foi entregue aos cuidados do vaqueiro de confiança, Pai Francisco, esposo de Catirina. O vaqueiro se viu diante de um dilema, mas resolveu sacrificar o boi e satisfazer o desejo de sua amada: comer a língua do animal. O Amo sentiu falta do bicho e descobriu tudo, mas Pai Francisco e Mãe Catirina fugiram. Os índios, convidados pelo dono do boi, ajudaram na captura de Pai Francisco. Desesperado, diante da sua sentença de morte, Pai Francisco tentou ressuscitar o animal e conseguiu com a ajuda de um personagem que varia de acordo com a região: o padre, o médico ou o pajé. Diante da ressurreição do boi, todos os brincantes comemoram dançando e brincando ao redor do animal. O enredo descreve, em poucas palavras e personagens, a história central que dá vida ao folguedo. "Em torno do tema básico da morte e ressurreição do Boi, há também inúmeras variações da lenda. É importante não conferir apressadamente a uma versão específica o atributo da autenticidade" (CAVALCANTI, 2000, p.1023).

O folguedo do boi na Região Norte, o Boi-Bumbá, representa uma manifestação folclórica brasileira resultante da fusão de elementos das culturas indígena, africana e europeia e manifesta-se

em diferentes cidades, como Nova Olinda do Norte (AM), Guajará-Mirim (RO), Porto Velho (RO) e Parintins (AM) (FURLANETTO, 2011). O Boi-Bumbá de Parintins, no entanto, é o folguedo mais divulgado e estudado.

Parintins é uma cidade que se encontra na ilha Tupinambarana, localizada no Amazonas, próxima à fronteira com o Pará, com aproximadamente 7000 km^2 (BIRIBA, 2008; CAVALCANTI, 2000; 2007). A população já se encontra próxima aos cem mil habitantes, segundo o Censo 2010 (IBGE, 2010), ocupando a posição de segunda maior cidade do Amazonas. O Festival Folclórico de Parintins apresenta a disputa entre o Boi-Bumbá Caprichoso e o Boi-Bumbá Garantido, todos os anos, no mês de junho (BIRIBA, 2008; CAVALCANTI, 2000; FURLANETTO, 2011).

Segundo Patricio (2007), o Festival, desde o surgimento em 1965 até 2005, era realizado nos dias 28, 29 e 30 de junho, independentemente do dia de semana, no ciclo de São Pedro, protetor dos pescadores. No entanto, em 2005, o prefeito de Parintins, concordando com o governador do Estado do Amazonas, alterou, no quadragésimo ano do Festival Folclórico de Parintins, a data de realização para o último final de semana de junho, portanto sexta-feira, sábado e domingo.

Segundo Biriba (2008) e Cavalcanti (2000; 2002; 2007), as histórias dos dois Bois-Bumbás datam do início do século XX. O Boi Caprichoso traz consigo uma estrela na testa de touro negro e se faz conhecer, do lado leste da cidade, pela cor azul. Já o Boi Garantido, reconhecido pela cor vermelha, carrega na testa de touro branco um coração vermelho e domina o lado oeste da cidade:

> O Boi-Bumbá-Garantido, vermelho e o Boi-Bumbá-Caprichoso, azul dividem a cidade de Parintins em dois territórios demarcados pelas cores padrões de cada grupo. A identificação de Garantido e Caprichoso está expressa nas casas, nos barcos, nas ruas, nos carros, nas roupas, nos telefones públicos, nas peças publicitárias e em quase tudo que há em Parintins (BIRIBA, 2008, p.158).

O Boi Garantido foi criado, em 1913, por filho de açorianos, Lindolfo Monteverde. Ele foi acometido por uma doença ao atingir a maioridade e prometeu a São João Batista que, se melhorasse, sairia com o seu boi de pano, todos os anos, pelo tempo que vivesse, para encantar e alegrar as pessoas (SILVA, 2010). Cavalcanti (2000) apresenta uma possibilidade para o nome Garantido, que, graças à boa voz de seu criador e à sua destreza, sempre saia inteiro no combate com outros bois: era seguro, era garantido.

O Boi Caprichoso foi criado também em 1913, pelos irmãos Antônio e Roque Cid, que vieram do Ceará, da cidade de Crato, atraídos pela promessa de melhores condições de vida e trabalho nos seringais da Amazônia. Acabaram trazendo as tradições nordestinas e as incorporaram na cultura

local, com elementos do cotidiano caboclo amazonense. Segundo Cavalcanti (2000), o nome Caprichoso vem do ato de caprichar no boi para tentar vencer o rival.

Até 1965, os bois brincavam pela cidade de Parintins, percorriam as ruas nos dias de santos juninos e se enfrentavam na tentativa de destruir o adversário (CAVALCANTI, 2002; 2007; SILVA, 2008; 2010). A partir dessa data, um grupo de amigos (Xisto Pereira, Lucenor Barros e Raimundo Muniz), decidiu criar o Festival Folclórico de Parintins (CAVALCANTI, 2000), que abrigava outro folguedo da cidade, as quadrilhas juninas (CAVALCANTI, 2002; 2007). Inicialmente, os bois se apresentavam por último e em dias separados, para que não se enfrentassem. Mas, em 1968, formalizou-se a característica de disputa por um título do Festival, na tentativa de estimular a participação dos Bois, ganhando assim o público local e transformando a presença dos Bois no momento mais importante (CAVALCANTI, 2002).

Os Bois então saíram da rua e conquistaram os tablados e artisticamente evoluíram, alimentando a rivalidade e divulgando a cultura local e brasileira. Os tablados não mais comportavam a multidão e, em 1988, foi construído um local próprio para a apresentação dos Bois, o Bumbódromo (CAVALCANTI, 2002; 2007; PATRICIO, 2007). A arena foi dividida em dois lados para comportar os brincantes dos Bois. Garantido e Caprichoso se apresentam nos três dias, sendo a ordem de apresentação do dia sorteada anteriormente.

A cada metade do Bumbódromo se dá o nome de galera, que colore o espaço de azul ou de vermelho. Segundo Cavalcanti (2002), a galera, um quesito de julgamento, deve receber o Boi, saudando-o, cantando, dançando e colaborando com a evolução. Durante a apresentação do "contrário" (em Parintins o torcedor não diz o nome do Boi adversário e só se refere a ele como "contrário", até nas músicas), a galera se mantém calada e somente observa a evolução, enquanto a outra contribui para encher completamente a arena (CAVALCANTI, 2000; 2007).

Os demais personagens do Boi-Bumbá de Parintins são, de acordo com o enredo central, (CAVALCANTI, 2002; 2007; PATRICIO, 2007):

Pai Francisco e Mãe Catirina: Marido e mulher, figuras folclóricas e burlescas da fazenda. Apresentam-se de forma desenvolta, artística, cômica, engraçada e improvisada. São sempre caracterizados como negros.

Amo do Boi: É o dono da fazenda. Deve ter boa dicção, desenvoltura e elegância e ser capaz de desempenhar expressões cênicas e criar, com muita qualidade, poemas improvisados. É ele o responsável por trazer o Boi para brincar na rua ou na arena (CAVALCANTI, 2000).

Sinhazinha da Fazenda: É a filha do dono da fazenda. Deve ter graça, desenvoltura, simplicidade, alegria, saudando o Boi e o público.

Pajé: É o curandeiro, xamã, sacerdote, ponto de equilíbrio das tribos. Deve apresentar boa expressão corporal e facial, movimentos harmônicos, segurança e domínio do espaço cênico.

Outros personagens foram incluídos a partir das contribuições indígenas locais (CAVALCANTI, 2002; 2006; 2007; PATRICIO, 2007), como:

Tripa do Boi: Traz a figura central da brincadeira: o Boi. É o artista responsável pela evolução do animal.

Levantador de Toadas: Marca o centro do espetáculo. Sua voz conduz o tema. Deve ter afinação, dicção, timbre e técnica de canto.

Tribos Indígenas: É a apresentação de um agrupamento nativo da Amazônia. Na apresentação, considera-se: sincronia de movimentos, fidelidade às raízes, cores, expressões cênicas, formas de dançar e movimentos originais.

Cunhã-Poranga: Significa "moça bonita" em tupi (CAVALCANTI, 2002) Representa a moça bonita, uma sacerdotisa, guerreira e guardiã. Expressa a força através da beleza. Deve possuir desenvoltura e incorporar a personagem.

Rainha do Folclore: Representa a expressão do poder pela manifestação popular. Apresenta-se com muita graça, movimentos de extrema desenvoltura e exuberante indumentária.

Porta-Estandarte: Representa o símbolo do Boi em movimento. Deve ter garra, desenvoltura, elegância, alegria, sincronia de movimentos com o bailado e o estandarte que carrega.

Tuxauas: É o chefe supremo da tribo, representação alegórica do imaginário indígena e caboclo da Amazônia. Deve manter a fidelidade ao tema da noite, ser rico em detalhes na confecção do capacete.

Figura Típica Regional: É algum símbolo da cultura amazônica que homenageie as raízes da terra. Varia todos os anos de acordo com o enredo de cada Boi.

Cavalcanti (2007) mostra que, na realização da festa, o primeiro a entrar em cena é o apresentador. Ele anima, canta e faz, com a galera, a contagem regressiva para a entrada do Boi, que se inicia com a chegada do levantador de toadas (responsável por cantar as toadas durante as mais de 2 horas de apresentação). Em seguida vêm as orquestras de percussão (Batucada no Garantido ou Marujada no Caprichoso). A evolução do Boi conta com a apresentação dos demais personagens, que não possuem ordem fixa, e é concluída com o ritual, uma sequência dramática (CAVALCANTI, 2007). Em síntese:

> O Festival de Parintins é um espetáculo tecido com o encanto das toadas e lendas, representações de rituais indígenas e celebrações tribais povoadas por seres míticos amazônicos, como botos, iaras, curupiras, caiporas, anhangás, cobras-grandes, uma

> expressão máxima da autenticidade cultural da região Norte do Brasil (FURLANETTO, 2001, p.13).

O Boi-Bumbá de Parintins atualmente destaca a cultura indígena e apresenta um pensamento focado nas questões que envolvem o meio ambiente, valorizando e mesclando a cultura local onde se insere (CAVALCANTI, 2000; SILVA, 2009):

> O Boi-Bumbá de Parintins é um novo e fascinante capítulo da longa história do folguedo no país. Emerge como um moderno movimento nativista que elegeu imagens indígenas como metáforas para a afirmação de uma identidade regional 'cabocla'. Um poderoso processo ritual, através do qual a pequena cidade, e com ela toda a região norte, como que aspira (e tem conseguido com razoável sucesso) comunicar-se com o país e com o mundo (CAVALCANTI, 2000, p.1040).

A comunicação do boi-bumbá vai se ampliando através das toadas. Apresenta-se, a seguir, um trecho da Toada Miscigenação do Boi Garantido de 2011.

Nossa festa é de Boi-Bumbá
Nosso ritmo é quente, amazonense
É o batuque misturado, apaixonado
Tem a cara do Brasil
Coisa assim nunca se viu

É o balanço que imita banzeiro
Tem cheiro de beira de rio
Tem herança do nordeste
Bumba-meu-boi, cabra-da-peste
Tem gingado de quilombo
Tem poeira levantando
Tem rufar de tambores tribais

Sou afro-ameríndio
Caboclo, mestiço
Eu sou
A própria miscigenação

Outra dança muito conhecida e praticada na Região Norte é o carimbó (JASTES, 2009), principalmente no Estado do Pará. Ele apresenta algumas variações rítmicas e de nomenclatura nos diversos municípios da região, diferenças associadas ao desenvolvimento social, econômico e geográfico (BLANCO, 2004). Há o "carimbó pastoril" no Soure, o "carimbó rural" em Santarém, sendo a cidade de Marapanim a principal representação do ritmo no Estado (BLANCO, 2004). As primeiras referências sobre o gênero datam do início do século XIX (COSTA, 2010).

O carimbó é uma dança folclórica brasileira que assumiu traços culturais indígenas, negros e lusitanos (CRISTO; MALCHER, 2010). Isso aconteceu porque, segundo Salles e Salles (1969), sua sonoridade é de procedência indígena assim como seus movimentos imitativos (por exemplo: "Peru de Atalaia"). Aos poucos ele se mesclou à cultura africana, introduzindo os tambores, a percussão. Podem ser identificados também claramente elementos originais de Portugal, na movimentação, com a execução do estalar dos dedos e as palmas. O carimbó é dançado o ano inteiro sem nenhuma associação especial às festividades religiosas ou locais (SALLES; SALLES, 1969).

