

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

MARIA DE LOURDES MACENA DE SOUZA

**SENDO COMO SE FOSSE:
AS DANÇAS DRAMÁTICAS NA AÇÃO DOCENTE DO ATOR-PROFESSOR**

Belo Horizonte

2014

MARIA DE LOURDES MACENA DE SOUZA

**SENDO COMO SE FOSSE:
AS DANÇAS DRAMÁTICAS NA AÇÃO DOCENTE DO ATOR-PROFESSOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes Cênicas/Teorias e práticas

Orientadora: Lucia Gouvêa Pimentel

BELO HORIZONTE

2013

Souza, Maria de Lourdes Macena de, 1957-

Sendo como se fosse: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor / Maria de Lourdes Macena de Souza. – 2014.

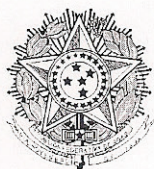
296 f.: il.; + 1 DVD.

Orientadora: Lucia Gouvêa Pimentel.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1.Arte – Estudo e ensino – Teses 2. Danças folclóricas – Brasil – Estudo e ensino – Teses I. Pimentel,Lucia Gouvêa, 1947 - II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD: 793.3181



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **MARIA DE LOURDES MACENA DE SOUZA** Número de Registro **2010753253**.

Titulo: "Sendo como se fosse: as danças dramáticas na ação docente do ator Professor"

Profa Dra. Lúcia Gouvêa Pimentel – Orientadora - EBA/UFMG

Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro - Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli - Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Raimundo Osvald Cavalcante Barroso – Titular – UFCE

Profa. Dra. Ana Cristina Carvalho Pereira - Titular – EBA/UFMG

DEDICATÓRIA

A **Antônio Macena**, meu pai, e a **Lourdes Macena**, minha mãe, que de formação sertaneja instalaram em mim o que tenho de melhor e me ensinaram a dança natural que hoje faço. Às minhas irmãs **Fafá**, **Mazé** e a meu irmão **Zé Airton** pelo eterno amor familiar e pelo apoio. À minha amada filha **Circe**, por ter me tornado essa mulher madura e feliz que hoje sou. Aos **sertões do Ceará**, à alegria infinita das brincadeiras de seu povo colorindo a luta pela vida, e a tudo o que dele continua marcado em mim, como ferro em couro de boi.

AGRADECIMENTOS

São tantas as ruas em que andamos, são tantas trilhas, tantos encontros, tantos achados e encantos. São tantos afetos para lembrar, tanta gente para agradecer! “Oh, *Minas Gerais* quem te conhece, não esquece jamais...” Como me encantei com você. Quanta saudade vou sentir! O sino da igreja de N. Senhora da Divina Providência badalando todos os dias às 18h. A voz marcante, forte, afinada e linda do moço da missa das segundas feiras. A residência estudantil, meu apertadinho, lugarzinho onde aprendi a dormir corretamente e a comer na hora certa (milagre!!!) Ai, Minas, suas igrejas, suas ladeiras, suas serras, sua imensidão, seu jeito de guardar o sertão também na capital me encantaram. Estou indo embora, mas levo no coração esta “*minha UFMG*” que me tornou bem melhor do que eu era como profissional e como pessoa.

À *Escola de Belas Artes* e a seus profissionais pela sensibilidade de abrir-se para o Ceará e decidir atuar não somente no sudeste ou nas capitais, mas se entranhar também pelo interior porque acreditam, como nós, que todos os brasileiros têm direito a um ensino em Arte de qualidade. Para ti e seu povo meu afeto, minha gratidão e meu reconhecimento.

A *Lucia Gouvêa* - como posso agradecer a essa mulher, pessoa gente!? Tudo fica tão pequeno e sem graça quando penso no que registrar - grande profissional, que abraçou a meu projeto e a mim. Pela alegria compartilhada, pelos ensinamentos, generosidade, confiança, respeito e afeto de sempre, minha eterna gratidão e admiração!

Ao *IFCE*, pelo apoio a meu doutorado e pelo espaço profissional para o ensino e a formação em Arte. Aos companheiros da Casa de Artes, pela admiração e pelo incentivo. A meus alunos, pelo carinho de sempre.

Aos amigos *Gilmar e Benedita*, meu reconhecimento por terem me estimulado a participar da seleção para esse doutorado. Pelo incentivo e carinho.

A *Ferreira Junior*, pai da minha filha, pela amizade, admiração e incentivo.

A *Circe* pelo incentivo, amor e companheirismo de sempre e pela felicidade de fechar este período da minha vida com a chegada do *Antônio*, meu primeiro neto, marcando esse ciclo vital de eterno recomeço, onde todo fim importa um início. E ao *Augusto*, meu genro, pela generosidade cotidiana e ajuda nesse trabalho.

Ao amigo *Kelson Moreira*, pelos sonhos compartilhados e pela dedicação no *design* artesanal da minha tese.

Ao Casé, amigo/aluno/filho/irmão, pelo apoio e afeto compartilhado na hora certa.

Ao amigo *Costa Rodrigues*, pela presença constante apoiando minhas pesquisas com fidelidade e afeto.

A meus alunos *Circe, René, Raquel, Rafael, Renata e Thamila* pelas transcrições e pelo carinho.

A *Rafael*, meu filho posticho, pelo amor que sempre me dedica.

A *Nonato Cordeiro, Costa Holanda e Mateus Farias* pelas transcrições musicais e pelo afeto de sempre.

A *Kátia* minha ex-aluna e sempre amiga pelo Apoio.

Ao Grupo *Miraira*, pelo espaço de criação de 32 anos, onde aplico minhas experiências como artista. Ao resultado que sempre me oferecem, à confiança e ao carinho que me têm, meu mais profundo agradecimento e reconhecimento.

A *Gilberto Machado* no apoio ao longo do estágio doutoral. Meu apreço e amizade.

Não é de você, não é de ninguém,
é de uma pessoa que eu quero mais bem.

(*Viuvinha* canção de roda de domínio
público cantada em Fortaleza/CE)

Tudo o que faço, tudo o que fiz, foi pensando em melhorar o ensino em Arte para as brasileiras e os brasileiros das terras de Iracema, terras de Alencar e terra da luz, minha terra. Espero que este trabalho também contribua de forma efetiva para isso.

RESUMO

Esta Tese apresenta um estudo sobre a forma do fazer das danças dramáticas, com o objetivo de verificar de que maneira essas formas espetaculares podem ser melhor utilizadas como prática educativa pelo ator-ensinante. *Sendo como se fosse* é uma expressão utilizada pelos mestres da tradição sobre a orientação que é dada ao brincante para representar determinado personagem nas danças em foco, onde eles destacam que cada um precisa representar da forma mais fiel aquilo que se deseja fazer de conta que é, ou que se é. A necessidade de ampliar o conhecimento sobre as possibilidades de abordagens pedagógicas das danças dramáticas e o uso delas como disciplinas e/ou atividades em cursos de formação de professores justificaram esta investigação. A pesquisa qualitativa, o método indutivo, os estudos exploratórios bibliográficos, a pesquisa documental e a pesquisa em campo, com registro sonoro e imagético, nortearam o percurso metodológico. A fundamentação teórica baseou-se em estudos sobre trilhas culturais no campo da tradição, ritos espetaculares, memória, drama e dramático, educação e *práxis* libertadora, ensino em arte com práticas educativas interterritórias e de enfoque etnocenológico sobre espetacularidade e teatralidade em danças dramáticas. O trabalho dialoga com os saberes específicos do *Boi Paz no Mundo*, do município de Sobral, do *Pastoril* de D. Mariinha da Ló da praia de Paracuru e do *Boi Ceará*, do Mestre Zé Pio, em Fortaleza, e também com outras experiências da autora no campo dos saberes tradicionais, além de dialogar com sujeitos inerentes ao campo da formação docente em artes, mais especificamente na área do teatro.

Palavras-chave: Danças dramáticas. Ensino em Arte. Espetacularidade. Teatralidade.

ABSTRACT

AS IF IT WERE BEING: THE DRAMATIC DANCES IN TEACHING PERFORMANCE ACTOR TEACHER

This thesis presents a study on the way of making Dramatic Dances, in order to verify how these spectacular forms can be best used as an educational practice by the actor teacher. Being as it were, it is a term used by the masters of tradition on the direction that is given to the dancers to represent certain dance characters on focus, where they emphasize that each one needs to represent as faithfully as possible what they want to pretend it is, or it is. The need to expand the knowledge about the possibilities of pedagogical approaches with dramatic dances and use these as subjects and/or activities in courses of teacher formation justified this research. The qualitative research, inductive method, exploratory bibliographic studies, documentary research, field research to record sound and imagery guided the methodological path. The theoretical framework was based on studies on the trails in the field of cultural traditions, spectacular rites, memory, drama and dramatic, educational and liberating praxis, teaching art with educational practices and interterritorias etnocenológico focus on spectacle and theatricality in dramatic dances. The work dialogues with specific knowledge of *Boi Paz no Mundo* in the city of Sobral, *Pastoril of D. Maririnhada Lo* in Paracuru Beach and *Boi Ceará* of Master *Zé Pio* in Fortaleza, all municipalities in Ceará (Brazil), and also with other author's experiences in the field of traditional knowledge, and it engages with subjects related to the field of teacher education in the arts specifically in theater area.

Keywords: Dramatic Dances. Teaching in Art. Spectacularity. Theatricality.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1.Magarefe – Boi Tradição, Sobral/CE	56
Fig.2.Brincantes – Boi Florestal, Sobral/CE	56
Fig.3. Transcrição musical trecho Torém, Itarema/CE	61
Fig.4. Caretas, Jardim/CE - foto Oswald Barroso	83
Fig.5. Folharal, Jardim/CE	86
Fig.6. Ema, Ocara/CE	86
Fig.7. Guriabá, Juazeiro do Norte/CE	86
Fig.8. Careta e Boi, Acarape/CE	86
Fig.9. Velha e Boi, Choró Limão/CE	86
Fig.10. Urubu, Barbalha/CE	86
Fig.11. Urso, Juazeiro do Norte/CE	86
Fig.12. Urubu e Boi, Ocara/CE	86
Fig.13. Sereia, Crato/CE	87
Fig.14. Mateus, Juazeiro do Norte/CE	87
Fig.15. Mestre Panteca, Sobral/CE	99
Fig.15.1. Boi Ideal (1970), Sobral/CE – acervo MIS	99
Fig.16. Mestre Panteca, Cazuzza e Donana (2005), Sobral/CE	101
Fig.17. Luciano e João – Boi Paz no Mundo, Sobral/CE	101
Fig.18. Bascarrasco, Sobral/CE	103
Fig.19. Bascarrasco, Sobral/CE	103
Fig.20. Véio Cazuzza, Sobral/CE	104
Fig.21. Cazuzza, estripulias e o riso do povo, Sobral/CE	104
Fig.22. Donona e Prefeito, Sobral/CE	105
Fig.23. Boi Caiçara, Sobral/CE	105
Fig.24.Donona Boi Guarani, Sobral/CE	105
Fig.25. Liseu, Sobral/CE	105
Fig.26. Mateu, Sobral/CE	105
Fig.27. Liseu e Mateu na roda	105
Fig.28. Galantes azul, Sobral/CE	106
Fig.29. Galantes vermelho, Sobral/CE	106
Fig.30. Cordão de índios,Sobral/CE	107

Fig.31. Cordão de índios, Sobral/CE	107
Fig.32. Índios e autora da tese	107
Fig.33. Índio, Sobral/CE	107
Fig.34. Diversos grupos de índios de bois juvenis de Sobral/CE	107
Fig.35. Cavalinho e galante, Sobral/CE	108
Fig.36. Cavalinho e galante, Sobral/CE	108
Fig.37. Cavalo, Liseu, Mateu, Sobral/CE	108
Fig.38. Caburé (2006), Sobral/CE	108
Fig.39. Caburé (2013), Sobral/CE	108
Fig.40. Caburé e Liseu, Sobral/CE	108
Fig.41. Corpo Boi e Burrinha, Sobral/CE	119
Fig.42. Detalhe da cabeça Burrinha, Sobral/CE	119
Fig.43. Brincante e Zebrinha, Sobral/CE	119
Fig.44. Escolhendo o cipó para fazer, criar o corpo do boi, Sobral/CE	110
Fig.45. Boi Caiçara, Sobral/CE	111
Fig.46. Boi Estrela, Sobral/CE	111
Fig.47. Boi Guarani, Sobral/CE	111
Fig.48. Boi Tropical, Sobral/CE	111
Fig.49. Boi Paz no Mundo, Sobral/CE	111
Fig.50. Armando o boi, Sobral/CE	111
Fig.51. Armando o boi - detalhe, Sobral/CE	111
Fig.52. Corpo do boi armado, Sobral/CE	111
Fig.53. Armando chifre e face boi, Sobral/CE	112
Fig.54. Cabeça do boi, Sobral/CE	112
Fig. 55. João, Boi, Luciano, Juju, Sobral/CE	112
Fig. 56. Pano Boi (2007), Sobral/CE	112
Fig. 57. Pano Boi (2013), Sobral/CE	112
Fig. 58. Boi Paz no Mundo (2013), Sobral/CE	112
Fig. 59. Zabumbeiro e Sanfoneira, Sobral/CE	119
Fig.60. Rosinha do Acordeon, Sobral/CE	119
Fig.61. Conjunto, Sobral/CE	119
Fig. 62. Transcrição musical, Cadê aquele laço, Sobral/CE	128
Fig. 63. Transcrição musical, Boa noite do Bascarrasco, Sobral/CE	129
Fig. 64. Transcrição musical, parodia, Sobral/CE	131

Fig.65. Transcrição musical, Oi de casa, oi de fora, Sobral/CE	132
Fig.66. Transcrição musical, improviso parte índio, Sobral/CE	132
Fig.67. Transcrição musical, Sanfona parte índio, Sobral/CE	133
Fig. 68. Mateu na corda, Sobral/CE	135
Fig. 69. Ajudante na corda, Sobral/CE	135
Fig. 70. Liseu, Sobral/CE	135
Fig. 71. Véi Cazuza na corda, Sobral/CE	135
Fig. 72. Véia Donona na corda, Sobral/CE	135
Fig. 73. Transcrição musical, entrada Cavalo, Sobral/CE	136
Fig. 74. Transcrição musical, saída Cavalo, Sobral/CE	137
Fig. 75. Transcrição musical, Burrinha e Cavalo Marinho, Sobral/CE	141
Fig. 76. Transcrição musical, Vaqueiro traz o meu boi, Sobral/CE	143
Fig. 77. Transcrição musical, Boi, boi, boi, Sobral/CE	145
Fig. 78. Transcrição musical, Eu entrei no mar, Sobral/CE	146
Fig. 79. Transcrição musical, Chegou bumba meu boi, Sobral/CE	147
Fig. 80. Caburé na roda, Sobral/CE	151
Fig. 81. Caburé dançando, Sobral/CE	151
Fig. 82. Transcrição musical, Lá se vem a lima, Sobral/CE	152
Fig. 83. D. Mariinha – rendeira, Paracuru/CE	157
Fig. 84. D. Mariinha - Pastoril, Paracuru/CE	157
Fig. 85. D. Mariinha e a autora, Paracuru/CE	157
Fig. 86. Personagens do Pastoril, Paracuru/CE	160
Fig. 87. Maria, Jesus e José, Paracuru/CE	161
Fig. 88. Anjo e Meino Jesus, Paracuru/CE	161
Fig. 89. Diana, Paracuru/CE	162
Fig. 90. Diana e cordões, Paracuru/CE	162
Fig. 91. Cordão Azul, Paracuru/CE	162
Fig. 92. Cordão Encarnado, Paracuru/CE	162
Fig. 93. Pastora perdida, Paracuru/CE	164
Fig. 94. Zabumba, Paracuru/CE	164
Fig. 95. Florista, Paracuru/CE	165
Fig. 96. Camponesa, Paracuru/CE	165
Fig. 97. Oferta das Flores, Paracuru/CE	165
Fig. 98. Borboletas, Paracuru/CE	166

Fig. 99. Cigana, Paracuru/CE	166
Fig. 100. Cão, Pastora, Anjo, Paracuru/CE	166
Fig. 101. Reis Magos, Paracuru/CE	167
Fig. 102. Anjo e Reis Magos, Paracuru/CE	167
Fig. 103. Transcrição musical, Entrada Pastoras, Paracuru/CE	179
Fig. 104. Transcrição musical, Estrela do Norte e do Sul, Paracuru/CE	180
Fig. 105. Transcrição musical, Meu São José, Paracuru/CE	180
Fig. 106. Transcrição musical, Refrão Borboleta, Paracuru/CE	182
Fig. 107. Transcrição musical, versos Borboleta, Paracuru/CE	182
Fig. 108. Transcrição musical, refrão Cigana, Paracuru/CE	183
Fig. 109. Transcrição musical, versos Cigana, Paracuru/CE	183
Fig. 110. Transcrição musical, versos Florista, Paracuru/CE	184
Fig. 111. Transcrição musical, entrada Zabumba, Paracuru/CE	184
Fig. 112. Transcrição musical, saída Zabumba, Paracuru/CE	185
Fig. 113. Transcrição musical, entrada Contramestra, Paracuru/CE	186
Fig. 114. Transcrição musical, Pastora boa (Mestra), Paracuru/CE	186
Fig. 115. Transcrição musical, Pastora perdida e Diabo, Paracuru/CE	187
Fig. 116. Transcrição musical, Canto Pastoras para Belém, Paracuru/CE	188
Fig. 117. Transcrição musical, Camponesa, Paracuru/CE	189
Fig. 118. Mestre Zé Pio, Fortaleza/CE	195
Fig.119. Detalhe chapéu Mestre Zé Pio, Fortaleza/CE	195
Fig.120. Cigana e Vaqueiro, Fortaleza/CE	197
Fig.121. Seu Anastácio, Fortaleza/CE	197
Fig.122. São Sebastião, Fortaleza/CE	197
Fig.123. São Sebastião e Vaqueiro, Fortaleza/CE	197
Fig.124. Brincantes do Boi, Fortaleza/CE	198
Fig.125. Ema e Palhaço doutor, Fortaleza/CE	198
Fig.126. Burrinha, Fortaleza/CE	198
Fig.127. Bode, Fortaleza/CE	198
Fig.128. Boi e brincantes, Fortaleza/CE	199
Fig.129. Jaraguá, Fortaleza/CE	199
Fig.130. Espaço para a corte, Fortaleza/CE	205
Fig.131. Brincantes na Matança, Fortaleza/CE	205
Fig.132. Cortejo de entrada, Fortaleza/CE	205

Fig.133. Comunhão pelo sangue do Boi, Fortaleza/CE	206
Fig.134. Brincantes, Fortaleza/CE	206
Fig.135. Luta dos cordões, Fortaleza/CE	206
Fig.136. Cigana, Fortaleza/CE	206
Fig.137. Doutor e Vaqueiro, Fortaleza/CE	206
Fig.138. Zé Pio e autora na Matança, Fortaleza/CE	206
Fig. 139. Cenário e Abertura, Sobral/CE	238
Fig. 140. Equipe de professores formadores	238
Fig. 141. Personagens centrais e improvisos	238
Fig. 142. Criação cena ritual indígena	238
Fig. 143. General e Piloto, Fortaleza/CE	245
Fig. 144. Piloto no comando, Fortaleza/CE	245
Fig. 145. Príncipe Mouro e General, Fortaleza/CE	245

LISTA DE ABREVIATURAS

CBO – Cadastro Brasileiro de Ocupações

CNF – Comissão Nacional de Folclore

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

DD – Danças Dramáticas

IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura

IFCE- Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará

LPCT – Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais do IFCE

UECE – Universidade Estadual do Ceará

UNIFOR – Universidade de Fortaleza

UVA – Universidade Vale do Acaraú

SUMÁRIO

ESCOLHENDO A BRINCADEIRA	31
O CORTEJO SE PREPARA PARA SAIR	34
1. CORTEJO INICIAL NAS TRILHAS DO UNIVERSO CULTURAL	44
1.1. Primeira parada do cortejo: drama/dramático e o contexto da abordagem	51
1.2. Seguindo o cortejo nas trilhas dos campos da memória, da tradição e da reinvenção nas relações com o ensino em arte	59
2. A PRIMEIRA DANÇADA É NA CASA DO DONO: ENSINO EM ARTE E DANÇAS DRAMÁTICAS	68
2.1. Um, dois, feijão com arroz: educação, ensino em arte e <i>práxis</i> libertadora	68
2.2. O cortejo segue nas ladeiras do desconhecido: danças dramáticas, prática docente e enfoque etnocenológico	80
3. DANÇADAS NAS CASAS DOS OUTROS: SENDO COMO SE FOSSE NO CONTEXTO DELES	93
3.1. O Boi Paz no Mundo	95
3.2. O Pastoril de D. Maririnha da Ló	152
3.3. A matança do Boi do Mestre Zé Pio	190
4. ÚLTIMA PARADA DO CORTEJO: DANÇAS DRAMÁTICAS NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR – REFLETINDO EXPERIÊNCIAS	209
4.1. Compartilhando experiências	234
4.1.1. Esse boi é meu triunfo	235
4.1.2. Fandango, a nau perdida	238
A DESPEDIDA DO CORTEJO	246
OS ENCONTROS no percurso do cortejo e das dançadas (Referências) ...	249
Apêndice A - Este Boi é meu triunfo	261
Apêndice B – Registro textual do trabalho de criação do Fandango	271
Apêndice C – Lista com acervo para estudos e ação docente via Danças Dramáticas	274
Apêndice D - Referenciais imagéticos em DVD	289
Apêndice E – Breve estudo sobre teorias pedagógicas	290
ANEXO A - CBO – Cadastro Brasileiro de Ocupações	292
ANEXO B – Informes MEC Sobral	295

ESCOLHENDO A BRINCADEIRA

*Brinca, meu boi, brinca que o terreiro é seu
(Trecho musical, bois de Sobral)*

As “danças dramáticas”, como foram chamadas por autores como Mário de Andrade (1959), Oneyda Alvarenga (1950), Renato Almeida (1965), Guilherme dos S. Neves (1976) e Araújo (1964), entre outros, também conhecidas como teatro, auto, folguedo ou teatro tradicional popular, construídas e perpassadas a partir do processo de aprender a fazer fazendo, bem como seu uso como prática educativa, constituíram razão primeira da investigação.

Nos estudos de teatro, muito se tem abordado sobre a relação entre teatro e cultura popular. Paralelamente a todas as teorias do teatro desenvolvidas e experimentadas ao longo do tempo, em busca de melhor formação do ator para uma eficiente representação e composição da personagem, sempre existiu um teatro espontâneo, partindo da imaginação e da inventiva popular do homem simples e de sua força criadora diante do cotidiano.

Esse teatro, de certa forma empírico, possui ação rica em gestos, movimentos e vozes advindas da tradição e perpassadas pela oralidade e pela memória de seus mestres e brincantes.

Em minha experiência de magistério como arte-educadora, sempre me dediquei ao estudo e à prática de expressões cênicas e musicais do Folclore Brasileiro. Esses estudos e experiências, que sempre envolveram jovens e adultos, tiveram como resultado performances artísticas assinadas, buscando o envolvimento e o reconhecimento deles em relação ao universo plural da cultura brasileira e facilitando especialmente o encontro com a cultura tradicional popular.

Tenho observado que, apesar de estarem presentes nas recomendações pedagógicas para seu uso no ensino em Arte, raramente se observa a utilização das danças dramáticas com seu, universo plural (música, dança, teatro, adereços). Provavelmente as dificuldades de dominar tantas áreas de expressão e o conhecimento da diversidade cultural brasileira dificultam seu uso na ação docente.

Contudo, desenvolvi competências para trabalhar no universo cênico pela convivência com folguedos e danças tradicionais. Minha relação com o palco veio do

trabalho prático de dançarina popular¹. Meu estudo formal na Universidade foi no campo da música, mas sempre busquei outros conhecimentos no universo da tradição e do ensino. Posteriormente, o Mestrado na área de Turismo melhorou meu saber do universo popular, ampliando e dando qualidade, principalmente, à metodologia das pesquisas do que sempre gostei de fazer no campo do saber tradicional. No Mestrado, estudei cinco festas populares da cidade de Fortaleza: O *Terço do Siqueira*, festejo rito religioso no dia de São José, que ocorre há mais de 80 anos às margens do Rio Siqueira; a *Festa de São Pedro*, com procissão marítima na Avenida Beira-mar; a *Festa de Yemanjá*, no dia 15 de agosto, na praia do Futuro; a *Festa da Coroa do Bom Jesus dos Aflitos*, que ocorre em Parangaba no período de setembro a dezembro e tem mais de 300 anos, e o *carnaval de rua*, com foco no curso da Avenida Domingos Olímpio.

Na década de 1990, fui convidada para atuar como facilitadora na disciplina “Cultura Popular”, no Colégio de Direção Teatral, pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, no Ceará. Dessa forma, me envolvi formalmente com o contexto do teatro popular, ou do teatro de raiz popular na academia. Usei de toda a experiência com danças dramáticas e outros saberes tradicionais para contribuir na formação de atores e diretores teatrais. Foi o resultado positivo dessa atuação que me conduziu para as disciplinas de “*Teatro e Cultura Popular*” e “*Danças Sociais e Dramáticas*” no Curso de Licenciatura em Teatro do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE, onde trabalho.

Sendo como se fosse é uma frase que sempre escutei na convivência com os Mestres² da tradição, nas minhas andanças sertão adentro. É a resposta que eles

¹ Dançarinos populares são profissionais que dançam em lugares públicos, em festas populares, folguedos, rituais religiosos e também em salões, teatros, etc.. Particularmente no caso das danças populares, o aprendizado costuma se dar por intermédio de cursos informais, ou em oportunidades de contato direto com Mestres e brincantes. CBO – Cadastro Brasileiro de Ocupações. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/pesquisas/ResultadoFamiliaDescricao.jsf> Acessado em 23/03/2013 (V. ANEXO A).

² Mestre – é aquele que detém o saber popular ancestral mantido na memória, e o vai repassando pela convivência, no cotidiano, na vida que leva para sua comunidade ou seu grupo. É conhecido também como “tesouro vivo” do lugar e se relaciona com os bens Imateriais, nos estudos do patrimônio. Hoje, existem várias recomendações, inclusive da UNESCO, para a atuação e relações de experiências com estes nas escolas para valorização e reconhecimento desses saberes ancestrais, principalmente no lugar onde elas existem.

sempre têm sobre como escolhem entre seus brincantes aquele que vai fazer determinado personagem. *Sendo como se fosse* expressa a capacidade de improviso que se deve ter para representar, o mais perto firmemente possível, aquilo que se deseja. É como se faz de conta que é o que se sabe conhecido ou que se imagina que seja. Neste trabalho procurei descrever, caracterizar, registrar e reconhecer o fazer das danças dramáticas e algumas formas de sua utilização no ensino em Arte. Enfatizei as diversas nuances de sua prática no contexto de Mestres e brincantes, com o intuito de que esses elementos pudessem posteriormente auxiliar na revisitação da tipologia por meio de prática educativa.

As danças dramáticas, cujo contexto conceitual explicitarei adiante, sempre exerceram em mim enorme fascínio. A cada encontro que julgava saber do que se tratava era sempre grande o aprendizado. A história conhecida era uma nova história ou uma nova forma de ser contada. Os personagens iam e vinham numa troca sem fim, proveniente de cada momento vivido, no qual dança e música sempre estabeleciam a representação por meio de brincadeira, rito ou fé.

O CORTEJO SE PREPARA PARA SAIR

*Quem embarca? Quem fica? Quem vem?
 Quem embarca? Quem fica? Quem vem?
 Já são horas de embarcar
 Já são horas de embarcar
 A catraia está na praia
 A catraia está na praia
 E a maré está preamar
 E a maré está preamar³*

Nesta pesquisa, investigamos especificamente as formas existentes das danças dramáticas no sentido de se fazer representar por meio de dança, música, teatro brincante ou de improviso dessas expressões espetaculares, verificando de que maneira essas formas poderiam ser melhor utilizadas como prática educativa nas atividades do ator/professor/pesquisador.

Atualmente, vários cursos de Pedagogia e de Licenciatura em Teatro incluíram a disciplina *Danças Dramáticas* em sua matriz curricular. Percebemos nesse caso, alguns conflitos, como: a) dificuldades em conseguir profissionais para ministrá-la; b) equívoco de conteúdo; c) prática inadequada de profissionais de Educação Física e Arte na abordagem da disciplina. No contato com alguns professores, verificamos desconhecimento de material sobre o assunto e dificuldades de acesso do mesmo.

É importante destacar que as danças dramáticas, incluídas na lista de danças populares brasileiras, sempre estiveram no programa de prática docente junto às disciplinas Educação Física e Arte. Entretanto, temos observado que, guardadas as devidas proporções, geralmente esse fazer é considerado somente uma atividade exótica e lúdica, distanciadas das tramas interdisciplinares necessárias a seu uso como caminho educativo e de formação para crianças e jovens.

Diante do exposto, fazemos as seguintes perguntas: quais são as características e peculiaridades do fazer espetacular das danças dramáticas? Qual é a forma de se estabelecer o conhecimento e o domínio das danças dramáticas de cada lugar? Como é possível uma prática efetiva de danças dramáticas na escola? Quais são as dificuldades na aplicação da ação docente com danças dramáticas? Qual é a contribuição que essa forma de dança-teatro-música ancestral traz, na

³ Trecho de Fandango, dança dramática do Mucuripe, no Ceará, em desuso na comunidade.

formação do ator-professor? Que relações interculturais e de interterritorialidade as danças dramáticas podem promover na educação? Que acervo temos disponível no Brasil que auxilie a prática docente nessa área?

A busca por respostas para essas perguntas nortearam nossa investigação.

Investigar as formas existentes nas danças dramáticas - de se fazer representar por meio de dança, música, teatro brincante e de improviso dessas expressões espetaculares, e de que maneiras essas formas artísticas podem ser melhor utilizadas como prática educativa nas atividades do ator/professor constitui o objetivo geral desta tese.

Para tanto, são descritas as características e peculiaridades do fazer espetacular das danças dramáticas, identificando formas específicas de inserção delas na escola. Foi necessário esquematizar e produzir um quadro do acervo produzido sobre danças dramáticas brasileiras e fazer reflexões sobre as contribuições das mesmas na formação do ator/professor, reconhecendo seus aspectos interdisciplinares, interculturais e interterritoriais na educação e ampliando o conhecimento do ensino em Arte.

Observa-se que existem vários trabalhos que envolvem, direta ou indiretamente, estudos sobre uma ou outra dança dramática específica nas mais diversas áreas do conhecimento, com focos distintos que envolvem sociologia, antropologia, etnocenologia, dança, teatro, rito e ensino, dentre outros. Entretanto, apesar de relevantes, eles pouco contribuem de forma prática para uma ação efetiva e direta do professor. Este trabalho busca compartilhar experiências que também possam ser experimentadas no ensino em Arte.

Camarotti (apud OLIVEIRA, 2006, p. 487) diz que o conhecimento das danças dramáticas “pode ser uma referência nos processos de estudo e formação para o teatro brasileiro em geral. Entre esses elementos estão o uso da improvisação e a ampla participação dos espectadores.”

Outrossim, os estudos e as experiências em danças dramáticas podem também facilitar, por meio do ensino em Arte, uma compreensão de pertencimento⁴, de história local, regional e/ou nacional, bem como possibilitar espaços de experiências em expressões de arte diversificadas, contribuindo na formação plural do ator para atuação no teatro, na medida em que é uma arte polifônica⁵.

Foi realizada uma pesquisa qualitativa, considerando ser das Artes o objeto em estudo, cuja realidade necessita ser compreendida e conhecida, sendo importante não quantificá-la especificamente. Essa escolha deve-se também ao fato de haver relações intrínsecas entre os pesquisadores e o objeto da pesquisa. Como bem observa Minayo

nas Ciências Sociais existe uma identidade entre sujeito e objeto. A pesquisa nessa área lida com seres humanos que, por razões culturais, de classe, de faixa etária, ou por qualquer outro motivo, têm um substrato comum de identidade com o investigador [...]. (MINAYO, 2003, p. 14)

De acordo com a autora, na investigação social, definitivamente se estabelecem as relações entre o pesquisador e seu campo de estudo. Dessa forma, nossa escolha da temática de danças dramáticas e seu uso no ensino em Arte deve-se principalmente à experiência de convivência com as mesmas nos campos teórico e prático e nas relações com a prática educativa. Esse fato nos trouxe, ao longo do percurso, indagações e necessidades de estudos mais aprofundados que pudessem contribuir com nossa *práxis* pedagógica, bem como favorecer conhecimento amplo para a arte na educação, no âmbito dessa expressão cultural.

Construímos a pesquisa utilizando o método indutivo, com investigação e estudos exploratórios, bibliográficos, pesquisa documental e pesquisa de campo. Apresentamos, a seguir, reflexões e justificativas de cada escolha a respeito de aspectos da metodologia traçada para este trabalho.

A pesquisa qualitativa, para Minayo (2003, p. 21-22), preocupa-se “com um nível de realidade que não pode ser quantificado”. Ela utiliza um universo de valores e atitudes, aprofundando-se num mundo de relações e ações humanas mais

⁴ Sentido de pertença: aquilo que lhe diz respeito, que é seu, do qual faz parte (Cf. GEERTZ, 2000).

⁵ MALETTA (2005) trata mais detalhadamente da expressão *arte polifônica*.

intensas. Assim, utilizamos esse enfoque, apoiados pela Sociologia Compreensiva, que não se preocupa em quantificar, mas em “compreender e explicar a dinâmica das relações sociais [...] trabalha com a vivência, com a experiência, com a cotidianidade [...]” (idem, p. 24).

O enfoque qualitativo (SAMPIERI, R.; COLLADO, C.; LUCIO, P., 2008), utiliza a organização dos dados sem medição numérica para descobrir ou afinar perguntas da investigação no processo de interpretação. Ela se fundamenta no processo indutivo de explorar, descrever e generalizar perspectivas teóricas. Sintetizando, a pesquisa qualitativa utiliza a observação e a descrição, busca a compreensão e o significado e, assim, foi a que mais se adequou a esta Tese, considerando os objetivos propostos.

O método indutivo utilizado na pesquisa qualitativa é definido por Lakatos e Marconi como

um processo mental por intermédio do qual, partindo de dados particulares, suficientemente constatados, infere-se uma verdade geral ou universal, não contida nas partes examinadas. Portanto, o objetivo dos argumentos é levar a conclusões cujo conteúdo é muito mais amplo do que o das premissas nas quais se basearam. (LAKATOS, MARCONI, 2000, p. 48).

Neste trabalho, os estudos exploratórios contribuíram para definir melhor o campo a ser abordado diante do problema e as teorias que poderiam apoiar de forma mais significativa as reflexões, aprimorando nosso foco.

O estudo do referencial teórico da pesquisa constituiu-se da busca exaustiva de abordagens diversificadas sobre o tema proposto e suas inter-relações. Nessa investigação, a pesquisa do marco conceitual constituiu-se de consulta a livros, periódicos científicos e artigos da rede mundial de computadores. Não se tratou de reescrever obras de diversos autores sobre a temática escolhida, mas de utilizar uma abordagem sintética, estabelecendo sempre um diálogo entre o problema investigado e as teorias que iam sendo levantadas.

A investigação documental difere da pesquisa bibliográfica por permitir a utilização de todas as formas documentais para se obter dados do objeto investigado: como fotografias, gravações, imprensa falada (rádio e televisão) desenhos, pinturas, canções, objetos etc. (LAKATOS; MARCONI, 2000). Utilizamos

documentários gravados em vídeos, partituras e CDs, consultamos reportagens de jornais e televisão que pudessem contribuir para o conhecimento e as respostas aos problemas da investigação.

Sobre as linhas teóricas de abordagem do objeto, utilizamos estudos recentes de etnocenologia sobre a análise do “espetacular”, principalmente no que se refere às danças dramáticas (rito, festa, música, cena e brincadeira) e às reflexões sobre ensino em Arte e suas relações com educação (educação libertadora de Freire, abordagem triangular, interdisciplinaridade, interculturalidade e interterritorialidade). Utilizamos também o pensamento de Barroso (2009; 2004) sobre antropologia do ator brincante, incorporação e memória, performance cênica e teatro como encantamento. Além disso, consultamos a ecologia dos saberes, de Santos B. (2004); o lugar da cultura, de Bhabha (2013) e, por fim, as colocações de Travassos (2004), sobre a performance como modo de conhecimento da cultura popular e as propostas de Rabetti (2000), sobre memória e cultura popular no teatro.

Como o foco principal da pesquisa foram as danças dramáticas no ensino em Arte como prática educativa do ator-professor, necessitamos dialogar com as teorias acima, considerando que nas questões a serem respondidas precisamos de elementos relacionados a quatro pontos: o fazer das danças dramáticas segundo suas características e numa relação com a etnocenologia, como Andrade (1959), Cavalcante (1990, 2000, 2008), Bião (2007, 2009) e Barroso (1996, 2004, 2007); o ensino em Arte em Freire (2008) e Barbosa (2012, 2010, 2009, 2008, 1998); a performance como conhecimento da cultura popular e revitalização da tradição em Travassos (2004) e o lugar das danças dramáticas no momento vivido em 2013, a partir das reflexões sobre a sociologia das ausências, de Santos B. (2004) e Bhabha (2013).

Abordamos danças dramáticas e sua relação com o ensino em Arte, tecendo toda a rede de tramas que necessitavam serem estabelecidas para um bom aproveitamento das danças dramáticas na ação docente.

Sobre o trabalho de campo, caminhamos a partir da colocação de Geertz (2000), que aborda a importância do saber local e do esforço que deve ser empreendido para interpretar o senso comum. Conhecer o outro é permitir-se um

redescobrir a partir do campo em conjunto com uma contribuição abstrata e intelectual por meio de uma interpretação, tendo como ponto norteador o saber nativo, sendo que, para conhecê-lo, torna-se necessário se deixar invadir pela visão do outro e pela sua lógica.

Verificamos as formas de investigar o objeto que desejávamos estudar e o trabalho de campo foi possibilitando uma aproximação daquilo que buscávamos conhecer a partir de seu próprio contexto. Dessa forma, a pesquisa empenhou-se em revelar principalmente o fazer representar das danças dramáticas pelo *sendo como se fosse*, ou seja, no sentido da brincadeira do Mestre (aquele que dirige a dança) e de seus participantes sentirem, entenderem e fazerem e/ou serem orientados para fazer determinadas representações.

Quanto ao povo nativo de cada lugar dos grupos selecionados, além das demais experiências já vividas, fomos verificando a complexidade de suas verdades, muitas vezes desconhecidas pelas teorias acadêmicas. Percebemos que suas verdades se baseavam em conhecimento produzido em seu cotidiano, em sua ética construída no grupo social no qual estão inseridos, possuindo uma lógica própria que fomos aos poucos descobrindo.

À medida que adentrávamos no campo, fomos observando que este, como laboratório de algo que ia sendo vivenciado e observado, oferecia a cada vez, situações distintas, modificadas no/e pelo próprio grupo. Assim, ao procurarmos determinados elementos novamente, às vezes não o encontrávamos mais. Dessa forma, constatamos que nesse espaço de investigação cada momento é único e especial, e assim deve ser pesquisado, pois na próxima observação já serão outras e não mais aquelas que desejávamos ver de novo. Por isso, é importante deixar claro que a orientação docente que se estabeleceu a partir do resultado da pesquisa para o trabalho com danças dramáticas no ensino não serviu, nem servirá, como um manual onde se fornece um modelo. Será antes, de um *compartilhar* de momentos vividos e aprendidos no campo, entremeados com experiência docente. Sobre aqueles momentos especificamente tratados no trabalho, eles poderão ter uma rota ou diretriz que poderá colaborar no ensino em Arte.

Nossa incursão no campo se estabeleceu em três polos distintos. No primeiro, que chamamos de polo A, concentramos as três danças dramáticas utilizadas por amostragem como parte do universo da pesquisa.

O segundo é o polo B, onde reunimos os grupos de ensino em Arte também investigados por amostragem. Nesse polo, entrevistamos sete alunos de Licenciatura em Teatro sendo quatro do 6º semestre, um formando e dois formados. Dois licenciados em outros cursos, sendo um de Música e um de Educação Física, além de um bacharel em Turismo, todos eles com experiência docente em danças populares. Todos esses alunos têm tempos distintos de experiência no Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais de uma das instituições investigadas. Dialogamos também com uma experiente diretora teatral, com formação em Letras.

O polo C, o terceiro, foi formado por duas entrevistadas, sendo ambas professoras de uma instituição que oferece formação de professores de Pedagogia e Teatro.