A dança teve origem no território de Belém, mais precisamente na área do Salgado, composta por Marapanim, Curuçá e Algodoal, e se disseminou pela Ilha de Marajó, onde era cultivada pelos pescadores. Acredita-se que o carimbó navegou pela baía de Guajará, pelas mãos dos marajoaras, desembarcando nas areias do Pará, justamente nas praias do Salgado. Não se sabe exatamente em que ponto da região ele tomou forma e se consolidou. O nome de origem tupi – "korimbó" – é a junção de duas palavras: "curi", que significa pau oco, e "mbó", que significa furado. Carimbó é um termo usado para definir a dança, o instrumento e a música (SALLES; SALLES, 1969).

A indumentária do carimbó é muito conhecida. Os homens usam blusas lisas ou estampadas sobre calças lisas, lenço no pescoço e chapéu de arumã. As mulheres usam blusas que deixam ombros e barriga à mostra, muitos colares e pulseiras feitos de sementes da região e saias rodadas ou franzidas, coloridas ou estampadas, a influência das danças do Caribe, de origem negra. Usam também, flores ou arranjos na cabeça e vários enfeites ao gosto das dançarinas. Tanto os homens quanto as mulheres dançam descalços.

A dança é apresentada em pares. Começa com duas fileiras de homens e mulheres voltadas para o centro. Quando a música se inicia, os homens vão em direção às mulheres, diante das quais batem palmas, como uma espécie de convite para a dança. Imediatamente, formam-se os pares, girando continuamente em torno de si mesmos, ao mesmo tempo formando um grande círculo que gira em sentido anti-horário. Há momentos de solistas, nos quais um par se destaca e, segundo Salles e Salles (1969), acontecem movimentos acentuados de quadril nos homens e mulheres, verdadeiros "remelexos".

Em determinado momento da dança, um casal de dançarinos vai ao centro para a execução da famosa dança do peru ou "Peru de Atalaia" (SALLES; SALLES, 1969). O cavalheiro é forçado a apanhar, apenas com a boca, um lenço que sua companheira estende no chão. O dançarino, de dorso flexionado para a frente, braços levantados para trás, como asas, e pernas afastadas, tenta pegar o lenço, utilizando apenas a boca, sem perder o ritmo e sem flexionar os joelhos ou levar as mãos no chão. A dama, pegando a saia com as duas mãos, sacode-a, como se estivesse a enxotar um peru, e o grupo canta: "*O peru está na roda, Cho, peru*!". Caso o dançarino não consiga executar tal proeza, a companheira atira- lhe a barra da saia no rosto e, debaixo de vaias dos demais, ele é forçado a abandonar a dança. Caso consiga, é aplaudido.

O acompanhamento da dança tem, obrigatoriamente, dois "carimbos" (tambores) com dimensões diferentes (BLANCO, 2004) para se conseguir contraste sonoro. Os tocadores permanecem assentados em cima dos troncos e, utilizando as mãos, executam o ritmo adequado (CRISTO; MALCHER, 2010; GABBAY, 2010). Os tambores podem chegar até a 1,50m de comprimento, por 0,40cm ou 0,50cm de diâmetro. São feitos de troncos de árvores, escavados, com uma abertura lateral para emissão do som, e fechados em uma das extremidades por pele de animal silvestre (COSTA, 2010). Outros instrumentos podem acompanhar o carimbó. Alguns instrumentos de cordas: rabeca, violão, cavaquinho e banjo; alguns instrumentos de sopro: clarineta, saxofone e flauta; alguns instrumentos de percussão: pandeiro, matraca, maracá e caxixi (BLANCO, 2004). A união desses instrumentos deu à música do carimbó um ritmo único, envolvente e extremamente alegre.

Apresenta-se, a seguir, um trecho de uma música de carimbó do grupo Eco Marajoara, da cidade de Soure, no Pará.

Foi um toque de tambor
Que acordou minha cidade
Para conhecer folclore
De um grupo de verdade

Nasce, cresceu
Ele nunca morrerá
O Eco Marajoara
O famoso do Pará

No meu canto, nessa rima

Venha ver como se faz
Pra conhecer coisa fina
Nossos pontos culturais

O tombo do Jutaí
Nossos lindos manguezais
Casa Grande do Sossego
Nem o tempo te desfaz

Cruzeiro das orações
Coisa igual eu nunca vi
O ilha do Marajó
Na voz do Paracauari

2 - A EXPERIÊNCIA NAS OFICINAS

É impossível não se deixar contagiar pela magia das danças folclóricas da Região Norte, o que foi comprovado nas oficinas, tanto com os professores quanto com os alunos. As oficinas trabalharam os ritmos envolventes e apaixonantes do carimbó, boi-bumbá, siriá, retumbão e xote bragantino. Neste tópico relatamos as experiências, no Projeto "Novos Talentos" CAPES/UFOP, em 2011, com apenas duas danças, o carimbó e o boi-bumbá.

Começando pelo carimbó, as aulas foram desenvolvidas a partir dos passos típicos. Inicialmente todos vivenciaram os movimentos da dança, sem se preocupar com a distinção de gênero existente nos passos. Eram propostos movimentos e deveriam executá-los conforme a limitação individual e a compreensão. Homens e mulheres realizaram movimentos que apenas os homens executam na dança, assim como os passos exclusivamente femininos. No segundo momento, a turma foi dividida, homens e mulheres, vivenciando separadamente os movimentos característicos de seu gênero na dança do carimbó. Deve-se ressaltar que não nos limitamos apenas a ensinar passos prontos de dança. A oficina, ministrada no segundo semestre de 2011, permitiu uma construção coreográfica. Ela foi realizada juntamente com os alunos de Furquim (Mariana/MG), possibilitando o envolvimento de todos. Até mesmo os mais tímidos da turma participaram e contribuíram na coreografia. Ela foi

apresentada ao público e os alunos iluminaram o palco durante a apresentação de encerramento do Projeto "Novos Talentos" em dezembro de 2011, no Teatro Ouro Preto.

Durante as oficinas, notou-se que um dos momentos da dança que se mostrou muito atrativo para professores e alunos foi o desafio do lenço. Ele é caracterizado pela tentativa de pegar o lenço no chão com a boca, sem flexionar os joelhos ou utilizar a ajuda das mãos, muitas vezes um momento de exibição dos rapazes. Nas oficinas, homens e mulheres experimentaram e se divertiram com a atividade.

Segundo os professores, o carimbó é facilmente desenvolvido no âmbito escolar, por conter passos simples. Além disso, o desafio torna a dança atrativa principalmente para os meninos, que normalmente têm vergonha ou preconceito de dançar. Já para os alunos a dança, mais especificamente o desafio do lenço, proporcionou descontração e interação de todos. Tanto meninas quanto meninos, que inicialmente não se sentiam à vontade para dançar, estavam bem participativos sem demonstrar ou sofrer preconceito. Sendo assim, o carimbó é uma dança capaz de motivar e incluir a participação masculina, principalmente no ambiente escolar.

Não muito diferentes do carimbó, as aulas de boi-bumbá também foram desenvolvidas a partir dos passos típicos. Os alunos experimentaram o ritmo, com passos fortes e expressivos, característicos do Pajé, assim como realizaram movimentos mais contínuos e rebolados, característicos da Cunhã Poranga, personagens do auto do boi. O boi-bumbá, atualmente, apresenta um ritmo mais acelerado e a dança, muitas vezes, é comparada às danças baianas, ao axé. Os movimentos destacados assemelham-se aos movimentos indígenas, danças circulares e normalmente ritualísticas. O melhor dessa manifestação é que não existe limite na criatividade, permitindo a incorporação constante de novos movimentos.

Também foi possível confeccionar, em uma das oficinas, um enfeite de penas para os braços, acessório que pode ser usado para complementar o figurino da dança. Vale destacar que foram utilizados materiais simples, como EVA, penas, cola colorida, cola quente e, claro, a imaginação dos alunos, na confecção do bracelete.

A oficina de boi-bumbá também foi contemplada com uma linda coreografia criada pelos professores e alunos, apresentada na IV Mostra de Dança, do curso de Educação Física da UFOP e no encerramento do Projeto "Novos Talentos", em dezembro de 2011. Não há como negar que o boi-bumbá foi a grande atração dos participantes da oficina, tanto que eles começaram imediatamente a pesquisar sobre a festa. Investigaram sobre a história, buscaram vídeos de dança e sempre levavam para as aulas perguntas sobre esta manifestação cultural. Uma observação feita por alunos e professores

foi que tiveram dificuldade no acesso a materiais de pesquisa, principalmente músicas. No entanto, no site oficial dos dois Bois-Bumbás, sempre há toadas para serem baixadas de graça.

Na turma do primeiro semestre de 2011, a oficina dos alunos coincidiu com o período do Festival Folclórico de Parintins, aumentando o interesse pela dança. A montagem coreográfica utilizou até uma toada do ano, aumentando a motivação dos envolvidos. Confirmamos isso com o depoimento de um dos alunos participantes: "Quando eu liguei a TV e ouvi a música que iria dançar eu não acreditei, chamei a minha mãe e mostrei pra ela o que iria apresentar, não teve outra comecei a dançar a coreografia, aproveitei e ensaiei."

As danças do Norte são realmente envolventes e apaixonantes e, quando bem desenvolvidas, são capazes de atrair meninos e meninas. Além disso, normalmente não apresentam figurinos elaborados e, na maioria, são dançadas por pessoas descalças, tornando viável a utilização em produções artísticas.

3 - A DANÇA FOLCLÓRICA NO RITMO ESCOLAR

A dança é um conteúdo presente na escola, mas muitas vezes negligenciado pelos professores, que alegam não possuir o conhecimento ou a experiência necessária. Portanto dividimos experiências possíveis de desenvolvimento na escola, utilizando as danças abordadas neste capítulo.

ATIVIDADE 1: *O FOLGUEDO DO BOI*

Primeiro se divide a turma em grupos e sorteia um personagem do boi-bumbá para cada grupo. É solicitado a cada um deles que faça uma pesquisa sobre a atuação do seu personagem na história. Na aula seguinte, deve-se apresentar o personagem com uma sequência de movimentos criada pelo grupo. Esta atividade pode ser desenvolvida nos anos iniciais do Ensino Fundamental.

A escolha da música fica a cargo do grupo, mas o professor pode também indicar uma toada para cada personagem. A indicação pelo professor permite que sejam utilizadas músicas dos dois Bois.

ATIVIDADE 2: *GINCANA DO LENÇO*

Os alunos colocam em prática, nesta gincana, os movimentos e o desafio do lenço, do carimbó. Primeiro se divide a turma em dois grupos mistos e se forma, em cada grupo, uma fila, intercalando meninas e meninos. Deve-se demarcar uma distância de mais ou menos três metros, a partir do primeiro aluno na fila como ponto final. A primeira pessoa da fila deve ser uma menina. Ela sai com um lenço na mão e faz o percurso, realizando os movimentos do carimbó. Ao chegar ao ponto final, demarcado pelo professor, coloca o lenço no chão e retorna. A aluna então se encontra com o próximo da fila, um menino, e o casal tem que dar um giro, antes que o menino saia em busca do lenço. Eles devem executar giros diferentes dos demais casais do mesmo grupo. Da mesma forma que a menina, o menino deve deslocar-se dançando e, ao chegar, pega o lenço com a boca sem flexionar o joelho e retornar. Se os alunos estiverem com dificuldade, inicialmente podem usar as mãos como apoio no solo. Essa dinâmica se repete até o último casal da fila, sendo que o grupo que terminar primeiro é considerado vencedor da gincana. Deve-se ressaltar a necessidade do uso de regras, como não parar de realizar os movimentos do carimbó ao se deslocar. A pessoa que parar de fazer os movimentos em alguma parte do percurso retorna e começa novamente. Esta atividade pode ser desenvolvida nos anos iniciais do Ensino Fundamental.

Para esta atividade também se pode utilizar uma trilha sonora. Sugerimos "Sinhá Pureza" e "Garota do Tacacá", de Pinduca.

ATIVIDADE 3: *ESCAPANDO DO DESAFIO*

Após explicar sobre o carimbó, a origem e os objetivos, dá-se início à brincadeira. Pede-se que os alunos formem casais. As meninas devem amarrar fitas no punho. As fitas podem ser de papel crepom, jornal ou qualquer tecido. As meninas devem balançar os braços, movimentos que imitam as saias rodadas da dança. Elas têm o objetivo de atirar as fitas sobre a cabeça de seus pares. Os meninos, por sua vez, dançando, devem esquivar-se das fitas das meninas, tentando não ser atingidos por elas. O aluno que for esbarrado pela "suposta saia" realiza o desafio do lenço. Ele deve pegá-lo somente com a boca, sem flexionar os joelhos, na altura em que for posicionado por sua dama. A atividade pode ser realizada nos anos iniciais do Ensino Fundamental.

Uma sugestão de música é "Batida do meu Pará", da Banda Amor Perfeito, e "Canto de Carimbó", da Banda Calypso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIRIBA, R. B. Parintins: Identidades de uma cidade em festa. *Revista Cultura Visual*, Salvador, n.11, p.157-173, nov. 2008.

BLANCO, S. M. R. O Carimbó em Algodoal e seus aspectos sóciográficos. In: CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, V., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...,* Rio de Janeiro: 2004. p. 1-7.

CAVALCANTI, M. L. V. C. O Boi-bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. *História, Ciências, Saúde*, Manguinhos, v.VI (suplemento), p.1019-1046, set. 2000.

CAVALCANTI, M. L. V. C. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.45, n.1, p.37-78, 2002.

CAVALCANTI, M. L. V. C. Tema e variantes do mito: sobre a morte e ressurreição do Boi, *MANA*, v.12, n.1, p.69-104, 2006.

CAVALCANTI, M. L. V. C. Brincando de boi: antropologia dos Bois-Bumbá de Parintins, Amazonas, *Ciência Hoje*, v.40, p.18-25, 2007.

COSTA, T. L. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbo no Pará, *ArtCultura*, Uberlândia, v.12, n.10, p.61-81, jan-jun 2010.

CRISTO, E. F. M.; MALCHER, M. A. Carimbó, Internet e Políticas Públicas – O lugar da cultura popular tradicional na sociedade informatizada. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXIII., 2010, Caxias do Sul. *Anais...* Caxias do Sul: 2010. p.1-15.

DIAS JUNIOR, J.E. S. Boi-bumbá em Belém, uma expressão urbana e rural, Revista Estudos Amazônicos, v.V, n.2, p.75-103, 2010.

FURLANETTO, B.H. Território e identidade no Boi-Bumbá de

Parintins, *Revista Geográfica de América Central*, Costa Rica, p.1-15, 2011.

GABBAY, M. M. Representações sobre o Carimbó: Tradição X Modernidade. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, IX., 2010, Rio Branco. *Anais...* Rio Branco: 2010. p.1-15.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Resultado oficial do Censo Demográfico de 2010. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/ populacao/ censo2010/ resultados_dou/AM2010.pdf. Acessado em: 03/01/2012.

JASTES, E. Dinâmica cultural nas danças tradicionais da Amazônia, *Revista Ensaio Geral*, Belém, v.1, n.1, p.1-6, 2009.

PATRICIO, P. S. *Na ilha do boi de pano: uma reportagensaio para além do dogma da objetividade jornalística*. 2007. 160f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

SALLES, V.; SALLES, M. I. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo, Revista *Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v.9, n.25, p.257-282, set dez. 1969.

SILVA, M. B. Produção artística e movimento social: a questão do índio e do meio ambiente nos domínios da festa do Boi-Bumbá de Parintins, In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, IV., 2008, Campinas. *Anais...* Campinas: 2008. p.230-239.

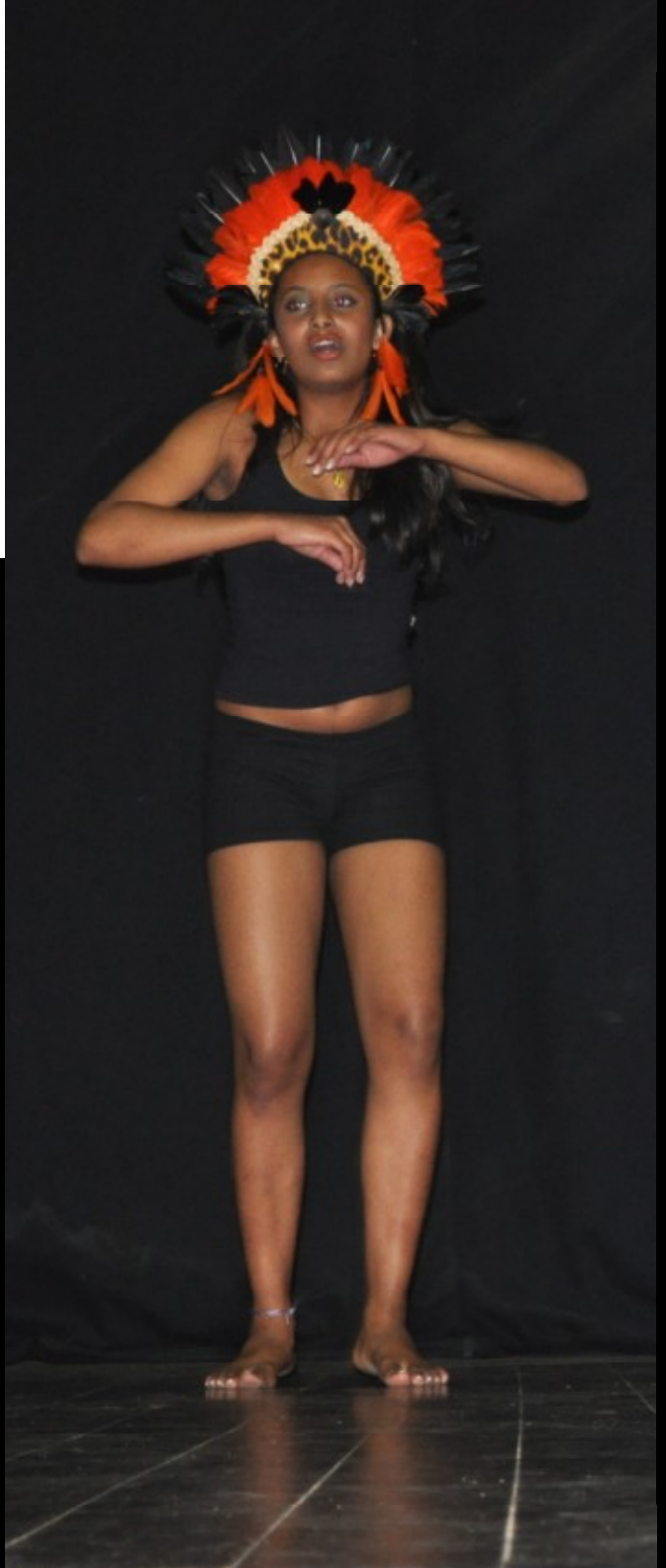
SILVA, M. B. Para uma compreensão do discurso globalizado da festa do Boi-Bumbá de Parintins, In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18., 2009, Salvador. *Anais...* Salvador: out 2009. p.2361-2373.

SILVA, M .B. A espetacularização da Festa do Boi-Bumbá de Parintins: novos modos de produção artística, *Cultura Visual*, Salvador, n.14, p.23-32, dez.2010.

SUGESTÕES DE SITES PARA CONSULTA

Comissão Nacional De Folclore - < http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/>
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - < http://www.cnfcp.gov.br/>
Fazendo Dança na Escola - < http://fazendodancanaescola.blogspot.com>
Boi-bumbá - <http://boibumba.com>
Boi Caprichoso - < http://www.boicaprichoso.com/>
Boi Garantido - < http://www.boigarantido.com.br/>
Carimbó - <http://campanhacarimbo.blogspot.com/>

ACERVO FOTOGRÁFICO



CAPITULO III

REGIÃO NORDESTE: FREVENDO ENTRE COCOS E MARACATUS

Juliana Castro Bergamini
Adrianne Vanessa Chaves Silveira
Raiane Aparecida Pereira

1 HISTÓRICO

Região Nordeste... O Nordeste encanta e seduz com danças e músicas contagiantes. De repente o corpo é tomado pela música, que preenche a totalidade das partes e, como numa tentativa de extravasar tamanha alegria, este se coloca em movimento. Ou será o movimento, que desesperadamente quer mostrar que está vivo e contagia o instrumento, que de tanta euforia vai enchendo a casa, a ladeira, o bairro, a cidade de música? Aquilo de que se tem certeza é que a cultura popular nordestina é extremamente empolgante, arrebatadora, "porreta".

Recife (1896) As bandas caminham por ruas e, à frente, abrindo passagem, vão os "capoeiras", que pulam e dançam ao som das músicas. Trazem porretes ou pequenas sombrinhas utilizadas em caso de confronto com outra banda, outro grupo (FILHO, 1999). Os anos passaram e os dobrados tocados evoluem. Os movimentos, os passos dos "capoeiras", fazem surgir a dança do frevo (ARAÚJO, 1997; SILVA; FALCÃO, 2010) e os porretes se desdobram em sombrinhas coloridas, que auxiliam no equilíbrio do passista e enfeitam a dança (FILHO, 1999).

"A palavra frevo nasceu da linguagem simples do nosso povo e vem de ferver (que as pessoas pronunciavam "frever") e significa fervura, efervescência, agitação" (FILHO, 1999, p.198). Ela designa tanto a música quanta a dança (VICENTE, 2008). Sabe-se que essa palavra foi usada pela primeira vez em 9 de fevereiro de 1907, no Jornal Pequeno. Por isso se comemora nessa data o Dia do Frevo (ARAÚJO, 1997; FILHO, 1999; VINCENTE, 2008), presença confirmada nas festas carnavalescas, que mostra, em seu ritmo, a herança negra e europeia (ANDRADE *et al.*, 2002; LIMA, 2011). Como já faz parte do cotidiano recifense, o frevo está em praças, ruas, ladeiras durante todo o ano.

A música do frevo é caracterizada por ser uma composição ligeira, de execução vigorosa e estridente. Ela é resultado da mistura dos dobrados com a polca e também apresenta influência do maxixe, da quadrilha, da marcha entre outros ritmos (VICENTE, 2008). Assim se explica uma "troca espontânea":

> Foi da troca espontânea entre os despretensiosos e ágeis foliões e as orquestras de metal, geralmente formadas por bandas marciais, que, pouco a pouco, foi sendo criada a marcha carnavalesca pernambucana. Ali mesmo, na rua, ao calor dos corpos. Dobrados de inspiração militar, polcas, maxixes, quadrilhas e modinhas foram sendo reprocessados, entre os anos 1905 e 1915, ganhando novas formas e combinações até resultar no frevo pernambucano, embora a música ainda não fosse assim chamada (ARAÚJO, 1997, p.210-211).

Segundo Filho (1999) e Vicente (2008), podem-se identificar três tipos distintos: o frevo de rua, a marcha de bloco e o frevo-canção. O frevo de rua, quase sempre, é instrumental e termina com um longo acorde. Um exemplo é "Vassourinhas", de Matias da Rocha. A marcha de bloco é sempre executada por uma orquestra, com presença de instrumentos de corda. Um exemplo é "Evocação n.º1", de Nelson Ferreira. Outra característica, apontada por Vicente, (2008), é o andamento mais lento, com letras para serem cantadas em coro. Já o frevo-canção destaca-se pela poesia que jorra das letras simples, como o "Hino do Elefante", de Clídio Nigro.

Vassourinhas
Matias da Rocha

Se essa rua fosse minha
Eu mandava ladrilhar
Com pedrinhas de brilhante
Pra Vassourinhas passar.

Somos nós os Vassourinhas
Todos nós em borbotão
Vamos varrer a cidade
Ah! isso não, ah! isso não

Ah! reparem, meus senhores,
O pai desse pessoal
Que nos faz sair às ruas
Dando viva ao carnaval!
Bem sabeis o compromisso
Que nos leva a fazer
De mostrar nossas insígnias
E a cidade se varrer.

Evocação n.º1
Nelson Ferreira

Felinto, Pedro Salgado
Guilherme, Fenelon
Cadê teus blocos famosos?
"Blocos das Flores", "Andaluzas"
"Pirilampos", "Apôis Fum"
Dos carnavais saudosos?!!

Na alta madrugada o coro entoava
Do bloco a "Marcha-Regresso"
Que era o sucesso dos tempos ideais
Do velho Raul Moraes.

Adeus, adeus, minha gente,
Que já cantamos bastante.
E Recife adormecia
Ficava a sonhar
Ao som da triste melodia

Hino do Elefante
Clídio Nigro

Ao som dos clarins de Momo
O povo aclama com todo ardor,
O Elefante exaltando as suas tradições
E também seu esplendor.

Olinda, este meu canto
Foi inspirado em teu louvor,
Entre confetes, serpentinas
Venho te oferecercom alegria o meu amor.

Olinda, quero cantar, a ti esta canção,
Teus coqueirais, o teu sol, o teu mar,
Faz vibrar meu coração de amora sonhar,
minha Olinda sem igual,
Salve o teu carnaval!

A dança frevo é marcada pela liberdade e improvisação dos passos, com mais de 120 catalogados em Pernambuco. Isso favorece e estimula a criatividade do corpo dançante (SILVA; FALCÃO, 2010), além de desafiar e permitir descobertas corporais. "A dança frevo, a destreza de "fazer o passo", é oriunda das camadas mais pobres e subversivas da sociedade recifense" (VICENTE, 2008, p.66).