O desejo de conhecer o fazer espetacular das danças dramáticas, diante de um universo brasileiro tão grande, torna prudente trabalhar com mais de uma dessas expressões culturais, considerando seus lugares e suas distintas comunidades, que podem colaborar para um enriquecimento do trabalho. A variedade de elementos encontrados contribuiu para a investigação quanto as formas adequadas de abordagem no ensino em Arte.

Na análise dos dados, utilizamos o método histórico-comparativo (FERREIRA, 2001), fazendo um cruzamento do que foi registrado durante os estudos, nas fases da coleta de referências ou documentos e da pesquisa de campo, não só buscando entender a complexidade, a variedade e a unidade do material coletado, em seu caráter sociológico e cultural, mas também procurando um entendimento do universo das danças dramáticas no ensino em Arte, averiguando os objetivos da pesquisa e destacando o resultado dela.

Este trabalho apresenta quatro capítulos. O primeiro, denominado *Cortejo inicial nas trilhas do universo cultural*, traz duas subdivisões, considerando que nessa parte realizamos uma revisão da literatura sobre temas que necessitávamos

utilizar no transcorrer da investigação. De início, abordamos o campo da cultura e delimitamos o âmbito cultural do objeto da pesquisa, tecendo, no vasto campo da cultura popular, o sensível espaço do tradicional.

Na primeira subdivisão, abordamos os conceitos de *drama* e *dramático* segundo alguns autores, destacando o sentido da abordagem de dramático em determinados contextos. Na segunda parte, trazemos reflexões necessárias sobre *memória*, *tradição* e *reinvenção*, considerando suas relações também com as danças dramáticas e sua utilização no ensino, em Arte. Também apresentamos definições de *danças dramáticas* em analogia com *folguedos*, *autos* e *teatro folclórico*, dialogando com diversos autores e estabelecendo um sentido para tais manifestações culturais, no trabalho em curso.

O segundo capítulo discorre sobre educação, numa *praxis* pedagógica libertadora, e o ensino em Arte. Nele, refletimos sobre arte, afeto e educação sobre os atos de contextualizar, apreciar, fazer sobre pedagogia emocional (sentir para aprender) e práticas artísticas na escola além de danças dramáticas, interdisciplinaridade, interculturalidade e interterritorialidade, estabelecendo sempre uma rede de conceitos em torno do objeto investigado. Apresentamos também danças dramáticas, sob o viés dos campos teatral e espetacular, numa abordagem etnocenológica, refletindo sobre o discurso no espaço do *sendo como se fosse* e no aproveitamento do exposto na ação docente do ator ensinante.

No terceiro capítulo, está o registro da análise feita sobre as danças dramáticas, a partir das falas dos tesouros vivos escolhidos. Apresentamos a vida o fazer deles, a partir de entrevistas, experiências vividas e outros arquivos, evidenciando o que dizem de si mesmos e de sua prática, com destaque para seu contexto histórico e geográfico.

No quarto capítulo, apresentamos o estudo das danças dramáticas na ação docente e na formação do professor, desenvolvendo reflexões e discussões a partir do campo definido e tendo como referência as experiências com o objeto, seja como disciplina ou como atividade, nos cursos de Licenciatura em Teatro e Pedagogia no Ceará. Também dialogamos com os sujeitos alunos e professores entrevistados,

buscando responder às perguntas feitas sobre formação docente para uma atuação produtiva a partir do objeto investigado.

Compartilhamos experiências e práticas educativas, num percurso de aprender e ensinar em caminhos trans e interterritoriais, buscando favorecer uma reflexão para a efetivação de outras práticas com caminhos de criação possíveis, a partir de um encontro dos professores com os “bois” do município de Sobral/CE e com o *Boi Paz no Mundo*, de onde resultou o trabalho *Esse boi é meu triunfo*, realizado com 160 professores de Arte do município.

Apresentamos também estudos sobre o *Fandango* do bairro do Mucuripe, em Fortaleza, Ceará, por meio do qual resultou o trabalho *Fandango, a nau perdida*, feito com estudantes e refletindo sobre as possibilidades e a importância de criação/recriação de danças dramáticas desaparecidas ou em desuso, por meio da memória de pessoas da comunidade, de registros e arquivos, o que pode gerar ressignificações simbólicas dessas danças na contemporaneidade.

A seguir, citamos referências, apêndices e anexos.

Por meio de estudos realizados, compartilhamos as respostas que encontramos para as perguntas que nortearam a pesquisa e apresentamos uma lista com acervo para estudos e prática docente nas danças dramáticas abordadas, indicando onde encontrar textos, livros, discos, vídeos etc. sobre o tema.

Como os elementos fundantes da estética da qual falamos se relacionam com o termo *tradicional* e que este, por sua vez, incide em vários significados, neste trabalho, para nos referirmos à estética das danças dramáticas com seus elementos fundantes e os acréscimos da própria dinâmica da cultura, utilizamos o termo *ancestral* para nos referirmos àquilo que foi/é recebido pelo mestre e repassado aos seus brincantes e que no conjunto representa o *fazer/saber* dessas danças.

Pela necessidade constante de utilização da expressão *danças dramáticas* no texto, nesta Tese, utilizamos DD como sigla para nos referirmos a ela, em alguns casos.

No texto ao longo do trabalho, dialogamos sobre as Danças Dramáticas sem padronizar definitivamente os termos para fazer referências a estas ou aos seus participantes. Assim, vamos utilizando dança ancestral, teatro folclórico, teatro/dança brincante, ator-brincante, brincante, etc., conforme nos parece adequado em cada parte textual.

A opção deve-se ao fato de quisermos garantir também no texto a característica diversificada e plural que envolve o objeto investigado, necessitando de uma compreensão de que o conhecimento do mesmo, perpassa por uma abertura contínua para um não enquadramento fechado de cada questão ou categorização definitiva.

Esta tese foi desenvolvida por uma artista/educadora a partir de danças dramáticas enquanto arte espetacular compreendida como uma das expressões culturais do universo da cultura folclórica.

1. CORTEJO INICIAL, NAS TRILHAS DO UNIVERSO CULTURAL

Neste capítulo, apresentamos temas importantes para esta investigação, dialogando com diversos autores que podem colaborar para um desenvolvimento crítico e científico em relação ao objeto estudado.

No decorrer da história do homem e de sua busca por conhecimento sobre a humanidade, travaram-se várias guerras e muitos embates, buscando-se uma ideia de cultura que se adequasse ao momento de civilidade ou do que se julgava de vanguarda para a época. Geralmente, essas definições defendidas a cada tempo trouxeram embutidas várias questões sociais e políticas, todas elas associadas à forma como se pensava o mundo, ao sentido de cultura que se tinha ou que se queria ter.

Esses embates trouxeram, muitas vezes, encontros antagônicos de ceticismo e fé, tradição e modernidade, dentre outros, e, apesar de todo esse tempo vivido e do surgimento de várias correntes de pensamentos, o mundo se encontra, no século XXI, com guerras entre civilizações, motivadas ainda por conflitos culturais, como sinalizou Huntington (1993, p. 22 apud KUPER, 2002, p. 1- 23): “as grandes divisões entre a humanidade e as principais fontes de conflitos serão culturais”, pois veremos “[...] choque de civilizações cada uma defendendo sua identidade”.

Podemos dizer que não há um consenso sobre o conceito de cultura. O que temos é um mesclar de métodos e teorias etnológicas, antropológicas, históricas e sociológicas, na busca de se entender o fazer e o ser do homem. Normalmente, os estudos sobre cultura se voltam para o contexto do interesse específico quanto ao objeto estudado.

Buscando compreender o comportamento humano, os pensadores foram testando o valor de suas teorias⁶, verificando como elas se aplicavam para revelar

⁶ Vejamos sinteticamente algumas visões de cultura - Complexo de conhecimentos aprendidos (TAYLOR, 1871); Toda cultura tem uma história própria, que se desenvolve de forma particular e não pode ser julgada pela história de outras culturas (BOAS 1896); Legado de uma parcela finita da infinidade de fatos do mundo (WEBER, 1903-1919); Determinismo geográfico onde as diferenças do ambiente físico determina a diversidade cultural (HUNTINGTON, 1915); Refutam o determinismo geográfico, pois é possível uma grande diversidade cultural em um mesmo ambiente físico (BOAS, WISSLER, KROEBER entre 1920 - 1949); Toda comunidade tem sua própria cultura que a distingue das outras (PARSONS,

os significados para facilitar a compreensão da conduta do homem (KUPER, 2002 e LARAIA, 2006).

Nas trilhas culturais no âmbito do objeto deste trabalho, refletimos sobre algumas dessas teorias como, o argumento de Herskovits (1963, p. 42) que apresenta “a mais cara definição de cultura em termos psicológicos onde [...] cultura é a porção aprendida da conduta humana.” Herskovits chama a atenção para a palavra *aprendida*, enfatizando que

todos reconhecem que quaisquer que sejam as formas suscetíveis de descrição objetiva, que constituem uma cultura, devem ser aprendidas pelas gerações sucessivas de uma população a fim de não se perderem [...] porque os seres humanos aprendem realmente bem suas culturas [...]. Quando empregamos a palavra ‘educação’ tendemos a fixar-nos na aprendizagem dirigida. Porém, a maior parte da cultura de todos os grupos humanos se adquire mediante um processo que se denomina indistintamente *habituação*, *imitação*, ou melhor, *condicionamento inconsciente* [instrução]. (grifo do autor). (HERSKOVITS, 1963, p. 42).

Essa vinculação do pensamento psicológico, que relaciona cultura com elementos que levam à educação, foi algo que nos interessou nos caminhos trilhados neste trabalho. Por sua vez, Kroeber e Kluckhohn (1952, p. 153 - 181 apud KUPER, 2002, p. 85) dizem que “cultura consiste de padrões, explícitos e implícitos, de comportamento adquirido e transmitido por símbolos [...] e o núcleo essencial da cultura consiste de ideias tradicionais... e especificamente dos valores a elas vinculados”.

Kroeber e Kluckhohn (apud KUPER, 2002) deixam claro que o homem vai adquirindo cultura por meio de seu aprendizado e que ela determina seu comportamento e justifica suas ações.

A utilização das danças dramáticas no ensino em Arte, como prática educativa do ator/professor, depende do conhecimento das mesmas no contexto do universo cultural de quem as faz e delas faz parte, para a compreensão e a interpretação de seus símbolos e códigos próprios por parte do docente.

1951); Cultura como sistema adaptativo, cognitivo e estrutural (BENEDICT, 1972; MAUSS, 1974; KEESING, 1971); A cultura tem sua lógica própria (LÉVI-STRAUSS, 1976) e LARAIA, 2006); Cultura como uma teia de significados (GEERTZ, 1989), dentre outros.

As teorias sobre cultura sempre estiveram em constante transformação. Um dos conceitos mais revisitados é o de Taylor que, com a junção dos termos *kultur*⁷ e *civilization*⁸ sintetizados no vocábulo *culture*, define cultura como “complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (apud LARAIA, 2006, p. 25). Essa definição de Taylor, feita em 1871, que afastava definitivamente cultura de qualquer relação com transmissão genética e que fortalecia o sentido do comportamento aprendido, ainda segundo Laraia, foi reforçada por Kroeber, em 1917.

Relacionar cultura com o que é aprendido, considera que essa aprendizagem não se restringe apenas ao que é ensinado no universo formal da escola, mas a toda experiência do homem, seja ela formal ou informal, assunto que será abordado mais adiante.

Várias são as definições de cultura e, diante de tantos enfoques, pode-se considerar que a cultura é vista de várias maneiras, como bem destaca Santos (1994). Para uns, a cultura está relacionada ao conhecimento formal aprendido nas escolas e universidades. Outros percebem a cultura se relacionando a expressões artísticas, como as artes visuais, o cinema, a dança, a música e o teatro. Cultura se refere, também, às cerimônias e festas tradicionais, ao modo de se vestir, às crenças, à gastronomia, às lendas e danças e aos folguedos e costumes. O termo também se aplica a tudo o que é produzido pelos meios de comunicação de massa (rádio, televisão e jornal).

No âmbito deste trabalho, a cultura é definida como tudo aquilo que o homem cria, aprende, constrói e compreende, a partir de tudo o que aprendeu por meio de experiências, vivências e estudos, ao longo da vida.

A família e a comunidade, geralmente, possibilitam o universo informal no qual são estabelecidas as referências do que se pode denominar *meu povo*. A

⁷ Termo germânico utilizado para simbolizar aspectos espirituais de uma comunidade. (TAYLOR apud LARAIA 2006, p. 25).

⁸ Palavra francesa que se refere às realizações materiais de um povo. . (TAYLOR apud LARAIA 2006, p. 25).

Escola e a Universidade desenvolvem a cultura formal, o aspecto universal dos saberes construídos pelo homem em todo o seu caminhar e aquilo que é visto por ele como imprescindível. A cultura formal serve para estabelecer uma forma peculiar de medição do saber pelo homem e para todos os homens, nivelando-os de acordo com o grau de conhecimento de cada um. De acordo com Chartier (1992, p. 179), “a cultura popular é uma categoria erudita” pois, como dissemos, é o saber formal que estabelece as diversas formas e as distintas categorias de cultura.

Assim, a cultura é um fenômeno diverso e plural, podendo ser entendida de várias maneiras, a depender do contexto de quem a vive, entende, percebe e sente. Determinados aspectos podem ser entendidos como parte de nossa cultura ou como a cultura do outro, em nosso espaço. Os elementos de *pertença*⁹ é que vão estabelecendo o universo de um e outros campos, por vezes lado a lado. Noutros casos, temos as culturas subjugadas, a exemplo de um sistema global e massivo que tenta impor uns sobre os outros para defender interesses econômicos ou políticos. No entanto, o homem foi sobrevivendo e se reinventando constantemente, às vezes na retaguarda, às vezes frente a frente, mas sempre resistindo no rito, na dança, na fé, no café com pão, no feijão com arroz, no riso farto e fácil, mangando do outro e rezando para o santo.

Apesar de esta Tese não ter como objetivo tipificar culturas, diante da diversidade cultural brasileira, reconhecemos que há níveis e circuitos de produção que podem ser entendidos como culturas de *massa*, *erudita*, *popular* e *folclórica*. É necessária a utilização dos termos *folclore* e *cultura popular*, procurando-se uma compreensão e identificação de formas específicas da cultura, pois

como há fatos vivos em profusão, inúmeras atividades artísticas, inúmeros processos culturais é necessário que usemos os dois termos: Folclore para as manifestações de caráter espontâneo e tradicionais e cultura popular para as demais manifestações das diversas culturas populares (grifo do autor). (CAVALCANTI 2005, p. 25)

O homem necessita dialogar com essas diversas formas de cultura, pois elas se constituem da rede de conhecimentos necessários nessa caminhada em busca

⁹ Referente a pertencimento, aquilo que diz respeito a um povo ou indivíduo, que é seu e do qual faz parte. Cf. Clifford Geertz (2000).

de evolução e saber. Assim, neste trabalho, há o diálogo com a cultura informal (folclórica, parte da cultura popular) e o saber formal da academia que amplia nosso universo de conhecimento e de criação artística.

A trilha cultural escolhida foi, preferencialmente, a da cultura popular que, segundo Silva R. (2008, p.8), “identifica o cultivo dos elementos, significados e valores comuns ao povo”. Entretanto, é preciso constatar que o termo *cultura popular* encerra uma teia de expressões diversas, utilizadas de formas distintas.

Canclini (1997, p. 9 apud CARVALHO, 2000, p. 25)¹⁰ procurou dirimir a distinção entre os termos *cultura popular* e *folclore*, substituindo-os por *culturas populares*, no que teve apoio dos intelectuais participantes da reunião, onde apresentou sua comunicação. Nela, buscava-se ampliar as discussões sobre questões alusivas à visão de cultura popular urbana e fazer as analogias entre cultura tradicional e meios de comunicação de massa.

Considerando que folclore é apenas um elemento da cultura popular, e que as danças dramáticas são expressões culturais desse campo, com especificações próprias, nesta Tese mesmo que utilizemos os termos *cultura tradicional popular*, *culturas populares*, *cultura oral tradicional*, entendemos que os termos mencionados se ajustam à palavra folclore, já bastante conhecida no meio docente.

Carvalho (2000) enfatiza que os conceitos latino-americanos de cultura popular trouxeram inovações, principalmente no que se refere à atualização do pensamento sobre as abordagens de folclore e cultura tradicional. Mas é importante verificar que, ao aceitar o termo cultura(s) populare(s) como tudo o que se relaciona com isso, “teremos de novamente qualificar essa noção generalizadora de cultura popular, para compreender o que distingue, enquanto produto, um programa de auditório de TV de uma folia de reis ou de uma peça de pagode, por exemplo”. (CARVALHO 2000, p. 24 - 25).

Convém chamar a atenção para o fato de que, apesar de a indústria cultural influenciar, muitas vezes de forma negativa, outras formas da cultura popular, como o folclore, por exemplo, a ampliação de ofertas dos bens simbólicos diferentes do

¹⁰ Comunicação apresentada em Reunião de 1987, que buscava traçar correções e contribuições culturais e políticas para a Carta do Folclore Latinoamericano (CARVALHO, 2000).

mercado e a absorção dos signos e valores dessa forma cultural promoveram um intercâmbio entre a cultura chamada erudita (formal, letrada) e a cultura popular. (CHARTIER, 1995).

É importante observar que, mesmo diante de imposição, retraimento e afirmações, sinalizando o fim da cultura popular diante dos aspectos negativos da cultura de massa, essas outras formas de cultura popular foram resistindo, se adaptando e se firmando a cada tempo, pelas reconstruções que sempre fizeram.

Nem a cultura de massa do nosso tempo, nem a cultura imposta pelos antigos poderes foram capazes de reduzir as identidades singulares ou as práticas enraizadas que lhes resistiam. O que mudou, evidentemente, foi a maneira pela qual essas identidades puderam se enunciar e se afirmar, fazendo uso inclusive dos próprios meios destinados a aniquilá-las (CHARTIER, 1995, p. 182).

Um exemplo disso é a abordagem de Mário de Andrade (1959) em seu livro *Danças Dramáticas do Brasil*, que dá ênfase à possível morte e ao desaparecimento da maioria das danças estudadas por ele e sua equipe nos anos 30 e 40 do século XX, na ausência de políticas públicas de salvaguarda. Isso não se concretizou, de fato. Apesar das ausências de políticas públicas eficientes, temos hoje danças dramáticas espalhadas em grande parte do território brasileiro, resistindo e se reinventando diante do contexto sociocultural em que vivem e/ou que lhes é imposto.

Com isso, não queremos dizer que as políticas públicas de mapeamento, registro, incentivo, salvaguarda e reconhecimento cultural não são necessárias. Elas são extremamente importantes e podem contribuir para uma melhor atuação docente com as danças dramáticas, conforme será abordado mais adiante.

Nesta Tese, *cultura folclórica* se constitui de expressões culturais “espontâneas”¹¹, vivas e dinâmicas surgidas, construídas e reconstruídas para atender as necessidades do homem de acordo com a época e o contexto em que vive. Surge de sua sede infinita de fazer a vida dar certo, de ser feliz, de buscar soluções para seu cotidiano, utilizando sempre o saber repassado por seus ancestrais. Habitualmente, alimenta-se da inventiva humana peculiar e informal que

¹¹ Espontâneo é o que surge a partir da ancestralidade familiar e/ou comunitária, sem o indicativo ou a imposição do clero, de governo ou de poder constituído.

vai resistindo e dialogando, e se renovando pela dinâmica da própria cultura, estabelecendo a marca de um povo plural e singular ao mesmo tempo.

Como diz Cavalcanti (2008), a compreensão do que é ou não folclore varia ao longo do tempo, sendo construída historicamente. Ele é dinâmico como a própria vida e, por isso, nasce e cresce também nas cidades, e não somente na singularidade do campo. Além disso, incorpora novos elementos, de acordo com questões, função e interesses da própria comunidade.

Como elementos da cultura folclórica, vamos encontrar o resultado da criação do homem comum, na busca de suprir suas necessidades materiais ou imateriais. Nela, está o remédio que não está na farmácia, ou que está e não se pode comprar. Na cultura folclórica, o homem encontra a cura provável para o filho numa reza ou numa promessa, e a música para se cantar para o santo, entre deuses permitidos ou não.

A cultura folclórica é o saber informal, aprendido pelo vivido e solidificado pela ancestralidade, transmitido oralmente, cotidianamente alimentado no alicerce da família e/ou do grupo social do qual se faz parte. Ela vem da forma como o homem do povo vê a vida, no contexto em que ele sente, pensa e vê seu universo - esteja na cidade ou no campo.

Os saberes ancestrais, o folclore, como campo de estudo formal, acompanha todo o conhecimento das ciências humanas e sociais e, na condição de fato cultural, a cultura folclórica passa a ser compreendida no contexto das relações em que se situa (CAVALCANTI, 2008).

Como artista arte educadora, entendo o folclore como um campo de estudos extremamente importante para a docência, considerando que ele pode estabelecer relações íntimas entre a escola e a comunidade onde essa se insere. Por meio de reconhecimentos, vivências e experiências com mestres e saberes locais, escola e/ou universidade denotam respeito e valorização dos saberes do povo do lugar e abrem espaço para diálogos, aproximações e trocas de conhecimento, para o crescimento de todos.

As relações educativas com o folclore na escola não podem ser casuais, circunstanciais ou temporais. A cultura folclórica deve estar no cotidiano escolar, pois, de outra forma, não atingirá educação efetiva para valorização e reconhecimento das culturas tradicionais.

É necessário que o ator/professor/pesquisador na atuação com as Danças dramáticas e com demais expressões do folclore, atue de forma a garantir que as experiências junto a seus alunos reflitam modos coletivos e individuais de perceber e interpretar o mundo.

1.1. Primeira parada do cortejo: drama/dramático e o contexto da abordagem

Para uma compreensão mais ampla do que afirmamos, no sentido de caminharmos para uma delimitação do universo das danças populares e do que nos interessou como objeto investigado, foi necessário, de início, uma investida no complexo significado dos termos *drama* e *dramático* no estudo das artes cênicas, e como isso se relaciona com a pesquisa realizada.

A expressão *danças dramáticas* foi utilizada pela primeira vez, em nosso país, por Mário de Andrade para designar as expressões culturais registradas em seu livro *Danças dramáticas do Brasil*, resultado de estudo etnográfico, a partir de 1920, com texto escrito entre 1934 e 1944.

Nesse trabalho, a expressão *danças dramáticas* não serve como sinônimo de danças populares, pois a expressão *popular* contém diversos significados. Dessa forma, *danças populares* abarcam vários tipos de danças¹².

Buscando responder à pergunta “O que é o drama?”, Peacock (2011), já em 1957, destacava dois sentidos para palavra. O primeiro, trazendo uma complexidade de variantes, com significados e função diversas, de acordo com cada cultura e

¹² Este assunto será tratado de forma aprofundada mais adiante.

tempo, e o segundo, com enfoques pessoais que contrariavam os dramas que se relacionavam a crenças e cultos, como as peças de caráter religioso.

O autor cita vários autores e obras, como as tragédias e comédias gregas, os mistérios e as moralidades referentes ao cristianismo da Idade Média, os dramas elisabetanos, a comédia de costumes, a *commedia dell'arte*, Ibsen, Claudel, peças expressionistas, românticas e simbolistas, dentre outros tipos, chamando a atenção de como elas/eles impuseram e defenderam uma determinada forma dramática, associando-a a uma “visão da vida defendida por uma sociedade ou indivíduo”(p. 206). Dessa forma, diz Peacock (2011), é que aprendemos, que

drama (grifo do autor) significa muitas coisas para muitos indivíduos. Ele pode ser o servo de um credo, uma história simples, mas comovente, uma análise de personalidade, um perfil de costumes, a proclamação de um sentimento subjetivo, um veículo para conquista ou repúdio da fé, um conto de fadas ou uma fantasia, um ‘provérbio’, uma história, uma alegoria; todo drama ou é de um tipo comum, isto é, um dos tipos históricos predominantes, ou, fazendo uso de vários aspectos associados ao drama, é uma mistura. (PEACOCK, 2011, orelhas).

Essas características diversificadas do drama se coadunam com vários elementos existentes no tipo específico das expressões de danças dramáticas aqui estudadas, sendo que os termos *drama* e *dramático*¹³ já circulavam no meio acadêmico bem anteriormente à época em que Mário de Andrade os utilizou em sua obra.

Peacock evidencia, ainda, que, para ser drama, é necessária uma ação com acontecimentos que contenham tensão, mudança, clímax e que isso traga um sentido, eixo central com significado psicológico, moral, religioso, emocional com possibilidades de atingir o coração e o cérebro do espectador.

A noção de *dramático*, em geral, advém de observações emocionantes da natureza e da vida do homem. A palavra é utilizada, naturalmente, no cotidiano, em

¹³ RIDGEWAY, William. *The dramas and dramatic dances of the Non-European Races*, 1915. ARCHER, Willian. *The old Drama and Fine Art*, 1923. SOUSTELLE, Jacques. *Une danse dramatique mexicaine : « le torito »*. In: *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 33, 1941, p. 155-164.

circunstâncias perturbadoras, repentinas ou de características violentas em acontecimentos em que contenham tensão.

Ao se incorporar tais aspectos a qualquer expressão artística do homem (cênica, musical, plástica, visual), dá-se a ela a característica *dramática*.

Ridgeway (1915 apud SANTOS, 2010) considera que os ritos e cerimônias tradicionais são performances dramáticas pioneiras relativas ao teatro, relacionando-se com a encenação dos sentimentos e das experiências próprias de mitos e crenças. Essa mesma concepção, do estudo das representações dos mitos, com suas danças, músicas e falas, onde cada episódio tem efeito teatral¹⁴, foi visto também por Herskovits (1963)¹⁵. Por sua vez, Almeida (1974) destaca a forma dramática com que se cumpriam os ritos no culto primitivo por meio de coros, danças, cantos e exclamações, na busca do equilíbrio necessário aos seres da terra e às forças mágicas invisíveis.

Em seu estudo sobre o drama nas sociedades primitivas ou ágrafas¹⁶, Herskovits chama a atenção para aspectos da expressão dramática desses povos: como ainda pode ser encontrado hoje no nordeste do Brasil, nessas representações, muitas vezes, o espectador é ator e participante. Cada episódio se reveste de sequência dramática na diversidade de suas partes com procissões, combates, histórias e narrativas que se relacionam ao Bem ou ao Mal, ou à forma de entendê-los, senti-los no contexto de seu próprio universo cultural.

Abordagem similar é encontrada também no trabalho de Soustelle (1941), historiador e antropólogo francês, quando apresenta aspectos de *Le Torito*, que ele denomina *une danse dramatique mexicaine*. O autor apresenta aspectos de caráter celebrativo e ritualístico, em um pequeno espaço retangular, na praça próxima à igreja local, por um grupo de homens de Santa Cruz, pequeno vilarejo do Estado do México. Soustelle evidencia que a dança é de fato um drama popular do gênero

¹⁴ O termo teatro é usado aqui, no sentido daquilo que é representado, independentemente de palco convencional.

¹⁵ A primeira edição, em inglês foi em Nova Iorque, 1948.

¹⁶ Modelo de sociedade onde não existe escrita linear e fonética ou qualquer tipo de grafismo que caracteriza a sociedade ocidental.

heroico e cômico, com episódios grotescos onde a inspiração sagrada não está ausente, pois a devoção a Nossa Senhora de Guadalupe fica evidente.

O tema central da dança apresenta um pequeno touro selvagem que perambula pelas montanhas e um fazendeiro que manda seus peões para prendê-lo. No desenvolvimento do tema, uma infinidade de incidentes e repetições de partes leva a representação a estender-se por mais de cinco horas.

Todos os brincantes saem munidos de corda, numa busca ao pequeno touro; o perigo e as dificuldades fazem com que, entre corridas dançadas para prender o touro representado em madeira, sejam mantidas constantes louvações à Virgem.

O autor descreve, ainda, os momentos cômicos, quando o touro se solta e quem está no entorno também participa da busca. Finalmente, o touro é recapturado e preparado para a morte e o massacre. Eis que dois brincantes cômicos vão tentar libertar o touro, o que conseguem, depois de muitas gargalhadas e da participação de todos. A dança termina com despedida, cantos e última adoração à Virgem.

Nota-se, portanto, que, na época em que Mário de Andrade redigia seu trabalho sobre as danças dramáticas no Brasil, eram comuns, no exterior, abordagens acadêmicas relacionando aos termos *dramático/dramáticas* as danças do universo da cultura folclórica, ritualísticas, míticas e de pequenas comunidades não urbanas.

A expressão *danças dramáticas*, usada por Mário de Andrade, é utilizada para designar eventos espetaculares com características específicas, que utilizam dança, música, representação, ritos, crenças e brincadeiras de caráter ancestral.

O contexto de *dramático* utilizado neste trabalho aborda a relação estabelecida para a compreensão dessas representações adornadas com o espetacular, impregnadas de momentos cômicos, mas com partes solenes, sacras e/ou trágicas.

Há um traço comum a todas as formas de expressão dramática, quer simples, quer complexas, [...] que se manifesta tanto nas representações ao ar livre dos povos ágrafos como no teatro moderno. [...] Todas as representações têm estruturas; todas manifestam as unidades que distinguem qualquer produção artística. Há ali um princípio e um fim. Há sequência no tempo, e no episódio. Há um sentido de progressão - de

culminância – quer a tradição do grupo o conceba em termos de aumento ou diminuição de tensão, ou num padrão mais flexível. Todas essas representações, embora se possam integrar com outros aspectos da vida, diferenciam-se claramente da marcha ordinária da mesma. [...] A representação significa um corte na vida habitual. (HERSKOVITS, 1963, p. 234).

O drama presente nas expressões da cultura folclórica tem argumentos que podem variar em complexidade e estrutura. Há um complexo sistema mitológico fragmentado nos rituais dramatizados. Criado e solidificado pelo povo e em meio a este, o drama ocorre, muitas vezes, para honrar os antepassados ou simplesmente para renovar-se, ou, ainda, para agradecer pela fertilidade do solo, pela chuva, pela vida.

Esse contexto dramático das expressões da cultura folclórica é encontrado hoje¹⁷, com significados ancestrais semelhantes aos dos antepassados ou (re) significados pela dinâmica cultural, sendo, reatualizados pelo próprio grupo. Ou seja, mesmo que não tenha adquirido outra função, o grupo vai admitindo acréscimos culturais com as influências do universo em que vive. Dessa forma, seu ritual, cujo drama sempre se relaciona a causa e efeito e tem espaço para a improvisação, pode se revestir de elementos plásticos, musicais, de texto oral e outros elementos que estejam mais disponíveis, mas que não tirem o sentido do que consideram imprescindíveis, seja isso sagrado ou profano.

A imagística das representações dramáticas ancestrais utiliza uma grande diversidade de formas artísticas. Canto, dança, música, instrumentos e poesia, tudo atua de maneira integrada para adorar seus deuses, cultuar seus mortos, fazer as festa de batizado, aniversário, casamento ou, em outros acontecimentos, do ciclo da vida.

Também estão presentes nessas representações as artes visuais, com uma variedade de máscaras dos mais diversos materiais, adornos, artefatos, enfeites de toda espécie, geralmente com cores fortes e alegres, bem próprias da estética desse universo cultural. (Fig. 1 e 2).

¹⁷ Investigações realizadas no período de 2010 a 2013.



Fig. 1. Magarefe - Boi Tradição, Sobral/CE



Fig. 2. Brincantes - Boi Florestal, Sobral/CE

As *danças dramáticas* foram, e ainda são, vistas por alguns como um teatro popular. É importante sinalizar que desde os anos 50 do século XX existe uma grande diversidade de expressões artísticas associadas à expressão *teatro popular*, como o *teatro de cunho político*, que era organizado pelos Centros Populares de Cultura da UNE e idealizados por Oduvaldo Viana Filho (Vianinha) que desejava fazer um teatro nacional popular nos anos 1960/1970.

O termo também foi utilizado para se referir a *teatro ingênuo e singelo* do folclore. Outra associação de *teatro popular* é a que se refere ao teatro comercial, teatro digestivo, diversão, *teatro de revista*, teatro rebolado. *Teatro popular tradicional* tem sido utilizado por alguns autores¹⁸, provavelmente pela necessidade de distinguir, no universo extenso do popular, as expressões cênicas do folclore.

Dessa forma, a expressão *teatro popular* necessita que determinemos, especificamente, do que fala o autor, pois nem sempre ela se relaciona com as danças dramáticas. A mesma preocupação é necessária quando se deseja escrever sobre as representações ritualísticas das danças dramáticas, pois já não seria correto observá-las por meio da ação teatral especificamente centrada no teatro convencional, mas, sim, estudá-las por elas mesmas, apoiando-se nos conceitos de espetacularidade e teatralidade, segundo a etnocenologia.

Antes da expressão *danças dramáticas* ter sido cunhada por Mário de Andrade, em 1935¹⁹, essas manifestações brasileiras receberam outras

¹⁸ Oswald Barroso (1996), Pimentel (2003), dentre outros.

¹⁹ ANDRADE, M. *Origem das Danças Dramáticas Brasileiras*. Revista Brasileira de Música. Vol. II. 1º. Fascículo. Março de 1935. Rio de Janeiro.

denominações como *auto*, *folguedo*, *folgança*, *brinquedo*, *dança-cortejo*, *teatro folclórico*, *auto popular* e *folguedo popular*, dentre outros.

Silvio Romero (1954) chamou o fenômeno de *brinquedo*, *folgança*, *auto popular*. Pereira da Costa (1908) nomeou-o como *folguedo*, *folgança*, *auto*. O cearense Gustavo Barroso (1949) denominou-o *bailado*, *auto*, *folguedo*.

Foram grandes as discussões, durante vários anos, sobre o termo que melhor se adequasse a essas manifestações. As denominações *auto* e *folguedo*, que aparecem na maioria dos autores, merecem um olhar especial, para um melhor entendimento desses em relação à nossa escolha do nome danças dramáticas.

Em 1953, a denominação *folguedo popular* dominou o debate durante o II Congresso Brasileiro de Folclore que realizava estudos sobre as expressões tradicionais cunhadas por Mário de Andrade, como danças dramáticas, e os diversos termos já usados por outros autores.

Dessa forma, na ocasião, *folguedo popular* ficou compreendido como

todo fato folclórico, dramático, coletivo e com estruturação. Dramático [...] por apresentar um elemento especificamente espetacular, constituído por cortejo, sua organização, danças e cantorias. Coletivo por ser de aceitação integral e espontânea de uma determinada coletividade; e com estruturação, porque através da reunião de seus participantes, dos ensaios periódicos, adquire uma certa estratificação. Seu cenário são as ruas e praças públicas [...] (LIMA, 1962, p. 11).

Considerando-se que a palavra *folguedo* é sinônimo de *folgança*, *ócio* e *folga* podendo também designar *descanso*, e sendo utilizada como sinônimo de *festa*, *folia*, *brinquedo*, *brincadeira* e *dança*, é correto dizer que um *pião*²⁰, um *jogo de pedra*²¹,

²⁰ Brinquedo afunilado, geralmente de madeira ou plástico, tendo uma corda ou barbante que é nele enroscado e, puxado de forma rápida e precisa, coloca-o em rotação. É um brinquedo bastante comum entre as crianças brasileiras. Faz parte do lúdica infantil, no universo da cultura folclórica.

²¹ Brincadeira onde duas crianças utilizam cinco pedrinhas de forma arredondada ou ovalar, e, sentadas de frente uma para a outra, joga-nas para cima e para o chão tentando pegar uma, duas, três ou todas com uma só mão. (Lúdica infantil do folclore brasileiro)

*soltar arraia*²² também são folguedos, como também o é, um *bumba-meu-boi*, um *caboclinho*, um *guerreiro* com toda a sua complexidade.

Nesse sentido, pode-se verificar que o termo *folgado popular* designa muito mais que as danças aqui mencionadas, o que pode gerar confusão. De fato, a designação *danças dramáticas* engloba folguedos populares, mas nem todos os folguedos populares são danças dramáticas.

É importante sinalizar outras contribuições históricas sobre o uso da expressão e suas discussões. Sobre esse aspecto, é importante a definição de *danças dramáticas* de Renato Almeida, que acata o que foi sugerido por Mário de Andrade e define:

danças dramáticas são bailados populares com enredo, geralmente em torno de motivos tradicionais. A letra, os episódios, a coreografia, a mímica e a música são criados ou adaptados pelo povo e as representações feitas por ele em determinados dias de festas tradicionais. (ALMEIDA, 1942 apud LIMA, 1962, p. 9)

Não se pode esquecer que essas afirmações contavam com a realidade da época, com deficiência de documentação e dificuldades na pesquisa de campo, sendo a divulgação e o conhecimento dessas expressões bem mais difíceis.

Por sua vez, Cascudo (1972, p.115) chamou de *auto* as danças mencionadas, definindo-as como uma “forma teatral de enredo popular, com bailados e cantos, tratando de assunto religioso ou profano”. Ele discorre da mesma forma sobre elas em seus estudos, de 1984, sobre literatura oral no Brasil, numa abordagem sobre quatro danças dramáticas brasileiras (Fandango ou Marujada, Chegança, Congo ou Congadas e Bumba-meu-boi). Entretanto, observa-se que embora utilizando comumente em sua apreciação o termo *auto popular*, Cascudo chamou esse capítulo do seu livro de *autos populares e danças dramáticas*.

No estudo de formas coreográficas musicais de natureza folclórica, Pellegrini Filho (1986) utiliza termos diversificados, como *bailado*, *auto popular*, *bailado*

²² Arraia é o nome dado, no Ceará, à pipa ou ao papagaio. Pequeno artefato feito de papel de seda, palito de coqueiro e linha, colocado para voar no céu. (Lúdica infantil do folclore brasileiro)

popular tradicional, folguedo, teatro de rua, representações populares, brincadeira, festejos folclóricos, dança, cortejo, teatro popular, comédia e drama. Autores como Alceu Maynard, Theo Brandão, Edison Carneiro, Alfredo João Rabaçal, Abelardo Duarte, Oneyda Alvarenga, Doralécio Soares, Walter Piazza, Guilherme Neves, José Loureiro Fernandes, Beatriz Dantas, Rossini Tavares de Lima e Maria Izaura P. Queiroz, dentre outros usam a expressão *danças dramáticas*. Os estudos desses autores, que utilizam terminologias distintas, destacaram aspectos dramáticos dessas representações espetaculares e servem, nessa Tese, para chamar a atenção de que, no Brasil, o contexto de *drama* e *dramático* se relaciona historicamente a todos os termos aqui citados.

1.2. Seguindo o cortejo nas trilhas dos campos da memória, da tradição e da reinvenção nas relações com o ensino em arte

A memória é a base primordial das danças dramáticas pois, por meio dela, mestres e brincantes mantêm a revisitação, a cada ano, de sua brincadeira na forma como foi repassada por seus ancestrais. Assim, a dança dramática, a cada vez em que é feita e vivida, evoca o passado a partir do que foi retido e guardado pela memória do Mestre ou do grupo, sendo reatualizada pela dinâmica cultural própria da comunidade.

As celebrações temporais marcam o tempo cíclico do homem e vão construindo e registrando, pela memória, momentos importantes de sua história. É perceptível, que as representações simbólicas contidas nas danças dramáticas brasileiras estão interrelacionadas com a própria história do local, de seus sujeitos e das influências recebidas em sua formação e seu desenvolvimento.

Reconhecer esse passado, pela vivência da brincadeira junto à comunidade ou pela experiência dessa como prática estética educativa por meio do ensino em Arte, é construir conhecimento favorecendo relações que articulam memória e história para as gerações futuras, pois “o próprio homem, sujeito construtor do processo histórico, é também quem constrói as fontes e os documentos que

orientarão e subsidiarão a construção da história na qualidade do saber” (DELGADO, 2006, p. 57).

Os momentos celebrativos da comunidade, nos quais as danças dramáticas geralmente estão inseridas, são pontos de consciência do passado no presente, pelo menos do que ficou registrado na memória daqueles que a fazem. No entanto, como “por sua amplitude e heterogeneidade, o passado foge à capacidade de apreensão – na sua inteireza – por qualquer ser humano” (idem, *ibidem*), percebe-se nas danças dramáticas, a perda de elementos ou de seus significados por causa de algo pertinente à própria memória, o esquecimento.

Certa vez, estando em contato com a comunidade indígena Tremembé²³, perguntamos ao Cacique Venâncio qual era o significado dos trechos musicais abaixo, que fazem parte da dança do Torém²⁴.