O trabalho de nomeação dos passos de frevo teve início nos anos 60, com Nascimento do Passo (Francisco Nascimento Filho). Ele também começou a sistematização do ensino dos movimentos, na intenção de que a dança pudesse ser ensinada em escolas, fundando, em 1973, a primeira escola de frevo, a Escola Recreativa de Frevo Nascimento do Passo (SILVA; FALCÃO, 2010). Era uma prática itinerante e ocupava os espaços de praças, ruas e escolas para ensinar a dança (VICENTE, 2008). Vale ressaltar que, como conta Vicente (2008), Nascimento do Passo era amazonense, migrou para Recife com 13 anos, conheceu o frevo nos blocos de rua, no Vassourinhas, e se apaixonou.

Entre os passos estão alguns que são nacionalmente conhecidos: tesoura, ferrolho, ponta do pé e calcanhar, pisando em brasa, saci, agachadas e pulos, entre tantos. Os dançarinos de frevo são conhecidos como passistas e há concursos entre eles. As roupas que usam são muito coloridas e permitem livre movimentação para execução dos passos, não havendo a exigência de um modelo específico. Em síntese:

> O Frevo, nascido e criado no Recife, tem atravessado fronteiras, sendo conhecido hoje mundialmente como uma dança alegre e vibrante, que encanta e empolga. Para conhecê-lo não é suficiente apenas olhar a desenvoltura dos passistas, é preciso deixar a música fluir por todo corpo e explodir num passo rasgado. Frevo é isto: um convite ao prazer, à diversão e à alegria. (FILHO, 1999, p. 208)

O frevo é considerado, pois, uma manifestação máxima da "pernambucanidade" e um retrato da alegria nordestina e da criatividade brasileira.

Mas, no Nordeste, a euforia é contagiante e pode-se deparar com ela também na dança do coco, uma dança com forte influência negra (AYALA, 1999), sendo possível identificar também contribuições indígenas, principalmente na movimentação (FILHO, 1999). A dança está presente no cotidiano do nordestino, acontecendo nos momentos de lazer, mas está associada, principalmente, ao período junino (ALMEIDA, 2009).

Várias teorias e histórias explicam a origem do coco. Talvez essa grande variedade de origens esteja ligada às diversas denominações que a dança recebe no país: coco de roda, coco de praia ou

coco praieiro, coco de embolada, coco de umbigada, coco do sertão (ALMEIDA, 2008; AYALA, 1999). Ayala (1999, p.231) afirma: "sob o mesmo nome podem se revelar mais do que múltiplas formas de uma única manifestação cultural; podem se apresentar diferentes práticas poéticas de mais de um sistema literário". Esses nomes diferentes demonstram presença em várias cidades brasileiras, o que permite uma visão plural da manifestação folclórica. Uma é esta:

> Reza a tradição que os negros, à procura dos cocos, sentavam-se ao chão e, para quebrar a dura casca do fruto, colocavam-no sobre uma pedra e nele batiam com outra, até que o coco rachasse. Como eram muitos ao mesmo tempo, o barulho das pedras batendo nos cocos e as conversas sempre animadas do grupo provocavam uma barulheira enorme. Em meio a zoeira que se formava, sempre aparecia quem se levantasse e começasse a dançar, num vibrante sapateado, ao qual todos, alegremente, procuravam unir as batidas ritmadas nos cocos e alegres cantorias, transformando tudo numa animada festa. Tão boa era a brincadeira que, quando iam em busca do fruto, os negros diziam, maliciosamente: 'vamos ao coco...'". (FILHO, 1999, p. 119)

A marcação foi levada para as senzalas, com palmas batidas fortemente com mão "encovadas" para que o som se assemelhasse ao das pedras.

Na execução da música do coco há sempre os tiradores, que improvisam versos com fatos do cotidiano, e os dançadores, que respondem no coro (BACALHÁO, 2006). O acompanhamento musical é realizado com ganzá (instrumento de percussão parecido com chocalho), pandeiro, bombo, zabumba e tamborim (FILHO, 1999).

Filho (1999) também conta que os negros começaram a dançar formando pares e em roda. Os casais executavam vários movimentos, sendo o mais característico a umbigada, que Almeida (2009, p.167) define como um passo em que "os pares (ou os indivíduos) saltam, de um ao outro lado, insinuando o toque de abdomes, com a projeção do quadril para a sua frente, por um pequeno salto na direção do outro, simulando um impacto". Os braços acompanham o movimento do corpo sempre agitados no ar. O ritmo é marcado com as batidas dos pés no chão, sendo a sílaba tônica final do verso marcada com uma pisada forte. Diz o autor:

> No centro da roda, revezam-se os pares de dançarinos na curiosa dança. Cada um deles dá uma volta em torno do próprio corpo e se encontra com o parceiro numa umbigada, seguindo o ritmo da música. Em seguida, cada um dá um passo para a direita, em seguida, outro para a esquerda voltando a se encontrar em nova umbigada e recomeçando o passo desde o início (FILHO, 1999, p.124)

O coco pode ser dançado por quem está descalço, de alpargatas ou com os típicos tamancos que evidenciam as batidas dos pés. O uso do chapéu por homens e mulheres é opcional, sendo escolha do grupo. Os homens normalmente vestem bermudas ou calças dobradas até a metade da perna e camisas estampadas ou coloridas, as mulheres normalmente usam vestidos floridos.

Apresenta-se a seguir "Coco do Norte", música muito conhecida na voz de Jackson do Pandeiro:

Oi responda esse coco com palma de mão
Isso é coco do Norte, nunca foi baião.

No coco do Norte tem caracaxá
Zabumba, ganzá, poeira do chão
Coqueiro fazendo improvisação
Compadre e comadre seguro na mão
Batendo umbigada com palma de mão.

Oi responda esse coco com palma de mão
Isso é coco do Norte, nunca foi baião.

Tem coco praieiro na terra batida
Que é dança querida na beira do mar
O vento a soprar, a onda quebrando
A lua espiando com satisfação
Isso assim é coco, nunca foi baião

Há relatos de que, em meados do século XIX, após o desaparecimento da "Instituição do Rei do Congo", houve em Recife a remanescência do "Auto do Congo". Segundo Filho (1999), trata-se de um folguedo em que africanos, escravos, representavam uma peça seguida de dança e muita música própria. Para compreender o surgimento do folguedo, é importante saber sobre esse costume:

> Na época colonial, havia um costume chamado "Instituição do Rei do Congo", onde a escravaria, liberta ou não, reunia-se para homenagear o rei dos negros. A solenidade consistia na eleição e coroação de um rei – escravo liberto – que passava a chefiar a comarca ou distrito para o qual havia sido designado. O rei e a rainha eram empossados pelo pároco da Freguesia, no dia de Nossa Senhora do

> Rosário. A partir daí, tinham sua corte particular, constituídas por altas patentes, à semelhança da hierarquia militar. Um dos postos de maior importância era o de governador das tribos ou nações – que eram sub-divisões dos negros em grupos. No Recife, as nações eram constituídas por gente de várias procedências, principalmente de Angola (FILHO, 1999, p. 25)

Com o passar do tempo, também declinou o folguedo em Recife e a encenação foi retirada, restando apenas a parte do cortejo que, segundo Filho (1999) e Tsezanas (2010), derivou para a manifestação que atualmente é conhecida como maracatu. É possível, pois, reconhecer, pela história, a origem negra dessa dança (ARAÚJO, 1997; CONRADO, 2008).

O maracatu resguardou a relação de hierarquia herdada do "Auto dos Congos" e, segundo Reis (1996), simboliza o desejo dos negros de retornar à terra natal. Ele traz em seus cânticos uma mistura do profano e do religioso, referindo-se à coroação de reis e às divindades dos cultos populares. Atualmente, são dois tipos distintos: o maracatu de baque solto ou maracatu rural e o maracatu de baque virado ou maracatu nação (SANTOS; RESENDE, 2009). Segundo Santos e Resende (2009, p. 29), "a palavra baque quer dizer batida, pancada, toque, ou seja, os padrões rítmicos que os batuqueiros executam".

O maracatu de baque virado, mantém nos desfiles o cortejo real, alusão e homenagem ao Rei do Congo. A palavra "virado" refere-se ao ritmo que é tocado. De acordo com Santos e Resende (2009) "virar o baque" é dobrar as batidas de vários instrumentos, tocando simultaneamente. Sua presença se faz mais marcante na área urbana, tendo evoluído para os festejos carnavalescos (ANDRADE *et al.*, 2002; CONRADO, 2008). Nessa dança, os brincantes veneram uma boneca conhecida como Calunga, representante do elo com a mãe África (COSTA, 2009), levada na mão de uma dançarina, conhecida como Dama do Paço (TSEZANAS, 2010). A presença marcante do apito determina o início e o fim de uma toada, utilizando principalmente a percussão em suas músicas (KOSLINSKI, 2010).

Gonguê (parecido com um sino, feito de metal e de boca achatada), tarol, caixa de guerra e zabumba complementam os instrumentos e determinam a realização do cortejo, organizado de forma que, "na frente vêm as damas de paço (...) depois, protegidos por um pálio (espécie de guarda-sol), vêm o rei e a rainha, cada um com sua dama de honra, seguindo-se o príncipe e a princesa (...) os vassalos, as baianas" (FILHO, 1999, p.36). A dança mantém as origens africanas.

Apresenta-se a seguir uma toada da Nação Estrela Brilhante de Recife:

Dança a rainha, vassalo e escravo

Todos os lanceiros e corte real
Toque o batuque no baque virado
Dama do Paço escute o compasso
Vem meu rei, embaixador e princesa também
Catirina olha o baque zuando
É o estrela que já vem chegando

O maracatu de baque solto tem, provavelmente, a origem associada aos cambindas, brincadeiras de grupos masculinos que trajam roupas femininas, e à fusão de diversos folguedos populares que existiam nos engenhos de cana-de-açúcar da Zona da Mata de Pernambuco (FILHO, 1999; SANTOS; RESENDE, 2009). Esse maracatu só está documentado no Estado de Pernambuco, principalmente com brincantes que são homens que vivem do corte da cana-de-açúcar ou de outros subempregos (MEDEIROS, 2004).

A orquestra que acompanha esse maracatu é composta por instrumentos de percussão e sopro, com presença do trombone, que executam marchas. O personagem de maior destaque é o Caboclo de Lança, que tem um aspecto guerreiro, uma vez que as coreografias e evoluções constituem uma metáfora da situação de guerra (MEDEIROS, 2004). A caracterização chama a atenção pela exuberância e está descrita, neste trabalho, segundo as referências de Filho (1999) e Medeiros (2004).

Os Caboclos usam na cabeça uma enorme cabeleira de fios de papel celofane, que mais parece uma juba de leão, normalmente predominando as cores vermelho e amarelo. Na cabeça, lenço colorido por debaixo da juba. Usam calça e camisa de chitão, meiões e sapatos de lona. O principal adereço é a gola, lindamente bordada, que cai sobre o surrão (espécie de bolsa adornada com guizos e chocalhos que emitem uma sonoridade primitiva com o movimento). Eles mesmos, com o auxílio da família, confeccionam as golas, verdadeiras obras de arte bordadas com vidrilhos, canutilhos e lantejoulas, resultado de grande parte de sua economia. Completando a exótica figura, que quase sempre está de rosto pintado com urucum, usam óculos escuros e trazem uma flor, um cravo na boca (SANTOS; RESENDE, 2009). Nas mãos carregam uma grande lança toda coberta por fitas coloridas, que, segundo Medeiros (2004), recebe também o nome de guiada.

2 A EXPERIÊNCIA NAS OFICINAS

As danças da Região Nordeste são reconhecidas em todo o Brasil pela beleza dos figurinos de cores vibrantes e pela diversidade de ritmos envolventes. Tivemos a oportunidade de trabalhar em oficina do Nordeste com estas danças: caboclinhos, ciranda, coco, frevo, maracatu, xaxado, cavalo marinho, guerreiros e xote nordestino. Neste capítulo, no entanto, vamos nos ater a frevo, coco e maracatu.

O frevo é caracterizado como um ritmo contagiante e desafiador, o que o torna talvez uma das danças mais atrativas do Nordeste. Devido ao belo histórico carnavalesco, essa manifestação é muito conhecida em outras regiões brasileiras. Confirmando o que foi dito, grande parte dos participantes do Projeto "Novos Talentos" CAPES/UFOP, em 2011, já tinha informações sobre o frevo, principalmente pela mídia, o que determinou bom envolvimento durante as oficinas. Em uma delas foi exatamente a curiosidade sobre o frevo que trouxe um dos alunos. Ele disse, no primeiro dia, que gostaria de conhecer mais sobre os passos que aprendeu ao assistir ao frevo pela televisão.

O desenvolvimento do frevo nas oficinas foi executado a partir da compreensão e associação dos passos. Por exemplo: para ensinar o "passo tesoura", primeiro se explicava a razão do nome. "O movimento assemelha-se ao de uma tesoura", assim os alunos associavam o objeto com o movimento a ser realizado e tentavam reproduzi-lo. Mas, observado, o frevo intimidava os participantes pela dificuldade na execução de alguns passos. Na realidade, o julgamento visual do movimento aponta para a dificuldade extrema, seja pela coordenação das ações, seja pela força necessária dos membros inferiores. Muitos afirmavam não possuir as condições físicas mínimas necessárias para a execução. No entanto, na prática, o ritmo contagiou e, após os primeiros movimentos, tudo era diversão. Cada novo passo aprendido era a superação de uma dificuldade, o que tornou a aula extremamente agradável, principalmente para os alunos, que a cada minuto arriscavam novos passos, novos agachamentos, novos movimentos.

O grande envolvimento com o frevo resultou em uma montagem coreográfica que foi modificada e adaptada a cada novo passo inventado pelos alunos. Inicialmente, alguns desistiram, mas não conseguiam ficar de fora por muito tempo. Ao constatar a animação daqueles que ensaiavam entusiasmados, acabavam retornando à coreografia. Cada aluno confeccionou, com ajuda das professoras, seu próprio figurino. As meninas usaram saia e os meninos usaram colete, todos eles confeccionados de TNT e decorados com cola colorida. Foram produzidos moldes de papelão para as peças. Em seguida, os alunos as recortaram com várias cores de TNT, conforme a criatividade, e as peças foram coladas com cola quente e enfeitadas. O figurino seria utilizado para as apresentações

seguintes. As professoras que acompanharam a confecção ficaram eufóricas com a possibilidade de reproduzi-lo com materiais baratos, de acordo com a realidade escolar. Além da roupa, todos os participantes puderam experimentar o manuseio da sombrinha de frevo. Ela foi utilizada nas oficinas e foram discutidas opções para a criação desse acessório nas escolas.

Uma dificuldade encontrada pelos professores era a execução dos movimentos e a técnica, já que deveriam mostrar os passos aos alunos. Tentamos amenizar essas preocupações, demonstrando que a dança, na escola, não tem de ser desenvolvida a partir da reprodução de passos e coreografias prontas. Para isso, foram apresentados aos professores passos simples e vídeos. O uso das imagens com variedade de movimentos possibilita o mínimo de conhecimento necessário e estimula os alunos a experimentar e criar diferentes movimentos a partir do que é observado.

Assim como o frevo, o coco possui alguns movimentos que visualmente impressionam, como umbigadas, agachadas e tamancadas. Quando executados rapidamente, intimidam os leigos no ritmo, mas isso não foi um empecilho para que os participantes das oficinas aprendessem e se divertissem com essa dança. É preciso reconhecer e compreender o que está por trás do movimento e não simplesmente reproduzi-lo. É necessário permitir que o corpo se expresse utilizando o ritmo.

Durante as oficinas, vários participantes tiveram dificuldades em executar os passos do coco, no andamento correto da música. Sendo assim, com intuito de facilitar a compreensão, fizemos uma atividade em que todos deveriam identificar o "tempo forte" da música por meio de palmas. Essa dinâmica favoreceu a reprodução da marcação com os pés e a execução de passos variados, além, claro, da observação e assimilação do tempo musical.

Para a oficina dos professores, especificamente, tentamos transmitir o máximo de possibilidades que o coco apresenta, quando inserido nos trabalhos e projetos escolares, como encenações, desafios de passos, jogos rítmicos. Essas informações eram sempre consideradas relevantes pelos professores, pois instigavam a criatividade para desenvolverem diferentes maneiras de transmitir esse conhecimento para os alunos.

Também foi apresentada a história do maracatu juntamente com vídeos que ilustravam essa manifestação cultural. Trabalhamos com professores e alunos alguns movimentos da dança. Os passos eram apresentados e todos tinham a liberdade de vivenciá-los, locomovendo-se pela sala, com uma base de marcação rítmica e movimentos dos membros inferiores que se repetiam continuadamente, enquanto movimentos com o tronco e os membros superiores permitiam a diversificação na dança. Na oficina, os professores tiveram a oportunidade de confeccionar uma coroa, adereço característico do maracatu. Para isso, foram disponibilizados cartolina, EVA, miçangas, sementes, cola colorida, cola quente, papel crepom e outros materiais, sendo que cada um usou a criatividade. Surgiram belíssimos trabalhos que eles puderam levar como base para os próximos, executados na escola.

O maracatu, devido à origem negra, aguçou o interesse de um dos professores em pesquisar mais sobre a manifestação. Seu intuito era trabalhar o ritmo de forma interdisciplinar, possibilitando que os seus alunos vivenciassem a manifestação cultural, conhecendo a história e a origem profundamente. Além disso, um professor, posteriormente, ingressou em um grupo de maracatu em Viçosa/MG.

Assim como os professores, os alunos tiveram excelente aceitação do ritmo e dos movimentos fortes e marcados. Os participantes, em muitos momentos, associaram essa dança a manifestações religiosas, principalmente o candomblé e a umbanda. No entanto, embora ela, nos grupo tradicionais, apresente essa ligação religiosa, a proposta de movimentar o corpo segundo esse ritmo não os transferiu para a posição de praticantes. Essa, com certeza, é uma dificuldade à prática da dança, portanto é necessário que o professor tenha domínio para justificar essa diferença. A vivência corporal dos movimentos do maracatu, portanto, apenas permite dançar, criar e experimentar corporalmente esse ritmo, essa festa brasileira.

3 A DANÇA FOLCLÓRICA NO RITMO ESCOLAR

Mais uma vez, compartilhamos a experiência de atividades para o ambiente escolar, possibilitando a introdução e o aprendizado das três danças apresentadas neste capítulo. Nossa tentativa e expectativa com este tópico é estimular e permitir que os alunos tenham acesso à riqueza da cultura brasileira experimentada corporalmente e se reconheçam parte da coletividade.

ATIVIDADE 1: *DANÇANDO O FREVO*

Para o ensino do frevo podemos planejar atividades de associação com os passos. Podemos solicitar que se movimentem como coelhos, saltando pelo espaço (agachadas) e, para variar os movimentos, podemos inserir mais informações, como, ao ficar de pé, só encostar o calcanhar ou só a meia ponta. E também solicitar que permaneçam com os membros inferiores afastados lateralmente ou com um pé à frente do outro, ao retornar do agachamento. Para alguns passos, os nomes já auxiliam na vivência, como "saci", que faz permanecer em um pé só, "girassol", que determina um giro de 360º, "pisando em brasas", que representa a tesoura, porém mais rápida e sem contato com o solo para um dos pés, e "passeio na pracinha", que faz deslocar lateralmente alternando passos

cruzados na frente e atrás. Essa atividade, quando bem ministrada, estimula a participação de todos os alunos, porque trabalham com limites individuais e imaginação. Outra possibilidade interessante é criar o manual de frevo da própria turma, com passos que as crianças nomeiem. A atividade pode ser desenvolvida com alunos da Educação Infantil e dos anos iniciais do Ensino Fundamental.

Como sugestão para a trilha sonora, apresentamos: músicas do grupo Orquestra Spokfrevo e "O homem da meia-noite", "Me segura que senão eu caio", "Voltei, Recife", entre tantas cantadas por Alceu Valença.

ATIVIDADE 2: *ESTAÇÕES DO COCO*

Para desenvolver esta atividade, é necessário espalhar pelo chão fotos com figuras dos pés que permitam a execução de movimentos da dança. Para isso, devem ser observadas estas figuras:

As diferentes combinações das posições dos pés permitem que os alunos executem movimentos conforme as fotos. Assim, "meio pé com os dedos" significa apoiar meia ponta; "metade

posterior do pé" significa que só pode ser apoiado o calcanhar. Dessa forma são realizadas diferentes combinações de passos. As figuras podem estar dispostas em grupos, formando estações, e a turma pode estar dividida em grupos, para realizar em conjunto ou individualmente cada estação. Algumas variações, como bater palmas, quando o passo for só o calcanhar, ou agachar, quando os dois pés estiveram voltados para frente, entre outras, acrescidas de acordo com o desenvolvimento da turma, acrescentam dificuldade. Portanto a atividade pode, assim, se tornar mais motivadora. Ela pode ser desenvolvida com o Ensino Fundamental.

Como sugestão de músicas, citamos "Sebastiana", de Jackson do Pandeiro, e "A cantiga do sapo", com Alceu Valença.

ATIVIDADE 3: *MARACATU HISTORIADO*

A atividade pode ser desenvolvida com outras danças. Utilizamos a dança historiada para ensinar o maracatu. Primeiro é interessante deixar que os alunos escutem uma música e sejam solicitadas a se deslocar livremente pelo espaço, tentando acompanhar a marcação rítmica. Para facilitar, pode-se sugerir que pisem sempre no tempo forte que eles identificam na música.

O maracatu apresenta uma música com percussão e presença marcante de tambores, que facilitam essa compreensão. Para a dança historiada, mantemos a marcação dos membros inferiores que os alunos conseguem identificar e executar e, utilizando os membros superiores e o tronco, contamos a história do maracatu. Precisamos realizar a narrativa e marcamos cada passagem ou personagem da história com um movimento específico de braço ou tronco. Os passos podem ser baseados na movimentação da própria dança. Em seguida, repetimos a história, porém com a presença da música do maracatu. Podemos variar e deixar uma parte final da história para ser contada pelos próprios alunos, também através dos movimentos.

Uma outra sugestão é dividir a turma em grupos, que, depois dessa primeira experiência, inventam uma história para o maracatu. Durante a criação, cada grupo pode fazer toda a narrativa ou então um grupo começa e outro continua a história. É preciso lembrar que cada passagem tem um movimento, assim todas as vezes que nos referirmos a ela os alunos sabem como se movimentar, associando a narrativa à expressão corporal. A atividade pode ser desenvolvida no Ensino Médio.

A trilha sonora pode ser composta por "Maracatu atômico" (Chico Science), "Maracatu" (Alceu Valença) e "Mateus Embaixador" (Antônio Nóbrega).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, E. P. O Coco de embolada brasileiro na música francesa contemporânea. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL, Teresina, *Anais...* Teresina, 2008, p.1-10.

ALMEIDA, M. Samba de Coco é brincadeira e arte. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.22, n.2, p.165-180, jul dez 2009.

ANDRADE, A. I. A.; RUSSO, I.C.P.; LIMA, M.L.L.T; OLIVEIRA, L.C.S. Avaliação auditiva em músicos de frevo e maracatu. *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia*, v.68, n.5, p.714-720, set out 2002.

ARAÚJO, R. C. B. Carnaval do Recife: a alegria guerreira. *Estudos Avançados*, v.11, n.29, p.203-216, 1997.

AYALA, M. I. N. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *Estudos Avançados*, v.13, n.35, p.231-253, 1999.

BACALHÁO, E. C. A. *A Brincadeira do Coco:* uma expressão de cultura popular da comunidade de barra do Camaratuba, litoral norte da Paraíba. 300f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

CONRADO, M. S. Corpo mestiço: metáforas do encontro sagrado e profano nos cortejos de maracatu nação. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, IV., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: 2008.p.1-11.

COSTA, G. B. *A festa é de Maracatu:* cultura e performance no maracatu cearense 1980-2002. 196f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

FILHO, C. F. *Espetáculos Populares de Pernambuco*. Recife: Bagaço, 1999. 216p.

OSLINSKI, A. B. Z. Nas fronteiras entre mito e história: o caso na Nação Maracatu Porto Rico. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, X., 2010, Recife, *Anais...* Recife: 2010. p.1-14.

LIMA, E. C. Globalização, multiculturalismo e indústria cultural; o frevo e a homogeneidade nos meios de comunicação em Pernambuco. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, XI., 2011, Salvador. *Anais...* Salvador: 2011. p.1-11.

MEDEIROS, R. B. O caboclo de lança do Maracatu Rural, o trabalhador rural se prepara para enfrentar a luta de classes. In: CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE FOLKCOMUNICAÇÃO, 7., 2004, Lajeado. *Anais...* Lajeado: 2004. p.1-17.

REIS, D. M. Dança do Quilombo: os significados de uma tradição. *AFRO-ÁSIA*, Salvador, n.17, p.159-171, 1996.

SANTOS, C. O.; RESENDE, T. S. *Maracatu*: baque virado e baque solto. 2ed. Recife: Edição do Autor, 2009. 154p.

SILVA, P. R.; FALCÃO, A. P. S. T. Frevo e danças da mídia: algumas reflexões. *FIEP Bulletin*, v.80, 2010.