O vidju, o vidju qui pará
 O vidju, o vidju qui pará
 ei paranáVidju, o vidju qui pará
 O vidju, o vidju qui pará (BIS)

Monteguape, monteguape
 O guaracê, maroriguê
 Monteguape, monteguape
 O guaracê, maroriguê
 O guadjariguê, o guadjarig]guê (BIS)

²³ Tremembé: “Os Tremembé vivem no estado do Ceará, nos municípios de Itarema, Acaraú e Itapipoca. Em Itarema, vivem tanto perto da costa, sobretudo no distrito de Almofala, como no interior, em área já regularizada pela Funai, conhecida por Córrego do João Pereira, que compreende o Capim-açu, São José e Telhas. (Chaves, 1973)
 Fonte: <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/tremembe/1062> e <http://www.ifce.edu.br/miraira/Patrimonio/CulturaPovosIndigenas/PovoTremembe/Figuras%20populares/Figuras%20Populares.pdf>

²⁴ Dança feita em roda, tendo ao centro o cacique com um maracá, em que se representa, por meio de gestos, cenas dos animais da fauna local. A letra da música guarda termos da língua indígena da comunidade no passado. In: <http://www.ifce.edu.br/miraira/Patrimonio/DancasTradicionais/Torem/Torem.pdf>

Xote ♩ = 74

O vid - ju, o vid-ju qui pa - rá. O vid - ju. o vid-ju qui pa - rá ei pa-ra-ná vid-ju. o vid-ju que pa - rá. — O vid - ju. o vid-ju que pa - rá. Mon-te-gua-pe. mon - te-gua - pe_o gua - ra - cê, ma - ro - ri - quê. Mon-te-gua-pe, mon-te - gua - pe_o gua - ra - cê, ma - ro - ri - quê. O — quad-ja-ri-quê. o quad-ja - ri-quê. O — quad-ja-ri-quê, o quad - ja - ri - quê. — Quad-ja - ri - quê, o quad-ja - ri - quê

Fig.3. Transcrição musical trecho Torém, Itarema/CE

Cacique Venâncio respondeu:

Houve uma época que nós pra sobreviver tinha que esquecer que era índio. Hoje nós pra viver tem que lembrar... pois só provando que somos índio mermo, é que vão devolver a terra que nos tomaram... Não sabemos direito o que cada palavra diz, mais entendemos que o Torém é nossa dança sagrada que nos junta e que nos faz forte...ela fala da mata e dos bichos e da terra que precisamos²⁵

Esse fato nos chama a atenção para as faces da memória: o que deve ser esquecido e o que deve ser lembrado, e como os fatos sociais interferem nesses aspectos quando o lembrar implica temas relativos a políticas na área do direito sociocultural. Essas questões merecem a devida atenção para o entendimento e a compreensão de vários aspectos das danças dramáticas brasileiras que, ao longo do seu desenvolvimento e permanência em determinadas comunidades, como as de

²⁵ Entrevista na Comunidade 4 varas – Pirambu/Fortaleza/CE em 1992. Gravação acervo da autora.

negros e índios, por exemplo, sofreram mutações, perdas e acréscimos para garantir a própria sobrevivência.

Dessa forma, frisamos que, para entender o que brota todo ano como prática revivida e vivida pela memória do Mestre em determinada dança dramática, é necessário o envolvimento com aspectos históricos e geográficos, por parte do artista/educador/pesquisador, pois a teia que envolve essa expressão cultural vai muito além de movimentos, gestos, músicas e encenações.

O fazer das danças dramáticas perpassa a memória e a potencialidade das revisitações de seus mestres. Como enfatiza Chauí, “a memória é a atualização do passado ou a presentificação do passado e é também registro do presente para que permaneça como lembrança” (CHAUÍ, 2000, p. 161) Desse ponto de vista pode-se dizer que

a memória está imbuída de vastidão de possibilidades, que a tornam infinitamente rica em suas manifestações. É um instrumento valioso para a construção de narrativas, que registram modos de frequentar o mundo, fazendo a trama da vida existir como drama ou comédia. (GROSSI; FERREIRA, 2001 apud DELGADO, 2006, p. 59)

Não é a memória um simples recordar. Ela nos possibilita entender, no presente, o que somos a partir de nossas raízes e pode nos trazer características identitárias oferecendo-nos significados e compreensão, afetiva ou não, de fatos, músicas, celebrações, imagens, representações favorecendo elementos do nosso existir que reconhecemos como tradicionais.

Entretanto, convém observar que, como assegurou Zumthor (1995), é difícil dissociar memória e esquecimento, pois esses são elementos de ação conjunta com múltiplas oposições, onde a ação memorial traz tensões entre um ponto individual e outro coletivo, sugerindo o que a tradição mantém ou o que ela deseja esquecer.

É necessário também verificar que o atuar artisticamente, com e em danças dramáticas, não é apenas uma relembração pura e simples, pois cada atuação, vista como continuidade homogênea, reencarna uma essência, uma intenção viva, como ponto de partida de uma expressão enriquecida pela tradição, que pode ser marcada por sensibilidade e valores imprevistos que, a cada vez, se revestem de uma experiência nova. Nesse sentido, convém observar que

o 'buraco da memória' em regime de performance é menos acidente que ocasião para um episódio criador : as culturas da alta Idade Média, forjando, em todas as línguas do ocidente, o que se chama hoje de 'estilo formular', tinham integrado à sua arte poética estas oscilações da memória viva. [...] com efeito, assegurar no intérprete a predominância, sobre a memorização, do que se diria melhor com o termo antigo de *relembração*: por oposição a lembrança pura e simples do já sabido, a recreação de um saber colocado sempre em questão quanto ao seu detalhe, e do qual cada *performance* instaura uma integridade nova. (ZUMTHOR, 1997, p. 21).

Assim, a memória que estabelece o fazer, a transmissão do conhecimento nas danças dramáticas, vai também estabelecendo um espaço mágico para o desempenho do dizer e do escutar, do realizar a partir da contraparte do que foi ouvido e de como é compreendido, o que incide em estar no mesmo rumo do que, pela tradição, se fez transmissão ou dele se desviar.

Durante muito tempo, o conceito de tradição remetia a elemento cultural antigo, guardado na lembrança coletiva, de forma inalterável. Essa visão foi aos poucos se modificando, a partir das discussões e abordagens de vários autores, tornando-se perceptível um conflito em busca de lugar confortável para um entendimento diante dos caminhos e das acepções da tradição na contemporaneidade. Muitos foram se posicionando de maneira negativa em relação à tradição, achando ser ela motivo de atraso ou capaz de impossibilitar o progresso, o desenvolvimento do mundo. Não é a tradição algo preso ao passado, mas de certa forma a ligação desse com o presente, podendo criar significados para o futuro, e favorecer ao homem saber quem é, porque é e de onde vem.

É importante notar que a tradição pode ser, no presente, um elemento forte de um passado que permanece em nós vivo e latente. Ela é compreendida a partir dos padrões veiculados pela memória coletiva que foi se instalando em cada época, de acordo com a aceitabilidade e a identificação do grupo. A tradição é fortalecida pela memória do grupo social, ela guarda vida, é vida.

Ao observar a história do homem, percebe-se que nenhuma tradição sobreviveu parada, fechada, estagnada. Sempre subsistiu pelas trocas, trazendo valores imprevistos para o interior do grupo social. Pela memória, é a tradição que torna o grupo social compartilhável entre seus membros, quando identifica, num

grande universo, aquilo que lhe é peculiar e que diz respeito à sua gente. É importante ver tradição e contemporaneidade interagindo e alimentando o processo de crescimento, desenvolvimento, resistência e compreensão do homem brasileiro.

Tradição é o que permanece do que passou, naturalmente, é o que ficou, no dia-a-dia, de cada um do que foram os ancestrais. Tradição é o ontem no hoje, no aqui e agora, naturalmente. É o que se faz cotidianamente, independentemente dos modismos e das novidades. Ela é parte integrante também do que se chama de *atual*, pois é feita na contemporaneidade, com uma diferença: tem mais tempo de vida e existência e, portanto, mais referência no grupo social, fortalecendo os aspectos identitários do próprio grupo.

A transmissão de experiências coletivas do homem como ser histórico, do que foi sendo registrado a partir de sua imaginação e criação e do registro das tradições, é extremamente importante enquanto representações identitárias, pois tudo está intrinsecamente relacionado (memória, identidades, representações). Portanto, é importante que, na prática docente, haja a recriação de identidades ameaçadas, construindo representações culturais a partir da memória, como, por exemplo, a recriação de danças dramáticas desaparecidas ou em desuso na comunidade.

Delgado (2006, p. 66), enfatiza que “a produção de documentos orais realiza-se no presente em franco diálogo com formas múltiplas de saber”. Por sua vez, o fazer das danças dramáticas, na ótica do Mestre e de seus brincantes, depende intrinsecamente da oralidade, pois cada gesto, movimento e música é repassado por meio oral a partir da memória. Assim, essa dança-representação reconstruída a partir do que se recorda, e diz e canta, e que destaca o grupo social servirá também como um documento oral vivo, construído de forma múltipla, em diálogo constante de saberes.

À medida que as dinâmicas socioculturais foram promovendo mudanças, as discussões no âmbito da tradição e de suas reinvenções foram se alongando e promovendo um ir e vir de diálogos distintos a cada época, onde globalização e mercado estabeleceram também a sua ordem. No caso das danças dramáticas, essas mudanças culturais foram, ao longo de cada tempo, promovendo interferências e gerando novos significados, para as tradições e suas práticas.

A ideologia liberal da sociedade moderna contribuiu para a desvalorização de vínculos sociais, quando favoreceu inovações de forma radical, indo de encontro às tradições. A ideia era trazer a racionalidade em substituição ao misticismo, trocando a religião pela ciência, favorecendo a evolução da civilização. Dessa forma, práticas festivas e religiosas, ofícios artesanais e outras expressões das artes e culturas populares foram considerados uma dificuldade para a evolução do homem. (MARTÍN-BARBERO, 1997, apud VICENTE, 2005).

O discurso pós-moderno trouxe a ideia da aldeia global, onde os meios de comunicação de massa fizeram do mundo o lugar de um povo só, com padrões pré-estabelecidos para bens de consumo e formas de agir, reconfigurando padrões estéticos e comportamentais, possibilitando a cada um a ideia das múltiplas identidades.

Conflitos impostos às tradições trazidas pela modernidade e, ainda, o avanço das tecnologias e dos meios de comunicação de massa, cada vez mais produzindo individualidades em detrimento das atividades comunitárias na pós-modernidade trouxeram uma nova ordem ao mundo contemporâneo redimensionando o valor da tradição. O homem, procurando suprir a instabilidade do mundo caótico e confuso, passa a buscar elementos de identidade, favorecendo com isso as tradições.

Featherstone (1997 apud VICENTE, 2005, p. 49) relaciona tradição e seu valor ao termo *nostalgia do lar* pois, considerando que tradição sempre se liga ao que é repassado e vivido no seio familiar, provavelmente o desconforto gerado no homem contemporâneo, em se ver como um ser de lugar nenhum, possa ser minimizado pela sensação confortável do lar, como o seu lugar, aquilo que me pertence, de onde vim, de onde sou.

Percebe-se na abordagem da imprensa em reportagens sobre danças dramáticas e/ou folguedos populares, a visão da tradição com um sentido de conservadorismo presente também no discurso dos folcloristas do começo do século XX. Entretanto, o que interessa nas relações que isso tem com o ensino em Arte são as possibilidades das práticas tradicionais, de acordo com a dinâmica cultural dos grupos que as fazem, e as relações de apego e afeto com o que seja conhecido, com o local, contra as formas desordenadas do urbano e a desagregação coletiva

da violência, que vem dificultando o espaço para a ludicidade simples, no âmbito escolar.

Há necessidade de permear a prática tradicional das danças dramáticas no ensino em Arte, com os diálogos necessários sobre o papel dessas minorias e suas demandas, para entender a realidade dos artistas populares, geralmente excluídos do circuito dos espaços artísticos urbanos e dos meios de comunicação de massa.

Nos estudos da tradição como invenção ou reinvenção, percebe-se que geralmente essa transmissão importa alterações daquilo que é transmitido pois

o reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado esse introduz novas temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. (BHABHA, 1998, apud VICENTE, 2005, p. 51)

Todo o discurso sobre a tradição hoje, além da *invenção das tradições*²⁶, passa por questões alusivas a: dependência cultural, articulação das diferenças culturais e dos novos signos de identidade que vão estabelecendo relações, a partir do fortalecimento das minorias com a tradição.

Nesse sentido a valorização da tradição não seria apenas uma tentativa de restabelecer valores perdidos com a modernização e colonização, mas indicaria uma negociação entre o centro e as minorias na reorganização social. (VICENTE, 2005, p. 51)

Assim sendo, a criação e a recriação com essas práticas espetaculares perpassa também por esses diálogos, exige reflexão crítica sobre essas questões e um trabalho efetivo. Para além da estética artística com teatro, dança e música, essa é uma prática de educação transformadora.

A tradição relaciona-se com dois termos antagônicos: identidade e diversidade. Isso provoca uma eterna dicotomia – o que favorecer: Diverso ou o autêntico? O diferente ou o igual? Nesse embate, é conveniente observar que, diante da diversidade cultural e natural brasileira,

²⁶ Hobsbawm e Ranger (1997, p. 12) afirmam que se trata de “um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”.

cultura e educação caminham paralelamente, sendo preciso abrir canais de comunicação, pré-requisito para o diálogo, tanto no sentido horizontal – entre as diversas culturas – quanto vertical – entre a cultura hegemônica e as não hegemônicas, a fim de que uma enorme parcela da população, que não goza de benefícios econômicos e sociais, não permaneça também sem acesso à diversidade cultural do Brasil, por não poder usufruir de cinema, teatro, literatura, museu e outros produtos [...] aspecto geralmente ignorado nas políticas públicas [...] em que grande parte dos brasileiros fica entregue, como única opção, à homogeneização da cultura de massa. (BRANDÃO, 2005, p. 84)

O cultivo da diversidade, portanto, não se prende tão somente ao sentido de proteger e preservar expressões culturais tradicionais do lugar, mas significa principalmente, garantir ao cidadão o conhecimento e

o acesso à cultura, a sua e a do outro [...] porque, sem conhecimento, o diálogo se faz inviável, impedindo que as várias culturas se ponham em movimento, reforcem sua identidade no contato com outras identidades, ou seja, preservem sua vitalidade, o que seria o sentido básico da noção de preservação na esfera cultural. (idem, ibidem, p. 85).

É esse o sentido de tradição, identidade, diversidade cultural, criação e recriação que a utilização das danças dramáticas como ação docente pelo arte-educador deve possibilitar. O reconhecimento desse universo enquanto dança, teatro e encenação, e não somente como a dança do outro, considerando que a grande maioria das atividades geradas na expressão cultural dança na escola utiliza quase sempre a dança formal (o balé clássico ou a dança moderna, como exemplo). É lógico que dança erudita, popular e folclórica necessitam ter presença viva na escola por meio do ensino em Arte com profissionais devidamente qualificados. Contudo, uma não deve excluir a outra. Ambas devem ser oferecidas às crianças e aos jovens, contribuindo para seu desenvolvimento e conhecimento do mundo, além da consciência de sua identidade cultural.

2. A PRIMEIRA DANÇADA É NA CASA DO DONO: ENSINO EM ARTE E DANÇAS DRAMÁTICAS

Neste capítulo, o foco da pesquisa é o campo educativo, com o estudo das danças dramáticas. Nele, estão presentes considerações sobre a educação, suas teorias, e como a entendemos no momento atual, no que tange às questões pertinentes ao ensino em Arte, procurando estabelecer um caminho para a atuação das danças dramáticas no contexto de uma *praxis* libertadora.

2.1. Um, dois, feijão com arroz: educação, ensino em arte e *praxis* libertadora

A educação utiliza uma visão crítica do que se é e das possibilidades que vêm do conhecimento, que permitem e facilitam a comunicação e o diálogo. Ademais, percebemos que a efetiva docência exige pesquisa, ética, aceitação e reconhecimento do contexto e da identidade do educando sendo, principalmente, uma forma de intervenção no mundo (FREIRE, 1996).

Assim, a luta pela liberdade e pela democracia é um ponto vital no processo educativo: o discurso tranquilo e inquieto de quem ensina deve envolver política, poética e criticidade, motivando a abertura para uma construção do saber por um livre pensar, promovendo uma ação transformadora. Não acreditamos numa educação que aprisiona, que submete, que alicia pelo medo, utilizando-se a arrogância e a prepotência de quem acha que sabe tudo e sabe mais, que promove desigualdades, que se junta ao sistema para cada vez mais proporcionar ao país pessoas submissas, que não pensam, não criam e, assim, não colaboram com o desenvolvimento e a transformação de sua própria comunidade.

Buscando aproximar-se de perspectivas teóricas, históricas e culturais da educação contemporânea, percebemos que esse mundo em constante mudança exige reflexões sistemáticas sobre paradigmas que envolvem a realidade do complexo universo educativo. Essa é uma época caracterizada por ações, pensamentos e tendências diversificadas, onde há acesso, com certa facilidade, a

aspectos de culturas distintas e pode-se, com elas, manter contato além de se ter variadas informações sobre estudos, processos, projetos e propostas educativas. Além disso, é importante destacar quão confusa se encontra a perspectiva de alguns educadores diante das dificuldades pertinentes ao índice de violência devido aos lugares onde suas escolas estão localizadas. Diante dessa problemática e da diversidade de linhas pedagógicas, como fazer para selecionar e escolher o que cabe a cada situação? Como fazer para se escolher o que é melhor, como prática educativa, no cotidiano escolar?

Observa-se uma grande necessidade, por parte do professor, de abrir-se em busca da compreensão de como se pensa a educação nesses dias conturbados: quais pensamentos podem contribuir para responder as dúvidas? Qual é a lógica educativa adequada, diante da complexidade brasileira com atrasos de investimentos gritantes nessa área?

Dessa forma, é necessário verificar os paradigmas, os estudos, as ideias delineadas e teorizadas sobre esse momento educativo, como também as tendências, orientações de cunho filosófico e político-pedagógico que estão norteando as ações pedagógicas, diante dos problemas apontados na educação contemporânea. É interessante notar que

aos que se ocupam da educação escolar, das escolas, da aprendizagem dos estudantes, é requerido que façam opções pedagógicas [...] assumam um posicionamento sobre objetivos e modos de promover o desenvolvimento e a aprendizagem de sujeitos inseridos em contextos socioculturais e institucionais concretos. [...] Pensar e atuar no campo da educação, enquanto atividade social prática de humanização das pessoas, implica responsabilidade social e ética de dizer não apenas o porquê fazer, mas o quê e como fazer. Isto envolve necessariamente uma tomada de posição pela pedagogia. (LIBÂNIO, 2005, p. 9)

Portanto, tudo depende intrinsecamente das decisões do professor. Como atuar, como proceder, como efetivar as práticas pedagógicas escolhidas para alcançar os objetivos de sua ação e como isso corrobora os objetivos do ensino escolar como um todo?

Ao se observar a história da educação, com suas possibilidades teóricas²⁷, percebe-se uma grande quantidade de sentidos e relatos de estratégias educativas e a heterogeneidade do pensamento histórico construído na área.

Para escolha das teorias educativas a serem utilizadas nas relações do ensino em Arte, nesta pesquisa, elaboramos um estudo sobre as mesmas. No caminho traçado foi possível refletir sobre o pensamento de Comênio, Rousseau, Pestalozzi, John Dewey, Durkheim, Montessori, Claparède, Alexander Neill, Gramsci, Jean Piaget, Lev Vygotsky e Carl Roger, dentre outros.²⁸

Refletindo sobre tantas contribuições, procuramos delinear um perfil da postura docente adequada, chamando a atenção para a necessidade de sensibilidade para a análise do contexto educativo onde este está inserido, pois, diante de uma diversidade problemática tão grande, tudo é sempre relativo, uma vez que nada em educação é receita: o que serve aqui de um jeito, não vai servir em qualquer lugar.

Os estudos de Ferreira (s/d) contribuem para a construção desse perfil sob o ponto de vista da pedagogia, da psicologia e da filosofia da educação.

A autora comenta que, a partir da pedagogia, todas as tendências pedagógicas se alinham a duas possibilidades: aquela em que o aluno só aprenderá se for submetido aos rumos dados pelo professor, e outra em que professor e aluno são considerados ambos aprendentes.

Com base nas possibilidades apresentadas, Ferreira destaca uma classificação-resumo das diversas correntes pedagógicas, observando a história da educação brasileira e considerando três grandes grupos. O primeiro é a “pedagogia

²⁷ Para estudo das teorias levantadas, usamos estudos de Gadotti (1999), as contribuições do site <http://www.fae.ufmg.br/teoriaspedagogicas/> e ainda o site <http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/38>, consultado em 22 de julho de 2013.

²⁸ Fizemos um resumo deste estudo e o incluímos, como apêndice E, ao final desta Tese.

tradicional”, que acontece com a chegada dos jesuítas e vem até as ideias de Herbart²⁹, tendo o professor e seus métodos como centro do aprendizado.

O segundo grupo, que Ferreira chamou de “pedagogia nova”, apresentou ideias que se opunham à pedagogia tradicional, onde a prática educativa se centralizava no aluno e não mais no professor. Nesse grupo, encontramos todas as pedagogias progressistas como a Pedagogia Libertária, a Pedagogia Libertadora e a Pedagogia Crítico-social dos conteúdos.

O terceiro grupo Ferreira chama de “Pedagogias críticas”, colocando aqui todos que dialogam na corrente da pedagogia histórico-crítica, e os vários estudos e teses sobre currículo “enquanto recorte da sociedade levado para a escola”. Aqui se busca uma escola que se firme por meio das reflexões de como se compõe a sociedade, com o objetivo de emancipar seus sujeitos por meio de suas aprendizagens.

Por sua vez, sob o ponto de vista da psicologia, Ferreira destaca as relações do sujeito com o aprender, sob a perspectiva de três grandes paradigmas. O primeiro vê a aprendizagem resultante do treino ou da experiência; dessa forma, “o objeto é apreendido pelo sujeito”. O segundo apresenta a concepção de que já existe um conhecimento, por parte do sujeito, do objeto a ser aprendido, cuja aprendizagem se dá mediante a manipulação e a reconfiguração do objeto internalizando-o, pois é o sujeito que determina o objeto do conhecimento. A terceira concepção destaca uma interrelação entre sujeito e objeto, visando ao conhecimento, possibilitando um diferencial significativo sobre as outras, pois distingue como forma de produção de conhecimento, a ação e a linguagem, uma vez que “no processo de aprender, também aquele que aprende vai reconfigurando-se,[...] ao aprender sobre o outro aprende sobre si” (FERREIRA, *ibidem*).

²⁹ Johann Friedrich Herbart (1776-1841), em seu pensamento educacional, diz que o professor deve assumir a autoridade onde a escola é um espaço ordenado e os alunos devem seguir sistematicamente uma rotina imposta, com metodologia de aulas expositivas, comparações, exercícios, lições de casa. Essa pedagogia foi difundida por Rui Barbosa no Brasil durante a Primeira República junto às ideias de Comênio e Pestalozzi, buscando se opor ao ensino jesuítico. FRANZOLOSO (2009)

Na questão da teorização da ação educativa sob o ponto de vista filosófico da educação e ainda utilizando o estudo de Ferreira, destaca-se a “prática da linguagem por sujeitos constituídos” (idem) onde percebemos que o convívio com os objetos, os instrumentos e as pessoas faz surgir o conhecimento a partir de uma interação. Sobre esse aspecto, identificamos a ação educativa como uma atividade processual interativa, tendo, a escola, a função de possibilitar o espaço profícuo para isso.

Sabemos que a elaboração de planejamentos e projetos para a educação perpassa uma definição de como o professor, a escola e o grupo social onde essa se insere pensam que seja a educação.

A escola, espaço formal da educação (embora não seja o único), é um ambiente de diálogo que promove a interação de saberes relativos ao mundo, sobre os sujeitos envolvidos e suas dificuldades. Assim, educar é promover interação e conhecimento, estabelecendo oportunidades de convivência com a pluralidade, reconhecendo as diferenças e promovendo o desenvolvimento e a criação cultural.

O conhecimento provém de estudos e experiências advindas das interações sociais e individuais que podem ocorrer em qualquer lugar, nas mais diversas oportunidades intersubjetivas e não somente na sala de aula como espaço físico.

Por sua vez, o professor deve fundamentar suas práticas na reflexão e promover cotidianamente a autoestima, a alegria e o interesse de seus alunos. Entender-se muito mais como ensinante do que como professor, educador³⁰ e, dessa forma, estabelecer a pesquisa constante como elemento primordial à sua prática educativa, é uma proposta em que ensinante e aprendente obtêm autonomia

³⁰ Pensamento psicopedagógico que estabelece diferença de sentido nos termos **professor/aluno** – aprendizagem de conteúdos formais de uma disciplina. Professor = homem que professa. **Educador/educando** – relação também estabelecida com o ensino-aprendizagem relativo a disciplina ou ciência, apesar de estabelecer perfil de relações melhor que o anterior. **Ensinante/aprendente** são termos pautados numa relação transferencial de inter-relação permanente, onde os dois são sujeitos com relações intercambiáveis, tendo compromissos de transferência de saberes focados no desejo de conhecimento, dessa forma, os dois ensinam, os dois aprendem.

e conhecimento para enfrentar os problemas de hoje e resolver os de amanhã, por meio de *praxis* transformadora³¹.

No tocante a ser professor de Arte, Lúcia Pimentel (2011, p. 765), argumenta que “ser artista/professor/pesquisador exige investimento constante em cada uma dessas ações. Tendo como premissa que para ser professor de Arte é necessário ter uma prática artística e atividade de pesquisa, o trabalho de formação desse professor reveste-se de complexidade e importância”. A autora chama a atenção para a necessidade também, por parte do professor de Arte, de discutir, registrar e teorizar sua prática, o que poderá contribuir “para o avanço da construção de conhecimentos na área de ensino em Arte”.

Ainda sobre o ensino em Arte e a formação docente, especificamente no que tange às danças dramáticas, percebe-se que as abordagens encontram eco no contexto do ensino brasileiro, no que se refere à diversidade cultural³², à pluralidade e à interculturalidade, sempre em busca de qualidade e equidade em educação.

Barbosa (1998), discorrendo sobre diversidade cultural, multiculturalidade, pluralidade e interculturalidade sob a ótica da cultura e do ensino em Arte, destaca a interculturalidade como instrumento, para todos aqueles que desejam uma educação voltada para o desenvolvimento cultural, considerando que ela promove a interação entre culturas distintas. É importante verificar que

a diversidade cultural presume o reconhecimento dos diferentes códigos, classes, grupos étnicos, crenças e sexos na nação, assim como o diálogo com os diversos códigos culturais das várias nações ou países, que incluem até mesmo a cultura dos primeiros colonizadores. (BARBOSA, 1998, p. 15).

³¹ Processo no qual uma teoria passa a ser uma experiência vivida. A *praxis* docente é processo de reflexão – ação – reflexão e está presente no professor que assume uma postura crítico-reflexiva perante suas experiências.

³² *Multiculturalidade*: muitas culturas em um lugar onde predomina uma delas, busca a não homogeneidade; *Pluriculturalidade*: existência de várias formas de culturas - religiosa, étnica, nacionalidade etc; *Interculturalidade*: interação entre duas ou mais culturas sem que uma se sobreponha a outra permanecendo a autonomia e o significado de cada uma; *Transculturalidade*: abordagem de diferentes culturas sobre um mesmo tema; *Transdisciplinaridade*: abordagem de um mesmo tema por várias disciplinas.

É necessária, a construção da escola desde a diversidade para a igualdade, no entanto, convém chamar a atenção para não se confundir universalização da educação com uniformização, fazendo da *educação para todos* apenas uma extensão do modelo das elites, de um jeito apenas, de uma única maneira, encarando a diversidade universal sem valorizar o particular de cada aluno, sua identidade, sua diferença e o universo onde a escola se encontra, ou utilizando-se da valorização de diferentes culturas para construir um modelo único, uniformizador, imposto pelos grupos dominantes.

Nesse sentido, Barbosa (idem, ibidem) diz que “uma educação libertária terá sucesso só quando os participantes no processo educacional forem capazes de identificar seu ego cultural e se orgulharem dele”. De 2003 para cá, houve algumas melhorias no âmbito escolar em termos do estudo da cultura local nas atividades da escola, pelo menos, na escola cearense onde exercito minha prática. Isso ocorreu, provavelmente, motivado por apelos e atividades propostas pelo selo UNICEF nos municípios e pelas ações de políticas públicas culturais e educacionais presentes de 2003 a 2010, as quais foram aproveitadas por alguns profissionais.

No entanto, isso ainda não foi suficiente para a mudança que se faz necessária, a fim de que o sistema educativo possa atender à demanda do sujeito aprendente em termos de desenvolvimento de sua alteridade para assimilar a identificação de suas referências culturais e, assim, crescer com o conhecimento próprio, do outro e do mundo que o cerca.

Pode-se dizer, então, que o sistema educativo deve favorecer um modelo de educação intercultural, beneficiando a convivência sobre uma base de respeito mútuo, estimulando a participação, em pé de igualdade, de distintas culturas, mantendo o desenvolvimento de todos os alunos como cidadãos do mundo, porém, conservando e valorizando sua identidade. Para Bolívar (2004), o interculturalismo prioriza a identidade local e uma educação aberta, de modo pluralista, reforçando a função educativa de ensinar a viver juntos em meio à diversidade cultural e às várias mudanças tecnológicas, em um fluxo constante de informações. *Aprender a viver junto*, para Bolívar, significa se tornar capaz de trocar ideias, refletir, comparar,

buscando compartilhar por igual um conjunto de direitos democráticos, de participação e comunicação, favorecendo a socialização e o desenvolvimento de todos.

Sobre educação escolar de qualidade e educação intercultural, Miranda (2008), considera que toda política educativa deve ser estabelecida dentro de três pilares essenciais: qualidade, equidade e participação. Uma escola oferece uma educação de qualidade quando alcança os objetivos e propósitos expostos em seu projeto educativo, quando atende e cobre a demanda educacional necessária da população, quando garante a promoção dos alunos com baixa repetência evitando o abandono escolar. Para tanto os profissionais envolvidos devem ter a formação necessária e garantirem o trabalho coletivo que um centro de ensino como este exige.

Por sua vez, Gadotti (1992) afirma que, para que o educando possa ser um cidadão ativo na sociedade, torna-se necessário que seja oportunizada a ele uma educação escolar de qualidade. Ele enfatiza que um sistema educativo e cultural deve estar envolvido com a sociedade na qual está inserido e ter consciência de sua responsabilidade na promoção de mudanças positivas necessárias. Uma educação de qualidade é, antes de tudo, uma educação a que todos têm acesso, que adota o pluralismo, o respeito à cultura do aluno, que enfrenta o desafio de manter o equilíbrio entre a cultura local e a cultura universal.

Equidade em educação, segundo Gadotti, significa igualdade de oportunidades para todos desenvolverem suas potencialidades e implica uma pedagogia dos direitos humanos universais, no entanto, observando que esse homem universal não existe, o direito para todos implica também o direito de ser diferente.

Quanto à atuação docente segundo as tendências e concepções do ensino em Arte, podem ser verificados conflitos de abordagens, diante das dificuldades que o espaço escolar apresenta, e motivados também pelo desconhecimento de concepções interculturais e de seu desenvolvimento até a atualidade.

Alguns ainda utilizam a ideia do *ensino de Arte como técnica*, que, em detrimento do processo, supervaloriza o produto. Outros trabalham na linha do *ensino de Arte como expressão*, valorizando o processo mas dando pouca importância à estética do produto. Alguns pesquisadores vêm acompanhando, desde 1970, a concepção de arte como conhecimento, que busca a valorização tanto do produto quanto dos processos desenvolvidos no ensino da área. Um exemplo é a abordagem Triangular que

deriva de uma triangulação. [...] por três ações [...] criação (fazer artístico), leitura da obra de arte e contextualização. [...] A educação cultural que se pretende com a Proposta Triangular é uma educação crítica do conhecimento construído pelo próprio aluno, com a mediação do professor, acerca do mundo visual e não uma 'educação bancária'³³ (BARBOSA, 1998, p. 35 - 40)

Pensar em educação de qualidade no ensino em Arte depende, também, entre tantas outras coisas, do desenvolvimento docente para acompanhamento e de reflexões constantes sobre ensino em Arte na contemporaneidade.

Desenvolvendo reflexões sobre educação de qualidade e ensino em arte, identifiquei problemas relacionados aos projetos sociais que utilizam o ensino em Arte, onde há um interesse muito maior em se legitimar ludicidade, diversão e espetáculo com um tempo que garanta a presença da criança ou do jovem no espaço educativo, do que, realmente, uma preocupação com o desenvolvimento integral do cidadão, pois isso envolve muito mais que tocar um instrumento ou pintar um quadro, fazer uma escultura ou cantar uma música.

Ana Canen (2002) chama a atenção para a necessidade de formação continuada dos/das docentes que possam favorecer ações pedagógicas de valorização da pluralidade cultural, assegurando a representatividade de grupos étnico-culturais da população em currículos não etnocêntricos, enfatizando um maior conhecimento dos alunos e a valorização positiva dos mesmos, trabalhando no sentido de mobilizar expectativas positivas que promovam a aprendizagem de todos independentemente de raça, sexo, classe social ou padrão cultural. Em uma

³³ Educação bancária – termo usado como metáfora por Paulo Freire onde o educador bancário seria aquele que faz depósitos do saber no educando, este recebe de forma passiva, não crítica, nem construtiva. Favorece a submissão a estrutura do poder vigente.

perspectiva cultural crítica, esse é um caminho possível e instigante para uma formação de professores que vislumbrem a transformação da escola num espaço de cidadania para todos os alunos.

É sabido que a arte desempenha um papel importantíssimo no desenvolvimento cultural, portanto, é necessário, a implementação efetiva de cursos de formação docente para o ensino em Arte. Infelizmente, no Ceará, isso tem ocorrido de forma muito lenta e desproporcional à demanda das escolas. É necessário ampliar o reconhecimento de que

através das artes temos a representação simbólica dos traços espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que caracterizam a sociedade ou o grupo social, seu modo de vida, seu sistema de valores, suas tradições e crenças. A arte, como uma linguagem presentacional dos sentidos, transmite significados que não podem ser transmitidos através de nenhum outro tipo de linguagem, tais como as linguagens discursiva e científica. (BARBOSA, 1998, p. 16)

A autora chama a atenção para o fato de que além de garantir a entrada da Arte no currículo, é preciso também uma atenção especial para a forma como ela é ensinada e entendida. No caso específico do ensino das danças dramáticas, ressalto que isso envolve questões pertinentes não apenas à criação, à recriação e à prática artística, mas também envolve relações intrínsecas com educação patrimonial, pois os elementos de música, teatro e dança se constituem de saberes ancestrais que pertencem à memória da vida coletiva e, portanto, são saberes e fazeres imateriais, que expressam formas específicas e singulares de determinado lugar em meio à multiculturalidade e cuja compreensão é necessária a um ensino de qualidade. Não podemos esquecer, como defende Lúcia Pimentel, que

sendo a arte parte integrante da cultura, sua incorporação nas escolas é uma das estratégias mais ponderosas para a construção de uma cidadania multicultural, já que facilita o conhecimento e o desfrute das expressões artísticas de diferentes culturas, o que submerge os alunos no reconhecimento e respeito à diversidade cultural e pessoal. (PIMENTEL 2011, P. 767)

Com respeito às danças dramáticas como bem intangível do povo brasileiro e considerando as dificuldades atuais na valorização desses bens, principalmente no local onde elas se encontram, é importante uma aproximação com a *pedagogia*

emocional dos irmãos Chabot (2008) que, baseados nas teorias da inteligência emocional de Daniel Goleman, destacam que os aspectos cognitivos já não são capazes de responderem sozinhos às questões relativas às dificuldades de aprendizado, exigindo, assim, a necessidade de se levar em conta as competências emocionais dos aprendentes. A *praxis* das danças dramáticas na escola possibilita uma aproximação com as características emocionais e afetivas que essas brincadeiras têm, possibilitando o que afirma a *pedagogia emocional* dos Chabot, quando enfatiza que “para aprender, é necessário antes sentir” (2008, p. 12). Pelo exposto, afirmamos que a melhor forma de se estudar essas danças é efetivando, além da pesquisa teórica, a prática artística no cotidiano escolar.

Refletindo sobre o ensino das danças dramáticas e uma formação docente que facilite essa prática na escola, percebemos que é conflitante com os objetivos da formação docente em Arte, a ausência total ou parcial, em alguns cursos de Licenciatura em Artes Visuais, Dança, Música e Teatro, do estudo e das experiências práticas nessas representações dramáticas, para conhecimento e domínio dos elementos dessa estética.

Ainda se referindo às danças dramáticas como uma prática educativa no Teatro Educação, percebe-se nelas uma grande diversidade de pertencimentos e referências culturais o que as habilita como atividade que se insere como necessária por ser multifacetada, possuindo elementos que facilitam ações de inter e transdisciplinaridade no espaço interterritorial que a escola possibilita. Dessa forma, concordo com Forquin quando ele diz que

um ensino pode estar endereçado a um público culturalmente plural, sem ser, ele mesmo, multicultural. Ele só se torna multicultural quando desenvolve certas escolhas pedagógicas que são, ao mesmo tempo, escolhas éticas ou políticas. Isto é, se na escolha dos conteúdos, dos métodos e dos modos de organização do ensino, levar em conta a diversidade dos pertencimentos e das referências culturais dos grupos de alunos a que se dirige, rompendo com o etnocentrismo explícito ou implícito que está subentendido historicamente nas políticas escolares ‘assimilacionistas’, discriminatórias e excludentes. (FORQUIM, 2000, p. 61, apud CANDAU, 2008, p. 28)

Como exemplo dessa *diversidade de pertencimentos* citada pelo autor, e que pode ser explorada no ensino, no que se refere às danças dramáticas, cito a

brincadeira do Bumba-meu-boi cearense, cujas musicalidade e gestualidade de passos notadamente são de influência ibérica, trazem personagens negros, índios e brancos e uma trama que passeia pelos mais diversos motivos com elementos caboclos e interétnicos, mesmo que tudo esteja sempre em torno do boi como elemento principal. Por sua vez, o Maracatu cearense traz em seu cortejo negro uma imensa ala de índios e a corte toda vestida com trajes estilizados da corte portuguesa, tudo dialogando com a musicalidade forte dos tambores e as características da negritude cabocla alencarina.

Dessa forma, percebe-se de que a prática das danças dramáticas, no ensino em Arte, pode favorecer um reconhecimento da diversidade cultural dos elementos fundantes que pertencem a cada grupo social do espaço onde se localiza a escola ou estabelecer uma compreensão das singularidades e diferenças do Brasil.

Sobre esse aspecto, considerando a ampla geografia de nosso país e a forma multifacetada de nossa formação, o que garantiu a diversidade e o caráter multi das danças dramáticas no Brasil, percebo as dificuldades para uso delas como prática artística docente, pela problemática do acesso à sua musicalidade, a seus passos e gestos, à sua teatralidade festiva e a seu caráter de representação espetacular. Entretanto, vivemos numa era, como disse Ana Mae (2008) “voltada para a internet, interculturalidade, interatividade, interdisciplinaridade e a integração das artes e dos meios, como modos de produção e significação desafiadores de limites, fronteiras e territórios.” Assim, observo que as novas tecnologias facilitaram o acesso e minimizam as dificuldades assinaladas. Logicamente, nada substitui a vivência e a experiência com os mestres e brincantes no próprio local dos eventos, no entanto, por meio da tecnologia digital, esses encontros são possíveis e vão, cada vez mais, possibilitando experiências e fluxos de conhecimento. Sobre isso, Lúcia Pimentel mostra que “o ensino em arte, nos dias de hoje, não pode se abster do uso de tecnologias contemporâneas, quer seja na produção artística, quer seja nos estudos sobre arte. [...] A tecnologia digital propicia novas formas de pensar e fazer arte” (PIMENTEL, 2011, p. 769).

Ademais, as danças dramáticas como prática educativa oferecem ao ator-ensinante a oportunidade de trabalhar com seus aprendentes de maneira transversal, podendo transitar por todo o currículo, buscando aprendizagem por meio de outras disciplinas para uma compreensão melhor, considerando as relações intrínsecas dessas com história, geografia e religião, entre outras disciplinas, além de se caracterizar como uma atividade polifônica e, por assim ser, possibilitar também relações com outros colegas arte-educadores.

Em vista disso, classifico as danças dramáticas como uma atividade do ator-professor com características interterritoriais e que necessita de ação interdisciplinar para garantir sua qualidade como ação educativa.