TSEZANAS, J. P. *O Maracatu de Baque Virado*: história e dinâmica cultural. 127f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

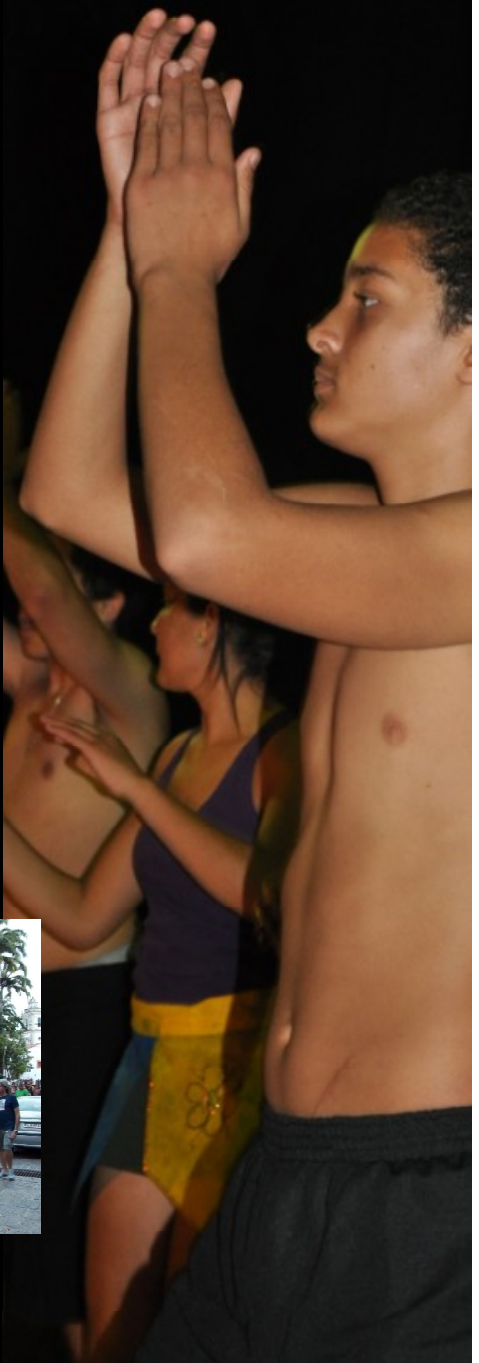
VICENTE, A. V. R. *Entre a ponta do pé e o calcanhar*: Reflexões sobre o frevo na criação coreográfica do Recife, na década de 1990: cultura, subalternidade e produção artística. 2008. 194f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Dança/Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SUGESTÕES DE SITES PARA CONSULTA

Comissão Nacional De Folclore - <http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/>
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - <http://www.cnfcp.gov.br/>
Fazendo Dança na Escola - <http://fazendodancanaescola.blogspot.com>
Coco - <http://www.folclore.adm.br/dancas.html>
Frevo - <http://www.frevo.pe.gov.br>
Frevo - <http://ofrevo.blogspot.com>
Maracatu de Baque Virado - <http://maracatu.org.br/>

ACERVO FOTOGRÁFICO

CORPO
e
MOVIMENTO



CAPITULO IV

REGIÃO CENTRO-OESTE: ENTRE POLCAS E CHAMAMÉS

Juliana Castro Bergamini
Adrianne Vanessa Chaves Silveira;
Raiane Aparecida Pereira

1 HISTÓRICO

Neste capítulo apresentamos duas danças do Centro-Oeste: engenho de maromba e siriri, cuja beleza e diversidade, apesar do pouco conhecimento, não se diminuem. A dança, a música e a cultura do Centro-Oeste, uma das regiões com menor divulgação nacional das danças folclóricas, foram fortemente influenciadas pelos colonizadores portugueses que seguiram nessa direção na intenção de criar gado, durante a escassez do ouro em Minas Gerais (BACHEGA, 2009).

O engenho de maromba é uma dança bastante conhecida no Estado do Mato Grosso do Sul e representa, segundo Bachega (2009), um canto de despedida que reclama novo encontro. Ela imita um engenho de cana-de-açúcar, apresentando fileiras distintas de homens e mulheres que se cruzam, produzindo uma evolução em círculo (BACHEGA, 2009).

A música citada a seguir é de domínio popular:

O engenho de maromba,
Muito tempo que não mói.
A zoada deste engenho,
até hoje ainda me dói.

Você diz que nunca viu,
o meu engenho moer.
Quem dirá se você vê
Aquela serra geme.

Você diz que bala mata,
Bala não mata ninguém.
A bala que me mata,
é o desprezo do meu bem.

Viola de cinco cordas,
Bem podia ser de seis.
O amor que já foi meu,
Bem podia ser traveis

Quem quiser que vai e vem,
manda varrer a estrada.
Pra tirar pedra miúda
e o sereno da madrugada.

Amanhã eu vou embora,
Segunda-feira que vem.

Quem não me conhece chora,
que dirá quem me quer bem.

Alecrim de beira d´água
não se corta com machado
só se corta com o canivete
no borsu do namorado.

O siriri é um folguedo muito presente no Estado do Mato Grosso (GUSHIKEN; SILVA, 2010; OSORIO, 2009). Originalmente, foi praticado nas cidades da Baixada Cuiabana e na zona rural. Está presente nas festas da comunidade ribeirinha e nos festejos tradicionais em louvor aos santos de devoção, entre os quais São Gonçalo, Santo Antônio, São Benedito e Senhor Divino (SANTOS, 2009a).

Esse folguedo traz consigo a representatividade da miscigenação brasileira, apresentando contribuições indígenas, negras, portuguesas e espanholas. De acordo com Santana *et al.* (2007), o coro estridente e monótono é próprio da música ameríndia, mas também traz a serenidade e a melodia repleta de sentimentos religiosos dos colonizadores e a percussão como herança africana. Entre os instrumentos utilizados estão a viola de cocho, o ganzá e o mocho (GRANDO *et al.*, 2009; SANTOS, 2009a). "O mocho, também conhecido como tamborete ou tamborim é um banco de madeira com assento de couro cru, percutido com duas baquetas de madeira" (SANTANA *et al.*, 2007, p.2).

O siriri é praticado por crianças, adultos e idosos. É dançado em pares, com formações de roda ou fileiras, segundo Santos (2009a). A coreografia é muito variada e carregada de significados que acompanham a música e tentam traduzir, em movimentos, as mensagens simples e alegres do cotidiano da comunidade:

> O siriri é, originalmente, conceituado como uma dança de pares com formação em círculo ou fileira. Na dança de roda, a coreografia básica consiste na movimentação em círculo, batendo-se as mãos nas mãos dos dançarinos que estão à direita e à esquerda. Enquanto gira a roda, os dançarinos vão respondendo aos tocadores, que conduzem o canto. Na dança em fila, a coreografia básica é formada por duas fileiras dispostas frente a frente, damas de um lado e rapazes do outro (no caso da participação de ambos os sexos). Na dança em fileira também ocorre o mesmo processo de bater as mãos espalmadas. Geralmente a dupla que está em uma das pontas da fila, sai dançando por entre a fileira, sendo seguida pelos demais membros até que todos retornem aos lugares de origem (SANTOS, 2009b, p.2).

A dança do siriri traz movimentos que permitem, muitas vezes, que as pessoas a associem com outras danças brasileiras, como o samba-lenço e o carimbó (SANTOS, 2011). Uma das cantigas mais conhecidas, principalmente pelas crianças, segundo Grando *et al.* (2009), é "Nandaia", cuja letra segue:

Nandaia
Nandaia, nandaia
Vamos todos nandaia

Seu padre vigário
Venha me ensinar a dançar

Põe essa perna
Se não servir essa
Põe essa outra
Passa por cima da moça
Rodeia, rodeia, rodeia
Fica de joelhos
Põe a mão na cintura
Pra fazer mesura

Palma, palma, palma
Pé, pé, pé

2 A EXPERIÊNCIA NAS OFICINAS

A pouca divulgação das danças folclóricas do Centro-Oeste, em comparação com as demais regiões brasileiras, não impediu ou diminuiu seu encanto e aprendizado, durante as oficinas do Projeto "Novos Talentos" CAPES/UFOP, em 2011. Assim, ministramos aulas com o conteúdo histórico e técnico de algumas danças, entre as quais catira, caninha verde, chupim, engenho de maromba e siriri. Vamos descrever apenas duas danças: engenho de maromba e siriri. Em uma das oficinas,

tivemos a participação de uma professora convidada, do grupo Camalote, do Mato Grosso do Sul, Cristiane Aparecida de Luca, contribuição extremamente valiosa.

Também os participantes, alunos e professores, tinham conhecimento restrito do Centro-Oeste. Tentamos, assim, nas oficinas, acrescentar às experiências deles um pouco da cultura dessa região.

O siriri é uma dança bem animada, descontraída, consideravelmente simples, de fácil entendimento e fácil aplicação nas escolas. Com o intuito de facilitar o aprendizado, o siriri foi apresentado ao som da música "Nandaia", para conhecimento dos passos. Deve se ressaltar, que, por se tratar de movimentos simples, foram sendo executados no decorrer da música, enquanto eram aprendidos. Os passos ensinados foram palmas com passo à frente lateralmente, rebolados até o chão, batidas de pés e palmeados, conforme se encaixavam na música.

Após o conhecimento da coreografia, foi disponibilizado tempo aos participantes para que pudessem criar uma maneira de dançar, experimentando e inventando passos. O resultado foi incrível: os alunos utilizaram movimentos que faziam parte de sua realidade corporal, que eles já estavam acostumados a executar em outros ritmos. Isso proporcionou um momento de descontração e mais participação durante a aula.

Durante sua oficina, a professora convidada, Cristiane, ensinou uma dança mais complexa com quantidade maior de passos. O grupo de danças de que ela participa, Camalote, já possui uma produção coreográfica mais elaborada para o siriri. Ela demonstrou alguns movimentos característicos da dança e, em seguida, realizou uma montagem coreográfica. Essa experiência ampliou nossa visão sobre a cultura popular do Centro-Oeste. Foi um momento único de conhecer as riquezas da região, com o sotaque, o corpo e a alma de quem também trabalha para o conhecimento e divulgação do folclore brasileiro.

Já o engenho de maromba, como o nome diz, representa o próprio engenho e, por isso, foi desenvolvido em roda. Intercalando homens e mulheres, formou-se um grande círculo com a execução dos passos apresentados. As mulheres, cada uma de frente para o homem que se encontrava à sua direita, deslocavam-se no sentido anti-horário da roda. Elas sempre cruzavam com os homens, formando um zigue-zague. Os homens caminhavam na direção contrária à das mulheres, sempre mantendo o círculo. Quando os homens e as mulheres se encontravam, entrelaçavam os braços e continuavam o movimento semelhante à costura. Ao trocar de par, os braços entrelaçados também eram alternados. Esse movimento continuava até que cada dama retornasse ao seu par.

Além do zigue-zague, foram executados movimentos de dança com o par abraçado. Uma roda de mulheres, ao centro, girava em sentido contrário ao da roda externa, formada só por homens, sempre acompanhando o girar do engenho. Tanto alunos quanto professores vislumbraram

semelhanças dos movimentos desta dança com passos realizados nas quadrilhas. Essa característica possibilitou a rápida compreensão e execução do engenho de maromba, o que facilita sua inserção no ambiente escolar, permitindo que os alunos também contribuam no processo de aprendizagem.

3 A DANÇA FOLCLÓRICA NO RITMO ESCOLAR

Vamos apresentar algumas vivências para a inserção de danças do Centro-Oeste no ambiente escolar. Talvez seja a região da qual é mais difícil obter informações para elaboração do planejamento, por isso esperamos realmente contribuir para sua inclusão na escola.

ATIVIDADE 1: *RECONHECENDO A CULTURA*

Esta proposta tem o objetivo de apresentar a cultura do Centro-Oeste aos alunos e permitir que eles expressem seus conhecimentos através da arte. O professor deve fazer uma pesquisa, não só danças, mas também comidas típicas e histórias da região, e apresentar aos alunos com vídeos, imagens ou da forma que achar melhor, de acordo com o perfil da turma. Feito isso, os alunos ilustram com desenhos tudo que entenderam sobre a cultura da região e fazem uma exposição do material. Pode-se propor dança e teatro, sendo necessário um auxílio maior do professor. Esta atividade pode ser desenvolvida na Educação Infantil e nos anos iniciais do Ensino Fundamental.

A escolha da trilha sonora depende do trabalho a ser desenvolvido, mas sugerimos "Centro Oeste-Brasileiro", de Teixerinha.