2.2. O cortejo segue nas ladeiras do desconhecido: danças dramáticas, prática docente e enfoque etnocenológico

As danças dramáticas possuem uma forma de fazer teatral com uma lógica própria advinda da necessidade humana de se divertir, de imitar, de representar o outro. No entanto, bem mais que riso e folia, elas sempre foram uma forma de resistência, um espaço de relações sociais e políticas, caracterizando-se como “um potente canal de comunicação” (CAMAROTTI, 2001, p. 174) para si e para os outros.

Esta pesquisa, focada na diversidade das culturas, realizou um estudo da cena das danças dramáticas procurando entender seu aspecto estético com base nela mesma, em suas especificidades. No que diz respeito às abordagens do teatro como espetáculo para ser visto e aos estudos *teatrais (espetacular)* onde teatralidade e espetacularidade geralmente se contrapõem, nos estudos até aqui realizados percebi que, em muitos momentos, considerando as características desses saberes, em algumas danças dramáticas, teatralidade e espetacularidade circulam entre si e de forma diferenciadas dentro do próprio grupo, pois nem sempre

o que esta significa para o mestre, significa-o para todos. Veloso (2007, p. 1)³⁴ discorrendo sobre as significações e re-significações do conhecimento comum diz que “existe uma circularidade e um permanente agenciamento entre todos. Assim, aquilo que é voltado para o sagrado também pode se destinar à diversão, o que é do trabalho pode ser divinizado e assim por diante.”

Nas danças dramáticas, encontra-se uma diversidade de personagens cômicos e livres em texto oral específico, sendo que a atuação de cada um depende de sua capacidade de inventiva própria, da forma como consegue improvisar a partir da realidade de cada momento vivido e, principalmente, a presença de um mundo fantástico diferenciado onde homens, bichos e outros seres caminham numa mesma ordem, numa única lógica, podendo cantar, dançar, falar e ter vida própria definida a partir de seu papel.

Essas características dos elementos das danças dramáticas são evidenciadas pela observação de personagens vividos por brincantes em manifestações como o bumba-meu-boi, o reisado e o fandango; os dramas populares e as festas como a Semana Santa e o Carnaval com o objetivo de entender a importância do caráter cômico de boa parte das danças que são objeto desta Tese. É importante a compreensão desses saberes na arte de improvisar, para uma possível contribuição por parte dos atores do teatro formal e para a fruição de sua capacidade de provocar o riso.

Vários autores na história da humanidade têm se dedicado ao estudo do riso e da comicidade, como Bergson (2004), Minois (2003), Alberti (2002), Rabelais (apud BAKHTIN, 1999) e Bender (1996), dentre outros. O riso, tão enfatizado pelos autores citados, vem principalmente do improviso, a partir do conhecimento que se tem da comunidade onde o brincante está inserido. A comicidade não é para o outro, mas para dar-se a si mesmo; a gargalhada que se espera é a que se tem para dar.

³⁴ IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/2007/GT dramaturgia, tradição e contemporaneidade, disponível em:
<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Dramaturgia/Saberes>

O riso é o elemento mais importante na festa popular, sendo sinônimo de divertimento e entretenimento, pois quando feita pelo povo para ele mesmo, a festa é mostra viva da cultura sempre com um sentido lúdico, sem prejudicar, no entanto, seu caráter de rito.

Bakhtim (1999: 219), encontra na festa popular, uma visão de mundo específica, marcada pelo caráter renovador, pelo riso, pela subversão dos valores oficiais, contestando a ordem vigente. O autor enfatiza ainda as imagens da festa popular estabelecendo o momento do crescimento, da metamorfose inacabada, da ressurreição popular, dos problemas que param por alguns instantes e/ou dias para que a força e a vontade de viver se renove através da festa, para que a vida continue. [...] Apesar do extraordinário, do fantástico, o mundo parece mais materialista, corporal, humano e alegre. (MACENA, 2002, p. 37)

As danças dramáticas brasileiras são feitas geralmente no espaço da rua ou no terreiro tendo como palco a roda que se forma em seu entorno de forma espontânea. Pode ocorrer também em cortejo brincante ou em carreiras hilárias, como acontece com o Papangu de Beberibe no qual mascarados saem correndo atrás dos meninos com um chicote com estalos no chão deixando todos que o vêem durante o Sábado de Aleluia apavorados, ou na algazarra festiva durante a Semana Santa no município de Jardim (CE), onde grupos de Caretas e Papangus, numa diversidade ímpar de caracterização, saem em cortejo para garantir a *queimação do Judas*³⁵ (Fig. 4).

³⁵ Boneco de pano, palha e outros artefatos que se queima na sábado de aleluia, simbolizando o apóstolo Judas que traiu Jesus. A face do boneco cearense sempre utiliza a figura de um político a quem se deseja massacrar e é isso que faz a folia do povo.



Fig. 4. Caretas, Jardim/CE - foto Oswald Barroso

A festa popular medieval, renascentista, sob o prisma de Bakhtim (1999), possui elementos utópicos de caráter absolutamente alegre. Essa utopia se representa *sem nenhum palco*, na própria vida de cada um, embora com tempo limitado. Ele possui uma força real advinda da energia popular coletiva, bem própria das várias formas de espetáculo popular presentes nas festas do povo. Essa força vive e revive, atravessa os tempos e permanece na catarse que o homem promove principalmente para si. Na convivência com o outro ele brinca e se refaz inteiro para superar o dia-a-dia.

Nos últimos anos a filosofia ocidental antropológica tem buscado revelar o humor festivo, esta sensação especial do homem e do mundo, procurando utilizar este aspecto para vencer o pessimismo da concepção existencialista. (MACENA, 2002, p. 42)

As danças dramáticas no Brasil são, assim como a festa, de caráter coletivo, e dependem da participação da comunidade para acontecerem. As danças são a mostra viva da criatividade e da inventiva popular. São dinâmicas na sua essência, pois mesmo algumas delas tendo, textos orais fixos, seus brincantes vão atualizando-os, alterando pequenas partes para tornar sua brincadeira sempre nova diante do grupo, o que reforça o conceito de uma tradição dinâmica e faz dela algo sempre vivo, desde que sua principal função permaneça³⁶.

³⁶ Cf. Carneiro (2008).

É nesse teatro popular tradicional que se encontra a maior parte desses brincantes, os quais assumem seus papéis de representar homens, bichos e outros seres. O improviso vem de sua criatividade, mas depende principalmente da sensibilidade em observar o entorno e dele tirar o mote e o norteamento daquilo que conhece ou de que se aproxima, para o que se pode chamar de cenas e/ou esquetes.

Sua comicidade é espirituosa e inteligente e, às vezes, repleta de simplicidade, trazendo a presença de todos os fragmentos de Pedro Malazartes, os quais chegaram até nós por influência espanhola e portuguesa. Esse tipo nos foi trazido pelos colonizadores e figura que nos contos como bobo ou sagaz, com postura picaresca e sempre derrota seus adversários pela astúcia. Ele não tem moral, sua ética está apenas em provocar a risada fácil (PIMENTEL, A. 2003: 10).

Esses brincantes atores estão sempre no espaço público coletivo. Na festa do povo, pelo povo e para o povo, eles se encontram. Seu improviso, sua comicidade é principalmente para si. Para dar-se a si mesmo. É um teatro, um *brincar de teatro*, onde sua teatralidade está em dar vida a sereias, ursos, macacos, caiporas, bodes, burrinhas, guriabás, jaraguás e outras tantas criaturas que povoam sua mente criativa e festeira.

Nessa ou naquela brincadeira³⁷, a representação é dimensionada pelo instinto teatral humano:

O homem possui um instinto inesgotável de vitalidade, sobre o qual nem os historiadores, nem os psicólogos, nem os estetas jamais disseram a menor palavra até agora. Refiro-me ao instinto de transfiguração, o instinto de opor as imagens recebidas de fora, as imagens arbitrariamente criadas de dentro; o instinto de transmutar as aparências oferecidas pela natureza em algo distinto. Em resumo, um instinto cuja essência se revela no que eu chamaria de 'teatralidade' [...] A teatralidade é pré-estética, ou seja, primitiva e de caráter mais fundamental que nosso sentido estético. (EVREINOV, 1908, p. 35 apud MOSTAÇO, s/d)³⁸

³⁷ Já que nada do que se observa nas danças dramáticas vale para uma tipologia inteira.

³⁸ Prof. Dr. Edelcio Mostaço. O texto foi escrito para o projeto O TEATRO DAS MISSÕES – uma nova perspectiva histórica sobre o teatro no Brasil Colônia. Sobre a citação o autor informa que o texto integra uma coletânea de Nicolai Evreinov intitulada *El teatro y la vida*. Buenos Aires. Leviafã: s/d, p. 35.

Assumir por um determinado tempo ser outra coisa, pessoa, bicho, ser de outra raça, gênero ou cor, nisso se configura seu representar. Essa é a ordem, entretanto, ela não se engessa com métodos e técnicas específicas, pois seu resultado, na verdade, depende da genialidade de improvisar e fazer rir de cada um e de como sua vida cotidiana lhe possibilita a corporeidade que necessita cada personagem no que diz respeito a acrobacias, agilidades, cantos, falas etc., pois como diz Mostaço (ibidem) “nosso corpo é, pois, uma espécie de argila biológica onde se imprime o universo que nos rodeia e que imediatamente absorvemos e exprimimos [...]”.

A improvisação seria o elemento principal desse fazer teatral. O teatro a que me refiro é o da brincadeira, o brincante³⁹, o da folia, teatro/dança brincante que é da rua, que pertence à festa que o povo faz para si. Nesse teatro, os personagens dialogam muito com o público, que também dele faz parte e trabalham principalmente a partir do improviso, tendo um elemento condutor que é ancestral, um tripé para sua criação, que faz com que a cada tempo sua apresentação associe passado e presente e que, por meio da grande aceitação que tem na comunidade, garanta sua presença por diversas gerações.

Essas expressões populares são cíclicas e sua presença no local garante sua revisitação por parte do povo do momento da vida que se conhece. Eles estão lá representando, como sempre estiveram; no entanto, a cada instante sua teatralidade vem sempre revestida de um novo tempo, onde sua desordem instaura a ordem e a força necessária, marcando um ciclo que termina e outro que começa, fazendo da vida um necessário e eterno recomeço.

Com a orientação do Mestre da sua brincadeira, o brincante entra, dialoga com outros brincantes, contracena e se diverte com a plateia. Anda sem entrave em diversos mundos onde tudo é possível. Urso, sereias, macacos e outros seres estão dentro do mesmo contexto. Seu improviso depende do espírito de cada um. É o perfil do brincante que dá o tom e a forma à cena, onde a técnica da forma do fazer advém do fazer constante, está no corpo acrobático, na mente criativa para os

³⁹ Cf. Barroso (1998)

esculachos, no jeito faceiro de dar vida ao inanimado e fazer do improviso o caminho do riso.

Pela necessidade de um envolvimento do leitor com os personagens dos quais se fala apresenta-se logo abaixo uma pequena mostra em imagens. Logo em seguida dialoga-se sobre as características de sua teatralidade.



Fig.5. Folharal, Jardim/CE⁴⁰



Fig.6. Ema, Ocara/CE



Fig.7. Guriabá, Juazeiro do Norte/CE



Fig.8. Careta e Boi, Acarape/CE



Fig.9. Velha e Boi, Choró Limão/CE



Fig.10. Urubu, Barbalha/CE



Fig.11. Urso, Juazeiro do Norte/CE



Fig. 12. Urubu e Boi, Ocara/CE

⁴⁰ As figuras 5 a 14 (todas dessa página) foram cedidas por Oswald Barroso.



Fig.13. Sereia, Crato/CE



Fig. 14. Mateus, Juazeiro do Norte/CE

Sobre o trabalho dos brincantes e sua relação com o papel que desempenham, para convencer que eles são aquilo mesmo que representam trazem e incorporam gestualidade específica do que querem representar. No entanto, no caso específico das danças dramáticas, sempre existe um motivo específico para sua transmutação ou representação que pode estar ligado ao sagrado, ao profano, à tradição, com foco naquilo que traz afetividade e zelo com o legado que foi deixado por ancestrais ou à necessidade de ser visto e reconhecido pelo outro na arte de brincar. A cada vez, é necessário saber os porquês das caracterizações, pois o riso, que julgamos apenas como expressão de felicidade e comicidade, pode ser um ato político de *esculachar* o prefeito do lugar.

No caso de alguns entremezes⁴¹ como ema, bode, boi, Jaraguá, Caipora e urubu, em que o brincante tem que dar corpo àquele ser que existe de verdade ou no imaginário, o corpo é que passará o texto não escrito, pois suas ações comunicarão e dialogarão com a plateia. Assim, ele se veste de mímica e gestualidade simbólica do que associa, no seu imaginário, ao que é representado. Entretanto, esse não é um todo uniforme, pois em algumas brincadeiras certos personagens podem também ter um texto específico repassado pela oralidade e pela memória do mestre.

Mesmo com ação livre na brincadeira, cada personagem não pode interferir no papel e/ou cena dos demais brincantes se não tiver sido orientado pelo Mestre da brincadeira, aquele que guarda o saber do brinquedo, do teatro brincado, o guardião ancestral pelo direito que lhe foi repassado pela família ou pelo mestre anterior. Não

⁴¹ Cf. Barroso: reis de Congo (1996) e Teatro como desencantamento (2007).

é o diretor do espetáculo, é o Mestre da brincadeira, aquele que sabe “topar”⁴² um boi, como dizia Pedro Boca Rica, grande mamulengueiro, mestre falecido do Boi Tungão de Ocara, no Ceará.

Alguns desses personagens cômicos não possuem texto específico como já foi dito. Mas aqueles que o têm como Catirina, Donana, Liseu, Mateus, Careta, Nega Velha e outros, buscam formas de falar, expressão facial, de dicção, um olhar específico para caracterizar o personagem brincante com algo engraçado e peculiar que o destacará diante do público e servirá cada vez mais para garantir o riso e a interlocução com a plateia.

Esses personagens cômicos, sejam homens, bichos ou outros seres, entram em qualquer ordem sequenciada pelo Mestre. Daí porque a cada vez que assistimos ou presenciamos a brincadeira essas entradas são distintas, pois obedecem à realidade e à circunstância do momento, onde o corte de cada cena para a entrada dos entremezes é estabelecido pelo Mestre.

Sua cenografia é a plateia, considerando que suas apresentações são no espaço da roda; assim, o que se vê além da cena é povo, é público. Pode também ser uma Igreja, quando as apresentações são em festas votivas, ou uma casa pois dançam muito na frente de quem é o dono do terreiro, de quem os chama para brincar.

O brincante, nas danças dramáticas, é geralmente um dançarino ator, no âmbito das expressões artísticas formais. Sua representação está, na maioria das vezes, em sua coreografia, ela é o texto escrito e não escrito, a narrativa, a história que se conta. A dança é o que se interpreta, pois o que se quer dizer ou enfatizar sai pela gestualidade dançada, pelo ritmo e canto, pela melodia. Então, tudo se mistura: teatro e dança, dança e teatro, formando um corpo único que constrói um universo onde sempre se brinca de fazer de conta, mesmo quando se representa momentos dramáticos.

⁴² Fazer brincadeira de boi, tirar toadas, improvisar aboios, colocar o boi para brincar.

Esse teatro popular tradicional é multi, diversificado e plural, mas se funde em uma obra total composta por diversas esquetes, independentes às vezes, cuja ordem está na lógica do elenco do dia.

Para a apresentação desses personagens nas danças dramáticas, a música é essencial, mas essa tem sido desprestigiada em boa parte das publicações que discorrem sobre o tema. A cena, o texto, o que é representado estão na música, ela é o corpo onde tudo se sustenta.

Observa-se que geralmente esses personagens cômicos têm na música apoio essencial para sua improvisação, seja ela dançada ou não. Costumeiramente, no caso do Ceará, os bailes utilizados por eles são gêneros musicais como xote (como ele é feito na *terra de Alencar*, já que no Brasil o xote tem formas distintas), baião, marcha, valsa e mazurca, principalmente. Os instrumentos são diversificados. Costumeiramente, utilizam o conjunto do forró tradicional (sanfona, pandeiro, triângulo e zabumba) incluindo também viola, violão e rabeca, podendo ainda ser acompanhado pelas bandas cabaçais⁴³.

Cada personagem pode ter peça específica cantada ou apenas instrumental. Quando a peça tem canto e letra, geralmente utiliza estrofe-refrão, sendo que a estrofe pode ser sempre construída e reconstruída pelo improviso e o refrão permanece e pode ser cantado pela plateia que o identifica e reconhece. A forma instrumental traz um diálogo, favorecendo o improviso de ambas, brincante e músico, que numa rica comunhão marcam seu tempo de exibição pela recepção da plateia ou pelo apito do Mestre, forma utilizada para iniciar e/ou encerrar as partes desse teatro popular tradicional no qual se brinca.

A música é a companheira constante desses personagens, pois dela dependem para contracenar, seja com os companheiros com os quais se brinca, seja para interagir com o público. Para aqueles que não utilizam texto escrito, a

⁴³ Conjunto instrumental nordestino formado por cinco ou seis instrumentos: zabumba, caixa, dois pífanos, pífaros ou pife (instrumento originalmente de taboca, sendo hoje encontrado também de cano de pvc), pratos e/ou triângulo. É conhecido também como *Esquenta Muié*, *Banda de Couro* e *Banda de pife*.

música passa a ser parte do que se conta e se fala na representação dançada, gestualizada e mimificada, como ocorre com o personagem Urubu na brincadeira do Boi em Fortaleza, que entra para agourar o boi morto e toda a sua teatralidade é feita pela música que se canta enquanto seus gestos imitam o urubu que procura comer a carniça do boi, para desespero dos brincantes e da plateia, que tentam expulsá-lo.

O figurino desses personagens se constitui na maior demonstração de criatividade e utilização dos materiais mais diversos. O brincante que faz o Folharal de Jardim, por exemplo, utiliza folhas secas para cobrir todo o seu corpo e com o mesmo tipo de folha compõe uma máscara para encobrir a identidade de quem brinca, numa busca de caracterização maior daquilo que se quer representar. A utilização do corpo coberto por folhas de bananeira é feita também em outros distritos, na brincadeira dos Papangus, durante a Semana Santa. Na composição do corpo e/ou figurino de personagens como boi, burrinha e bode, encontra-se todo um trabalho plástico de deixá-lo o mais perto possível do bicho que se conhece, que se imagina que seja ou como se gostaria que fosse.

São utilizadas tramas de madeiras cobertas com papel machê ou com cola, papel, tecidos multicoloridos com estampas de cores quentes e uma diversidade de opções para fazer a cabeça do animal com chifres, orelhas etc. Alguns trabalham com a carcaça da cabeça do animal, papel machê, fibra de vidro, isopor e escultura em madeira, dentre outros materiais.

Quanto ao figurino de outros personagens, bichos ou seres, como é o caso de Caboré, Jaraguá, Guriabá, Caipora, bode e ou urubu, ele é feito, geralmente, com a escultura da cabeça ou o aproveitamento de peneiras (urupembas) como ocorre com o Guriabá e o Caipora em diversas brincadeiras. O corpo é todo feito pelo artista brincante e, nesse caso, se compõe de um figurino diversificado, buscando signos hilários como barrigões, grandes peitos, roupa espalhafatosa e tudo o mais que possa se adequar à representação que ele quer fazer, buscando utilizar todo artefato que possa favorecer o riso.

A máscara é a maior presença no figurino desses personagens. Ela demonstra sua grande capacidade de mudar, de inovar, de buscar características diversas para aquele tipo. Tudo pode servir para fazer máscara, de uma meia fina preta de mulher a um saco de papelão. A máscara muitas vezes é o que mais aparece, é o que se distingue. Algumas delas chamam tanto a atenção do público que, mesmo o brincante se mantendo quieto e calado, ela fala por si só e se comunica e provoca o riso, a comicidade.

Destacamos que personagens de seres como Caipora, Sereia e Jaraguá, advindas da necessidade do homem de conhecer e explicar tudo o que existe seja natural ou sobrenatural, comungam espaço dentro de um mesmo universo e, nessas brincadeiras, muito mais que seres fantásticos, eles são humanizados e por isso buscam divertir, de forma simples. Dessa maneira, seu lado cósmico se estreita (ou se alarga) encontram-se perto de todos, com eles dialogam numa obra total, em um único momento, garantindo de novo o espetacular.

É importante frisar que não há como estabelecer um tipo, uma única forma sobre o personagem do Guriabá de Juazeiro do Norte, tampouco para Donanas, Liseus, Cazuzas, Mateus, Jaraguás, Burrinhas, Bodes, Urubus, Sereias, Caiporas e tantos outros. Há necessidade de estudar sua teatralidade um a um, a cada vez que se deseja uma compreensão sobre eles, considerando que a caracterização da forma de improvisar e de constituir cada personagem é diversa e se relaciona com cada localidade e com as influências advindas da ancestralidade e do contexto atual e local. Sobre esse aspecto, convém notar que, nas danças dramáticas, cada brincante-ator não interpreta qualquer papel de brincadeiras distintas. Cada um pertence a uma brincadeira e a um personagem, a um papel. Eles se pertencem um ao outro e se fortalecem mutuamente, ao longo do tempo em que representam e atuam.

Entretanto, quando uma brincadeira possui muitos personagens e poucos brincantes, um destes pode interpretar vários daqueles, com o auxílio de máscaras, como já foi observado em Barroso (2009). Apesar disso, observamos que essas

situações revelam domínio diversificado de improviso e corporeidade por parte do brincante, embora esta não seja a prática mais utilizada.

3. DANÇADA NA CASA DOS OUTROS: SENDO COMO SE FOSSE NO CONTEXTO DELES

Neste capítulo, o diálogo será estabelecido com três grupos: três danças dramáticas de três municípios cearenses a listar, O Boi Paz no Mundo, de Sobral; o Pastoril de D. Mariinha da Ló, de Paracuru; e a Matança do Boi Ceará, do Mestre Zé Pio, de Fortaleza.

Suas falas foram selecionadas para mostrar aquilo que é mais pertinente a este trabalho, no qual se utiliza também as experiências colhidas quando da coordenação da roda do corpo, no Encontro Mestres do Mundo, em Limoeiro do Norte, Ceará, em 2012.

O discurso e as reflexões nesse terceiro capítulo emergiram das entrevistas realizadas especificamente para esta tese, das entrevistas em colaboração para obtenção do selo UNICEF nos municípios, dos documentos de vídeo e áudio cedidos, das experiências e vivências com grupos e Mestres na trajetória de vida da autora e dos diversos encontros de Mestres realizados no Ceará durante as rodas de convivência.

O Encontro dos Mestres⁴⁴ não é um evento de massa, não é pensado para grandes multidões. Ele teima em proporcionar uma aproximação do universo dos mestres, tesouros vivos do Estado do Ceará, em um único lugar, para que realmente se possa compreender a singularidade, a dinâmica e a diversidade de expressões, saberes e fazeres e a valorização de quem as mantém e repassa.

Com o objetivo de promover diálogos, trocas, reconhecimentos e afagos com os mestres participantes do Encontro Mestres do Mundo, o evento realiza pelas manhãs as rodas com os mestres, que são divididos em pequenos grupos como mestres dos sons, mestres do sagrado, mestres das mãos, da oralidade e do corpo.

⁴⁴ Encontro Mestres do Mundo – evento da SECULT/CE com apoio do MINC que está em sua sétima edição, ocorrendo geralmente no Vale do Jaguaribe, na cidade de Limoeiro do Norte. Elementos do que está aqui relatado sobre a roda do corpo foi escrito pela autora desta Tese, no relatório de 2012.

No princípio, a roda do corpo foi pensada para congregar mestres de expressões culturais que utilizam movimento corporal como danças, dramas, folguedos, etc. Entretanto, o que se vê nessa roda é uma reunião de amigos entrelaçados pela generosidade de doar-se por meio de seu saber, na mais profunda harmonia de cantos, movimentos e fé em tudo que é divino, que lhes traz alegria, coragem e afeto infinitos.

Essa divisão (sagrado, corpo, mãos, oralidade e sons) foi criada pelos organizadores, no intuito de melhor favorecer o encontro dos mestres com estudantes, pesquisadores, participantes e com eles mesmos. Fica visível a dificuldade de traçar o eixo divisório, pois, no caso específico da roda do corpo, é nítida a presença de tudo encadeando o movimento, onde a brincadeira festiva agradece a Deus e reza pela música, por tudo que brota de seu corpo e ensina, por meio oral, como fazer o mesmo e como ser feliz com isso.

A roda do corpo possibilitou, em 2012, modos de ver, sentir e fazer daqueles homens e mulheres com seus reisados, pastoris, lapinhas, bois, burrinhas, coco, maneiro pau, caninha verde e demais folias. O movimento de passos, tropéus, sapateados, em sua corporalidade, funde-se às suas verdades cotidianas, numa mistura dinâmica que recupera a ancestralidade, a memória afetiva e a luta pela vida.

Eles não se aquecem, não se alongam, diferentemente de qualquer outro encontro de grupo de corpo. Eles chegam e já começam. Dizem que seu corpo é preparado naturalmente por meio da lida diária que vai deixando a cada dia o corpo castigado, mas dançando feliz para se fortalecer para a luta que a vida lhe impõe. Essa forma natural de agir com o corpo é algo que interessa, nesta Tese, e que vai compor o discurso deste e do quarto capítulo.

Por toda a manhã, eles seguiram na roda envolvendo a tudo e a todos numa energia e criatividade sem fim. Não houve interferência da coordenação no espírito de espontaneidade que manda na roda. Fomos aos poucos organizando a vontade deles, naquele universo de singeleza que circulava. Pouco a pouco, fomos participando na medida em que ia ocorrendo um revezamento e a promoção de trocas de saberes entre eles: Mestre Cirilo (Maneiro Pau, Coco e São Gonçalo-

Crato); Mestre Pedro (Reisado de Couro – Barbalha); D. Gerta (Caninha Verde do Mucuripe); Mestra Zulena (Lapinha, Coco e Maneiro Pau); João Mocó (Bumba-meu-boi – Granja) Zé Pio (Bumba-meu-boi – Fortaleza); Mestre Aldenir (Reisados – Crato); Mestre Piauí (Boi de Reisado – Quixeramobim) Seu Raimundo (Banda Cabaçal - Crato); Mestre Joaquim (Dança de São Gonçalo – Quixadá); Mestre Doca Zacarias (Congada – Milagres) e Dila (Pastoril – Fortaleza). Um ajuda ao outro numa forte profusão de experiências colaborativas.

Geertz (2000) é a base para interpretar a ação de como mestres e brincantes fazem o representar de sua brincadeira na teia sociocultural que os envolve, muito além de teatro, dança e música. O autor apresenta cultura como uma ciência interpretativa por meio da qual podemos obter explicações para diversas formas simbólicas, de acordo com cada povo que a produz. Dessa forma, foi o universo cultural dos mestres e brincantes que possibilitou o eixo necessário para o entendimento e a interpretação dos elementos encontrados nesta investigação.

No tocante aos três grupos escolhidos, foram realizadas entrevistas, registro imagético e aproveitados documentos cedidos pelos grupos ou pelas secretarias de educação e/ou cultura dos municípios citados. Todas as transcrições foram realizadas e todas as imagens estão devidamente organizadas.

3.1. Boi Paz no Mundo

A brincadeira do Bumba-meu-boi, enquanto DD existe em quase todos os estados brasileiros com nomes, personagens, elementos distintos, próprios da dinâmica cultural que os envolve, mas sempre com trama interligada e motivada a partir de um boi famoso e predileto de alguém. Com muitas variantes, ela se difundiu por todo o nosso país se inserindo como prática no calendário festivo de acordo com cada região. Dessa forma, vamos encontrar esse teatro/dança ancestral no ciclo natalino, momino e junino, seguindo a dinâmica e sentido da comunidade que o faz. O enredo consta de

ampla variedade de suas encenações, o tema da morte e ressurreição do boi emerge seja diretamente, seja de forma alusiva. Em torno desse episódio dramático, agregam-se variados personagens. Há bois que não revivem e cujos corpos são simbolicamente partilhados, e há casos em que ele não morre, simplesmente "foge", desaparecendo no fim da festa para retornar no ano seguinte.⁴⁵

Em cada lugar do Brasil essa DD recebe um nome para categorização como Boi pintadinho, Boi tinga, Bumba boi, Boi bumbá, Boi de mamão, Cavalão marinho, Boi de reis, Reis de bois e Bumba-meu-boi, como costumamos chamar no Ceará, principalmente em Fortaleza e Sobral. Além do nome que caracteriza a brincadeira nesse ou naquele lugar, cada boi recebe um nome que o particulariza e o distingue de outro no local onde existe. Por exemplo, o **Boi Paz no Mundo** é um bumba-meu-boi da cidade de Sobral, no Ceará, entre tantos outros bois da cidade sobralense, como os bois Tira Rosa, Girassol, Estrelinha, Caiçara, Guarani, Floral e Alagoano, entre outros.

Diante da grande e diversificada presença do Bumba-meu-boi em território brasileiro, provavelmente, essa DD é a que possui mais estudos realizados por pesquisadores. Somente para exemplificar, citamos os trabalhos de Andrade (1959), Gustavo Barroso (1949), Borba Filho, (1982), Lima (1982), Azevedo Neto (1983), Cascudo (1984), Rocha (1984), Pelegrini Filho (1986), Soares (1978), Gomes Sá (2007), Oliveira (2006), França (1981), M. Lourdes Ribeiro (1980), Cécio (1984), Ferreira (1985), Menezes (1987), Cardoso (2005), Peres (2007), Reis (2010), Oswald Barroso (1996, 2007) e Carvalho (2005). Também o que se percebe é que a brincadeira do Boi, no Estado do Maranhão, é a que possui mais registros.

Ao verificar aspectos históricos sobre o elemento fundante do Bumba-meu-boi, percebe-se uma predominância nesses autores das relações da origem dessa brincadeira com o ciclo do gado no Brasil; com interações festivas surgidas entre escravos, trabalhadores da roça e povo pobre dos engenhos; ou advindas da fusão de elementos das etnias branca, negra e indígena; ou, ainda, de elementos predominantemente ibéricos.

⁴⁵ Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira, CNFCP. Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002040.htm>. Acesso em 20 de julho de 2013.

Silva R. (2008, p. 16) afirma que “as práticas das brincadeiras que possuem o boi como um elemento de destaque, transcendem tanto o Nordeste quanto o Brasil”. Não apenas na Europa, mas também nas Américas como, por exemplo, o relato neste trabalho de uma dança dramática mexicana descrita em 1941, contribui para se afirmar que, em muitos lugares do mundo, existe dança dramática onde dançarinos circulam e brincam com a figura de um boi. A afirmação de Azevedo corrobora essa assertiva:

Alguns estudiosos tentam relacionar o Bumba-meu-boi ao ciclo do gado no Nordeste. Para aceitar a hipótese, esta manifestação folclórica deveria ser um fenômeno apenas nordestino ou, quando muito, brasileiro. Ou então: aceitando-se isto como verdade, teríamos que aceitar a existência, em vários outros países do mundo, de um ciclo do gado também. (AZEVEDO NETO, 1997, p. 20).

Entretanto, verifica-se que os espaços nordestinos de pastoreio e a participação predominante de pessoas de comunidades simples, bem como figuras que destacam as etnias citadas são comuns a essa DD no Brasil. Digamos que, se o ciclo do gado não servir como elemento de origem, pelo menos favorece uma compreensão de sua difusão em lugares onde o boi era ou é elemento primordial nas formas de vida que se leva e em suas práticas. No entanto, chamamos a atenção para o fato de que isso não nos leva a uma verdade única, considerando todos os contrapontos e a diversidade histórica que vamos encontrando aqui e ali, e que nos obriga a buscar saber, em cada lugar, como essa DD se fixa e se mantém em constante dinâmica com os elementos sociais nos quais circula. Ademais, para entendimento e compreensão de cada aspecto, é necessário o diálogo com os sujeitos dessa prática espetacular, pois as comparações de ordem generalista favorecem equívocos e diagnósticos distantes dos significados que realmente têm.

No caso específico do Boi Paz no Mundo, essa DD, brincadeira festiva sobralense, se configura hoje como memória viva do Boi Ideal do Mestre Panteca, sendo coordenada e mantida por seus familiares. Para compreender sua historicidade, é preciso fazer uma visita ao caminho percorrido pelo Boi Ideal.

3.1.1. Historicidade, localização, contexto social e sentidos.

Sobral fica em área da caatinga com vegetação do semiárido (sertão cearense no vale do Acaraú), no noroeste cearense, a 240 quilômetros da capital Fortaleza. Segundo dados do IBGE, sua população estimada em 2013 é de 197.663 habitantes. Possui 97% das crianças alfabetizadas aos 7 anos com IDEB registrado em 2011 de 7,3⁴⁶. Suas origens se relacionam à Fazenda Caiçara, instalada por Antônio Rodrigues Magalhães, emigrante do Rio Grande do Norte por volta de 1728, de onde surgiram também as terras, em 1756, para edificação da igreja matriz de N. S. da Conceição do Caiçara. O município Sobral se constitui hoje de 13 distritos: Aprazível, Aracatiaçu, Bombim, Caioca, Caracará, Jaibaras, Jordão, Patos, Patriarca, Rafael Arruda, São José do Torto, Sobral (sede municipal) e Taparuaba.

A charqueada trouxe o desenvolvimento econômico para Sobral, considerando que esta se estabeleceu e se desenvolveu no princípio através de famílias que se dedicavam à criação de gado, deixando a cidade, na segunda metade do século XVIII, superior economicamente à cidade de Fortaleza. Isso ocorreu porque

após várias experiências, os habitantes do Vale do Acaraú concluíram que seria mais inteligente transportar a carne seca para as cidades consumidoras ao invés do gado vivo. Tinha início uma prática que geraria muitas divisas para a região. As charqueadas difundem-se no Vale do Acaraú constituindo-se a principal riqueza da região. Posteriormente um cearense dissemina esta tecnologia no Rio Grande do Sul que passa também a desenvolver as charqueadas. Dentre as fazendas florescentes do Acaraú destacava-se a da Caiçara pertencente ao Capitão Antônio Rodrigues Magalhães. Este próspero fazendeiro recebeu em sua casa, em 1742, o padre Visitador Lino Gomes Correia que o convenceu a doar um terreno para a construção de uma matriz. Seria a sede do Curado do Acaraú. O catolicismo muito forte trazido pelos povoadores da região facilitou as negociações, até porque seria muito importante para o local sediar o Curato de toda esta região.⁴⁷

⁴⁶ Para mais informações, ver ANEXO B.

⁴⁷ In: Brasil arqueológico: Laboratório de Arqueologia da UFPE. Disponível em http://www.brasilarqueologico.com.br/arq_igrejasasraconceicaocaicara.php. Acesso em 3 de setembro de 2013.

Frota (1953, apud CARVALHO, 2005, p. 78), faz referência à existência da brincadeira do Boi em Sobral desde o tempo colonial e o interliga à Fazenda Caiçara e ao ciclo do gado enquanto motor da economia local. O fato de a Fazenda Caiçara, possuir localização inserida nas rotas das boiadas na época do charque, favorece a compreensão da forma como a *brincadeira do Boi* (como se referem os sobralenses), proliferou, e ainda prolifera, mantendo-se espalhada entre crianças, jovens e adultos nos mais diversos bairros e distritos de Sobral.

Mesmo sem conseguir saber exatamente por meio de dados históricos concretos o elemento fundante (criador e criatura) do Boi de Sobral, é certo que ele se difundiu de forma conjunta e paralela ao desenvolvimento do município e que sempre teve uma aceitação enorme nas comunidades, mesmo no período em que foi perseguido e denegrado pela elite e pela imprensa.

Apesar de ter conhecimento da existência de várias dessas brincadeiras circulando na vida do povo sobralense ao longo de sua história, foi o título de *Tesouro Vivo da Cultura* concedida ao Mestre Panteca, em 2004, que trouxe dignidade, alteridade e reconhecimento a essa DD na cidade.



Fig. 15. Mestre Panteca, Sobral/CE



Fig. 15.1. Boi Ideal (1970), Sobral/CE – acervo MIS

Francisco Pedrosa de Sousa (Francisco de Pedro Alves de Sousa?)⁴⁸ nasceu no pé da Serra da Meruoca, em 1920. Ficou conhecido com o apelido de Panteca devido ao grande apreço que tinha desde criança ao jogo de *peteca*. O acréscimo da palavra *Mestre* veio com o título recebido, pois esses passaram a ser chamados

⁴⁸ Registro do Mestre na SECULT/CE foi feito com o nome de Francisco Pedrosa de Sousa como consta também na obra de Gilmar de Carvalho (2005, p. 78). Entretanto, em entrevista para monografia de Tafarel Teixeira Farias do Curso de História – INTA – Sobral em 2012, esposa, viúva do Mestre declarou seu nome como sendo Francisco de Pedro Alves de Sousa.

sempre com a palavra à frente do nome com o qual já eram conhecidos, daí Mestre Panteca, desde junho de 2004.

Foi no reisado Boi Coração, de Inácio Melo, que Mestre Panteca começou como brincante aos oito anos. É importante esclarecer que, no Ceará, Reisado e Boi, Boi e Reisado se misturam e se distinguem. Quando se pergunta: “Mas, afinal, é boi ou é reisado?” A resposta vem rápida: “*Ora, é boi, mas é reisado, fazemos um boi pros reis... nos dias de reis, brincamos assim*” (Sr. João Mendes, filho do Mestre, informação verbal)⁴⁹. Não podemos de forma alguma, com isso, dizer que assim *boi e reisado são a mesma coisa*, pois no universo dessas brincadeiras nada e ninguém são a mesma coisa. Cada um se refere somente àquilo ali; mesmo que possua semelhanças com outros, não pode ser universalizado. Herdamos de nossa formação acadêmica a prática de querer colocar tudo em um único lugar, num recorte que julgamos certo, buscando uma compreensão definitiva. No entanto, no estudo da cultura folclórica, fica difícil compreender essas tramas, pois, na maioria das vezes, não se sabe exatamente onde algo começa ou termina, ou seja, até onde uma manifestação é reisado e até onde é boi. Convém, no entanto, chamar a atenção de novo de que as DD Boi ou Bumba-meu-boi e DD Reisado, ora são um corpo único naquilo que é singular, ora são distintas nas formas em que não são comuns na trama que apresentam, nos personagens, figurinos ou partes musicais.⁵⁰

O Boi Ideal de Mestre Panteca tem como data de surgimento os anos de 1940⁵¹, fundado por Raimundo Cassimiro (Raimundo Ferreira de Sousa), pai de D. Terezinha, esposa de Mestre Panteca. Raimundo Cassimiro comandou o Boi Ideal até 1955 (CARVALHO, 2005, p. 78). Consta nos estudos de Carvalho e também nos relatos da família do Mestre Panteca que Casimiro montou o boi após retornar do Maranhão, tendo sido influenciado pelas toadas e pela forma como essa brincadeira era forte na cultura maranhense. Convém notar, no entanto, que, esteticamente, não

⁴⁹ SOUSA, João Batista Mendes de. *Entrevista I. [18 setembro 2012]*. Entrevistador: Lourdes Macena, Bairro do Junco, casa do Luciano, neto Mestre Panteca, Sobral, 2012. (Doc. 1)

⁵⁰ Detalhes da classificação dos reisados nos estudos de Oswald Barroso (1996, 2007).

⁵¹ Os familiares dizem 1940 em nossos registros, mas nos informes para Gilmar de Carvalho (2005) apontam 1942 como a data de início do Boi Ideal.

existem proximidades entre os Bois do Ceará a forma como a brincadeira é feita no Maranhão. Enredos, personagens, musicalidades, figurinos, nada se assemelha a qualquer dos diversos sotaques ou estilos (Boi de Zabumba, Boi de Matraca, Boi de Orquestra etc) do Bumba Boi do Maranhão.

Após casar com D. Terezinha, Mestre Panteca assumiu a lida diária e a construção da família. O encantamento e a afetividade em torno da brincadeira do boi circularam pela cidade e os filhos do Mestre começaram a fazer boizinhos de balaio de cipó e caixas de papelão. Foi quando Mestre Panteca reuniu os saberes aprendidos enquanto brincante do Boi Coração e as relações familiares com o fundador do Ideal e resolveu reerguer essa brincadeira em 1986/1987. Mesmo que a vida tenha exigido do Mestre algumas pausas na brincadeira, ela se consolidou na família e na cultura sobralense.

Após a morte do Mestre Panteca, os dois netos, Luciano Mendes e João Batista Mendes, retomaram a brincadeira e batizaram com o nome de **Boi Paz no Mundo**.



Fig. 16. Mestre Panteca, Cazuzza e Donana (2005), Sobral/CE

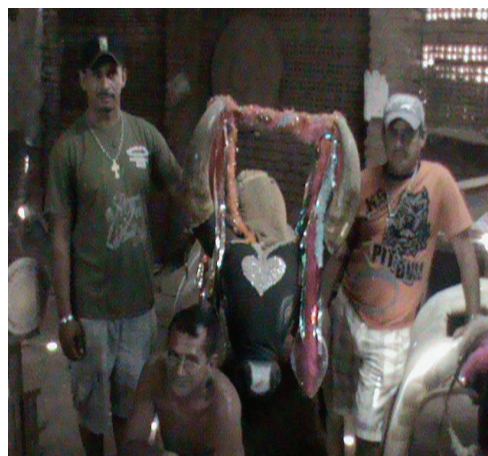


Fig.17. Luciano e João – Boi, Sobral/CE

Primeiro, a brincadeira se organizou no bairro da Expectativa e depois no Junco, juntando brincantes e familiares dos dois bairros. Luciano é pintor e trabalha prestando serviços em empresas de construção civil, é casado com Ana Maria, com quem tem uma filha. O Sr. João é cozinheiro, trabalhou no ramo de panificação e alimentação e quando foi entrevistado estava desempregado, prestando serviços

avulsos na área. Constituem-se de uma família simples, residindo na periferia de Sobral.

Para eles o Boi Paz no Mundo é uma continuidade do Boi Ideal, cujo saber faz parte da vida cultural do povo de Sobral. Após a morte do avô, o desejo de garantir a memória e a preservação da felicidade do brincar trouxe a decisão de dar continuidade ao boi. Por respeito a um entendimento de que o Boi Ideal pertence a todos os filhos, decidiram batizar com outro nome o boi que seria deles dois, assim poderiam dar continuidade ao criar, assegurando, no entanto, a memória festiva e os saberes do Mestre Panteca.

Sobre o que significa para o grupo o Boi Paz no Mundo, Luciano declara:

É uma continuação da cultura, sabe? Tradição é tradição de família. Rapaz é uma lenda viva, vem trazendo, tem que manter essa lenda viva. Depois, após, quando a gente tiver uma certa idade que o boi já tiver envernizado, os nossos meninos aqui vão continuar...a nossa condição é essa, manter o boi sempre e é uma alegria pra todo mundo (Informação verbal)⁵².

Para preencher o Edital das Culturas Populares 2013 do Governo Federal, em resposta ao porquê faziam o Boi Paz no Mundo, Luciano e o Sr. João declararam:

Somos brincante desde menino, pois nosso vô Mestre Panteca, sempre envolveu a família toda na brincadeira do Boi Ideal. Depois que ele morreu decidimo continuar brincando e repassando o que aprendemo pros nossos filhos e sobrinhos. Adoramo brincar de boi, nossa diversão e alegria mantém a família e os amigo junto. Tem umas briguinha, umas besteira, mas tudo coisa pequena, é assim, até irmão briga, né? Por meio do Boi Paz no Mundo também nos realizamo com artista, naquilo que vamo criando e recriamo a cada ano para deixar o Boi mais bonito. Achamo que assim meu vô fica feliz também (Informação verbal)⁵³.

Podemos verificar que o Boi Paz no Mundo existe com muita dificuldade, garra e determinação, dando continuidade à memória festiva do avô. A cada Natal e Dia de Reis, por meio da família e de amigos do bairro, eles continuam com seus cantos, danças e representações vivas: não conseguimos delimitar até onde é

⁵² MENDES, Luciano Sousa. *Luciano Sousa Mendes: Depoimento* [24/02/2012]. Entrevistadores: Bruno, Leonardo, Felipe e Edilberto, da Casa do Capitão Mor, com curadoria da autora. Sobral: Casa do Capitão Mor, arquivo selo UNICEF, 2012. Arquivo MPG, vídeo – 903 MB – 22min. 35 seg. (Doc. 2)

⁵³ Em resposta para preenchimento do formulário do Edital das Culturas Populares 2013, preenchido pela autora desta tese em 18 de junho de 2013, em colaboração com o grupo, na casa do Sr. Luciano, dono do Boi Paz no Mundo, no bairro do Junco, Sobral/CE. (Doc. 4)

representação e até onde se É. Sua espetacularidade se mostra no instante em que o SER como se FOSSE se torna ímpar e se revela principalmente para cada um que FAZ, mesmo que percebamos a necessidade deles de também mostrar-se ao outro, àquele que somente vê.

3.1.2. Personagens, figurino, adereços, caracterização

O Boi Paz no mundo tem personagens humanos e animais. Apesar de mencionar várias vezes o Babau (elemento fantástico do Bumba-meu-boi cearense) como um de seus personagens, nas diversas vezes em que o vimos não identificamos essa figura, o que não significa que não exista ou que venha a existir. Os personagens humanos são o Bascarrasco⁵⁴, o Cazuzá, a Donona ou Donana, o Mateu e o Liseu, os Galantes, e os Índios.

o *Bascarrasco* é quem comanda o espetáculo, dando entrada e saída aos personagens e estabelecendo a sequência da vez. É uma espécie também de puxador dos temas musicais, de onde resultam as dançadas e representações. Sua vestimenta é, a cada ano, criada por quem faz a personagem ou pelo dono/direção do Boi. No entanto, todos utilizam um chapéu com penachos, lembrando antigos colonizadores lusos. Os tecidos acetinados, atualmente, são os mais preferidos.



Fig. 18. Bascarrasco, Sobral/CE



Fig. 19. Bascarrasco, Sobral/CE

⁵⁴ Carvalho (2005, p. 78) escreve *Bás Carrasco* e destaca a associação da palavra a *Vaz Carrasco*, pai das sete irmãs de onde descendem várias famílias do Acaraú, citando a obra do bispo D. José Tupinambá da Frota (1953). Preferimos escrever aqui da forma como sempre escutamos pronunciado por brincantes e Mestre, tudo junto como uma única palavra.

Cazuza (*véio/véi Cazuza*) representa um coronel e/ou vaqueiro, marido da Donona: eles são os donos do Boi. É ele que sempre instiga os vaqueiros a saber como e onde está o Boi, razão de ser da festa. Veste-se a cada ano com uma caracterização específica e singular. É um estereótipo cômico do Coronel, utilizando sempre uma máscara bizarra e criativa que lhe possibilita uma característica ímpar, pois a cada ano sua caracterização - enquanto personificação do que representa - é particularmente própria. Sua ação cênica é livre, mas, seu improviso está sempre em parceria com as loucuras da Donona, auxiliando também Mateu e Liseu para amansar o Boi e a Burrinha.



Fig. 20. Véio Cazuza, Sobral/CE



Fig. 21. Cazuza, estripulias⁵⁵ e o riso do povo, Sobral/CE

Donona (Dona Ana, Don`Ana) é um homem vestido de mulher. É a Catirina dos bois sobralenses. Usa um vestido estampado, tem peitos enormes, grandes ancas e pode usar peruca, chapéu, laço ou outro adorno; pode ter cara tismada de preto ou pintada de branco ou então limpa, sem tinta alguma, mas usando batom vermelho ou outro destaque na boca.

Utiliza sempre um chicote com o qual faz medo às crianças, pois é comum na roda ela buscar oportunidades para dar chicotada nos meninos. Aqueles mais danados ficam intimando para ela correr atrás, outros preferem olhar de longe, não se arriscam. A Donona tem a função de garantir boas gargalhadas da plateia. Sua atuação é totalmente improvisada e articulada com o velho Cazuza. Depois do Boi,

⁵⁵ Algazarra, brincadeiras,

são as personagens sempre esperadas, eles dois e os vaqueiros Liseu e Mateu. Quanto melhor eles forem, melhor será o boi.



Fig. 22. Donona e Prefeito



Fig. 23. Boi Caiçara, Sobral/CE



Fig. 24. Donona Boi Guarani

Mateu e Liseu são dois vaqueiros empregados da fazenda que têm obrigação de dizer como e onde o Boi está. Em conjunto com Donona e Cazuzza, conduzem a parte cômica da festa. Sua vestimenta também é própria da criatividade de cada um e a cada ano se reinventa, recria e cria, sempre a partir dos elementos estéticos que lhes chegam e são possibilitados. A máscara que cada um usa é o elemento ancestral que se eternizou, no entanto, como tudo na tradição, pela dinâmica se reconstrói e se renova, a cada ano ou vez em que é encenado.



Fig. 25. Liseu, Sobral/CE



Fig. 26. Mateu, Sobral/CE



Fig. 27. Liseu e Mateu na roda

Galantes são os brincantes que formam os cordões ou filas que garantem dançadas, passos, palmas e respostas cantadas. No caso do Boi Paz no Mundo, eles formam dois grupos, cada um utilizando uma cor que o determina e distingue; no ano de 2013, foram as cores vermelha e azul. Em muitos registros desse tipo de

teatro/dança brincante, observamos a predominância dessas cores utilizadas pelas personagens galantes, entretanto, em Sobral, pela diversidade de bois que existem, vamos encontrar a utilização de várias cores e não somente vermelho e azul, como é o caso aqui.



Fig. 28. Galantes azul, Sobral/CE



Fig. 29. Galantes vermelho, Sobral/CE

Índios são as personagens estabelecidas em cordões e, no Boi Paz no Mundo, preferencialmente formada por elemento feminino. No passado, era visível a ausência da mulher nessas brincadeiras, fato registrado inclusive por Borba Filho⁵⁶ quando enfatizou que a presença delas era apenas como “cantadeiras”. Atualmente, no Ceará, elas estão no Boi Paz no Mundo como índias e em outros bois fazem os personagens damas, pastoras, rainhas, ou até dançando como galantes se necessário for.

Como Índios, vestem-se de saíotes de tucum com ornamentos coloridos dos mais diversos tipos de materiais. Criam, pintam, recortam as próprias penas de vários tipos de papéis, criando cocares de sua própria imaginação e não se reportando a essa ou àquela tribo ou etnia. Nos bois sobralenses, para uma representação indígena cabe tudo e mais um pouco do que estiver no imaginário de quem faz e cria os trajés.

⁵⁶ Em entrevista para o documentário “O que temos, o que somos”, TV Pernambucana, em 1982. Disponível com a autora desta Tese. (Doc. 6)



Fig. 30. Cordão de índios, Sobral/CE



Fig. 31. Cordão de índios

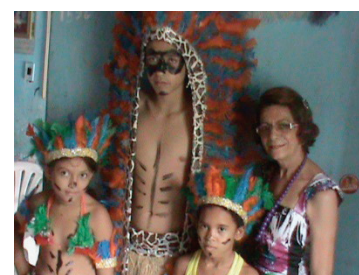


Fig. 32. Índios e autora da tese



Fig. 33. Índio, Sobral/CE



Fig.34. Diversos grupos de índios de bois juvenis de Sobral/CE

Os personagens animais, no momento em que os vimos, são Cavalo, Caboré, Burrinha, Zebrinha e Boi.

O *Cavalo*, cavalinho ou cavalo marinho é uma personagem animal de grande importância afetiva nessa brincadeira, pois depois do Boi é o mais destacado. Consiste numa armação de madeira ou papelão imitando um cavalo caprichosamente trabalhado. Ele é aberto no centro onde o brincante entra e faz de conta que está montado.

O galante que dança no cavalinho usa uma capa que se estende por cima desse e sua dança utiliza um passo miudinho que dota de delicadeza sua apresentação. O cavalo, no ciclo do gado e na vida do interior, sempre teve uma importância enorme, pois além de servir de montaria, de condução, também foi e é o companheiro na lida cotidiana. Nos bois sobralenses, é visível a importância desse na DD Boi, onde se percebe que, na vida simples desses homens e mulheres que brincam e lutam, cavalo e boi são parceiros necessários, presentes e inseparáveis.



Fig.35. Cavalinho e galante, Sobral/CE



Fig. 36. Cavalinho e galante



Fig.37. Cavalo, Liseu, Mateu,

Caboré ou Caburé é uma personagem feita por uma criança para representar melhor a pequena coruja. É muito esperado pelo público infantil pela forma engraçada como dança. Utiliza braços postiços feitos em parte de madeira, que estão sempre esticados, e uma grande cabeça, o que deixa sua encenação mais cômica.



Fig.38. Caburé (2006), Sobral/CE



Fig.39. Caburé (2013), Sobral/CE



Fig.40. Caburé e Liseu, Sobral/CE

A *Burrinha*, dos personagens animais, é a que sempre está presente nestas DD, teatro/dança brincante de boi do Ceará. No Boi Paz do Mundo, ela é uma personagem independente e tem parte específica. No entanto, verificamos que na cidade sobralense, em alguns bois, Cavalinho e Burrinha às vezes se misturam, um passa a ser o outro e vice-versa.

A Burrinha também é feita de uma armação de madeira, papelão ou cipó, vazada no centro para a entrada de quem brinca, dando a impressão de que se está montado nela. Usa um saiote estampado ou colorido, que lhe permite movimento dinâmico enquanto dança e corre atrás dos brincantes. Sua apresentação também encanta a todos pela meiguice e singeleza. Também é reconhecida por todos por causa do animal caseiro, colaborador e participante das mais diversas tarefas do interior do Estado.

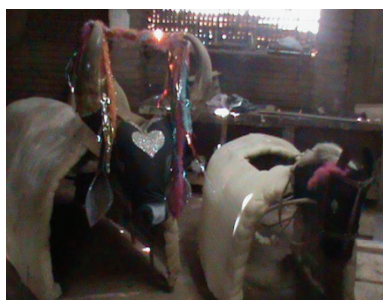


Fig. 41. Corpo Boi e Burrinha, Sobral/CE

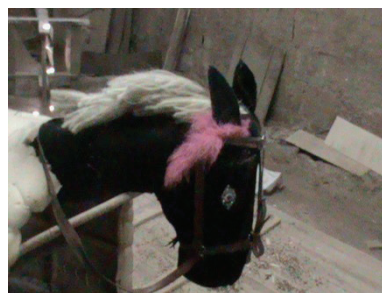


Fig.42. Detalhe da cabeça Burrinha, Sobral/CE

A *Zebrinha* é outra personagem animal que traz também o corpo vazado como o da Burrinha, permitindo que o brincante dance como se estivesse montado nela. Sua ação cênica se assemelha à da Burrinha de outros bois quando ela entra, dança, brinca faceira e vai embora. Em 2013, o brincante que a conduzia utilizava uma capa dourada e um elmo na cabeça, parecendo um soldado romano, semelhante ao de alguns reisados do Cariri.



Fig.43. Brincante e Zebrinha, Sobral/CE

O *Boi* é o personagem central e, portanto, é sempre esperado por todos mas só participa do meio para o final da apresentação. Nele, concentram-se a habilidade e a criatividade do grupo para que saia mais bonito e encantador a cada ano. Foi feito, durante muito tempo, com cipó e revestido com esponja para não machucar o corpo do brincante. É importante destacar o que está nessas expressões culturais e que vai bem além do que se vê em cena quando eles brincam/representam/são/rezam/agradecem, pois se não acompanharmos a intrínseca relação do homem que cria com o meio em que vive, por mais que se

tente, será difícil entender a essência do que é criado e o tipo de beleza que se concentra ali, pois estaremos sempre relacionando ao tipo de arte que dominamos.

Ao olharmos o boi pulando, pinotando, dançando, fazendo graça e promovendo afetos, dificilmente vemos ali um homem a passos largos se embrenhando na mata para escolher o melhor cipó (que não pode estar verde, pois deixa o boi pesado demais), usar no matagal o facão para o corte certo, amarrar o cipó escolhido, por nas costas e trazer de volta para casa, para começar a estruturar o corpo do boi amado.



Fig. 44. Escolhendo o cipó para fazer, criar o corpo do boi, Sobral/CE ⁵⁷

Hoje, se busca sempre novos materiais que possibilitem diminuir peso, que promovam conforto para o brincante e possam favorecer movimento e flexibilidade. É preciso muita habilidade para a colocação de chifres de verdade e a construção da face com artefatos diversos, deixando-a o mais próximo possível da cara de um boi de verdade. Não se utiliza recorte ou vazamento no centro, obrigando o brincante a dançar embaixo do Boi e não como se estivesse montado, como ocorre com o Cavalinho e a Burrinha.

Diferentemente do Maranhão, quando o miolo do boi dança praticamente em pé e por isso o saiote é bastante comprido, no Ceará, e especialmente em Sobral, o homem que dança embaixo do boi tem que dançar meio curvado para fazer a corporalidade mais aproximada do boi que se conhece, o que exige bastante esforço físico do brincante. O boi cearense é do tamanho original do boi de verdade, de preferência do boi zebu. É um boi enorme, gordo, diferente do boi maranhense, que é pequenininho.

⁵⁷ *Bois e Reisados de Sobral*. Direção de André Persi com produção de Moisés Magalhães e Fábio do Nascimento. Financiada por MINC/UNESCO/BID por meio do Iphan projeto Monumenta, Sobral: janeiro de 2007. Documentário em DVD. (Doc. 5)



Fig. 45. Boi Caiçara, Sobral/CE



Fig. 46. Boi Estrela, Sobral/CE



Fig. 47. Boi Guarani, Sobral/CE



Fig. 48. Boi Tropical, Sobral/CE



Fig. 49. Boi Paz no Mundo, Sobral/CE

Dançar embaixo do boi exige destreza, habilidade, domínio rítmico e generosidade, pois, apesar de ser o personagem que faz mais sucesso, para não tirar o encantamento das crianças, muitas vezes o miolo⁵⁸ não se mostra, e o boi é apenas aquilo que se vê.

O *pano do boi* é o tecido que cobre seu corpo a cada ano. Alguns grupos permanecem com o mesmo pano, buscando com isso favorecer identidade, economia e praticidade. Outros investem em um novo pano, como é o caso do Boi Paz no Mundo, que traz sempre novidades, plasticamente falando.



Fig. 50. Armando o boi, Sobral/CE



Fig. 51. Armando o boi - detalhe



Fig. 52. Corpo do boi armado

⁵⁸ Como é chamado/conhecido por alguns, o “miolo” é o brincante que dança embaixo do Boi.



Fig.53. Armando chifre e face boi, Sobral/CE

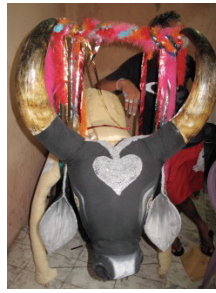


Fig.54. Cabeça do Boi



Fig. 55. João, Boi, Luciano, Juju



Fig. 56. Pano Boi (2007), Sobral/CE



Fig. 57. Pano Boi (2013)



Fig. 58. Boi Paz no Mundo (2013),

Além desses personagens, o Boi Paz no Mundo traz também o Carneirinho e a Girafinha que não estavam presentes nos anos de 2010 e 2013, quando obtivemos a maior parte das fotos, mas foram mencionados a todo momento por serem integrantes do antigo Boi Ideal. Dessa forma, Luciano e Seu João Mendes garantiram a entrada dessas personagens animais em 2014.

É interessante notar que, para deixar cada personagem melhor, eles estão a todo instante em um processo de criação contínua, onde tudo à sua volta pode se relacionar com sua brincadeira. Ao observamos o corpo do Boi Paz no Mundo, em janeiro de 2013, foram verificadas várias semelhanças com o Boi Garantido amazonense. Na conversa com o Sr, João sobre isso ele disse:

*[...] quando vi na TV aquele boi se mexendo todo, aquela cabeça que parecia falar, achei bonito demais. Pensei vô fazer meu boi assim... esse pano branco combina com paz no mundo, desde 2010 nosso pano é branco... caprichei mermo. Aquilo lá é uma lindeza! É diferente do nosso Reisado, mas, os bois são perfeitos, direitim mermo, aí eu fiz o Paz do Mundo assim, ficou bonito, não ficou?(Informação verbal)*⁵⁹

⁵⁹ Idem Doc. 4. Depoimento colhido durante preenchimento do Formulário de Incrição para o Prêmio das Culturas Populares em junho de 2013, bairro do Junco, na casa do Sr. Luciano Mendes.

É preciso destacar a presença dos familiares e amigos que não fazem personagens, pois sem eles esse teatro/dança brincante não ocorreria, já que atuam na confecção de trajes, costuram, pintam, bordam, organizam lanches nos ensaios, colaborando sempre aqui e ali.

Os artistas dessas DD são na maioria das vezes *criador e criatura*, pois tanto atuam cenicamente como costuram, engomam, pintam, carregam caixas, malas e bichos. Tudo o que está ali flui deles mesmo, do próprio grupo e esse tipo de organização é importante para o que abordamos no quarto capítulo, na atuação do ator como docente.

3.1.3. O ensaio, a preparação, o repasse

O Boi Paz no Mundo não tem sede, tampouco um local adequado para os encontros de preparação da brincadeira. Os ensaios ou encontros iniciam e se estendem pelos meses de outubro, novembro e dezembro. Essas reuniões são agrupadas em partes para facilitar os ensaios, considerando que utilizam o espaço da rua para revisar o que sabem, acrescentar o que desejam como novo e promover as trocas e os acréscimos que o momento vivido pede. Assim, num dia trabalham com o cordão de índios, em outro com os galantes, posteriormente com o Bascarrasco, Donona, Eliseu e dessa forma vão organizando e estruturando a cada ano esse teatro/dança brincante.

O grande desafio do grupo é conseguir ensaiar com jovens e crianças, numa periferia de um município cearense, procurando utilizar formas de convivência possível no espaço onde a violência, que também permeia o interior do Ceará, já não permite ver a rua como o local sagrado do terreiro de antigamente. Foi exatamente dos atritos e das brigas de jovens na comunidade que surgiu o nome do boi, como enfatiza Luciano:

havia muita violência e até o boi entrou em atrito com essa galera nova aí, e a gente resolveu usar esse tema pra ver se a juventude entra mais na brincadeira,

ver mais cultura...Para ver as coisas mais diferentes, não com violência, não com guerra (Informação verbal)⁶⁰.

Ensaiai muitas vezes se configura em uma orientação de como eles deverão atuar, de acordo com o que for solicitado pelos vaqueiros Liseu e Mateu. Seria uma organização para o improviso do passo, de quem vem quando e para fazer o quê, do que devem representar e da ordem de apresentação na ocasião. Segundo João Mendes,

Os dois vaqueiros vão instruindo os menino, vão orientando devagarinho no pisa, pisa, pisando...ai, eles vão fazendo, vão aprendendo, né. Mas nós, quando precisamos colocar mais alguém, vamos sempre atrás de quem já brinca, com essas pessoas que já sabem o que é o reisado mesmo (informação verbal)⁶¹.

Os ensaios têm início por volta de 19:00h e vão até 21:00h aproximadamente, buscando sempre atender a questões relativas à segurança, às boas condições dos adultos de trabalharem no dia seguinte, e às crianças, de irem à escola. Eles se preocupam principalmente com o que vai entrar de novidade, pois o elemento novo é o que mais necessita ser incorporado diante dos improvisos fundamentais de personagens que dão o tripé principal. Nesse caso, é preciso deixar seguro e conhecido o elemento novo da trama.

Como trabalham sempre por blocos (índios, galantes, bichos, Donona-Cazuza-Liseu-Mateu), vão aos poucos se preparando e somente no mês de dezembro juntam todos, necessitando para isso de conseguirem uma quadra, uma praça, um bom espaço, de maneira a tornar possível a participação e a atuação de todos. Não existe ensaio dos improvisos. A cada momento em que ensaiam estão na verdade atuando, e vai acontecendo, vão criando com o que está ali. No dia da apresentação, da atuação oficial, já será outra coisa, apesar de sempre os improvisos estarem ligados a elementos fundantes do Boi. Assim,

⁶⁰ MENDES, Luciano Sousa. *Luciano Sousa Mendes: Depoimento* [24/02/2012]. Entrevistadores: Bruno, Leonardo, Felipe e Edilberto, da Casa do Capitão Mor, com curadoria da autora. Sobral: Casa do Capitão Mor, arquivo selo UNICEF, 2012. Arquivo MPG, vídeo – 903 MB – 22min. 35 seg. Doc. 2.

⁶¹ Idem Doc. 1. Entrevista à autora, no dia 18 de setembro de 2012, na casa de Luciano, no bairro do Junco, em Sobral/CE.

se no teatro moderno convencional, o ensaio é, como dizem os franceses, repetição (embora haja modificações, mas em escala bem menor que no teatro tradicional), na cena popular tradicional ele é único, encontro e festa singular, irrepitível. No geral, o ensaio é feito em uma ocasião de folga dos trabalhadores/brincantes, como divertimento, apresentação mais modesta para eles mesmos e seus familiares. Brinca-se como se fosse em uma apresentação, só que ainda mais à vontade, sem o figurino completo que, muitas vezes, por causa dos muitos adereços, dificulta a ação dos brincantes. Só são utilizados os elementos mais essenciais, como as máscaras e os chicotes dos Caretas, acompanhados de um ou outro gole de cachaça. Porém, mesmo no ensaio, é seguido o roteiro da seqüência de partes e se improvisa do mesmo modo. No ensaio, também, o espetáculo se atualiza sob a influência do circunstancial e da inspiração dos brincantes. (BARROSO, 2007, p. 417)

Se considerarmos a forma como são feitas ou ocorrem as DD e que os elementos que as compõem advêm da oralidade e que essa, nas relações construídas pela memória entre esquecer/lembrar/acrescentar, influi em contínuas variantes, esse teatro/dança brincante deve ser visto sempre como criação, como algo novo e quem dele fala precisa citar dia e hora do que viu, pois “a tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante [...]” (ZUNTHOR, 1993, p. 144 apud BARROSO, 2007, p. 418).

É interessante notar que os brincantes do Boi Paz no Mundo, quando estão buscando efetivar o que seria seu ensaio, o contato de com o outro sempre é no contexto do *vamos brincar*. Assim, é comum ouvirmos eles falarem: “nossa brincadeira vai ser no Junco, você não pode faltar, avise aos outros do bairro Expectativa”. A moto para ir buscar pessoas ou coisas e o celular como forma de articulação são presenças constantes, considerando que o Boi se movimenta com pessoas de dois bairros sobralenses: Junco e Expectativa.

3.1.4. O corpo, o gesto, a dança

As DD são coletivas com coreografias ora iguais para todo o grupo, ora com elementos grupais iguais e personagens independentes com coreografias próprias, dependendo da criatividade e da destreza do brincante. Dessa forma, existem passos e gestualidades que permaneceram e são passadas adiante. Outras partes ocorrem na criatividade da ordem do dia.

Quem já presenciou o gestual singular e quase acrobático dos Caretas e Mateus de Reisados e Bois, muitas vezes executados por brincantes que

beiram os 70 anos de idade, sabe que quase sempre se trata de uma série de movimentos preestabelecidos, executados por corpos preparados, que incorporam procedimentos artísticos e extra cotidianos, característicos do que a antropologia teatral considera ser o ator performático. Os mestres e melhores brincantes desses folguedos são, geralmente, atores-dançarinos que cantam. Durante as suas performances, lançam mão de um vasto repertório de gestos, vozes e movimentos, que receberam da tradição, sem que, no entanto, deixem de contribuir pessoalmente para a ampliação desse repertório, com a inclusão de novos signos ou com a recriação de antigos. Mesmo quando improvisam, utilizam determinados princípios, um estoque de signos com uma sintaxe, ou seja, um modo de utilizá-los, transmitidos pela via da observação direta e da transmissão oral. Usam, o que poderíamos chamar, um código anônimo e informal (mas em todo caso, um código), com a flexibilidade necessária não somente à expressão do talento individual do brincante, mas também à sua adaptação às circunstâncias do momento e do lugar. (BARROSO, 2007, p. 348)

O que é dançado, gestualidade e corporeidade resultam de continua expressão criadora de quem as faz e de tudo o que é vivido por cada um que está ali. Como afirma Merleau-Ponty, “quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo” (1994, p. 269). Em cada parte, o Mestre orienta o que é para ser feito. O passo que foi aprendido e incorporado pelo conjunto é repassado, ensinado a partir do próprio fazer de alguns do grupo que já o fazem. Diante do que foi repassado oralmente e percebido pelo olhar, o brincante faz o que compreende e que pelo movimento se torna sabido. Assim, os passos fluem com uma assinatura singular daquele que agora fazem. É necessário observar que

os estudos da percepção têm contribuído para ampliar a compreensão de cognição, no sentido de tornar mais claro como se realiza o fenômeno conhecer. A enação⁶² desloca o papel da representação ao considerar que o conhecimento é incorporado, isto é, refere-se ao fato de sermos corpo, com uma infinidade de possibilidades sensório-motoras, e estarmos imersos em contextos múltiplos. [...] A cognição emerge da corporeidade, da experiência vivida e da capacidade de se movimentar do ser humano. (NÓBREGA, 2008, p 146).

Apesar de receber e sofrer influências do meio ambiente no qual se encontra, e se adaptar diante de exigências externas como forma de sobrevivência, continuidade e inclusão, nos processos culturais locais, o Boi Paz no Mundo se configura corporalmente como um sistema vivo que possui auto-referencialidade e

⁶² Segundo Nóbrega, (2008), o termo foi criado por Varela et al (1996) e traduzido por Assmann (1996) com o sentido de *fazer emergir*. Assim, enação se relaciona com a dimensão do conhecer e emerge da corporeidade.

autonomia, garantindo sempre relações dinâmicas entre as partes e o todo numa relação recursiva.

Os movimentos do nosso corpo advêm da circularidade entre este e o meio ambiente, o que vai sempre gerando uma compreensão daquele momento que se vive, produzindo uma interpretação corporal circunstancial do momento. Vamos agindo corporalmente, pela aprendizagem do que ficou sabido ali, e alguns desses movimentos vão se automatizando no próprio corpo e da próxima vez em que necessitarmos, em situações similares, utiliza-lo, já não pensaremos neles para os executarmos.

Tal observação vem complementar ou contribuir para o entendimento de como esse teatro/dança brincante ocorre, muitas vezes sem ensaios convencionais, ou, quando os promove, na verdade pela corporeidade apenas, estabelecem a aprendizagem pelo que é vivido naquele momento.

Nos passos executados, percebe-se a predominância de passos de xote, baião, marcha, valseados⁶³ e sapateados. Nos momentos em que a música é *ad libitum*⁶⁴, o grupo geralmente para o movimento dançado e a ação se mantém apenas com quem canta e com o personagem ao qual se refere. Em circunstâncias assim, o que vemos é uma gestualidade caminhada e performática, buscando dar ênfase ao que a música sugere.

A roda é o desenho de sua cenografia, dessa forma as cenas ocorrem sem uma frente especial; entretanto, quando nela existem autoridades, o local onde elas se encontram passa a ser a frente escolhida pelo grupo.

As cenas sempre ocorrem no centro demarcado pelos cordões de galantes. No caso do Boi Paz no Mundo, em 2013, os cordões eram vermelho/rosa e azul. O

⁶³ Acompanhamento rítmico corporal de músicas ternárias, no entanto sem marcação exclusiva de passos reconhecidos como valsa, daí serem chamados de valseados.

⁶⁴ Canto livre sem percussão.

cordão de índios entra, atua, dança e se posta às vezes na continuidade dos cordões de galantes ou formando outro cordão paralelo a estes ou atrás deles.

As partes coreográficas, após a entrada/o início da brincadeira, são marcadas pelas partes de cada personagem. O que se dança diz respeito à cena específica que pertence a ele, sendo isso que estabelece a ordem do dia, tipo: entrada (Cazuza, Donana, Mateu, Liseu), Bascarrasco, Galantes, Índios, Cavalinho, Burrinha, Boi, Caboré, Cazuza-Donana-Mateu-Liseu, a dança na corda, Boi, despedida, saída.

No início entram Cazuza, Donana, Mateu, Liseu e começa um diálogo de cumprimento e improvisos para envolver a plateia. O grupo musical começa então a tocar algumas músicas nordestinas conhecidas, seja porque estão fazendo sucesso no momento ou por serem tradicionalmente conhecidas. Os quatro personagens vão convidando a plateia para dançar. Adultos e crianças entram na roda à medida em que são chamados e com eles vão se divertindo. Os passos são do clássico gênero forró (marcha, baião ou xote) e por isso a maioria sabe e participa.

As figuras coreográficas que mais utilizam são: roda, serpentina, avanço e recuo em fileiras, colunas, palmas e sapateio e dançadas isoladas, esparsas, ao centro da roda. Não utilizam implementos coletivos como espadas ou bastões. Exceção seria o chicote/corda/cobra que é utilizado pela Donana e por Cazuza e que em determinado momento eles juntam os dois (chicote/corda/cobra), colocando-os no chão no centro da roda para que cada um dos principais personagens façam improvisos em cima dela, mostrando destreza, habilidade e comicidade.

O Boi Paz no Mundo atua com uma média de 30 a 45 brincantes entre crianças, jovens e adultos, sendo que a grande maioria que atua cenicamente são homens. As crianças e jovens estudam nas escolas públicas locais e os adultos têm pequeno estudo, estando a grande maioria afastada da escola, sendo um grupo de trabalhadores que são prestadores de serviços gerais.

Tudo o que são e fazem traz experiências que corroboram o que produzem, criam e atuam corporalmente na brincadeira Boi Paz no Mundo, que para alguns também é reisado. Como já o dissemos, percebemos que para uma boa parte de

mestres e brincantes não existem espaços fronteiros entre reisados e bois, bois e reisados, apesar de cada brincadeira ter um registro particular como isso ou aquilo.

3.1.5. Cena musical: cantos, ritmos, partitura

A música, como já foi dito, é o fio condutor para tudo o que ocorre nesse teatro/dança brincante. Cada cena é por ela delimitada, ampliada, conduzida. O Boi Paz no Mundo é acompanhado por um trio ou quarteto musical formado por um cordofone (sanfona – acordeón), um membranofone percutido (zabumba), e um ou dois idiofones percutidos (triângulo e/ou pandeiro), sob a coordenação de Rosinha do Acordeón, uma sanfoneira bastante conhecida na região e que é parte integrante do Boi.

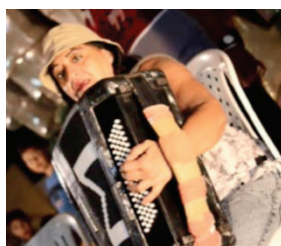


Fig. 59. Zabumbeiro e Sanfoneira, Sobral/CE Fig.60. Rosinha do Acordeon Fig.61. Conjunto, Sobral/CE

O Sr. Dominginhos, sanfoneiro autodidata e que sempre fez parte do Boi Paz no Mundo disse: *“sempre toquei no reisado, mas agora estou sem sanfona, aí Rosinha, que aprendeu comigo, é quem toca, mas tô sempre aqui, com eles”*(informação verbal)⁶⁵.

A forma musical é a toada que, para Almeida (1942, p. 105), Alvarenga (1950, p. 275) e Cascudo (1972, p. 871 -872), se constitui como forma híbrida que, no espaço brasileiro, pode ser qualquer coisa, como cantigas, cantilenas ou canções em formas amorosas, tendo predominância de quadras, utilizando estrofe e refrão. Na música brasileira, ela não tem um formato definido e por isso é importante que a cada momento que, a cada momento que a encontramos, façamos uma descrição mais detalhada, de que tipo de toada se fala.

⁶⁵ Dialogando durante ajustes para entrega dos documentos ao Prêmio Culturas Populares do MINC- Edital Mazaroppi em que a autora inscreveu o grupo e este foi contemplado. Tarde do dia 20 de outubro de 2013, na casa do Sr. Luciano, no bairro do Junco, em Sobral.

Diante do exposto, afirmamos que a toada do Boi Paz do Mundo se aproxima de uma “atividade musical de caráter lúdico sendo formada por melodias simples apresentadas em forma de estrofe e refrão, geralmente em quadras. Não possui forma fixa e está mais associada à linha melódica do que à peça em si.”⁶⁶

Ela não é uma peça única e inteira. A cada momento se insere uma parte que, musicalmente falando, tem começo, meio e fim, podendo inclusive ser utilizada de forma independente.

A música do Boi Paz no Mundo, em forma de toadas, pode ser do tipo estrofe refrão⁶⁷, solo e coro⁶⁸ ou instrumental, tendo o Bascarrasco puxando os solos e Galantes e Índios segurando a parte coletiva. Os cantos são diversificados, podendo ser tradicionais/ancestrais ou criados para aquele ano específico, sendo preparados por todos nos ensaios ou ainda improvisados. Há também várias paródias de clássicos nordestinos como *Mulher Rendeira*, *Asa Branca*, *Carolina*, *Boiadeiro*, dentre outros, ou de canções de sucesso do momento, não apenas no Boi Paz no Mundo, mas em vários bois sobralenses como demonstramos abaixo⁶⁹.

Paródia de Boiadeiro (Luiz Gonzaga)

*Vem meu cavalo que a noite já vem
É Paz no Mundo e todo povo lhe quer bem*

*E vem chegando, vem chegando o meu cavalo
O meu cavalo que vem lá das aliança
O meu cavalo vai aqui se apresentar
E encantar o mundo todo das crianças*

*Vem meu cavalo que a noite já vem
É Paz no Mundo e todo povo lhe quer bem*

Exemplo solo e coro:

Cadê aquele laço, laço de laçar meu boi

⁶⁶ Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira.

In: <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002164.html>. Acesso em 3 de outubro 2013.

⁶⁷ Quando tem um refrão e estrofes que vão se alternando, entre uma e outra, o refrão é repetido.

⁶⁸ Pode ser feito tanto na estrofe quanto no refrão. Sempre o que se canta primeiro é cantado por uma pessoa apenas e depois repetido por vários outros, em coro.

⁶⁹ Transcrições desses exemplos musicais no item 3.1.8.

Cadê aquele laço que eu não sei pra onde foi

Bascarrasco: *Boiadeiro, oh menino*

Coro: *quem vem lá*

Bascarrasco: *O boiadeiro sou eu,*

Coro: *quem vem lá*

Bascarrasco: *Mas é que sou boiadeiro, oh menino*

Coro: *quem vem lá*

Bascarrasco: *Boi Paz no Mundo se apresentar*

Coro: *quem vem lá*

Utilizam muitos solos instrumentais, alguns genuínos forrós de grandes sanfoneiros, outros são improvisos do músico que os acompanha. Essas partes instrumentais são utilizadas para cenas hilárias entre Cazuzza, Donona, Mateu e Liseu, ou ainda para solos de partes dançadas no que eles chamam de *pisa ou pisadinho*, que são sapateados improvisados pelos personagens centrais e por quem se aventurar a acompanhar.

Usam também trechos musicais de forrós conhecidos e que fazem sucesso, de forma que Donona e Cazuzza possam brincar, no início, com as pessoas da roda. Dançam xote, marcha e baião, acrescentando o valseado, sendo esses os ritmos básicos utilizados durante toda a ação desse teatro/dança brincante.

Fazem partes *ad libitum* soladas e repetidas pelo coro, estilo responsorial entremeado por trecho instrumental como ocorre na parte em que apresentam os Índios, por exemplo.

Bascarrasco: *Boa noite, meu pessoal/ boa noite com muito amor (ad libitum)*

Índios: *Boa noite, meu pessoal/ boa noite com muito amor (ad libitum)*

Bascarrasco: *Dá-me um pouco de atenção/ que minha tribo chegou (ad libitum)*

Índios: *Dá-me um pouco de atenção/ que minha tribo chegou (ad libitum)*

Solo Instrumental (forró)

Bascarrasco: *A cultura de Sobral é um espaço popular*

Índios: *A cultura de Sobral é um espaço popular*

Bascarrasco: *Vou pedir a Deus do céu para nunca se acabar*

Índios: *Vou pedir a Deus do céu para nunca se acabar*

Solo Instrumental (forró)

É muito comum nas DD a presença de canto com desencontro tonal entre os tocadores e o cantante. Percebemos que quem canta entra sempre antes do toque do instrumento, obrigando os músicos a correrem atrás do tom aleatório escolhido.

Nem sempre o instrumentista consegue fazê-lo, deixando, assim, o acompanhamento em um tom e o cantante em outro. Isso também ocorreu com o Boi Paz no Mundo em 2013 e advém das ausências dos músicos nos encontros que antecedem a apresentação do Boi. Como o Bascarrasco canta costumeiramente sem acompanhamento, no dia da festa acaba ocorrendo o desencontro e, portanto, são necessários cuidados especiais e uma devida atenção de quem pesquisa para realmente localizar a melodia do que é cantado.