ATIVIDADE 2: *PARÓDIA DO SIRIRI*

Esta atividade tem como proposta fazer que os alunos tragam para a dança a sua realidade. Para iniciar, divide-se a turma em grupos e disponibilizam-se músicas de siriri. A partir disso, os alunos devem fazer uma paródia, com o tema escolhido pelo professor. A melhor paródia é compartilhada com a turma, para criar uma coreografia, seguindo a tradição da dança. Também pode ser feito o inverso, isto é, a partir de uma música os alunos realizam uma paródia da dança siriri. Esta atividade pode ser desenvolvida com os anos finais do Ensino Fundamental e o Ensino Médio.

Para a música, sugerimos a apresentada no histórico, "Nandaia", de domínio público.

ATIVIDADE 3: *CRIANDO UM ENGENHO*

Nesta atividade, o professor deixa a música tocando, enquanto os alunos devem caminhar em círculos pela sala. O professor grita um número e os alunos devem formar rodas conforme o que é dito, que pode variar. Ao iniciar o primeiro comando, as rodas permanecem unidas, locomovendo-se no espaço, até que o professor fale outro número. Nesse momento, devem existir apenas formações com o número dito pelo professor. Uma possível variação seria, a cada vez que se altera o número, a forma como a roda se locomove também deve se alterar. Por exemplo: de frente, de costas, lateralmente, saltando em uma perna só, zigue- zague. Outra possível variação da atividade é, em vez de o professor dizer o número, ele fala uma operação matemática que os alunos devem executar e, ao encontrar o resultado, formam as rodas. O professor pode dar dicas focando a atividade, conforme o que desejar desenvolver a seguir. Para isso, pode solicitar diferentes formações no espaço, como um círculo dentro do outro, uma só roda, rodas que se encontram parcialmente (elos). Os alunos podem estar de mãos dadas ou braços dados para mover a roda. A partir daí, o ministrante pode explicar a dança engenho de maromba, que vai ser trabalhada, perguntando aos alunos, por exemplo, conforme a atividade realizada, o que eles imaginam ser a dança, o que de diferente eles pensam fazer. A atividade pode ser desenvolvida no Ensino Fundamental.

Para a música, sugerimos a apresentada no histórico, "Nandaia", de domínio público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHEGA, D. K. Revisitando o folclore sul-mato-grossense através da lingüística. *WebRevista Discursividade Estudos Linguísticos*, Nova Andradina, n.4, ago/nov. 2009. Disponível em: < http://www.uems.br/na/discursividade/Arquivos/edicao04/>. Acesso em: 18jan. 2012.

GRANDO, B. S.; SILVA, E. B. S.; CAMPOS, N. S. Dança e Educação: Cultura Popular como possibilidade de intervenção pedagógica interdisciplinar e educação intercultural em diferentes contextos educativos. In: *SEMINÁRIO DE EDUCAÇÃO*, 17, 2009, Cuiabá.

GUSHIKEN, Y.; SILVA, L. A. Folkcomunicação nas relações

socioeconômicas e políticas contemporâneas. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, Ponta Grossa, v.1, n.15, p.1-19, 2010.

OSORIO, P. S. O que dizem as músicas, as danças e as festas: dinâmicas culturais e sociabilidades em Mato Grosso. In: II SEMANA DE CIÊNCIAS SOCIAIS – *GT7 Dinâmicas Culturais em Mato Grosso*, 2009, Cuiabá, 2009, p.2-10.

SANTANA, A. P.; VELHO, A. F.; SILVA, M. B. Grupo de Siriri Flor Ribeirinha de Cuiabá: mídia e legitimação da tradição na pós-modernidade. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 16., 2007, Campinas. *Anais...* Campinas: 2007.

SANTOS, G. L. O Siriri na Contemporaneidade: reflexões sobre a dança no "festival de Cururu e Siriri de Cuiabá". In: II SEMANA DE CIÊNCIAS SOCIAIS – *GT7 Dinâmicas Culturais em Mato Grosso*, 2009a, Cuiabá, 2009a, p. 42-50.

SANTOS, G. L. O Siriri com tradição cultural na contemporaneidade. In: SEMINÁRIO INTERMESTRANDOS EM COMUNICAÇÃO. IV., 2009b, São Paulo. *Anais...,* São Paulo, 2009b, p.1-9.

SANTOS, G. L. A Dança Siriri na contemporaneidade em MT: ressignificações, novas relações e trocas. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, Ponta Grossa, v.1, n.17, p.1-17, 2011.

SUGESTÕES DE SITES PARA CONSULTA

Comissão Nacional de Folclore - < http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/>
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - < http://www.cnfcp.gov.br/>
Fazendo Dança na Escola - < http://fazendodancanaescola.blogspot.com>
Danças do Mato Grosso - < http://www.cultura.mt.gov.br/TNX/ >

ACERVO FOTOGRÁFICO

CAPITULO V

REGIÃO SUL:
TRADIÇÃO E HERANÇA SULISTA

Juliana Castro Bergamini
Adrianne Vanessa Chaves Silveira
Raiane Aparecida Pereira

1- HISTÓRICO

A Região Sul apresenta a graciosidade e o romantismo das danças de pares, além da criatividade dos sapateios, dos galanteios e dos sarandeios. Neste trabalho, vamos nos ater às danças tradicionais do Estado do Rio Grande do Sul, com esta informação:

> As danças tradicionais gaúchas originaram-se das antigas danças brasileiras e das trazidas pelos

> imigrantes. Estas danças aqui se *agaucharam* adquirindo cor local, e foram marcadas por duas, das principais características da alma do gaúcho: a teatralidade e o respeito à mulher. (OURIQUE *et al.*, 2010, p.23)

Algumas danças do Rio Grande do Sul já foram descritas em detalhes, na tentativa de que fossem conhecidas e praticadas ao longo dos tempos. Das 25 danças tradicionais que foram descritas detalhadamente no Manual de Danças Gaúchas, descrevemos apenas duas: balaio e xote carreirinho.

Para começar a dança, é necessário realizar o giro de saudação, apresentado segundo Ourique *et al.* (2010). O peão (como é nomeado o cavalheiro) aproxima-se da prenda (como é nomeada a dama) e lhe estende a mão direita. A prenda, oferecendo a esquerda, dá-lhe a mão e, girando no sentido anti-horário, em quatro tempos, o saúda e aceita a dança. Ao final, quando os dois estão de frente um para o outro, a prenda executa uma pequena flexão dos joelhos e o peão a cumprimenta com a cabeça.

A dança balaio, que tem a origem no Nordeste, traz em seu nome a influência africana (SILVEIRA, 2009). É constituída por duas partes distintas: o sapateio e o sarandeio. Ourique *et al.* (2010, p.39) descrevem assim o sarandeio: "a prenda, tomando ou tomada da saia, com uma e/ou ambas as mãos, executa passos e/ou marcações ao ritmo musical, geralmente em meia planta, permitindo uma movimentação graciosa e delicada das saias."

A dança balaio é sempre executada em pares, utilizando a formação do círculo. Na posição da roda, os pares estão de frente, sendo que as prendas se posicionam dentro e os peões fora dela. Os movimentos são caracterizados pelos deslocamentos laterais, em que o círculo formado pelas prendas gira para um lado, enquanto os peões se movimentam para o outro (OURIQUE *et al.*, 2010). Ao encontrar novamente o par, os peões executam sapateios e as prendas executam sarandeios. As prendas podem ajoelhar-se ao final da dança e devem ser auxiliadas gentilmente pelos peões, para se levantarem após o término da música. O que não se vê no balaio é a dança de par enlaçado (abraçado).

Segue-se a letra da música utilizada na dança balaio.

Eu queria sê Balaio
Balaio eu queria sê
Para andar dependurado
Na cintura de você

REFRÃO – 2X
Balaio, meu bem Balaio, Sinhá
Balaio do coração
Moça que não tem Balaio, sinhá
Bota a costura no chão

Eu queria sê Balaio
Na colheita da mandioca
Para andar dependurado
Na cintura das chinocas

A segunda dança é o xote carreirinho. A palavra xote vem da palavra *schottisch,* de origem escocesa (CAMPOS, 2006). No Brasil, esta dança de salão se espalhou por diversas regiões, assumindo movimentos e nomes específicos.

A principal característica do xote carreirinho é ser dança de pares enlaçados, isto é, o peão e a prenda dançam juntos, abraçados, e sua movimentação é mais livre. Ele apresenta dois momentos distinto. No primeiro, os pares dançam juntos, praticamente sem deslocamento; no segundo, realizam as "carreirinhas", que, segundo Ourique *et al.*, (2010), são movimentos laterais que devem ser realizados sempre em linha reta, mas os desvios podem acontecer quando necessários. Essa movimentação é rápida e executada quase que com saltitos.

A seguir, apresenta-se a música do xote carreirinho:

Os pares vão marcando
E logo desvirando
E a prenda do meu lado
Faz voltinhas pela mão
O Chote Carreirinho
É um chote bonitinho
E todos vão cantando a marcação

Um, dois, três,
Quatro, cinco, seis e sete (2X)

A gaita vai gemendo

Meu coração querendo
Maricota, a mais faceira
Das chinocas do rincão
O Chote Carreirinho
É um chote arrastadinho
E todos vão cantando a marcação

2 A EXPERIÊNCIA NAS OFICINAS

As danças sulistas, sempre muito graciosas, são acompanhadas de singelos giros para a saudação, modestos sarandeios das saias das prendas e fervorosos sapateios de peões. Tudo isso pode ser visto nas manifestações culturais do Sul, repletas de histórias e significados. Tivemos a oportunidade de vivenciar um pouco dessa bela cultura, com as danças balaio, caranguejo, cuá fubá, maçanico, pezinho, tatu, xote carreirinho, xote de duas damas, malambo e chula. Neste trabalho, porém, apresentamos apenas a experiência na oficina com duas danças, o xote carreirinho e o balaio.

Não há como negar: quem nunca se deixou levar pela pequena corrida compassada do xote carreirinho? Isso foi visto nas oficinas do Sul. Ao aprender esta dança, os pares ansiosos ouviam a introdução da música e aguardavam o momento inicial dos pequenos e elegantes galopes realizados conjuntamente, com a contagem na música, que diz: 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7...

O xote carreirinho possui passos simples e pré-determinado, s compostos por um valseado, o giro da dama, sempre com muita elegância, e a carreira, que pode ser executada em todas as direções. A dança remete a modalidades de dança de salão, com os pares dançando juntos. Com isso, trabalhamos, nas oficinas, os movimentos desta dança associados a diversas possibilidades de formação coreográfica. Os participantes (alunos e professores) puderam explorar bastante a criatividade na execução da movimentação das carreirinhas pelo espaço. Foi possível criar troca de pares, deslocamento reto em todas as direções, movimentação circular, diferentes giros das damas e até mesmo giros dos peões.

Como grande parte dos professores já conhecia a dança, a oficina contribuiu para aflorar o interesse em desenvolver o ritmo de forma criativa e dinâmica. Com relação aos alunos, o xote carreirinho foi um momento de descontração. Inicialmente, assim como na maioria das danças de pares, os alunos se intimidaram ao se posicionar com os pares. Passado esse momento de

estranhamento e resistência, foi difícil não ouvir as gargalhadas dos alunos ou os sons variados dos galopes descompassados, na tentativa persistente e divertida de executar com êxito a corrida ritmada da dança. Em todos os momentos em que se trabalhou o xote carreirinho, foi pedido bis.

O balaio, assim como o xote carreirinho, possui passos pré-determinados. É de extrema importância ressaltar que essas danças apresentam passos tradicionalmente conhecidos e divulgados, o que não impede que seja realizado um trabalho com esses ritmos, na execução de passos diversos, a partir do planejamento do professor. Não é necessário, pois, se ater ao tecnicismo da dança, na tentativa de demonstrar aos alunos a diversidade corporal da cultura brasileira. Nas oficinas, tanto para os professores quanto para alunos, foram ensinados os mesmos passos. Estes foram divididos em dois momentos, que acompanham as duas partes do canto: o sapateio dos peões e o sarandeio das prendas; o giro de duas rodas, uma constituída por homens e outra por mulheres. Essa é a característica principal da dança balaio, o que não impede que sejam criados sapateios ou sarandeios no ambiente escolar, para esta e tantas outras danças gaúchas. É importante frisar que o balaio é dançado com os pares separados, ou seja, eles não se abraçam e dançam juntos, como nas danças tradicionais de salão, apesar de estarem sempre interagindo, o que muitas vezes se limita ao toque das mãos ou mesmo ao olhar.

No decorrer das oficinas, uma possibilidade de trabalho apresentada para os professores e colocada em prática com os alunos foi a compreensão dos corpos e seu comportamento nas diferentes regiões. O contraste existente nos movimentos das danças sulistas, em relação às outras regiões, possibilitou boa visualização das diferenças posturais existente nas danças brasileiras. Esse momento de reflexão foi importante, porque os sujeitos puderam compreender que possuem um corpo e que este se expressa. Diante dessa experiência vasta, pode-se construir a identidade e não simplesmente aceitar a reprodução em massa.