É importante procurar se envolver com o conjunto do que ocorre, considerando que a música não é apenas o som produzido, ouvido; ela é toda a relação com a espetacularidade que está ali, é teatro e dança, é o elemento de repouso e de movimento, é o rio onde se desencadeia e navega tudo a ser dito e feito no que é encenado/vivido. A divisão feita é somente a busca de favorecer uma compreensão das partes para propiciar o encontro com o todo daquilo que falamos.

3.1.6. Cena dialogada: texto escrito, texto oral e improviso

Geralmente, as cenas dialogadas nesse teatro/dança brincante, quando ocorrem, advêm de textos ancestrais guardados na memória e repassados oralmente. Podem também vir de textos escritos em caderninhos ou constituídos a partir de improvisos sustentados em mote dado, orientado pelo Mestre dessas expressões culturais.

No Boi Paz no Mundo as cenas dialogadas são poucas. Na encenação, o que se conta está sempre ocorrendo por meio da música e da dança. Algumas dessas poucas cenas, quando ocorrem, são constituídas por meio do improviso dos personagens centrais Cazuza, Donona, Mateu e Liseu, como as descritas adiante.

O improviso nas cenas traz sempre questões que abordam de forma hilária fatos políticos e sociais novos que envolvem a comunidade local. Ao identificar esses elementos colocados por meio de comicidade e/ou protesto, gostam da forma como os participantes ridicularizam assuntos que os incomodam. Dessa maneira, o grotesco ridicularizado garante, na festa coletiva, a alegria do riso farto e fácil que promove estabilidade para o equilíbrio da existência humana, considerando que

o riso esconde seu mistério. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante [...] A cólera, mesmo a divina nada pode contra o riso, símbolo consagrado da liberdade. (MINOIS, 2003, p. 16 e 131)

O riso se relaciona ao brincar, à busca do ócio necessário à vida difícil. Por meio dele, o homem rejuvenesce, aplicando à sua lida a utopia da solução de seus problemas ou de, por meio da brincadeira ou da fé que o move, fortalecer corpo e espírito para enfrentá-los.

Nas cenas, dialogadas ou não, o que mais se vê na construção/ação cênica do Boi Paz no Mundo é o risível, o que pode trazer a alegria e a descontração de todos que ali estão, numa busca infinita e permanente do que é destacado por Barroso como um riso brincante:

o riso dos Reisados e Bois é o riso dos deuses que se permitem toda a liberdade e inclusive as maiores licenciosidades. É o riso dos deuses que, também eles, não estão apartados da natureza e como os demais seres comem e cagam, choram e riem, trepam e procriam. O riso brincante, portanto, é um riso que humaniza os deuses e diviniza os homens. Do mesmo modo, é o riso do mundo invertido. Trata de forma vulgar os assuntos tidos como mais graves, e de forma grave os assuntos tidos como mais vulgares. Mostra, assim, a relatividade de tudo o que é estabelecido. Por isso, os meninos respeitáveis e os velhos cômicos, as mulheres libidinosas e os homens pudicos. As Catirinas feitas por homens adultos, as Damas feitas por meninotes, os Velhos feitos por mulheres, os Reis corcundas, os Anões príncipes, ricos e pobres, homens e mulheres, crianças e idosos que trocam papéis. É também um riso crítico, que rebaixa a avareza, a luxúria e outros vícios sociais. No riso brincante, dos Reisados, toda deformidade de caráter se traduz sempre numa deformidade corporal, num tique nervoso ou num automatismo. Neste sentido, desmascara o falso moralismo. (2007, p. 373).

Como visto, para a elaboração dos improvisos, das cenas risíveis, dialogadas ou não, é necessário conhecer o que está na ordem do dia, o que mantém o teatro/dança brincante sempre atual, e possibilita uma ação criativa com elementos do que seja novidade, exigindo o conhecimento do que ocorre onde se brinca.

Sua dança é sua gestualidade narrativa, fala o texto não escrito ou que pode ser cantado. O texto/dança é o que se interpreta como um corpo único. Corpo livre que dança para ser feliz ou é feliz porque dança brincando. Como seu alongamento é feito na labuta do trabalho cotidiano, seu aquecimento vem do que a vida lhe exige,

sua destreza e sua agilidade são conquistas naturais pela vida que leva e pela prática de fazer fazendo; assim, também seu texto improvisado se alimenta de suas experiências, de tudo o que é vivido e depende de uma capacidade imaginativa enorme para criar.

3.1.7. O agrado: resistência e continuidade

O Boi Paz no Mundo não cobra cachê, pelo menos não da forma convencional que conhecemos. Entretanto, é comum a utilização do que eles chamam de *agrado ou contrato do boi* para a brincadeira ir para o terreiro de alguém. Sr. Luciano, Mestre do Boi, diz:

Bom, é um contrato, as pessoas fazem um contrato com o boi: eu quero o boi dançando na minha casa, no terreiro, pergunta a quantia, quanto é que a gente cobra pra levar o boi pra brincar lá no terreiro. E assim a gente vai fazendo a roda[...] No meu terreiro brinco como quero mas se querem me levar pro Sinhá Sabóia tá, ou Terrenos Novos ou pros interiores e bairros, depende do contrato do boi. Precisamo dos agrados pros menino, pros tocador, depende do contrato. (Informação verbal)⁷⁰

De forma corriqueira, costumamos ouvir que os grupos tradicionais populares que mantém essas brincadeiras de teatro/dança brincante se caracterizam principalmente pela forma como brincam e agem descompromissados com o receber pagamento por isso. É também comum conhecermos projetos que envolvem a presença dessas expressões culturais sem prever qualquer *pró-labore*, mesmo sabendo que eles se deslocam muitas vezes de lugares longínquos para chegar onde os queremos.

Por um lado, é importante refletir que uma coisa é aquilo que é parte da comunidade, está inserido em seus momentos extraordinários da vida e se configura no rito da festa que se faz principalmente para si. Outra coisa é levar isso como uma representação para ser vista e colocada entre tantas outras expressões culturais. Nesse caso, é necessária uma nova ordem que precisa ser unida por uma “nova articulação entre o princípio da igualdade e o princípio da diferença, permitindo

⁷⁰ Souza, Luciano Mendes de. *Entrevista I* – 18 setembro de 2012. Doc. 1. Nessa entrevista estavam presentes Luciano e João Mendes, netos de Mestre Panteca.

assim a possibilidade de diferenças iguais – uma ecologia de diferenças feita de reconhecimentos recíprocos” (SANTOS B., 2004, p. 21).

Por outro lado precisamos constatar que ainda permanece, na grande maioria do Estado do Ceará, a prática dessas brincadeiras sem envolver ressarcimento, pagamento para quem delas participa sendo comumente o Mestre, seus familiares ou o grupo quem custeia o ônus com figurinos, adereços, transporte etc. É comum observar que

o Reisado mesmo acontecendo em uma comunidade de baixa-renda, prescinde de qualquer ajuda financeira para se realizar.[...] embora hoje, nos centros urbanos maiores, predomine o pagamento monetarizado, diretamente acordado entre o Reisado e os promotores da apresentação, seja em palcos, praças, ou mesmo (em menor grau) em terreiros, outras formas de pagamento ou compensação permanecem, incluindo pequenos rituais e outros procedimentos, que nos fazem pensar em vestígios e/ou na permanência de traços de um sistema de relações sociais baseado na troca de dons.[...] Neste caso, obviamente, o brincante não espera retribuição. (BARROSO, O. 2013, p. 335).

O agrado ao qual o Sr. Luciano se refere está dentro desse sistema de relações sociais de trocas de dons. Não existe um pagamento efetivo, mas a utilização do que se consegue durante os dias brincados para a realização de uma grande festa com comida, bebida, dança e música para todos. Os músicos geralmente além desse *agrado*, recebem ainda *agrados em dinheiro*. Mas eles nunca chamam isso de *pagamento*.

É necessário também frisar, utilizando o discurso de Santos B. (2004, p. 20) sobre a sociologia das ausências e sabendo, por meio da ecologia do reconhecimento, que é necessário e urgente um olhar mais justo sobre essas comunidades, considerando que são elas as protagonistas de suas expressões culturais, a bonificação, pró-labore ou outro tipo de recompensa financeira nas oportunidades em que compartilha seu fazer cultural, poderá no momento atual contribuir para a resistência e a continuidade desses saberes e dessas práticas.

3.1.8. Os elementos matriz de uma estética, na inteireza de um encontro

Para estabelecer um diálogo no próximo capítulo sobre a utilização dos elementos estéticos deste teatro/dança brincante na ação docente do ator/professor/pesquisador, apresentamos a seguir, de forma comentada, um dos seus momentos coletivos da brincadeira.

O registro é da apresentação do Boi Paz no Mundo, no dia 06 de janeiro de 2013 na abertura do encontro de bois de Sobral que ocorreu no *Boulevard* do Arco do Triunfo, espaço-ícone que fica na entrada da cidade⁷¹.

No início temos uma roda meio oval, meio irregular, formada pelo jeito como as pessoas foram aos poucos se organizando, sentando aqui e ali. Por ser um evento da prefeitura, havia algumas cadeiras, arquibancadas, serviço de som e um apresentador para chamar as pessoas e para o prefeito se manifestar na abertura. Foi uma apresentação oficial dedicada à família do Mestre Panteca, já falecido.

Iniciando a brincadeira, a sanfoneira Rosinha do Acordeón e seu grupo tocam. Executam o xote *Rindo à toa*, do Fala Mansa. É a música que faz o chamamento, que estabelece a alegria descontraída de todos. Aos poucos, entram Donana, Cazuzza, Mateu, Lizeu. Chamam as pessoas para dançarem. Entram crianças, jovens, adultos, vão brincando e se divertindo. Donana tira o prefeito para dançar um xote e aí a festa é total. Eles mangam, brincam e gostam. O prefeito aplaude Donana e, logo em seguida, pega o microfone e fala sobre eles, chamando a primeira dama que os nomeia e inicia oficialmente a apresentação.

Cazuzza diz: *Oi Donana* (aponta para uma pessoa na plateia) *oi quase nascia sem pescoço!* (Todos riem).

Donana: *Ele parece sabe quem, véi?* (Sua fala é gutural, meio falsete, soa engraçado)

Cazuzza: *Uma tartaruga!*

Donana: *Não, não é o Dedim!* (Todos riem)

Animador: *Vamos lá, na palma da mão, todo mundo junto, é a dança da Donana.*

(Donana dança com Cazuzza, se rebola, brinca, as ancas bem projetadas para trás, executa giros e contragiros sob o braço de Cazuzza. Dança também com Lizeu depois com Mateu e vão ali com máscaras, sapateados, pulinhos, barrigas, insinuações e estripulias provocando risadas e diversão).

⁷¹ DVD cedido pelo grupo de sua apresentação na abertura do Encontro de Bois e Reisados de Sobral, no dia 6 de janeiro de 2013, fazendo parte do Apêndice D, anexado ao final deste trabalho.

Animador: *Vamos receber com os aplausos desse público sobralense, netos do Mestre Panteca, o Booooooooooi Paaaaaaaaz no Mundooooooooo!* (Todos aplaudem)

Bascarrasco: *Boa noite público presente/ do mais distante lugar (BIS)
Agora peço licença pra ele se apresentar
Sou amo do Paz no Mundo o campeão do lugar (BIS)*

(S'imbora Rosinha!)

Percebemos que a trilha musical desse tema cantado pelo Bascarrasco é, na verdade, a linha melódica do Boi Garantido, de Parintins, no Amazonas. Oswald Barroso (2007, p. 420), apoiado nos estudos de poesia oral de Zumthor, diz que “as melodias são mais móveis e viajam através da língua, mas que não só as melodias se mudam para outras letras, como as letras se mudam para outras melodias”. Dessa maneira, frases melódicas inteiras migram para outros contextos e vão se recompondo no universo da tradição. Isso ocorre por vários motivos, e um dos que mais se destaca são as relações de afeto incitadas no Mestre por determinados temas ou partes. Quando os conhece ou os escuta, deles se enamora e se apropria, recriando-os em seu contexto.

Na parte I, que chamaremos de entrada dos cordões de índios e galantes, eles entram evoluindo em serpentinas no sentido da roda, mas evoluindo sempre até o Bascarrasco e outros ajudantes do grupo delimitarem onde devem parar e estabelecer a frente, que, nesse caso, ficou para onde estava o prefeito e a primeira dama.

Rosinha toca um dos temas mais tradicionais dos Bois de Sobral que é o *Cadê aquele laço*. Primeiro executa somente como solo instrumental e depois entram os versos tirados pelo Bascarrasco com respostas do grupo.

*Bascarrasco: Cadê aquele laço, laço de laçar meu boi/
Cadê aquele laço que eu não sei pra onde foi* } *Bis*

(Estrofe 2, solo e coro, ritmo de baião)

Bascarrasco: Cadê meu laço aqui irmão
Cordões: Quem vem lá
Bascarrasco: Meu laço caiu no ribeirão
Cordões: Quem vem lá
Bascarrasco: Ai que saudade que tenho do laço
Cordões: Quem vem lá

Bascarrasco: De ter um laço pra me laçar
Cordões: Quem vem lá

Bascarrasco: Cadê aquele laço, laço de laçar meu boi/ } *Bis*
Cadê aquele laço que eu não sei pra onde foi

Canto

(Solo)

Ca - dê a - que - le laço, la - ço de la - çar meu boi? Ca -

5

dê a que - le laço que eu não sei pra on - de foi? Ca - foi? Vem

10

(Coro) (Solo)

boi - a - dei - ro, ó, me - ni - no. Quem vem lá? O boi - a - dei - ro sou eu.

15

(Coro) (Solo)

Ó, me ni - no. Quem vem lá? Mas é que eu sou boi - a - dei - r'Ó, me - ni - no.

20

(Coro) (Solo) (Coro)

Quem vem lá? O Paz no Mun - do vem se a - pre - sen tar. Quem vem lá? —

Fig. 62. Transcrição musical, Cadê aquele laço, Sobral/CE

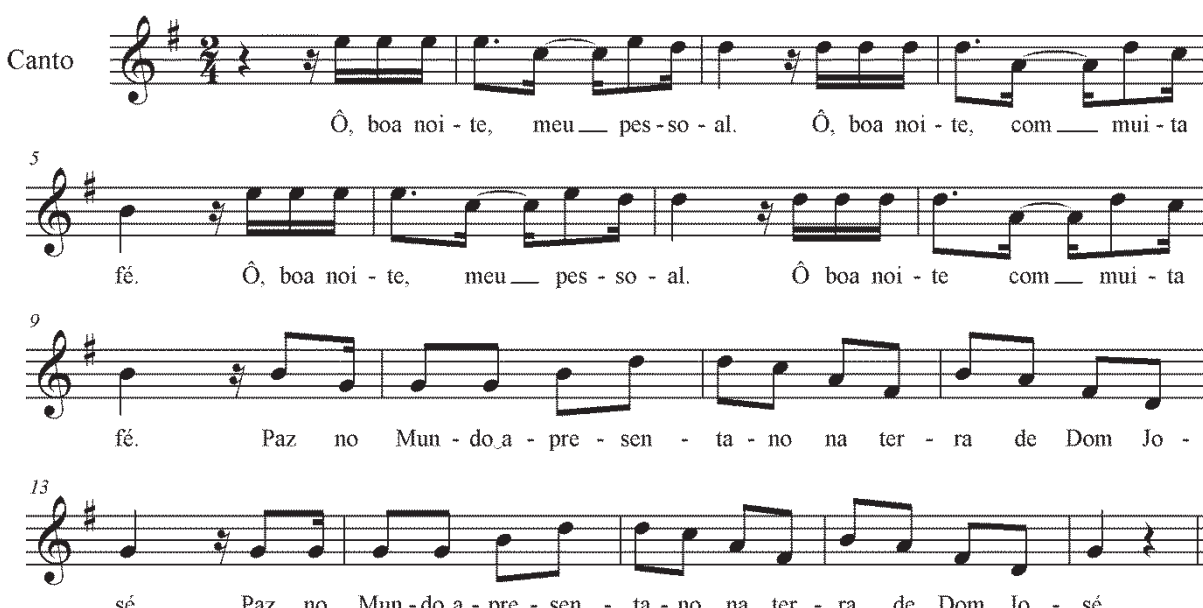
(Estrofe 3, quadra feita em dueto pelo Bascarrasco e ajudante com repetição a cada frase. Continua o mesmo ritmo. À medida em que cantam, os cordões vão entrando com palmeos e, no centro, os personagens Donona, Cazuzza, Mateu e Liseu dançam livres)

Bascarrasco: Boa noite meu pessoal } *Bis*
Boa noite com muita fé
O Paz no Mundo apresentando } *Bis*
Na terra de Dom José

O nosso boi é boi guerreiro } *Bis*
É juventude, véi e menino
É o nosso grupo de galante
Agora se divertindo (sic)

Baião ♩ = 110

Canto



Ô, boa noi - te, meu ___ pes - so - al. Ô, boa noi - te, com ___ mui - ta

5 fé. Ô, boa noi - te, meu ___ pes - so - al. Ô boa noi - te com ___ mui - ta

9 fé. Paz no Mun - do a - pre - sen - ta - no na ter - ra de Dom Jo -

13 sé. Paz no Mun - do a - pre - sen - ta - no na ter - ra de Dom Jo - sé.

Fig. 63. Transcrição musical, Boa noite do Bascarrasco, Sobral/CE

(Retoma o formato musical do início com refrão, solo e coro estilo responsorial)

Instrumental com Rosinha, linha melódica da entrada *Cadê aquele laço*

Bascarrasco: Mostrando a tradição de brincar bumba meu boi
Mostrando a tradição de cultura meu amor } Bis

Bascarrasco: É tradição ô plateia
Cordões: Paz no Mundo
Bascarrasco: Boi Paz no Mundo chegando oi plateia
Cordões: Paz no Mundo
Bascarrasco: Trazendo a paz e o amor, oi plateia
Cordões: Paz no Mundo
Bascarrasco: a brincadeira vai começar
Cordões: Paz no Mundo

Bascarrasco: Trago meus versos do coração
Cordões: Paz no Mundo
Bascarrasco: Faço meu verso com emoção
Cordões: Paz no Mundo
Bascarrasco: Faço meu verso com muita fé
Cordões: Paz no Mundo
Bascarrasco: Com Jesus Cristo e Dom José
Cordões: Paz no Mundo

Bascarrasco: Mostrando a tradição de brincar bumba meu boi
Mostrado a tradição de cultura meu amor } Bis

Parte II – Dança livre dos personagens centrais. Paródia da música *Rindo a toa*, no ritmo de xote. Os cordões de Galantes e Índios acompanham com palmeios não interferindo, aguardando o momento de atuarem mais fortemente.

Bascarrasco, Mateu, Lizeu e ajudante vocal

Mas venha ver, mas venha ver } *Bis*
Boi Paz no mundo se apresentar }

Todo amor vem brilhar de novo Boi Paz no Mundo é tradição do povo
É Paz no Mundo para o seu olhar laiá, laiá

Vem ver, vem ver Boi Paz no Mundo brincar, } *Bis*
Nossa cultura é tradição popular, é tradição popular }

Mas veja só o Paz no Mundo do jeitinho que ficou
E não promete pra faltar
Mas vem ficar, e vem ficar aaaaaaaa
Brincar no Paz no Mundo é brincar com amor } *Bis*
Porque, porque foi o Tio Junior que pegou }

Canto

Mais ve-nha ver Mais ve-nha ver é Paz no Mun-do se a pre-sen-tar

5 Tô nu-ma bo-a, vem bri-lhar de no - vo, é Paz no Mun-do é tra-dí-ção do po -

9 - vo, é Paz no Mun-do pe-lo seu lu-gar. ____ lái-a, lai-á.

13 Vem ver, vem ver o Bo - i Paz no Mundo brin-car. Nos - sa cul -

18 tu-ra a nos-sa tra-dí - ção po-pu-lar, tra-dí - ção po pu lar. Mas ve-ja só ____ Paz no

23 Mun-do do jei-ti-nho que fi - cou ____ e não pro - me-te pra fal - tar, mas vem fi-car

29 mas vem fi-car ____ Paz no mun-do brin-ca com a - mor ____ por que foi o tio

33 Jú - nior que fun - dou. ____ Brin-car no Paz no Mun-do é brin - car com a - mor

36 ____ por - que foi o tio Jú - nior que fun - dou ____

Fig. 64. Transcrição musical, parodia, Sobral/CE

Instrumental com Rosinha conclui esta parte.

Parte III – *Oh, de casa, oh de fora* é uma peça toada de saudação em ritmo de xote bastante tradicional entre os grupos de Reisados e Bois cearenses, cantada sempre na chegada à porta da casa com quem se brinca. Todos cantam e continuam com batidas de palmas e pequenas dançadas dos galantes e índios e danças livres com Donona, Cazuzza, Mateu e Lizeu. Essa peça geralmente é feita nos grupos em formato solo e coro. No Boi Paz no Mundo, todos cantam tudo juntos.

Ô de casa, ô de fora é mangerona quem taí (Bis)
É o cravo, é a rosa é a fulô do bugari (Bis)

Nosso rei do oriente pode andar fora de hora (Bis)
Iluminado pela estrela que iluminou Nossa Senhora (Bis)

(Solo instrumental da linha melódica)

O sol entra pela porta e o luar pela janela (Bis)
 Quero saber da resposta e não saio daqui sem ela (Bis)

(Solo instrumental da linha melódica)

Vou m'imbora, vô mimbora e agradeço a permissão (Bis)
 Vou embora acompanhado e com Jesus no coração (Bis)

(Solo instrumental da linha melódica)

Xote ♩ = 80

Canto

Oi, de ca - sa, oi, de fo - ra, a man - je - ro - na é quem tá ai. Oi, de

5 ai. E é o cra - vo, é a ro - sa, é a fu - lô do bul - ga ri. E é o

10 cra - vo, é a ro - sa, é a fu - lô do bul - ga ri

Fig.65. Transcrição musical, Oi de casa, oi de fora, Sobral/CE

Parte IV – dança do cordão de Índios. É formada uma fileira com toda a ala de Índios tendo à frente uma espécie de Cacique com um grande cocar e figurino de destaque. Essa fileira trabalha com avanço e recuo determinado por fraseado musical. Quando Bascarrasco faz a toada *ad libitum*, eles permanecem no local e apenas respondem em coro e fazem o avanço/recuo durante o solo instrumental, utilizando para isso um passo marcado e outros com pisadinho direto⁷². A cada vez que fazem o avanço e o retrocesso os brincantes gritam, animam-se e os personagens principais continuam fazendo sua folia própria. Utilizam esta frase musical instrumental em ritmo de baião, repetidas vezes até soar o apito do Bascarrasco.

Baião ♩ = 120

G C G C

Repete várias vezes até o Fim

Sanfona

Fim

Fig.66. Transcrição musical, improviso parte Índio, Sobral/CE

⁷² Como eles chamam e que pode ser visto nas imagens cedidas no Apêndice D.

Bascarrasco: *Convidar os visitantes do sertão e de Sobral*
 Índios: *Convidar os visitantes do sertão e de Sobral*
 Bascarrasco: *Que leve no coração este Centro Cultural*
 Índios: *Que leve no coração este Centro Cultural*

Repetem entre uma parte e outra a mesma frase musical instrumental em ritmo de baião até soar o apito do Bascarrasco,

Bascarrasco: *Sou índio do Amazonas sou valente sou guerreiro*
 Índios: *Sou índio do Amazonas sou valente sou guerreiro*
 Bascarrasco: *Luto pela liberdade não me troco por dinheiro*
 Índios: *Luto pela liberdade não me troco por dinheiro*

(Sanfona – solo instrumental)

Bascarrasco: *Vou m'ímbora, vou m'ímbora deixando muita alegria*
 Índios: *Vou m'ímbora, vou m'ímbora deixando muita alegria*
 Bascarrasco: *Vou m'ímbora acompanhado com a Santa Virgem Maria*
 Índios: *Vou m'ímbora acompanhado com a Santa Virgem Maria*

O conjunto toca uma frase musical em ritmo de marcha alegre, também um tema curto.

Arrasta-pé ♩ = 160 C

Sanfona

5

11

G C F C G C

Fig.67. Transcrição musical, Sanfona parte índio, Sobral/CE

Saem evoluindo em serpentina ao som da marcha tocada que lhes permite correr alegremente, lembrando figuras de evolução próprias das danças indígenas brasileiras. Na coluna que formam entram também Mateu, Liseu, Donana e Cazuza dançando e cantando com eles festivamente.

(Todos)

Nós somos índios forte que sabem marchar (Bis)
Carregam nossas flechas para guerrear (Bis)

Sou índio meio (?) até meio dia (Bis)
Saiu de sua toca para pescaria (Bis)

Sou índio do Amazonas que sabe cantar (Bis)
Poesia e muito verso para alegrar (Bis)

Eu vou para Amazônia lá não tem mulher (Bis)
Vou levar a Donona pra fazer café (Bis)

Eu vou para Amazônia lá tem tradição (Bis)
Vou levar o Paz no Mundo no meu coração (Bis)

Adeus ó minha gente com paz e amor (Bis)
Até bem para o ano se nós vivo for (Bis)

O trecho *Até bem para o ano se nós vivo for* é mais um exemplo do que já ressaltamos anteriormente, sobre a migração de trechos melódicos ou de letras e vice-versa, sendo bem comum nas expressões da cultura tradicional onde parte do que é ancestral navega livre no meio dos mestres e brincantes que vivem em constante recriação dessa estética. Sobre esse aspecto, destacamos que o trecho mencionado acima está na despedida da Caninha Verde, como abaixo:

Caninha verde adeus, adeus/ caninha verde eu já me vou (Bis)
Caninha verde até para o ano/ Caninha verde se eu vivo for (Bis)

Parte V – este momento é muito esperado, pois Mateu, Liseu, Donana e Cazuzza vão mostrar suas habilidades de dançadores em volta, em cima e do lado de uma corda/cobra que é esticada no centro da roda. Esse artefato é o chicote com o qual Donona corre atrás dos meninos para dar chicotadas. A música é instrumental e trata-se de um forró tradicional escolhido por quem o executa. Deve ser alegre, dinâmico e vivo para estimular a dança que é feita de improviso. Nessa oportunidade, foi tocado *Bicho Carpinteiro*, de Mário Zan, entremeado com solo de trecho musical improvisado por Rosinha do Acordeón. Ela faz a música de Mário Zan como uma parte A complexa e depois o trecho improvisado como parte B mais simples e fica nesse vai-e-vem, enquanto os

personagens fazem todo tipo de estripulia, dançando e sapateando um de cada vez de acordo com suas habilidades e destreza.



Fig. 68. Mateu na corda, Sobral/CE

Fig. 69. Ajudante na corda, Sobral/CE

Fig. 70. Liseu, Sobral/CE



Fig. 71. Vêi Cazuzza na corda, Sobral/CE

Fig. 72. Vêia Donona na corda, Sobral/CE

Terminada essa parte, tem início a apresentação do Cavalinho, que começa com uma paródia da música *O cheiro da Carolina*, de Luiz Gonzaga. Os cordões de índios e galantes se abaixam, ficando apoiados nas pernas meio ajoelhadas/sentadas cantando e batendo palmas. As crianças começam a querer pegar ou dançar com o bichinho. Ficam eufóricas, batem palma e brincam. No ritmo de xote, o brincante vai conduzindo e adentrando a brincadeira. Dançando todos participam, porém, deixando sempre em evidência o Cavalinho que se aproxima das famílias, cumprimenta e se mostra.

Bascarrasco: Vem chegando meu cavalo
Todos: Cavalim do Paz no Mundo
Bascarrasco: Vem chegando meu cavalo
Todos: Cavalim do Paz no Mundo
Bascarrasco Começa a se apresentar
Todos: Cavalim do Paz no Mundo
Bascarrasco: Boa noite toda a platéia
Todos Cavalim do Paz no Mundo
Bascarrasco: Boa noite toda a platéia
Todos Cavalim do Paz no Mundo
Bascarrasco: Venha ver como é que é
Todos Cavalim do Paz no Mundo
Bascarrasco: Meu cavalo tem tradição
Todos Cavalim do Paz no Mundo

*Bascarrasco: Vem meu cavalo que a noite já vem
É Paz no Mundo e todo o povo lhe quer bem* } (Bis)

*Bascarrasco: E vem chegando, vem chegando meu cavalo
O meu cavalo bonito vem da aliança
O meu cavalo começa a se apresentar
E representa bonito toda criança*

*Bascarrasco: Vem meu cavalo que a noite já vem
É Paz no Mundo e todo o povo lhe quer bem* (Bis)

*Bascarrasco: E vem chegando, vem chegando meu cavalo
O meu cavalo bonito vem do Arraial
O meu cavalo começa a se apresentar
E representa bonito pro pessoal*

*Bascarrasco: Vem meu cavalo que a noite já vem
É Paz no Mundo e todo o povo lhe quer bem* (Bis)

Xote ♩ = 86

Canto

Vem, meu ca - va - lo, que a noi - te já vem, é Paz no
Mun do e to - do o po - vo te quer bem. bem. E vem che - gan - do e vem che - gan - do meu ca -
va - lo, o meu ca - va - lo bo - ni - to vem do ar - rai - al. O meu ca - va - lo co - me - ça a se a - pre - sen -
tar e re - pre - sen - ta bo - ni - to - pro pes - so - al. Vem, meu ca -
va - lo, que a noi - te já vem, é Paz no Mun do e to - do o po - vo te quer bem.

Fig. 73. Transcrição musical, entrada Cavalo, Sobral/CE

A música muda para um baião, tendo na linha melódica fragmentos da música da brincadeira do *Maneiro Pau* cearense, sendo executada no estilo solo e coro. Por ser mais alegre, o brincante vai se soltando corporalmente e seu personagem evoluindo nas brincadeiras da roda.

Bascarrasco: E já chegou meu cavalinho
Todos: Adeus rosa, adeus amor
Bascarrasco: Meu cavalim vem do arraial
Todos: Adeus rosa, adeus amor
Bascarrasco: Meu cavalim cumprimentando
Todos: Adeus rosa, adeus amor
Bascarrasco: o grupo do Boi Ideal
Todos: Adeus rosa, adeus amor

Bascarrasco: E já chegou meu cavalinho
Todos: Adeus rosa, adeus amor
Bascarrasco: Meu cavalinho de estimação
Todos: Adeus rosa, adeus amor
Bascarrasco: Tem boa vida meu cavalo
Todos: Adeus rosa, adeus amor
Bascarrasco: Meu cavalo tem tradição
Todos: Adeus rosa, adeus amor
Bascarrasco: E chega aqui meus dois vaqueiros
Todos: Adeus rosa, adeus amor
Bascarrasco: E pode desmanchar o baião.
Todos: Adeus rosa, adeus amor

Baião ♩ = 100

Canto

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. Above the notes, there are markings for '(Solo)' and '(Coro)' indicating different parts of the performance. The lyrics are: 'E já che - gou meu ca - va - linho, A - deus, Ro - sa, a - deus a - mor. ____ Meu ca - va - lo vem do ar - rai - al. A - deus, Ro - sa, a - deus, a - mor. ____ Meu ca - va - lo cum - pri - men - tan - do. A - deus, Ro - sa, a - deus, a - mor. ____ O gru - po - do Boi I - de - al. A - deus, Ro - sa, a - deus, a - mor. ____'.

E já che - gou meu ca - va - linho, A - deus, Ro - sa, a - deus a - mor. ____ Meu ca - va -

lo vem do ar - rai - al. A - deus, Ro - sa, a - deus, a - mor. ____ Meu ca - va -

lo cum - pri - men - tan - do. A - deus, Ro - sa, a - deus, a - mor. ____ O gru - po -

do Boi I - de - al. A - deus, Ro - sa, a - deus, a - mor. ____

Fig. 74. Transcrição musical, saída Cavalo, Sobral/CE

Enquanto o Cavalo dança, várias cenas da Donona e Cazuzza ocorrem em paralelo, sem prejudicar sua ação cênica. Numa dessas, Donona pega um capacete rosa que estava na mão de uma menina, coloca-o na cabeça como se fosse uma coroa e sai correndo em zigue-zague, como se tivesse pilotando

uma moto. A menina corre atrás e todos riem enquanto o Cavalinho dança e brinca. É interessante notar que, hoje, cavalo e moto dividem os espaços sertão adentro, sendo a moto na atualidade bem mais presente e utilizada pelo sertanejo, seja ele do espaço urbano da sede municipal ou não. Assim, a cena composta por cavalo e moto, surgida do improviso, corresponde a algo bastante comum entre eles.

A apresentação prossegue indo agora para a segunda parte do Cavalo, quando o *desmanchar o baião* citado é acelerar para um andamento mais vivo com outra música, porém no ritmo do baião, quando o brincante que conduz o cavalo vai demonstrando habilidades e executando tudo o que a música sugere; assim, ele pula, gira em sentidos diversos, faz passos miúdos e largos numa dinâmica forte, alegre, ágil, movimentando a todos. Os cordões já de pé participam alegres, porém, não prejudicando o dono da cena. Os vaqueiros vão conduzindo o Cavalinho na roda, pois é deles os improvisos em diálogo utilizando uma frase musical apenas e de construção poética simples, e com eles dançam.

Mateu: Cavalo marinho eu não quero não (Bis)
Liseu: Segure o fole e puxe um baião (Bis)
Mateu: Cavalo marinho é arrudupal [sic] (Bis)
Liseu: Dá boa noite pro pessoal
Mateu: Cavalo marinho fazendo um eu (Bis)
Liseu: Este espaço é do Veveu (Bis)
Mateu: Cavalo marinho fazendo o é (Bis)
Liseu: Dá boa noite é pro povo vê (Bis)
Mateu: Cavalo marinho é no mei da rua (Bis)
Liseu: Fasta pra trás e faz meia lua (Bis)
Mateu: Cavalo marinho eu vou te contar (Bis)
Liseu: Eu vou agora (con) tigo brincar (Bis)
Mateu: Cavalo marinho eu vou te dizer (Bis)
Liseu: Dança decente pro povo ver (Bis)
Mateu: Cavalo marinho feito de pano (Bis)
Liseu: Dança decente bem veterano (Bis)
Mateu: Cavalo marinho eu vou te contar (Bis)
Liseu: Chegou a hora de abafar (Bis)
Mateu: Cavalo marinho fazendo um eu (Bis)
Liseu: Tu cumprimenta mestre Veveu (Bis)
Mateu: Cavalo marinho tú é brilhante (Bis)
Liseu: Tu cumprimenta todo brincante (Bis)
Mateu: Cavalo marinho fazendo onda (Bis)
Liseu: Tu não se esquece nossa Donona (Bis)
Mateu: Cavalo marinho eu vou te dizer (Bis)

Liseu: No fim do mês que tu vai morrer (Bis)
Mateu: Cavalo marinho eu vou te contar (Bis)
Liseu: Agora mesmo eu vou te tirar (Bis)
Mateu: Cavalo marinho eu não quero não (Bis)
Liseu: A despedida é pra multidão (Bis)

Para a música. O brincante se abaixa, o Cavalinho para como se estivesse sentado e o rapaz que dançava nele sorrateiramente some dentro dele. Ocorre uma cena dialogada entre Cazuzza (coronel), Mateu e Liseu.

Cazuzza: ô Mamamamamamamamamamateu!! (Procura ele na roda)
Mateu: Tô lhe matando Coroné. (correndo, indo para perto dele, fica em suas costas)
Cazuzza: (Não vê o Mateu que está atrás dele e assim o chama de novo) Mamamamamamateu!
Mateu: Tô aqui seu Coronel (Brinca se escondendo atrás deste)
Cazuzza: (Se dirigindo à plateia na roda...meio brincalhão e meio brabo com o Mateu) Povo amado de Sobraaaaaaaal...(voz engraçada, puxa nos r, nos br. Todos riem)
Cazuzza: (Gritando) Mamamamamamateu!!!! Mamamammamamamateu!!!

Circula na roda atrás dele, e o Mateu segue minuciosamente atrás dele, bem coladinho e por isso ele não o vê. O Coronel estremece, torce, retorce, se requebra todo produzindo risadas.

Mateu: Tô aqui seu Coroné...

Correndo atrás dele, promove um encontrão bem nas nádegas do Coronel que grita e para estarecido dizendo:

Cazuzza: Unh, para ra ti bum, bum, bum! (Salienta as nádegas para trás e para bruscamente. Todos riem) (Grita) Mateu!!!!
Mateu: (Bate nas costas do Coronel que se vira e olha para ele) Boa noite seu Coronel, me chamou, tá me chamando, tá me enganando.
Cazuzza: Eu mandei lhe chamar pra você amansar minha Burrinha que eu trouxe ela aqui com permissão, mas você tem que amansar a bichinha.

Nesse momento, o Cavalinho, que estava agachado, começa a se movimentar; o brincante o levanta e ele passa a ser, nesse momento, a Burrinha que deve ser amansada. Ele/ela se mexe arredia, se afastando do Mateu. A cena prossegue com os improvisos dos dois na construção de uma

cena bastante conhecida entre os bois sobralenses e que cada um cria seguindo apenas os motes dados.

Mateu: Como é o nome da bichinha, Coroné?

Cazuza: É Paz no Mundo.

Mateu: (Para a Burrinha/Cavalinho) Faceirinha come carne com farinha?

Tenta se aproximar dela levando comidinha no chapéu. Ela não aceita, pula para trás e pula em cima dele continuando arredia.

Cazuza: Cuidado, Mateu, meu Cavalo é valente, home, cuidado, cuidado

Enquanto o Cavalo pula e salta, o Cazuza corre de um lado para o outro em volta deste e do Mateu.

Mateu: Ih Coroné, num vai dá pra amansar a bichinha não. Ela é muito braba. Só quem pode amansar é meu irmão Liseu, só ele pode fazer isso.

Cazuza: Liso, Liseu?!

Mateu: É isso meu coroné Liseu!

Cazuza: Ôooooooooooooô Lililililiseuu! Lililililiseu! (Grita e procura na roda)

Liseu: (Escondido) Tô lhe alisando meu Coronel.

Cazuza: (Busca, procura, grita de novo) Lililililiseuu! Lililililiseu!

Liseu: (continua escondido) Tô lhe alisando, meu Coronel.

Cazuza: ôôô Liseeeeeeu, aparece home.

Liseu: Diga meu Coronel, mandou me chamar, me chamar, me chamou.

Cazuza: Mandei lhe chamar, pra você amansar minha burrinha

Liseu: Só não faço fiado.

Cazuza: Você faz por quanto?

Liseu: 2 x 4 x 5 x 450 e aquela menininha bonitinha vai mais eu (aponta para alguém na plateia e todos riem) Como é o nome da bichinha?

Cazuza: O nome da bichinha é amorzim do Paz no Mundo. Cuidado que a bichinha é braba.

Liseu: Deixe comigo. (Olha e grita para os músicos). Puxa o fole aí, mel com terra!

Mateu: Ó minha burra sem desespero (Bis)

Liseu: Tu vem dançar com os dois vaqueiros (Bis)

Mateu: Cavalo cabeça de algodão (Bis)

Liseu: Tu se despede é da multidão (Bis)

Mateu: Cavalo marinho fazendo o pau (Bis)

Liseu: A despedida é bem cultural (Bis)

Mateu: Cavalo Marinho fazendo um eu (Bis)

Liseu: A despedida é para o Seu Veveu (Bis)

Mateu: Cavalo Marinho, eu vou te contar (Bis)

Liseu: Agora mesmo eu vou te tirar (Bis)

Mateu: Cavalo marinho, eu não quero não (Bis)

Liseu: A despedida é pra multidão (Bis)

Baião $\text{♩} = 120$

(Mateu)

Canto

Ó, mi-nha bur - ra, sem de-ses-pe - ro. Ó, mi-nha bur - ra, sem de-ses-pe -

5 (Liseu)

- ro. Tu vem dan-çar com os dois va-quei - ros. Tu vem dan-çar com os dois va-quei -

9 (Mateu) (Liseu)

- ros. Ca-va-lo ca - be-ça de al-go-dão, Ca-va-lo ca - be-ça de al-go-dão, Tu se des-pe -

14

- de é da mul - ti - dão, tu se des-pe - de é da mul - ti - dão.

Fig. 75. Transcrição musical, Burrinha e Cavalo Marinho, Sobral/CE

Os músicos voltam a tocar o *baião desmanchado* da parte do Cavalo que vai sendo cantado de novo em dueto pelos dois vaqueiros, Mateu e Liseu. O Cavalo/burrinha dança, pula e vai seguindo o que eles dizem, se despede de todos e sai.

A parte VI é a cena da Zebrinha, personagem animal que entra, sendo apresentada pelo dueto dos vaqueiros Mateu e Liseu em ritmo de baião e faz sua cena principalmente com as crianças. Permanecem em cena com dançadas e atuação própria os cordões de Índios, Galantes e a Donona com sua faceirice e comicidade. Estão ali, formam um todo, e mesmo com tanta gente em cena cada um sabe sua função e atua mas, principalmente, se diverte.