O trabalho de percepção corporal desenvolvido com os alunos foi estimulante, pois possibilitou perguntar quais danças de qual região permitiriam mais liberdade para se movimentar e também como seria se os corpos tivessem que se comportar de acordo com as características de cada região. A tentativa foi permitir o conhecimento da diversidade e, ao mesmo tempo, reconhecer a individualidade do sujeito.

O trabalho foi interessante, pois a maior dificuldade encontrada pelos alunos tinha relação com a postura corporal exigida pelas danças sulistas. Sendo de uma região em que as danças permitem aos corpos se movimentarem com mais liberdade, ao deparar com uma dança que demanda comportamento diferenciado, corpos rígidos sempre muito elegantes, eles sentiram dificuldade até se reconhecerem capazes de realizar essa postura.

3- A DANÇA FOLCLÓRICA NO RITMO ESCOLAR

Compreender e conhecer essa variedade brasileira de danças é um trabalho árduo, no entanto queremos afirmar a disposição de compartilhar nossas experiências. Assim, seguem sugestões para se desenvolverem as duas danças: xote carreirinho e balaio.

ATIVIDADE 1: *RESTA UM*

Primeiramente formamos pares na turma, sem a necessidade de dispor homens com mulheres, pois a formação pode ser livre. Se restar um aluno, ele fica responsável por roubar um par. Caso sobrem dois, são dois pegadores. Os pares ficam de mãos dadas e, quando iniciamos a música, devem se deslocar no espaço de acordo com o comando do professor. Por exemplo: ele pode determinar deslocamento de costas, lateral, em zigue-zague. No momento em que a música realiza a contagem da carreirinha, deve-se soltar a mão do par e trocar de par. Como a música realiza sempre a contagem duas vezes, na segunda os novos pares dão as duas mãos e realizam o deslocamento saltitado, em qualquer direção. No momento da troca de pares, o aluno que estiver de fora pode formar um novo par. Os pares não podem se repetir mais do que duas vezes. Algumas variações podem ser acrescentadas no momento em que os pares estão se deslocando, como demarcar uma área no chão e dar o comando para que os pares se desloquem dentro dessa área, fora ou sobre a linha; homens fora e mulheres dentro da área, mantendo as mãos dadas. A atividade pode ser realizada com alunos nos anos finais do Ensino Fundamental.

A música deve ser a canção própria da dança, apenas a sugestão é utilizá-la em diferentes andamentos: rápido, lento, super-rápido.

ATIVIDADE 2: *MEU BALAIO*

Para esta atividade, é necessário confeccionar saias que podem ser de TNT e apresentem uma certa roda no estilo godê. As saias são emprestadas às meninas, que devem utilizar a música para criar sarandeios, sempre tentando reproduzir movimentos que lembrem o objeto balaio. Os meninos aprendem dois sapateados simples, que podem ser criados pelo professor ou pelos próprios alunos, divididos em grupos. É interessante criar duas sequências simples, porém desafiadoras.

Em seguida, os movimentos são executados em duplas, em duas rodas, uma dentro da outra. O refrão diz: Eu queria ser balaio, balaio eu queria ser... A roda de fora gira para a direita e a de dentro

gira para a esquerda. Ao término, dançam sarandeios ou sapateados com o correspondente que estiver de frente. As ações são alternadas de acordo com a música, num momento há deslocamento da roda e no outro dança de frente para o par. Nessa atividade, podem ser acrescentados objetos na roda, como o próprio balaio. Para aumentar a dificuldade, pode-se aumentar o número de objetos, sendo que, quando pararem dois pares com objetos na mão, um de frente para o outro, eles invertem as posições na roda (mudam de roda, quem estava dentro sai e quem estava fora entra). Os objetos podem ficar estáticos durante a movimentação da roda ou ser trocados lateralmente na mesma roda ou em ziguezague entre rodas. A atividade pode ser executada no Ensino Fundamental, no ano que está de acordo com as variações a serem realizadas.

A trilha sonora pode ser a música tradicional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, L. P. F. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal.* 2006. 149f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2006.

OURIQUE, A.; SILVA, B. B.; MATTOS, F. J.; CAMILLO, J.; SANTOS, M. G.; ÁVILA, M. A. M.; OLIVEIRA, R. S.; PEREIRA, T. S. *Danças Tradicionais Gaúchas*. 3 ed. Porto Alegre: Fundação Cultural Gaúcha, 2010. 238p.

SILVEIRA, E. B. *Afro-descendentes no Rio Grande do Sul: Contribuições à cultura, história, tradição e à arte do Estado*, Vacaria, out 2009, 44p.

SUGESTÕES DE SITES PARA CONSULTA

Comissão Nacional de Folclore -
< http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/>

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - < http://www.cnfcp.gov.br/>
Fazendo Dança na Escola - < http://fazendodancanaescola.blogspot.com>
Danças sulistas - < http://www.pampasonline.com.br>
Danças gaúchas - < http://dancasgauchas.com.br/>

ACERVO FOTOGRÁFICO

11.19.2011 15:17

11.19.2011 15:29

11.19.2011 15:33

11.19.2011 15:40

11-19-2011 17:01

CONCLUSÃO

AGORA É A SUA VEZ

Muito se falou neste livro sobre cultura e folclore brasileiro. Mas gostaríamos de contribuir com algumas explicações. Diz a Carta do Folclore Brasileiro (documento redigido em 1995 pela Comissão Nacional de Folclore):

> Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos

> naturais e econômicos específicos. (COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, 1995, p.1)

Cavalcanti (s.d) caracteriza o folclore como "saber do povo", considerando estar a origem da palavra no neologismo inglês *folk-lore*. E apresenta esta definição: "folclore designa muito simplesmente as formas de conhecimento expressas nas criações culturais dos diversos grupos de uma sociedade" (p.1). Portanto surge um problema que é definir os limites do folclore. O que seria considerado folclore? O que estaria dentro ou fora dessa área de conhecimento, quais seriam os seus saberes?

Diante dessa situação, Cavalcanti (s.d) destaca ser necessário enxergar o folclore e a cultura popular como área de conhecimento, uma tradição de estudos que supera a visão de que esses são fatos prontos que estão presentes na realidade do mundo. Sendo assim, não se vinculam exclusivamente à natureza das coisas, mas são construídos historicamente, de acordo com diferentes paradigmas conceituais, o que permite que seu significado varie ao longo do tempo.

> Para se ter uma idéia dessa variação do que em cada época foi considerado como "folclore", basta lembrar que aqui no Brasil, no começo do século XX, os estudos de folclore e da cultura popular incidiam basicamente sobre a poesia e a chamada literatura oral. Mais tarde veio o interesse pela música, e mais tarde ainda, lá para meados do século, o campo se ampliou com a abordagem dos folguedos populares. Nos dias de hoje, a tendência é uma ampliação ainda maior, ou melhor, um deslocamento do foco do interesse, por conta de uma visão antropológica e não tipificadora da cultura, para a qual importam mais os significados que as coisas têm para as pessoas que as vivenciam do que a construção de uma classificação de suas características, geralmente baseada em critérios externos e estanques (CAVALCANTI, s.d, p.1-2).

O trabalho do professor deve se pautar, pois, por essa configuração dinâmica, em que todos são espectadores, mas também atores do folclore brasileiro. Perante esse constante crescimento da compreensão do folclore, também queremos sugerir a ampliação da sua inserção no ambiente escolar.

Durante os capítulos do livro, focamos principalmente a inclusão das danças folclóricas nas aulas de Educação Física, porém esse trabalho pode ser desenvolvido com a participação das demais disciplinas. Para isso, compartilhamos um projeto que pode ser desenvolvido por toda a escola. Sugerimos a elaboração da Semana do Folclore Brasileiro, em cuja execução as turmas se encarregariam de regiões, estados, folguedos, festas, danças, etc. Cada disciplina desenvolveria seu projeto a partir do tema escolhido, focando as contribuições pertinentes. Por exemplo: a Educação

Física ficaria com a leitura corporal dos movimentos da dança ou dos personagens envolvidos, o que culminaria em uma produção coreográfica. Poderia haver participação do público, utilização de espaços variados da escola, uso de objetos ou acessórios, etc. A disciplina Artes desenvolveria a confecção de figurino, cenários ou oficinas. A disciplina História cuidaria da pesquisa e produção de livro, artigo, revista e incluiria uma projeção na leitura dos alunos da contribuição tecnológica e da valorização do saber popular. A disciplina Ciências/Química trabalharia com a culinária, verificando as reações e processos existentes nas misturas dos ingredientes, ao executar algumas receitas.

Essa é apenas uma sugestão, na tentativa de contribuir com o início de um procedimento. Quando conhecemos as dificuldades, é a partir delas que nos tornamos capazes de superá-las. Agradecemos, pois, imensamente a todos os corpos que se incluíram na dança contínua da existência e contribuíram para a elaboração deste trabalho, desejando a todos um ótimo início de aplicação das sugestões que apresentamos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. Carta do Folclore Brasileiro. Disponível em: http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/carta.html. Acesso em: 30 nov. 2011.

CAVALCANTI, M. L. V. C. Entendendo o Folclore e a Cultura Popular. Disponível em: http://www.lauracavalcanti.com.br/publicacoes.asp?codigo_area=1#. Acesso em: 13 jan. 2012

CORPO e MOVIMENTO
CORPO e MOVIMENTO
CORPO e MOVIMENTO

SOBRE OS AUTORES

AUTORES

ADRIANNE VANESSA CHAVES SILVEIRA
Graduanda em Educação Física – Licenciatura da UFOP, bolsista do Subprojeto "Corpo e Movimento" - Projeto "Novos Talentos" CAPES/UFOP.

JULIANA CASTRO BERGAMINI
Professora assistente da UFOP. Graduada em Educação Física Licenciatura e Bacharelado (2002) e mestrado em Educação Física pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008). Experiência docente na área de Educação Física, atuando principalmente nos seguintes temas: flexibilidade, dança e ginástica. Coordena o grupo Rosários de danças folclóricas brasileiras e o Subprojeto "Corpo e Movimento" - Projeto "Novos Talentos" CAPES/UFOP.

MARIA CRISTINA ROSA
Graduada em Educação Física (UFV), mestre em Educação Física, área de concentração Estudos do Lazer (UNICAMP) e doutora em Educação (UNICAMP). Professora adjunta da UFOP, com experiência nas áreas de Educação Física, Turismo e Nutrição. Coordena o Núcleo de Estudos sobre o Corpo (NEC) e o Subprojeto "Corpo e Movimento" - Projeto "Novos Talentos" CAPES/UFOP. É pesquisadora da Rede Cedes (Ministério do Esporte) e do Grupo de Pesquisa em Lazer (GPL). Principais temas de estudo e pesquisa: história do corpo, história das práticas corporais de movimento, história da saúde e das doenças, estudos do lazer.

RAIANE APARECIDA PEREIRA
Graduanda em Educação Física – Licenciatura da UFOP, bolsista do Subprojeto "Corpo e Movimento" - Projeto "Novos Talentos" CAPES/UFOP.

Esta obra foi impressa pela Imprensa Universitária da Universidade Federal de Ouro Preto,
composta na fonte Myriad-Pro e Ottawa,
em papel 100% reciclado, (capa) 380 g/m^2 e (miolo) 90 g/m^2,
em março/2013

UFOP
Universidade Federal
de Ouro Preto

CAPES

CEDUFOP
Centro Desportivo da UFOP

CORPO
e
MOVIMENTO

NEC
Núcleo de Estudo Sobe o Corpo
www.nec.ufop.br

UFOP com a
ESCOLA

Rosário

«

Este projeto
...

permite aos professores a apropriação do conteúdo "danças folclóricas brasileiras" como ferramenta pedagógica, capaz de valorizar, pela atuação desses profissionais, o exercício pleno da cidadania. Além disso, vislumbraram a possibilidade de contribuir no preenchimento de uma lacuna existente nos estudos de folclore nas escolas.
...
esse conteúdo é pouco discutido no ambiente escolar, apesar de todo o incentivo e das orientações existentes nos Parâmetros Curriculares Nacionais. Uma variedade de fatores perpetua a ausência do folclore e principalmente da dança folclórica brasileira na escola. Côrtes et al. (2004) apontam principalmente a falta de professores capacitados, a ausência de materiais didáticos relevantes e a carência de trabalhos e projetos como principais responsáveis.

»

UFOP
Universidade Federal de Ouro Preto

CAPES

ISBN 978-85-288-0301-3
9 788528 803013