Mateu: Ô Zebrinha, não quero não (Bis)

Liseu: Tu cumprimenta a multidão (Bis)

Mateu: Ô Zebrinha chegou agora (Bis)

Liseu: Tu cumprimenta toda senhora (Bis)

Mateu: Ô Zebrinha da aliança (Bis)

Liseu: Tu cumprimenta todas crianças (Bis)

Mateu: Ô Zebrinha tu é capaz (Bis)

Liseu: Tu cumprimenta a todo o rapaz (Bis)

Mateu: Ô Zebrinha fazendo au (Bis)

Liseu: Tu se despede do povo geral (Bis)

(mesma melodia anterior)

Cazuza: Ô, Donona

Donona: Oi, véi! (amorosa, andar desengonçado, voz em falsete)

Cazuza: Vamos botar nosso garrote pra dançar aqui nessa praça, muié.

Donona: Vamos sim, meu véi!

É o momento tão esperado por todos para a entrada do Boi. O Bascarrasco, usando toadas *ad libitum* vai chamando os vaqueiros enquanto os cordões se preparam para brincar também. Devagar, acompanhando a toada do Bascarrasco, o boi vai adentrando a roda. O Paz no Mundo vem enorme, e a plateia vai abrindo caminho para ele entrar.

Bascarrasco:

Vaqueiro traz o meu boi pra brincar (Bis)

Toca o berrante, vaqueiro, traz o meu boi pro terreiro

Vaqueiro traz o meu boi pra brincar (Bis)

Viva o folclore brasileiro, viva a cultura popular (Bis)

Nosso Brasil é festejo, de norte a sul pra brincar

Coco de roda e praieiro, maracatu, boitatá

Neguinho do Pastoreiro (sic) Bumba-meu-boi Paz no Mundo

E hoje o boi Paz no Mundo famoso no mundo inteiro (Bis)

Saudades, Mestre Panteca, nosso poeta primeiro

Hoje ficou na história a paz no seu coração

Os estatutos da história, viva meu boi campeão!

Toada (Ad Libitum) $\text{♩} = 100$

Canto

Va-quei-ro traz o meu boi — pra brin - car. — To -

6
- ca, o ber-ran-te va - quei - ro, — traz — o meu boi pro ter - rei - ro. — Va-quei-ro

11
traz o meu boi — pra brin-car. — To - ca, o ber-ran-te va - quei - ro, — traz —

16
— o meu boi pro ter - rei - ro. — Va-quei-ro traz o meu boi — pra brin car.

23
Vi-va o fol - clo - re — bra-si - lei - ro, — vi-va a cul - tu - ra — po-pu - lar

30
lar. Nos-so Bra - sil é fes-te - jo de nor-te, a sul a brin-car. — Co-co de ro-da, e prai-ei-

37
ro, ma-ra-ca - tu, boi ta - tá, — ne - gui-nho do pas-to-re - ro, Bum-ba Meu

43
Boi Paz no mun - do. E ho-je o Boi Paz no Mun - do, —

50
fa - mo - so no mun do in - tei - ro, — ro. Sau - da - de Mes-tre Pan - te -

55
ca, nos-so po - e - ta pri-mei - ro. — Ho-je fi - cou na his-tó - ria a paz no

61
seu co-ra-ção, dos es-ta - tu - to de um ho - mem, vi - va - meu boi cam-pe - ão! —

Fig. 76. Transcrição musical, Vaqueiro traz o meu boi, Sobral/CE

Donona se aproxima do Boi. O conjunto começa a tocar um xote. Boi e Donona começam a dançar. Os cordões cantam, batem palmas e dançam. Normalmente os bois organizam os cordões de Galantes em dois lados opostos. São eles que comumente seguram as dançadas durante cada cena. No Boi Paz do Mundo observamos que, por terem muitos brincantes nos cordões de Índios e Galantes, eles se estruturam de forma distinta dos outros bois, colocando do lado esquerdo (de quem dança no centro da roda) o cordão de Índios e do lado direito os Galantes. A cena é do Boi, toda a atenção, todos os olhares são para ele.

A música é executada no formato solo e coro, tendo um ajudante auxiliando o Bascarrasco, como no início. Em ritmo de xote, eles vão criando os versos. Alguns já foram trazidos decorados e outros são elaborados ali mesmo, de acordo com o que se vê na plateia.

Bascarrasco: Boi, boi, boi a todos vamos mostrar

Todos: Boi, boi, boi a todos vamos mostrar

Bascarrasco: Paz do Mundo é tradição, tem cultura popular

Todos: Paz do Mundo é tradição, tem cultura popular

Bascarrasco: Boi, boi, boi tem pano e linda fita

Todos: Boi, boi, boi tem pano e linda fita

Bascarrasco: Garrote cumprimentando mundo de moça bonita

Todos: Garrote cumprimentando mundo de moça bonita

Bascarrasco: Boi, boi, boi a todos vamos mostrar

Todos: Boi, boi, boi a todos vamos mostrar

Bascarrasco: Paz do Mundo é tradição, tem cultura popular

Todos: Paz do Mundo é tradição, tem cultura popular

♩ = 90

Boi, boi, boi a todos vamos mostrar.

Boi, boi, boi a todos vamos mostrar. Paz no

mun - do é tra - di - ção tem cul - tu - ra po - pu - lar. Paz no mun -

- do é tra - di - ção tem cul - tu - ra po - pu - lar.

Fig. 77. Transcrição musical, Boi, boi, boi, Sobral/CE

(Bascarrasco e ajudante fazem a primeira vez e todos repetem a quadra).

*Eu entrei de mar adentro com prazer e alegria
Eu saí de mar afora cantando na ventania
Eu entrei de mar adentro garrote de tradição
Agradeço ao Veveu Paz no Mundo de coração*

} Bis

*Eu entrei de mar adentro com prazer e alegria
Eu saí de mar afora cantando na ventania
Eu entrei de mar adentro garrote tem tradição
Chega aqui meus dois vaqueiro pode desmanchar o baião*

} Bis

$\text{♩} = 90$
 Eu en - trei de mar a den - tro com pra - zer e a - le -
 4 gri - a. Eu - sa - i de mar a - fo - ra can - tan - do na ven - ta -
 8 ni - a eu en - trei de mar a den - tro gar - ro - te de tra - di -
 12 ção. - A - gra - de - ço ao Ve - veu ___ no mun - do de co - ra - ção.

Fig. 78. Transcrição musical, Eu entrei no mar, Sobral/CE

Os dois vaqueiros Mateu e Liseu assumem e passam agora a coordenarem a dançada do boi com seus versos e cantos. Alguns trechos se repetem e outros são criados. Eles pulam e dançam enquanto cantam em dueto, improvisando ou fazendo as partes. O Boi se mostra, baila fogoso, é a hora do miolo mostrar sua destreza para o encantamento de todos. As crianças batem palmas, cantam e querem acariciar o boi, chegar o mais perto possível, mas na hora desse baião fica mais difícil, pois o boi se movimenta muito rápido e ágil em conjunto com os vaqueiros.

Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)

Liseu: Boi bonito da aliança, boi bonito da aliança cumprimentando toda criança.

Mateu: Chegou o bumba meu boi (Bis)

Liseu: Bonito fazendo um au, bonito fazendo au se apresentando pro pessoal

Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)

Liseu: Bonito boi diferente, bonito boi diferente cumprimentando a to´dessa gente.

Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)

Liseu: Bonito feito de pano, bonito feito de pano cumprimentando o Luciano

Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)

Liseu: Bonito fazendo um eco, bonito fazendo um eco tú não te esquece o Mestre Panteca.

Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)

Liseu: Bonito eu vou te contar, bonito eu vou te contar lá vem meu irmão ele quer brincar.

♩ = 110

Che - gou o bum - ba - meu - boi. Che - gou o bum - ba - meu -

boi. Bo - ni - to fa - zen - do um e - co, bo - ni - to fa - zen - do um e -

- co tu não te es - que - ce o mes - tre Pan - te - co.

Fig. 79. Transcrição musical, Chegou bumba meu boi, Sobral/CE

Muitos versos são cantados, compostos e criados à medida em que eles vão vendo coisas e/ou pessoas que necessitam serem contempladas. Seguem no improviso até que a parte “vou te contar lá vem meu irmão ele quer brincar” seja cantada, pois este trecho é o mote para que tenha início o solo dançado do vaqueiro com o Boi. Nessa parte, eles representam um enfrentamento do boi com o vaqueiro, que com uma vara na mão parte para cima do boi, que não se intimida. Enquanto eles fazem isso, o conjunto toca um forró instrumental dinâmico e vivo, promovendo um momento de grande envolvimento e onde todos torcem pelo boi.

O boi muge, chamando a atenção de todos. O vaqueiro, com várias acrobacias, segue tentando vencer o boi que o enfrenta. A Donona grita, se desespera e pede ajuda para o Mateu. Corre para um lado e para o outro e pede ao seu velho Cazuza para ajudar o amigo, mas esse não se interessa e ela segue produzindo muitas risadas com sua voz em falsete e, de forma hilária, o Mateu continua com acrobacias, enfrentando o boi que também prossegue reagindo e dando chifradas em quem se aproxima.

A dança do Boi é extraordinária com o brincante que o faz acompanhando o que sugere a música. Seus passos e corporeidade vão sendo executados pelo ritmo dinâmico do que vem da sanfona, da zabumba e do triângulo. Liseu, o outro vaqueiro, vai ajudar o irmão e assume o lugar dele diante do Boi. Sua dança demonstra habilidades com os remelexos e sapateios que produz. O Boi corre na direção dele que se desvia e com a vara instiga o animal. Todos acompanham eufóricos com batidas de palmas e gritos.

O Boi executa giros e contra-giros. Corre atrás de Mateu e Liseu, pula, saracoteia e dança numa agilidade ímpar. Com fitas amarelas e coberto com um pano branco, tem uma figura imponente, seus grandes chifres e beleza se impõem na praça. Todos aplaudem e o brincante, miolo do boi, cada vez mais investe em sua dança sempre competindo com Liseu e Mateu. Os gritos do Mateu são diversificados e fluem conforme a cena sugere.

Mateu: Olha o Boi Coroné! Amansa o bicho....cuidado Coroné. Chega Donona, olha o Boi Coroné!

O Boi parte agora para cima do Coronel e em um pulo fica em cima dele. Mateu, Liseu e Donona com seu chicote, batem no Boi e o coronel consegue sair de baixo dele e continua dançando. Donona toma as dores do Coronel e vai agora duelar com o garrote. A plateia grita diante das ancas empinadas para trás, chicote na mão, protegendo seu *Véio*, como ela chama. O Boi corre atrás dela, que não se intimida. Rebola as ancas em um passinho de pisa pisadinho miúdo. Muitos gritam: “cuidado minha Donaninha, cuidado”, “olha o boi Donona, corre muié” e a folia prossegue até ao momento em que o Boi, por meio de um amplo giro, consegue dar uma rabada na Donona, aí caem os dois no chão e a música para bruscamente.

Muitos correm para cima do Boi. Na confusão, o miolo sai de baixo, banhado de suor enquanto adultos e crianças querem ver e sentir o boi de perto. É preciso reorganizar. No meio daquela confusão em que a roda foi desfeita, o cordão de Índios e Galantes é chamado e se coloca em volta do garrote. Fica difícil ver o centro da pequenina roda onde o Boi está caído. O

conjunto começa a tocar solo instrumental com melodia do “oh de casa, oh de fora” e outra parte começa.

(Bascarrasco e ajudante com repetição de todos)

*Oh meu senhor me dê licença ô que um verso eu vou cantar (Bis)
Meu boi de fama está doente e não pode se alevantar (Bis)*

(Solo instrumental do tema) Fala dos Vaqueiros: Boi tá bonito, tá bonito!!!

*Plantei feijão de corda nasceu quebracadeira (Bis)
Eu plantei foi no riacho e foi nascer na ribanceira (sic) (Bis)*

(Solo instrumental do tema) Fala dos Vaqueiros: Boi tá bonito, tá bonito!!!

*Subi de terra acima eu escapei numa ladeira (Bis)
Eu fui atrás do Paz no Mundo que ele fugiu na capoeira (Bis)*

*(Solo instrumental do tema) Fala dos Vaqueiros: Segura menino, tá bonito,
boi tá bonito!!!*

*Oh meu senhor me dê licença ô que um verso eu vou cantar (Bis)
Eu já chamei mestre de fama para o meu boi se alevantar (Bis)*

Luciano já vem se aproximando junto com Mateu, Liseu, Donona e Coronel. Cutucam, mexem no boi enquanto Bascarrasco canta. Quando este termina o verso, o boi se mexe, os vaqueiros gritam e o garrote dá um pulo enorme, abrindo a roda novamente e o boi retorna a dançar. É a hora de fazerem a saída. Utilizam o mesmo tema *Chegou o bumba-meu-boi*, em ritmo de baião, apenas acrescentando aqui e ali outros improvisos relacionados à despedida.

*Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)
Liseu: Bonito fazendo um eco, bonito fazendo um eco tu não te esquece do
Mestre Panteca.*

*Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)
Liseu: Bonito eu vou te contar, bonito eu vou te contar está na hora de nos
deixar.*

*Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)
Liseu: Bonito eu não quero, bonito eu não quero não, não a despedida é
pra multidão.*

Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)

Liseu: Bonito fazendo um eu, bonito fazendo um eu a despedida prefeito Veveu.

Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)

Liseu: Bonito a tua altura, bonito a tua altura a despedida pessoal da cultura.

Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)

Liseu: Bonito pisa na reta, bonito pisa na reta se despedindo a Mestre Panteca

Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)

Liseu: Bonito eu num quero não, bonito num quero não Mestre Panteca não esqueço não.

Mateu: Chegou o bumba-meu-boi (Bis)

Liseu: Bonito fazendo um ô, bonito fazendo um ô Mestre Panteca deixou valor.

Cazuza: (Falado) Dononinha, vamos dançar minha flor.

O Boi para e o conjunto muda o tema para um xote. Donona vai dançar com o velho Coronel Cazuza, o que ocorre no centro da roda com os dois bem agarradinhos e o Boi acompanhando de lado.

Cazuza: (Falado): Venha cá, minha Dononinha, venha para o seu veim minha flor.

Donona: Ai tô aqui meu Vêi, vamos aproveitar esse xotim. Segura, Rosinha!!! (Voz em falsete).

Seguem dançando, soltando piadas, se divertindo e divertindo os demais. Em seguida, o regional toca uma marchinha muito animada. Donana e Cazuza se soltam e vão dançar soltos em volta do Boi, que dança avidamente no ritmo e com rebolados que a música sugere. Eles iniciam os agradecimentos e os músicos iniciam um valseado enquanto todos se organizam para sair, e o boi faz seu bailado em valseado encantando a todos. Cazuza grita: “até logo meu garrote, não esqueça do Veim”. O público aplaude enquanto, ainda na roda, eles dançam.

Eis que, de repente, sem ninguém entender de onde veio, eis que surge o Caburé. A música muda para o forró *Bicho Carpinteiro*, de Mário Zan, e o Caburé faz sua estripulia sem igual. Como é pequeno, possui uma grande cabeça e braços totalmente esticados, sua dança é hilária. Seu bailado é feito

com passos diretos, miúdos, corridos, balançando insistentemente os braços. Corre dançando por toda a roda, acompanhando o que a música sugere. Donona grita: “*Viva o Caburé, dança meu bichim*”. A multidão ovaciona, enquanto a roda, que já estava para sair, acompanha aquela loucura entre gargalhadas e aplausos.



Fig. 80. Caburé na roda, Sobral/CE



Fig. 81. Caburé dançando, Sobral/CE

O grupo saiu como geralmente o faz, utilizando serpentina ou dando uma volta em toda a roda com os cordões de Índios, Galantes, personagens animais, Donona, Cazuzza, Mateu e Liseu e, por fim, o Bascarrasco. A música de saída foi a que segue, e comumente é esta que sempre utilizam para ir-se.

(Bascarrasco e todos tipo solo e coro)

Lá se vem a lima, lá se vem o limão (bis)
Senhor e Senhora tenham compaixão (Bis)

Lá se vem a lima, lá se vem o jasmim (Bis)
Senhor e Senhora tenham dó de mim (Bis)

La se vem a lima lá se vem a flor (Bis)
Até para o ano se nós vivo for (Bis)

$\text{♩} = 80$
 Lá se vem a li - ma, lá se vem o li - mão. Lá se vem a
 li - ma, lá se vem o li - mão. Se-nhor e se - nho - ra te - nham com - pai -
 xão. Se - nhor e se - nho - ra te - nham com - pai - xão.

Fig. 82. Transcrição musical, Lá se vem a lima, Sobral/CE

Como podemos verificar toda a encenação/ação/representação do Boi Paz no Mundo está concentrada no dueto música e dança. É exatamente nesses dois elementos que eles agrupam o que vão fazer e como vão fazer. Os diálogos, as falas, os textos de seu teatro quase não ocorrem e, quando necessário, surgem apoiados também nesses elementos, de forma bem diferente do que acontece com o Pastoril, que, apesar de ter esses elementos, utiliza muitas falas decoradas, sendo seu improviso não tão livre como o do boi, conforme veremos a seguir.

3.2. Pastoril de Paracuru

O Pastoril é uma DD cuja encenação envolve a caminhada das pastorinhas a Belém para ver o menino Deus. Nesse percurso, surgem vários outros personagens sempre associados a passagens bíblicas relacionadas à história do nascimento de Jesus.

Resultou de louvações e cantos que, no passado, eram feitos na véspera ou no dia do Natal para celebrar e perpetuar imagens da história do nascimento do filho de Deus. Sua representação é dividida em atos ou cenas

com o nome de *jornadas*, episódios envolvendo fragmentos do que ficou das janeiras e antigas pastorais, que consistiam em cantos feitos em frente ao presépio, em uníssono, por grupos representando pastores.

Dos dramas litúrgicos do Natal, o Pastoril, segundo Cascudo (1972) e Almeida (1926), herdou cenas sobre o aviso da estrela aos pastores, a caminhada dos reis magos com as oferendas de ouro, incenso e mirra, a mensagem do anjo para se afastarem do palácio de Herodes e, posteriormente, agregou a anunciação de Maria, entre tantas outras cenas oriundas de costumes religiosos do catolicismo trazido pelo povo português.

Essas cenas estão presentes também nas pastorinhas de algumas cidades mineiras como Lagoa Santa, Passos, São João Del Rei, Itabira, Ouro Branco, Januária, Montes Claros e Cambuquira⁷³. Possuem como elementos comuns ao Nordeste alguns personagens e cantos alusivos à natividade, sua forma, no entanto, traduz sua representação/ação embutida totalmente nos cânticos e nas danças.

As pastorinhas mineiras dessas cidades saem hoje em visita às localidades que têm presépios, principalmente, como igrejas e casas. De maneira geral, utilizam acompanhamento instrumental com uma ou duas sanfonas, violões, bandolins, pandeiros e caixas. Sua musicalidade se aproxima intrinsecamente da sonoridade das folias, no entanto, percebemos que predominam cânticos coletivos sem duetos ou a três vozes. Ritmicamente utilizam muito marchinhas de andamento vivo, marcha rancho e valseados.

No Nordeste, de acordo com Théo Brandão (1976b), se estabeleceram duas formas de autos versando sobre o tema da natividade: o *Presépio* ou

⁷³ Estudos em PASSARELLI, 2001, p. 149, e consultas a vídeos da web, postados no período de 2008 a 2012 sobre o tema. Disponível em: saojoaodelreitransparente.com.br/projects/view/64, <http://www.youtube.com/watch?v=A-wpsm6w6Og&hd=1>, <http://www.youtube.com/watch?v=RlpV9goaGDk&hd=1>, <http://www.youtube.com/watch?v=hynqmx7dsu4&hd>, <http://www.overmundo.com.br/overblog/pastorinhas-de-minas-gerais>.

Pastoril Dramático e o *Pastoril Comum*, de jornadas soltas. O Presépio, ficou também conhecido como *Auto das Pastorinhas* ou *Pastoril Dramático Familiar*.

Na Bahia, a forma de representação é conhecida como Baile Pastoril. Apesar do nome, há a predominância da parte falada sobre a cantada e coreografada, sendo puramente 'dramático e teatral' como nos informa Hildegardes Vianna (1981, p.33). Ainda a referida pesquisadora, em artigo intitulado Os Bailes Pastoris, no jornal A Tarde de Salvador, datado de 19 de dezembro de 1988, completa: '[...] o que tem de menos é a dança. Quando muito uma monótona movimentação: dois passinhos para um lado, dois passinhos para o outro, deslocamento de fileiras e troca de lugares'. Diferenciando-se da estrutura dos Bailes Pastoris, o Presépio apresenta um certo equilíbrio entre o diálogo, o canto, a dança e o drama. (LOPES NETO, 2011, p. 47)

No Ceará, temos algumas variantes do que é apontado por Brandão e Lopes Neto. Não temos esse Pastoril que Theo Brandão (1976b) chamou de *comum*, mas apenas o Pastoril dramático, sem necessariamente ser usado esse termo (dramático) pelas comunidades que o fazem. O *Presépio*, para nós cearenses, são imagens representando a cena do nascimento no estábulo e não uma representação física viva, cantada e dançada e a *Lapinha* se configura na cena do Presépio ampliada, incluindo vários outros elementos da vida da comunidade como bichinhos, pessoas, cacimba, cata-vento, roda gigante, quermesses etc. Usamos também a expressão *Lapinha Viva*, para a reprodução exclusiva da cena específica do nascimento representada por meio de cânticos e ações performáticas alusivas a anjos, santos e ao menino Jesus sem os bailes e outras cenas do cordão azul e encarnado, como ocorre no Pastoril que, em terras cearenses,

tem por base dois cordões de pastoras (o azul e o encarnado) estruturados na forma de cortejo. Conta a história do nascimento de Cristo, a partir do itinerário das Pastoras. A pastora Diana conduz o cortejo. Ela é a guia e não pertence a nenhum dos dois cordões; já as outras pastoras dividem-se entre o azul e o encarnado. Há uma Mestra, uma Contra-mestra, a Cigana, a Borboleta, a Estrela Dalva, a Papaceia, a Estrela do Oriente, etc. A platéia toma partido de um dos dois cordões. Estabelece-se uma disputa entre as rainhas dos dois partidos com o objetivo de vender mais prendas. Dividindo em jornadas, o folguedo, além da narrativa sacra, apresenta inúmeros outros quadros e figuras, constituindo-se em verdadeiro show de variedades. São quadros líricos ou picantes, canções e danças, interpretados por figuras jocosas como o Chico Mané Carrapeta, o Zabumba, o Africano, o Galego, ou por graciosas figuras como a Baianinha. A 'orquestra' do Pastoril é tradicionalmente uma sanfona ou instrumentos de sopro. Seus ritmos preferidos são a valsa, a marcha e o baião, que as pastoras ajudam a marcar agitando pandeiros enfeitados com fitas coloridas. Pela expressão dramática,

pela variedade de quadros e pela riqueza de formas artísticas, o Pastoril é, juntamente com os Reisados, uma das principais danças dramáticas no Ceará. (s/a, 1992, p. 194)⁷⁴

Também não conhecemos no Ceará o Pastoril Profano⁷⁵ como é feito em Alagoas, Pernambuco e Paraíba, onde a representação ocorre sem a composição do presépio vivo e onde um velho tira improvisos jocosos entre as dança das pastoras. Também é conhecido com este nome um pastoril cômico feito por rapazes que cantam e representam as pastoras de forma humorística, utilizando músicas com duplo sentido.

Nosso Pastoril se firmou como uma representação estritamente religiosa, ou com claro sentido do que seja o sagrado. Temos personagens engraçados mas sua comicidade se envolve em singeleza e simplicidade, sem usar cenas picantes como ocorre no Boi com as figuras de Donona e seus pares, por exemplo. Não temos o Pastoril na forma do Pernambucano, onde segundo Valente

o Pastoril, embora não deixasse de evocar a Natividade, caracteriza-se pelo ar profano. Por certa licenciosidade e até pelo exagero pornográfico, como aconteceu nos Pastoris antigos do Recife. As pastoras, na forma profana do auto natalino, eram geralmente mulheres de reputação duvidosa, sendo mesmo conhecidas prostitutas, usando roupas escandalosas para a época, caracterizadas pelos decotes arrojados, pondo à mostra os seios, e os vestidos curtíssimos, muito acima dos joelhos. Do Pastoril faz parte uma figura curiosa: O Velho. Cabia ao Velho, com suas largas calças, seus paletós alambasados, seus folgadíssimos colarinhos, seus ditos, suas piadas, suas anedotas, suas canções obscenas, animar o espetáculo, mexendo com as pastoras, que formavam dois grupos, chamados de cordões: o cordão encarnado e o cordão azul. Também tirava o Velho pilhérias com os espectadores, inclusive, recebendo para dar os famosos 'bailes', - descomposturas - em pessoas indicadas como alvo. 'Bailes', que, muitas vezes, terminavam, nos pastoris antigos dos arrabaldes do Recife, em Charivari, ao qual não faltava a presença de punhais e pistolas. O Velho também se encarregava de comandar os 'leilões', ofertando rosas e cravos, que recebiam lances cada vez maiores, em benefícios das pastoras, que tinham seus afeiçoados e torcedores.⁷⁶

⁷⁴ O Ceará nos anos 90: Censo Cultural. Fortaleza, 1992. Pag. 194.

⁷⁵ Para mais informações, V. ROCHA, 1991, p. 156.

⁷⁶ VALENTE, Waldemar. Disponível em:
http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=608&Itemid=1

Ademais, no Ceará, não aconteceu a perda de grande parte textual dramatizada, como ocorreu em Pernambuco, Alagoas e Paraíba. Em terras cearenses, os pastoris, quando ocorrem, são feitos pelas comunidades incluindo todas as partes conhecidas por quem o faz, com as criações pertinentes a cada momento, considerando a dinâmica dessas expressões.

O Pastoril cearense sobrevém de forma equilibrada entre canto, diálogo, drama e dança, e continua sendo feito, mesmo que identifiquemos seu desprestígio nos centros urbanos, seja na capital ou no interior, que busca excluir o auto das pastorinhas como signo do Natal ficando apenas com Papai Noel, luzes piscando, trenós e neve (apesar do sol que nos castiga o ano todo) como elementos representativos da natividade.

3.2.1. Historicidade, localização, contexto social e sentidos

Paracuru é um município cearense que fica aproximadamente a 91 km da capital, sendo a única sede municipal do interior que é banhada pelo mar. Possui o ecossistema mais rico da Costa do Sol Poente, com 20 km de litoral. Possui bicas de água doce, mangues, enseadas e belas praias. Suas dunas se constituem hoje numa Área de Proteção Ambiental – (APA) devido à fragilidade e às peculiaridades de seu equilíbrio ecológico. É uma das cidades do interior preferidas durante o carnaval e tem se tornado um local de grande vocação para a dança, após a criação da Escola de Dança de Paracuru pelo bailarino Flávio Sampaio, em 2003⁷⁷. Além do Pastoril, seu povo promove também a procissão de jangadas em homenagem a São Pedro e à Paixão de Cristo. As empresas de promoção turística organizam o Circuito Internacional de Surf e Regata de Jangadas, dentre outros eventos, o que tem trazido cada vez mais turistas para o município.

Mesmo assim, Paracuru é uma pacata cidade onde a contemporaneidade das pranchas de *surf* e o movimento da dança/balé contemporâneo convivem lado a lado com as encenações do Pastoril e com a Coroação de D. Mariinha da Ló.

⁷⁷ Mais informações em, <http://escoladedancadeparacuru.com.br/>

Dona Maria do Carmo Menezes de Moraes, conhecida como D. Mariinha da Ló, tem 74 anos e reside na Rua Capitão João Moreira, 128, no centro de Paracuru. Natural do Trairi, aprendeu o Pastoril com sua mãe (Luiza Paula Gadelha, conhecida como D. Ló) que, por sua vez, recebeu de sua avó (Antônia Paula Gadelha). Começou a brincar aos 8 anos quando ainda morava na praia da Flexeiras, no Trairi, Ceará. Depois, foi para Paracuru, onde passou a viver e se casou. Ficou certo tempo sem fazer o Pastoril, retomando posteriormente com as músicas, bailados e cenas que guardava na memória, estando há 33 anos, desde 1980, fazendo o Natal de Paracuru com parentes e amigos.

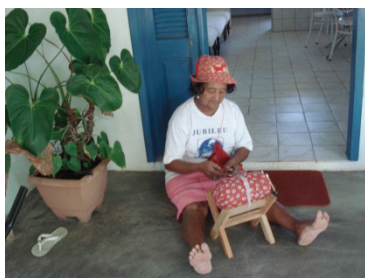


Fig. 83. D. Mariinha – rendeira



Fig. 84. D. Mariinha - Pastoril⁷⁸



Fig. 85. D. Mariinha e a autora

Mariinha: Eu fazia parte, com oito anos eu já fazia parte do pastoril. A minha irmã também, a minha irmã era uma das pastoras e eu era o anjo. A D. Marinete que já tá bem velhinha, era também do pastoril de lá. Era cigana. Ela também passou algumas músicas pra nós por exemplo: aquela parte da briga das ciganas foi ela que passou eu não lembrava, ela passou a do zabumba também (informação verbal)⁷⁹

De fato, esse Pastoril teve início em Paracuru incentivado por Dona Marleide/Marlene, fortalezense que era da pastoral da cidade e resolveu encenar com a ajuda dos moradores. Foi quando esta conheceu D. Mariinha da Ló, que já havia feito o folguedo com seus familiares. Conjuntamente, após D. Marleide adquirir e fazer todo o figurino e adereços, ele foi encenado pela primeira vez na cidade. Com a saída de Dona Marleide de Paracuru, ela incentivou Dona Mariinha a continuar.

⁷⁸ Foto disponibilizada In: <http://historiandoantropologicamente.blogspot.com.br/2013/05/mariinha-da-lo-um-encontro-entre-arte-e.html>.

⁷⁹ MORAIS, Maria do Carmo e Salete. *Entrevista IV*. Depoimento [30/05/2013]. Entrevistador: Lourdes Macena, casa de D. Mariinha, centro de Paracuru.

Salete (filha D. Mariinha): quando depois que ela casou ela parou né? Aí quando a minha irmã nasceu a pequena a do meio aí ela já começou a participar, acho que tem trinta e poucos anos, aí foi no tempo que a D. Marlene trouxe, aí ela deu as roupas, a mãe tinha vontade de botar o pastoril só que não tinha condição de comprar o figurino. Aí ela pegou e deu pra mãe, D. Mariinha a senhora quer continuar com o Pastoril? A mãe: Quero ! aí ela deu as coisas todas pra mãe (informação verbal)⁸⁰

D.Mariinha e sua filha Salete estão juntas na efetivação do Pastoril e de outras atividades culturais na cidade e, portanto, juntas também nas entrevistas para esta tese. Muitas vezes, suas falas se misturam e se completam norteando o que vamos aprendendo sobre esta DD e outros folguedos que elas fazem.

Durante o mês de maio, D. Mariinha encena também a Coroação de Maria, tendo começado essa atividade devido a uma promessa. A filha dela, Ana Arlete, teve um problema de saúde antes de completar um ano de idade. Ela prometeu a N. Senhora de Fátima, que se a menina ficasse boa, ela faria a coroação de Nossa Senhora sempre no dia 13 de maio em sua residência, colocando a garota para participar. Como a filha ficou curada, desde então ela faz a coroação todos os anos, e após convite da cidade, passou a fazer também na igreja local, onde já estão há mais de 30 anos.

De certa forma, fazer o Pastoril, para D. Mariinha da Ló se relaciona com o que é devido nessa promessa, pois se percebe, em sua fala, as ligações com o sagrado em agradecimento pelo que recebe como graça divina. Assim, ela rememora todo ano o nascimento do filho de Maria, aquela que a socorreu quando ela mais precisou.

Para sua montagem e criação, todo ano ela conta com a filhas, netas, bisnetas, parentes e amigos. Além de dona de casa ela, que também é rendeira, vem mantendo viva a tradição do Pastoril na cidade de Paracuru repassando/criando, de geração em geração, mantendo a originalidade dos cânticos, personagens e coreografias.

⁸⁰ Idem.

Atualmente, o grupo trabalha com cerca de 50 crianças e adolescentes da comunidade fazendo, no dia 23 de dezembro de cada ano, na praça principal em frente ao mar, a representação das pastorinhas em busca do lugar onde nasceu o menino Jesus. Fazem a festa para elas e para quem as quer ver. O grupo se apresenta também em outros momentos e/ou eventos, quando convidado.

O Ceará tem uma política de incentivo às expressões culturais natalinas por meio de um edital chamado *Natal de Luz*. O Pastoril de D. Mariinha da Ló, participou do primeiro Ceará Natal de Luz, sendo premiado com o primeiro lugar da região Oeste do Ceará, tendo sido também homenageado no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e na Casa Juvenal Galeno, na capital cearense.

Em 2005, o grupo participou também das filmagens para o especial de Natal da Rede Globo de televisão o que, em conjunto com o reconhecimento de D. Mariinha da Ló como Mestra da Cultura pelo governo do Estado do Ceará, passando a ter registro no livro dos Tesouros Vivos, possibilitou reconhecimento e valorização desta DD no local onde ocorre.

3.2.2. Personagens, figurino, adereços, caracterização

Os personagens do Pastoril surgem da história do nascimento de Jesus e de todo o imaginário que compõe esse universo. Os adereços e as caracterizações derivam da composição estética do que chega para a comunidade em fotos, imagens de santos, figuras bíblicas e de como o elemento sagrado perpetuou e se fixou pelo entendimento e pela memória de quem contou, ouviu, viu e conta.

Observamos que tanto no Boi Paz no Mundo como no Pastoril de D. Mariinha da Ló (este em menor proporção), essas expressões culturais utilizam hoje o benefício imagético do que lhes possibilita a internet, em suas próprias casas ou em *lan houses*. *Sobre os personagens do seu Pastoril*, D. Mariinha diz:

Das figuras que aparecem no meu pastoril a principal é Nossa Senhora, Maria, e a outra é Jesus, que é o filho, São José, aí os outros personagens. Tem a Diana, a estrela, tem a mestra, a contra mestra tem a cigana tem a camponesa tem, tem as pastoras tem o zabumba, tem o Forróbilho (sic). Borboletas, tem a florista, o Caçador, tem a pastora perdida, tem os reis. (Informação verbal)⁸¹



Fig. 86. Personagens do Pastoril, Paracuru/CE

Nossa Senhora, São José e o Menino Jesus são os personagens centrais, entretanto, operam muito mais como figuração do presépio vivo que com ações dramáticas. *Maria e José* atuam principalmente no início, na cena da anunciação, dialogando com o anjo e depois ficam calados no presépio. Vestem-se com o figurino orientado por imagens bíblicas. As inovações vêm apenas com escolhas de tecidos mais atuais e enfeites. É comum nos Pastorais cearenses os grupos colocarem Maria vestida com seda, ou cetim, com capas ornadas com pedrarias, estrelinhas etc. D. Mariinha, no entanto, enfatiza que se *Nossa Senhora* era uma pastora, deve ser vestida mais simplesmente. A filha Salete já pensa diferente e insiste que é preciso melhorar o figurino e vamos percebendo que cada uma vai cedendo um pouco, em constante diálogo, na forma como entendem tradição e inovação.

⁸¹ MORAIS, Maria do Carmo e Salete. *Entrevista IV*. Depoimento [30/05/2013]. Entrevistador: Lourdes Macena, casa de D. Mariinha, centro de Paracuru.

Nossa Senhora usa um cafta de cetim azul ou de paetê, com um manto branco ornado com um pequeno acabamento com galão dourado. José usa um cafta marrom com um pano largo, lilás, cruzado no peito e um cajado na mão. Os dois usam sandálias de sola tipo franciscanos. O menino Jesus, geralmente, é um garotinho recém-nascido de algum parente ou amigo. Enrolado em paninhos ou despido, ele produz um encantamento nos assistentes. Quando o neném é calminho, eles o colocam na manjedoura de palha; quando não, tentam mantê-lo nos braços de Nossa Senhora ou dos anjinhos do presépio.



Fig. 87. Maria, Jesus e José, Paracuru/CE



Fig. 88. Anjo e Meino Jesus, Paracuru/CE

A *Diana* é o personagem que comanda os dois cordões. É um elemento de ligação e conciliação na briga entre o partido encarnado e o partido azul, pois ela não tem partido algum, pertence a todos, dançando sempre entre os dois. Veste-se com as duas cores e sua atuação é mais livre que as das outras pastoras, pois atua dançando entre os cordões e pode criar todas as dançadas de forma livre e independente. É comum, nos pastoris cearenses, ela assim se apresentar:

*Boa noite a todos/ Com minha chegada
Eu como a Diana/ Sou que dou entrada
Mestra e contra mestra/ Aí tudo já vem
E o resto do bloco Cantando também*⁸².

⁸² Pastoril da cidade de Fortaleza pesquisado pela Profra. Elzenir Colares, nos anos 70 e 80 do século XX. Disponível em <http://www.ifce.edu.br/miraira/Patrimonio/FolguedosBailados/Pastoril/Pastoril-LMFC.pdf>



Fig. 89. Diana, Paracuru/CE



Fig. 90. Diana e cordões, Paracuru/CE

Apesar de tradicionalmente os pastoris nordestinos envolverem, ao longo de sua história, diversas brigas e fortes disputas entre os partidos, no Ceará, atualmente, essas lutas se tornaram uma brincadeira salutar. Ocorrem muito mais em benefício das paróquias, quando quem faz pertence a alguma pastoral ou se relaciona bem com os grupos das Igrejas. Quando o grupo não pertence a nenhuma paróquia e atua livre na comunidade sua disputa ocorre no jogo do brincar, onde as parceiras se divertem com quem agradou mais ao público durante sua ação/representação/apresentação.

As *Pastoras dos cordões (partido) Encarnado e Azul* são personagens coletivos que sustentam o canto com coro, palmas, dançadas e estabelecem o limite onde as diversas cenas ocorrerão. No início, geralmente, as pastoras dançam ainda sem o presépio vivo ao fundo do espaço onde estão atuando. Após a anunciação de Maria e outras cenas (dependendo do enredo do grupo ou daquele dia), o presépio entra e então os cordões dançam com ele ao fundo, para ele e para a plateia.



Fig. 91. Cordão Azul, Paracuru/CE



Fig. 92. Cordão Encarnado, Paracuru/CE

As vestimentas dos cordões lembram pastorinhas, com forte influência do que foi trazido pelo colonizador português. Predomina de um lado a cor encarnada(vermelha) e do outro a azul, entretanto, o modelo é próprio de cada grupo. Utilizam bicos, babados, fitas, flores e outros enfeites, dependendo do poder aquisitivo. No Pastoril de D. Mariinha da Ló, quando o vimos, as pastoras dos cordões usavam saias simples, blusas brancas de mangas curtas, um colete na cor da saia, um lenço na cabeça e um pandeirinho ornado com a cor do partido.

Os cordões de Pastoras estabelecem o espaço onde as cenas ocorrerão como acontece com os Galantes no Boi Paz no Mundo. No entanto, diferentemente desses que trabalham de forma circular, no eixo da roda, o Pastoril estabelece-se na estrutura do palco italiano, onde tudo é feito para uma frente e eixos laterais.

A *Mestra* e a *Contramestra* são personagens fundamentais, pois várias cenas são encaminhadas por elas ou com elas. São duas pastoras, sendo uma do partido encarnado e outra do azul. Sobre quem é a mestra ou a contramestra depende de cada Pastoril; no caso de D. Mariinha, a Mestra é a pastora que fica à frente do cordão azul e a Contramestra é a do cordão encarnado. Elas se vestem igual às outras dos cordões, podendo ter alguns enfeites a mais ou uma faixa na cor do partido com os nomes *mestra* ou *contramestra*.

Pastora Açucena é uma personagem que muitas vezes é feita pela própria Mestra ou Contramestra. É a pastora bondosa, meiga e corajosa, que vai defender o Menino Jesus da maldade da Cigana ou de outro personagem que representa o Mal. Em alguns pastoris cearenses, ela foi vista com o nome de Pastora Miriam com a mesma função e ação. Açucena/Miriam/Mestra é responsável pela forte cena dramática de morte da pastora pela cigana - ou outro personagem - e também da ressurreição pelo anjo. No Pastoril de D. Mariinha, quem faz a Açucena é a Mestra do Azul e quem a mata é a Diana e, nesse caso, leva na cena o adereço de uma faca de madeira pintada com *spray* prateado.

A *Pastora perdida* é uma pastorinha que se veste de roupas com estampas simples e miúdas, podendo ser vestido ou saia e blusa e um lençinho na cabeça. A pastorinha de D. Mariinha usa ainda duas trancinhas no cabelo e chinelo de couro. Ela representa uma pastorinha perdida no campo em busca de seu carneirinho, quando é atentada pelo personagem Cão e salva pelo Anjo.



Fig. 93. Pastora perdida, Paracuru/CE



Fig. 94. Zabumba, Paracuru/CE

O *Zabumba* representa um menino alegre e faceiro, que canta para Jesus, tocando sempre um tamborzinho. Ele viu a estrela e a segue buscando encontrar o menino. No caminho encontra duas pastorinhas e, após insistir bastante, estas permitem que ele siga com elas para Belém. Ele é meio cômico, pois sua ação junto às pastorinhas é atrevida, brincalhona, fazendo gracejos. Veste-se com uma braga ou bermuda de qualquer cor, camisa manga comprida e um chapeuzinho. Seu tamborzinho pode ser artesanal ou industrial.

O *Forrobilho* é uma personagem-menino que, segundo D. Mariinha, toca pandeiro para Jesus e compete com o Zabumba para ver quem consegue tocar melhor para o Menino Deus. Ele e o Zabumba são meninos representando rapazes festeiros e namoradores, sendo um do cordão azul e outro do cordão encarnado.

A *Florista* e a *Camponesa* são personagens ligadas ao campo, à natureza e à beleza da vida. As flores ofertadas por uma e por outra às amigas pastoras e/ou à plateia importam singeleza, amizade e doação. Alguns pastores do Ceará trazem uma ou outra personagem; outros, como o de D. Mariinha, trazem as duas, uma em cada lado e, nesse caso, defendendo uma cor.

Vestem-se de roupa com estampas florais ou quadriculadas, predominando a cor do cordão onde estão, levando uma cestinha de flores para ofertar enquanto dançam e /ou cantam. Usam um adereço de flores ou lenço na cabeça. Em sua cena pode ocorrer também uma oferta especial de flores ao presépio onde está o Menino Jesus.



Fig. 95. Florista, Paracuru/CE



Fig. 96. Camponesa, Paracuru/CE



Fig. 97. Oferta das Flores

A *Borboleta* é o personagem mais singelo e, assim como o Menino Jesus, é feito sempre por criança, não importa se o Pastoril é de adulto ou infantil. Pode ter uma, duas ou mais em cada grupo. O que importa é que ela esteja presente. Sua cena é sempre esperada quando todas as pastoras sentam para deixarem-na em evidência no centro a cantar, bailar e poder com destaque fazer suas partes soladas cheias de delicadeza. Traz em si essa forma visível de o homem personificar seu espírito em coisas ou seres. Assim, a borboleta, ao longo da história humana, tece relações com o lado espiritual do Bem, da vida que sempre exige um novo começo de transformações e possibilidades.

A *Cigana* é uma personagem misteriosa que traz consigo signos do Bem e do Mal e encerra, em alguns pastoris, a fatalidade pois, a serviço de Herodes e devido a isso, engana as pastorinhas e tenta pegar e entregar ao rei o Menino Jesus. Em outros pastoris, ela apenas desvenda o futuro, lê a mão das pastorinhas e dança alegremente, como ocorre em Paracuru. Utiliza-se de figurino étnico relativo ao povo cigano, com saias estampadas no quadril, blusa decotada, colares, lenço nos cabelos, brincos etc.

Em alguns pastoris, sua dança e sua atuação é muito esperada pela carga de mistérios que a envolve e pelas possibilidades da gestualidade da

menina que a faz. O desvendar o futuro, o saber o que vai acontecer, sempre trouxe ao homem a magia de ver alguém que recebe comunicado aos deuses. Para outros, há o medo do desconhecido, daquilo que não se entende, por não saberem como e por força de quem ela desvenda os enigmas do que está por vir. Entretanto, a presença da Cigana no Pastoril, pode contribuir, no ensino, por exemplo, para uma reflexão sobre esse povo que habita o Brasil e que necessita de reconhecimento.

O *Cão* é o personagem que traz toda a carga do anjo caído enganador, daquele que trai, é o adversário inimigo dos homens e de Deus cuja maior arma é a tentação com a qual também assediou Jesus. Assim, ele vem atentar contra as pastoras e leva uma delas a matar a outra companheira que é posteriormente ressuscitada como forma de demarcar a força divina da ressurreição. Curiosamente, apesar de amedrontar as crianças pequenininhas, a cena de sua aparição provoca risos entre os adultos pela forma engraçada como os meninos ou rapazes que o fazem dão um tom trágico/cômico à cena. Veste-se todo de preto, usando chifres, máscara e um tridente.



Fig. 98. Borboletas, Paracuru/CE



Fig. 99. Cigana, Paracuru/CE



Fig.100. Cão, Pastora, Anjo

Os *Pastores* são personagens que completam os cordões, geralmente dançando atrás e sendo os últimos participantes. Em alguns Pastoris cearenses, eles podem também dançar ao lado dos cordões das pastoras. O número é livre, sendo estabelecido sempre por cada grupo; entretanto, é sempre bem menor em relação ao número de pastoras. Vestem braga ou calças compridas nas cores dos partidos, camisas de mangas longas com uma faixa na cintura ou a vestimenta que lembra o pastorzinho Jacinto que viu N.

Senhora de Fátima. Seu figurino pode lembrar também antigos moradores da Galileia e podem utilizar cajados como adereços.

Os *Reis Magos* participam, ao final do Pastoril. São personagens que representam os três Reis sábios e astrólogos que possuíam dons divinos e que vieram do Oriente seguindo uma estrela, buscando encontrar o que tinha sido revelado em seus pergaminhos sobre o nascimento do novo rei de Judá. Representando Baltazar, o rei negro da Arábia; Melchior, rei da Pérsia, de cor clara, e Gaspar, rei da Índia, de cor amarela, eles se vestem conforme as escrituras sagradas. É um dos mais ricos e ornados figurinos e cada um traz na mão um adereço, segundo os presentes que foram dados ao Menino Jesus.



Fig. 101. Reis Magos, Paracuru/CE



Fig. 102. Anjo e Reis Magos, Paracuru/CE

O figurino e a caracterização de cada personagem alimentam-se da memória do sagrado e da revisitação da história do nascimento de Jesus, da forma como foi narrada, como ficou conhecida popularmente e como, pelo entendimento familiar, ficou registrada. No entanto, a memória vai sempre atualizando o tempo no presente, já que ela não é apenas um tempo de recordar, de lembrar, mas principalmente de ser vivida. Quando perguntamos a D. Mariinha e a Salete como elas faziam para escolherem e definirem os personagens, elas assim responderam:

Para ser Maria a menina tem que ser uma pessoa bem angelical, bem retinha, calminha[...]. Tem que ser simples, uma pessoa simples. Para ser Cigana ela tem que saber dançar, ter ritmo de dança porque tem muita criança que diz assim: eu quero ser a Cigana, quando é que a tia vai me botar de Cigana? Eu não boto porque ela não tem ritmo de dança, não sabe dançar direito né? Para ser um São José tem que ter o carisma de

saber falar como José. Tem que ter o jeito próprio pra fazer aquele personagem, os meninos do Zabumba e Forrobilho têm que ser bem soltos, fazer o povo rir, eles têm que fazer graça. (Informação verbal)⁸³

Assim, em novembro e dezembro de cada ano, D. Mariinha da Ló, junto com suas filhas e amigos, vai rememorando e reatualizando a história sagrada do nascimento de Jesus. E o primeiro passo é sempre a composição dos personagens, decidindo quem faz o quê, como, o que vestem e o que utilizarão como adereços, a partir do que já conhecem e do que desejam fazer melhor.

3.2.3. Ensaio, preparação, repasse

Os ensaios têm início em outubro e seguem por novembro, sendo feitos mais por Salete. Ela organiza o grupo, toma algumas decisões e D. Mariinha participa quando as primeiras iniciativas já foram tomadas e parcialmente definidas como personagens, dançadas e partes do enredo do ano.

Percebemos que, pela valorização que teve o Pastoril em Paracuru nos últimos anos, a filha Salete tem se preocupado em ficar à frente e muitas vezes sai “atropelando” a Mestra Mariinha da Ló. Fatos assim têm sido comuns no Ceará, após a Lei dos Tesouros Vivos⁸⁴ quando filhos e/ou parentes, na preocupação de ajudar, acabam sem perceber aposentando o Mestre ainda vivo, o que não é de todo justo. Mas, enfim, D. Mariinha vai se impondo aqui e ali e cedendo em outras partes:

quando eu vou ver os ensaios, assim vejo que os passos não estão certos, não gosto não, digo, e às vezes fico calada. Digo pra ela botar esse ou aquele menino que fica melhor com aquele personagem... Vou deixando ela mexer, mas num deixo tudo não.

Salete: só que a mãe acha que eu tenho que colocar assim pela aparência, só que eu não vou, vou pela qualidade mesmo da menina pra fazer aquilo

⁸³ MORAIS, Maria do Carmo e Salete. *Entrevista IV*. Depoimento [30/05/2013]. Entrevistador: Lourdes Macena, casa de D. Mariinha, centro de Paracuru.

⁸⁴ Lei Nº 13.842, de 27 de novembro de 2006. Lei implantada pelo Governo do Ceará em 2003 que concede por meio de edital de seleção: diplomação, registro no livro dos Tesouros Vivos e benefício financeiro de um salário mínimo enquanto o mestre viver. Foi revista por pedido dos Mestres em encontro organizado pela sociedade civil em 2006. Disponível em: www.al.ce.gov.br/legislacao5/leis2006/13842.htm

*que a gente tá pedindo, tá orientando pra fazer aquela função. [...] Eu ensino a música, ela decora todinha; depois ensino o gesto e aí ela vai fazendo, vai improvisando no que a gente ensinou. (Informação verbal)*⁸⁵

O repasse, o fazer, são sempre definidos pela oralidade e pela corporeidade de todos. Mesmo que o Pastoril, devido às suas relações com o sagrado e o compromisso com o reconto da história do nascimento de Jesus, os deixe de certa forma mais presos ao que pela memória deve ser contado, mesmo assim já vimos que tanto corporeidade como memória incidem em sensibilidade e expressão criadora, pois sabemos que “nenhum homem toma banho duas vezes no mesmo rio, pois, quando volta a ele, nem o rio é o mesmo e nem mais o homem o é”⁸⁶.

Assim, pela dinâmica da cultura, tudo flui, nada é inerte e a tradição nas DD se mantém viva e ativa, constantemente em movimento, no entanto, numa relação intrínseca com os elementos ancestrais guardados pela memória e vivida corporalmente a cada ano.

Sobre o repasse do saber, Salete e D. Mariinha vão registrando como elas fazem para montar e fazer seu pastoril, ensinando a cada personagem. Dizem que

*quando entra uma novata eu escrevo tudinho no caderno e dou pra ela [...] Os mais antigos ensinam pros novatos. Ela também ensina. Ela já fez aquele personagem, ela vai e ensina: Mulher, tu tem que fazer assim, desse jeito. Ela ensina os gestos. (informação verbal)*⁸⁷

O Pastoril de Paracuru não têm sede para ensaiar ou local para promover encontros ou guardar figurino e acervo, caso similar ao Boi Paz no Mundo. Tudo se concentra na casa de D. Mariinha da Ló, um local de três cômodos onde cada um tem aproximadamente nove metros quadrados.

⁸⁵ MORAIS, Maria do Carmo e Salete. *Entrevista IV*. Depoimento [30/05/2013]. Entrevistador: Lourdes Macena, casa de D. Mariinha, centro de Paracuru.

⁸⁶ Aforismo de Heráclito de Éfeso buscando sintetizar o princípio do “panta rei” (tudo flui). Disponível em <http://www.mktsorocaba.com.br/newsletter/> Acesso em 8 de outubro de 2013.

⁸⁷ Entrevista IV. Salete e D. Mariinha.

A coroação recebe o espaço da Igreja para ensaio, diferentemente do Pastoril que fica todo o ano aqui e ali, tendo a cada dia que conseguir uma quadra, uma praça ou o espaço de uma escola da comunidade para fazer seu ensaio e/ou preparo. Pelos ensaios, percebemos que

a experiência do corpo configura um conhecimento sensível sobre o mundo expresso, emblematicamente, pela estesia dos gestos, das relações amorosas, dos afetos, da palavra dita e da linguagem poética, entre outras possibilidades da experiência existencial. [...] A experiência estética amplia a operação expressiva do corpo e a percepção, afinando os sentidos, aguçando a sensibilidade, elaborando a linguagem, a expressão e a comunicação (NÓBREGA, 2008, p. 147).

Dessa forma, o grupo de Pastoril, pela experiência do fazer, vai elaborando e propiciando uma estética sobre a história do nascimento de Jesus a cada ano, para ser compartilhada com os moradores de Paracuru e quem mais se interessar.

3.2.4. O corpo, o gesto, a dança

A dança no Pastoril cearense divide-se em partes coletivas, executadas pelo conjunto de cordões azul e encarnado, e partes individuais, feitas por Diana e pelos personagens, em cenas isoladas no decorrer do enredo de cada ano.

Tanto as partes coletivas como as individuais utilizam passos simples, seguindo o ritmo da música. Os cordões usam passos laterais à direita e à esquerda, possibilitando figuras de aproximação e afastamento, passo à frente e atrás, passos de marcha em círculo e contra círculo, serpentinas, cruzamento com troca de lugares, dançadas em filas e fileiras.

As danças individuais dependem da capacidade, da criatividade e do virtuosismo de cada brincante e sua evolução começa quando ele se distancia do cordão; adentrando ao centro ou dirigindo-se à plateia para dialogar e realizar sua cena, concluindo com o retorno ao cordão ou as laterais.

A gestualidade é graciosa, simples, singela. Tudo o que fazem é acompanhado com toque de pandeiro ou palmas. Alguns usam e abusam da

mão na saia e do movimento destas; outros mais modestos se concentram em seus pandeiros e passos.

É comum encontrarmos conceitos sobre as dançadas do Pastoril como sendo pobres, monótonas e simples. Necessitamos chamar a atenção para que, apesar de nos últimos anos os estudos da cultura popular tradicional das danças folclóricas terem se ampliado numa diversidade de caminhos multidisciplinares, a maioria desses trabalhos estuda esses saberes por meio de um olhar de fora para dentro, estabelecendo conceitos e opiniões sempre baseados no estudo da dança formal.

Lembramos que a história da dança se inicia com os ritos aos deuses e as comemorações campesinas, primeiramente feitas, criadas e realizadas pelo povo e em seu domínio para festejar a vida e agradecer ao sagrado por tudo que recebiam.

Nos séculos XV e XVI palácios, reis e corte foram disciplinando seus bailes em eventos aristocráticos. Buscando garantir entretenimento para os nobres com sofisticação foram agregando músicos e dançarinos para produzir espetáculos para todas as festas da nobreza. Foi assim que aos poucos a Itália e a França criaram o Balé. Desde então, numa busca infinita por qualidade e igualdade do gesto, por controle melhor do corpo e ampliação de sua extensão, de sua capacidade de responder ao movimento e produzir uma estética estudada, não livre, mas que possibilitasse uma maior expressão do que se queria naquele momento, a dança humana passou a ser estudada. A partir disso, por isso e somente nisso.

Dessa maneira, mesmo com o desenvolvimento histórico da dança, com a dança moderna e contemporânea, com todos os diversos estilos e/ou categorias criados e desenvolvidos por grandes bailarinos, que surgiram após a criação do Balé, a dança, ainda hoje, se organiza, inclusive por meio de políticas públicas, não considerando mais a dança que o povo faz e que está dentro da primeira estética da dança humana. Nessa estética, é que se enquadram as danças dramáticas e as demais danças folclóricas brasileiras.

Sobre esse aspecto, enfatizamos que a qualidade artística de gestos, passos e figuras deve ser vista pelos parâmetros da estética, pois o corpo se manifesta livre de arquétipos enquadrados em rigidez demarcada. Estando numa fileira, fila ou coluna, com o pé direito orientado pelo Mestre, o corpo de cada brincante expressa um movimento peculiar ao que é sentido e entendido pela corporeidade vivida naquela expressão de dança/teatro brincante. Assim, a qualidade artística e o seu resultado estão nas diferentes nuances que se projetam ali.

Coreografia e passos simples ou complexos são conceitos distintos, a nosso ver, de coreografia pobre ou rica, pois isso traz um juízo de valor pessoal contribuindo de forma negativa. Cabe aqui uma reflexão do atendimento estético aos princípios que norteiam esse tipo de criação, independentemente do que, pessoalmente, se possa achar dela.

Situações assim são motivadas devido ao desconhecimento da estética dessas expressões espetaculares, do seu sentido, o que as move e das relações que necessitam serem estabelecidas nesse universo enquanto dança/teatro brincante que possui sua própria categoria e por ela deve ser analisada, vista e descrita.

Diante do exposto, enfatizamos que a beleza e a qualidade artística do Pastoril de Mariinha da Ló estão na forma como cada brincante, ali, busca *ser como se fosse*, na forma mais fiel do que corporalmente consegue ser o que é orientado pelo Mestre e este, a cada ano, compõe, cria e é.

3.2.5. Cena musical: cantos, ritmos, partitura

A música do Pastoril é seu caminho, enredo, estrutura. Grande parte dela é ancestralmente conhecida e revivida, revisitada; outras partes vão sendo acrescentadas pelo grupo, podendo-se incluir algumas obras eruditas, como é o caso das Ave-Marias⁸⁸ ou demais cânticos da pastoral, para entrada, saída ou cenas com Nossa Senhora.

⁸⁸ Bach, Schubert, Villa lobos, Betthoven, etc.

Predominando a marcha e a marcha rancho, o Pastoril possui também outros ritmos como baião, xote e valsa. Os instrumentos geralmente utilizados são violões, cavaquinhos, pandeiros, flautas ou pífanos e sanfona. O Pastoril de D. Mariinha se apresenta geralmente *a cappella*⁸⁹, mas ela disse que já utilizou em sua dança/teatro, além dos pandeiros das pastoras e do tamborzinho do Zabumba, de flautas e/ou pífanos como ocorre com o que transcrevemos adiante, quando tocam a música *Noite Feliz*⁹⁰ na cena do nascimento. No Ceará quase todos os pastoris a executam.

Normalmente, quem canta são as próprias pastorinhas e as personagens. Os cânticos são executados em estilo responsorial, onde o personagem solista faz os versos e o coro de pastorinhas faz o refrão ou repete o verso cantado. Encontramos trechos ou canções inteiras feitas *ad libitum* como a parte da morte da pastora e o solo da borboleta por exemplo.

A cena musical vai utilizando cada melodia buscando contribuir de forma integrativa⁹¹ o que também vai aos poucos envolvendo os espectadores, como geralmente ocorre com as práticas espetaculares que têm os assistentes/participantes em volta ou junto de si.

No caso do Pastoril, observamos que já não ocorre tanto o improviso musical como acontece no Boi Paz no Mundo. A maior parte do que se canta ou toca já pertence à memória ancestral do Mestre ou é escolhido em repertório pastoral popular ou erudito.

A música é o primeiro tópico a ser ensinado, aprendido e dominado, pois ela é a condutora, a norteadora de tudo o que entra na cena. É a partir dela que brota a gestualidade e a corporeidade do que se quer contar, ela também é a base para o que se dialoga e, na maior parte do Pastoril, ela diz do seu enredo e estabelece o encadeamento das cenas e personagens isoladas.

⁸⁹ Música vocal sem acompanhamento instrumental.

⁹⁰ Clássico natalino mundialmente famoso. A letra é de Joseph Mohr com música de Franz Gruber tendo sido composta em 1818.

⁹¹ A música se relaciona ao humor, estado de espírito (desejo, satisfação, alegria, plenitude, dor) e/ou ego de cada personagem. (CASTARÈDE, 1987, p. 90)

3.2.6. Cena dialogada: texto escrito, texto oral e improvisado

O Pastoril, assim como os dramas populares⁹², são os folguedos que mantêm predominantemente seus textos escritos em caderninhos e não somente guardados pela memória e repassados oralmente. Não apenas o que se dialoga, mas também o que se canta, é mantido escrito para que se possa consultar essas notas, quando, pela memória, se torna difícil lembrar-se das diversas partes que o compõem.

Diferentemente do Boi Paz no Mundo, cuja linguagem é a do riso, no Pastoril de D. Mariinha da Ló a linguagem é a do ritual pelo sagrado determinado. Há muitas cenas dialogadas e às vezes apoio de uma narração. A primeira delas é a Anunciação de Maria, cujo texto segue as passagens bíblicas com pequenas variações.

Narradora - E disse o anjo:

Anjo - Alegra-te ,cheia de graça, o senhor é contigo, bendita és tu entre as mulheres!

Anjo - Não temas, Maria, porque achaste graças diante de Deus, eis que conceberá em teu ventre, darás luz a um filho e dará o nome de Jesus, ele será grande e será chamado filho do altíssimo.

Maria - Como poderá ser, pois não conheço homem algum?

Anjo - O espirito santo descera sobre ti e a virtude do altíssimo te “cobrirá”, e por isso mesmo o filho que vai nascer de ti será chamado filho de Deus.

Maria - Eis aqui a escrava do Senhor, faça em mim segundo a tua palavra.

Narradora - E o anjo se retirou. Entrou na casa de Zacarias e saudou Isabel:

Maria - Isabel minha prima, quanto tempo!

Narradora - E mal Isabel ouviu a saudação, a criança estremeceu. Isabel exclamou:

Isabel - Bendita és tu entre as mulheres, Bendito é o fruto do teu ventre. Que honra a visita da mãe do meu Senhor! Porque assim que eu ouvi a voz da saudação a criança estremeceu de alegria no meu ventre.

Maria - A minha alma glorifica o Senhor, por ele ter posto os olhos na baixeza de sua escrava e de hoje em diante me chamarão bem-aventurada todas as gerações.

Cenas dialogadas se sucedem entre cantos e bailes, como as cenas de José e o Anjo quando este avisa sobre o milagre do nascimento de Jesus e o

⁹² Cantigas encenadas, cantos contendo histórias, narrativas, romances apresentados de forma bailada pelo interior cearense. São Feitos geralmente por mulheres, com pouca participação masculina. Dentro dessa forma espetacular, encontram-se também os antigos romanceiros e as antigas gestas trazidas pelos colonizadores lusos.

perigo de Maria indicando para este a fuga para o Egito. Outras cenas são as das Ciganas lendo a mão das pastorinhas e demais brincantes, do Zabumba e pastorinhas a caminho de Belém, da Pastora Perdida e do Cão, da Morte e ressurreição da Pastora Açucena, do Anjo e dos Reis Magos, dentre tantas outras que podem surgir a cada ano inspiradas no enredo da história épica do filho de Deus.

O Pastoril relata fatos vividos pelos personagens que seguem a caminho de Belém. A ordenação das cenas é decidida pela Mestra a cada ano e pode parecer para alguns, como já foi dito por certos autores, sem lógica; no entanto, o esqueleto da narrativa é feito através de teatro/dança e música que vai se estabelecendo pelo desenrolar dos acontecimentos cênicos, buscando principalmente envolver o espectador com a emoção do caminho percorrido, da proteção ao menino nascido e do encontro final com ele, não importa que percurso seja feito.

As cenas das personagens isoladas, como Borboleta, Cigana, Zabumba e Açucena, mesmo que a cada vez que ocorram possam ter sequência distinta de entrada, têm seus fatos relacionadas sempre com o tema e o conflito da busca das pastorinhas para achar o menino Deus e, portanto, seu enredo é claro na ótica de quem o estabelece, ou seja, o grupo e o Mestre.

Cenas de morte e ressurreição são presenças constantes nas DD brasileiras. Poderíamos citar, como exemplo, a morte e a ressurreição das personagens Lira (na dança do Guerreiro, em Alagoas), do Rei Mouro (no Fandango cearense), da pastora Açucena/Miriam/Mestra (em vários Pastoris nordestinos) e do Boi, nas diversas brincadeiras envolvendo esse personagem e espalhadas pelo Brasil.

Nem sempre a cena da ressurreição é explícita. Ela pode estar incógnita, anônima, ocorrendo nos bastidores de nossa imaginação sendo compreendida na figura daquele que morreu e surge no meio ou ao final da brincadeira dançando alegre e feliz.

Nas comunidades mais simples, que se relacionam bem melhor com a natureza, a ressurreição é algo ímpar onde se concentra a força vital da vida terrestre que está em nascer/morrer/renascer mantendo o ciclo de eterno recomeço e retorno por meio do que vem dos ancestrais, seus descendentes, sejam eles humanos, plantas ou animais. Além disso, a ressurreição para os Cristãos veio também validar e comprovar, diante dos homens, que Cristo era realmente o filho de Deus cumprindo o que estava escrito. Diante disso, podemos afirmar que essas brincadeiras vão legitimando no brincar a essência de sua ligação com o sagrado, seja rezando ou sorrindo brincando, pois o sorrir e o brincar são também dos anjos e de Deus.

3.2.7. O agrado: resistência e continuidade

Diferentemente do Boi Paz no Mundo, o Pastoril de D. Mariinha não recebe espórtulas, tampouco pede *sorte*⁹³. Quando são chamados para fazerem alguma apresentação, além daquela que fazem sempre no dia 23 de dezembro de cada ano na praça de sua cidade, pedem a quem os convida as condições para irem, como ônibus, lanches para os participantes etc.

No entanto, o grupo também se preocupa com um *agrado* para os participantes. Sobre esse aspecto, D. Mariinha diz que realiza uma festa com comida, bebida e presentes quando termina a temporada. O fato agrada não somente aos brincantes, mas também a seus familiares.

No tocante a esse aspecto, convém notar que as DD são totalmente coletivas e, portanto, não há como ocorrerem sem a participação de seus brincantes. Dessa forma, o agrado de D. Mariinha favorece a continuidade e o interesse na participação do Pastoril de Paracuru, pelo afeto do gesto e do agrado.

Também chamamos a atenção para o mesmo aspecto que destacamos quando abordamos o Boi Paz no Mundo sobre a necessidade de

⁹³ Quando um ou mais brincantes saem com lenços, pandeiros ou cestinha indo até ao público pedindo donativos.

respeitabilidade, justiça e legitimidade quanto à necessidade de um pró-labore para o Pastoril quando este vai compartilhar essa DD em eventos culturais onde estão inseridos outros artistas. Da mesma forma que outros grupos, eles têm necessidades financeiras para aquisição de material como figurino, adereços etc.

3.2.8. Os elementos matriz de uma estética, na inteireza de um encontro

Buscamos, neste trabalho, enfatizar os elementos fundantes que constituem a matriz desse teatro/dança brincante para uma análise desses, nas possibilidades de ações para o ator/professor/pesquisador.

Escolhemos apresentar também o registro de um desses momentos do Pastoril, de forma que possamos dialogar sobre esses elementos. A apresentação ocorreu na praça principal de Paracuru, em dezembro de 2005, sem tablado e tendo ao fundo o cenário de um presépio sob uma casinha coberta de palha. Começou com uma narração e a cena da Anunciação do Anjo a Maria.

Nests trecho da Anunciação, percebemos que existe a predominância de uma narradora, o que nunca encontramos em outros pastoris cearenses. Ela pode até aparecer, mas não direcionando tanto as ações, como ocorre no Pastoril de Paracuru. Inclusive, observamos que a narrativa prejudica o desenvolvimento de ações por crianças e jovens que fazem as personagens porque condiciona essas a somente se expressarem a partir da fala, o que propicia limitações no que poderia ser criado por cada uma delas.

Narradora - Eis que no sexto mês o anjo do Senhor, chamado Gabriel foi o enviado de Deus para uma cidade da Galileia chamada Nazaré, a uma virgem prometida em casamento, com um homem chamado José. O nome da virgem era Maria. Entrando, disse o anjo:

Música/anjo: Ó Maria, ó Maria, concebida sem pecado, rogai por nós, que recorremos a vós.

Narradora - E disse o anjo:

Anjo - Alegra-te cheia de graça o senhor é contigo, bendita és tu entre as mulheres!

Narradora - Ao ouvir a saudação, ela perturbou-se e refletia no que poderia significar aquelas palavras. Então o anjo lhe disse:

Anjo - Não temas, Maria, porque achaste graças diante de Deus, eis que conceberá em teu ventre, darás luz a um filho e lhe dará o nome de Jesus, ele será grande e será chamado filho do Altíssimo.

Maria - Como poderá ser, pois não conheço homem algum?

Narradora - E o anjo respondeu:

Anjo - O Espírito Santo descerá sobre ti e a virtude do Altíssimo te “cobrirá”, e por isso mesmo o filho que vai nascer de ti, será chamado filho de Deus.

Narradora – Então, disse Maria:

Maria - Eis aqui a escrava do Senhor, faça em mim segundo a Tua palavra.

Narradora - E o anjo se retirou. Entrou na casa de Zacarias e saudou Isabel:

Maria – Isabel, minha prima, quanto tempo!

Isabel - Bendita és tu entre as mulheres, Bendito é o fruto do teu ventre. Que honra a visita da mãe do meu Senhor! Porque assim que eu ouvi a voz da saudação, a criança estremeceu de alegria no meu ventre.

Narradora - Disse Maria:

Maria - A minha alma glorifica o Senhor, por Ele ter posto os olhos na baixaza de Sua escrava e de hoje em diante me chamarão bem-aventurada todas as gerações.

Narradora – E ficou Maria com Isabel três meses, depois voltou pra sua casa. Naquele tempo existiam algumas pastorinhas que queriam cantar para Maria:

*Magnífica, magnífica é o canto de amor.
Minha alma engrandece a Deus meu Salvador.*

As pastoras entram em seus cordões e vão fazendo a cena dançada da apresentação das personagens que se encontram nos partidos. Entram em passo de marcha, batendo seus pandeirinhos e, ao chegarem no local dos cordões, usam um passo para frente e para trás, enquanto as personagens que são apresentadas vão se destacando.

Diana – (Falado) Senhoras e senhores, boa noite venho dar, quero que me deem licença para o pastoril dançar. Se alguma falha houver, queiram todos desculpar. Uma música bem bonita para o pastoril começar.

(Canto e dança)

Boa noite, meus senhores todos, boa noite senhoras também, somos nós as pastorinhas belas, que alegremente vamos a Belém.

Mestra: Eu sou a mestra do cordão azul, o meu partido é o melhor que há, Com minhas danças, minhas cantorias, eu sou a mestre desse pastoril.

Contramestra: Eu sou a contramestra do cordão encarnado, o meu partido é o melhor que há, Com minhas danças, minhas cantorias, eu sou a mestra desse pastoril.

Diana: Eu sou Diana não tenho partido, o meu partido é o melhor que há, eu peço palmas, peço fita e flores, aos meus senhores, peço proteção.

Fig. 103. Transcrição musical, Entrada Pastoras, Paracuru/CE

Logo em seguida, elas apresentaram a parte *estrela do norte/estrela do sul*, onde ocorre um cumprimento dos dois cordões e depois destes a Diana. No refrão, fazem palmas ou tocam nos pandeiros e dão pulinhos.

*Estrela do norte cruzeiro do sul
Vamos dar um viva ao cordão azul
(Refrão) Tralalalala...*

*Estrela do norte, cruzeiro sagrado
Vamos dar um viva ao cordão encarnado
(Refrão) Tralalalala...*

*Estrela do norte, estrela de Belém
Vamos dar um viva a Diana também.
(Refrão) Tralalalala...*



Fig.104. Transcrição musical, Estrela do Norte e do Sul, Paracuru/CE

Meu São José, nos pastoris do Ceará, é uma música que pode vir no início ou no meio; no entanto, geralmente, só pode ocorrer com a presença dele na cena. Dançam em passo de marcha.

*Meu São José dai-me licença para o pastoril dançar
Viemos para adorar, Jesus nasceu para nos salvar.
Tralalalala...*



Fig. 105. Transcrição musical, Meu São José, Paracuru/CE

Na cena, o personagem José entra com um cajado na mão e, sorrateiramente, deita-se e dorme entre as pastoras que permanecem em pé delimitando a cena principal que ocorrerá no centro. Enquanto José dorme, aparece um anjo que com ele fala.

Anjo: Acorda, José, não temas receber Maria como tua mulher, porque o que nela se gerou é obra do Espírito Santo. Ela dará luz a um filho e o chamara por nome de Jesus, porque ele salvará o seu povo do pecado.

Narradora: E despertando José do sono, fez como o anjo lhe havia mandado. E levou Maria para Belém. Chegando a Belém, José pediu abrigo nas hospedarias:

*José: Maria está grávida e precisa de apoio.
 Hospedeiro: Não tem lugar.
 Narradora – Então José vai a outra hospedaria:*

*José – Maria está grávida e precisa de apoio.
 Hospedeiro – Há um lugar em uma estabridaria, onde dormem os animais.
 Vocês querem passar a noite lá?
 José – Queremos.*

Seguem José e Maria para a estabridaria/presépio enquanto as pastoras se preparam para mais uma cena, desta vez com a parte da Borboleta. No imaginário do grupo e de D. Mariinha, as borboletinhas também seguiam à procura do menino Deus. A presença da borboleta no Pastoril, provavelmente, deriva do significado que esta tem no cristianismo, se relacionando à ressurreição e à imortalidade, além de simbolicamente representar a alma, transformação e novo recomeço, desde as culturas mais antigas. Traz, ainda, essa personagem em sua dançada momentos femininos de delicadeza por meio da inocência das crianças que sempre as fazem.

*Música borboleta:
 Borboleta pequenina venha para o meu rosál,
 Venham ver cantar o hino que hoje a noite é de Natal.*

*(Borboleta) Eu sou uma borboleta, sou bela sou feiticeira,
 Ando no meio das flores procurando quem me queira*

*(Borboleta) Nesse berço abençoado cheio de tanto amor,
 Livre de todo pecado dorme o filho do Senhor.*

*Borboleta pequenina venha para o meu rosál,
 Venham ver cantar o hino que hoje a noite é de natal.*

*(Borboleta) Eu sou uma borboleta, uma borboleta eu sou,
 Eu sou uma borboleta, nos pés de Nosso Senhor*

*(Borboleta) Meus senhores e senhoras, e todos que aqui estão
 Deem um viva às borboletas e também ao meu cordão.*

*Borboleta pequenina venha para o meu rosál,
 Venham ver cantar o hino que hoje a noite é de natal.*



Fig. 106. Transcrição musical, Refrão Borboleta, Paracuru/CE



Fig. 107. Transcrição musical, versos Borboleta, Paracuru/CE

Outra cena que pode aparecer isoladamente e ser colocada na ordem que se queira é a da Cigana. No Pastoril de Paracuru, ela vem logo em seguida à Borboleta e não irá matar a pastora para roubar o menino, segundo orientou Herodes e como ocorre em outros pastoris. Aqui ela vem para promover adivinhas, lendo a mão das pastorinhas, enquanto baila e canta festivamente dialogando aqui e ali onde a chamam.

*Vimos do Egito só para cantar,
Bailados de amor, que vai anunciar.*

Tralalala...

*Toda cigana latina seu rico dá-lhe um vintém,
A cigana é tão pobre que não tem nada pra dar.*

Pastora: (Falado) Cigana, ciganinha, lê aqui a minha mão?

*Cigana: (Falado) Primeiro passa o dinheirinho? Tua sorte digo pastora,
tens segredos terríveis e medonhos, amanhã será felizes e tenhas sonhos
(sic).*

*Vimos do Egito só para cantar,
Bailados de amor, que vai anunciar.
Tralalala...*

Música Cigana - Refrão

Fig. 108. Transcrição musical, refrão Cigana, Paracuru/CE

Cigana

Fig. 109. Transcrição musical, versos Cigana, Paracuru/CE

Nas cenas de Borboleta, Cigana, Florista, Camponesa, Zabumba e Pastores, as Pastoras estão sentadas em seus cordões, delimitando o espaço cênico. Acompanham com palmas e cânticos fazendo o coro, onde for necessário. Dessa forma, elas colaboram para que as atenções se concentrem nos personagens que vão entrando e saindo da cena principal sem sair do espaço cênico.

A Florista vem com um cesto com flores na mão e vai entrando, dançando e cantando. Seguindo a música, ela vai entregando rosas a cada uma das pastoras dos dois cordões.

*Nós somos gentis pastoras, meigas filhas das florestas,
Não te damos joias finas, mas damos flores em festas.*

*Aceitem belas pastoras, essas flores que vos dou.
São mimosas, delicadas, levem pra Nosso Senhor.*

Florista

Fig. 110. Transcrição musical, versos Florista, Paracuru/CE

Em seguida, vem a cena de Zabumba e Pastoras. Elas entram cantando, passeando pelos campos, enquanto ele entra tocando seu tamborzinho com sua dança e canto, procurando chamar a atenção das pastorinhas.

(Canto Pastoras)

*Nós vamos à gruta, com muita alegria,
Pra ver o Messias, que hoje nasceu
E na caminhada, rebrilha uma estrela
Reluz gente bela no limpo do céu.*

(Canto Zabumba)

*Eu sou o zabumba, tão belo e querido
sou mais conhecido, não há outro igual*

} BIS

Zabumba

Fig. 111. Transcrição musical, entrada Zabumba, Paracuru/CE

(Falado)

Zabumba – Olá, belas meninas, pra onde vão tão faceiras?

Meninas - Não seja tão atrevido, não somos suas parceiras!

Zabumba – Que isso, belas meninas, pensei que iam a Belém desejo acompanhá-las que para lá eu vou também.

Meninas – Que menino atrevido! Que tipo!

Zabumba – Vamos a Belém?

Meninas – Pra ver o Menino Jesus, vamos também.

Zabumba – Viu como eu sei conquistar?

(Cantam juntos os três) (Seguem dançando para o presépio)
 Nós vamos à gruta, com muita alegria,
 Pra ver o Messias, que hoje nasceu
 E na caminhada, rebrilha uma estrela
 Reluz gente bela no limpo do céu.

Música

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in 3/4 time and the bottom staff is in 2/4 time. Both are in the key of B-flat major. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and quarter notes, with a double bar line at the end of the second staff. A circled '20' is written above the top staff.

Fig. 112. Transcrição musical, saída Zabumba, Paracuru/CE

A cena a seguir é a cena principal do Pastoril cearense, onde se percebem momentos importantes para o cristianismo, como a tentação do Cão, a morte e a ressurreição da Pastora boa que defendeu o Menino Jesus, a vitória divina por meio do Anjo que combate a personagem Cão e o afasta, e o perdão concedido à Pastora má, que matou Açucena, pela Pastora boa. Cada Pastoril estrutura como quer e entende a cena, mas esses elementos estão sempre presentes.

Narradora: Existiam duas amigas, uma tinha o dom de gerar a vida e a outra era estéril. O inimigo aproveitou-se disso e causou uma discórdia entre elas.

Diabo: Mate o menino! Vim pra Ihe fazer o Mal. Me dá inveja.

(Cantado)

*Contramestra: Por esses campos, por esses campos,
 Por esses campos eu hei de brigar.
 Mas o menino, mas o menino,
 Mas o menino, há de me entregar.*

*Mestra: O menino eu não te entrego,
 Nem que eu tenha que morrer.*

*Prefiro perder a vida,
que a pastora egoísta obedecer*

Mestra: Meu filho, meu filho!

Contramestra: A vida por Deus te foi dada, mas por mim será tirada. Vou tirar tua vida na ponta da minha espada.

Narradora: Mas Jesus envia e acaba com aquela tristeza, um anjo do céu:

Anjo: (Para a pastora má) Arrepende-te de teus pecados, pois o mal que cometeste, é obra do inimigo.

Anjo: (Indo até onde está Açucena deitada no chão) Levanta-te Açucena, venha ver a luz do dia, pois quem morre por Jesus, vive por Maria.

Narradora – E arrependida a Contramestra canta pra sua amiga:

*Perdoa, minha Açucena, eu não estava no meu sentido.
Perdoa, minha Açucena, por este caso, este caso acontecido.*

Mestra (Açucena) (Falado): Se Jesus te perdoou, eu te perdoou também, amiga! (Se abraçam e saem todos do espaço cênico principal)

Contramestra (21)

Fig.113. Transcrição musical, entrada Contramestra, Paracuru/CE

Mestra (22)

Fig. 114. Transcrição musical, Pastora boa (Mestra), Paracuru/CE

Concluindo essa cena, as personagens se deslocam para o fundo do espaço, continuando as pastorinhas em cada cordão, delimitando o local da atuação. Vem a cena da Pastora perdida, onde o personagem Cão vai novamente atentar a pastorinha.

Música Pastora:

*Eu vou procurando o meu carneirinho,
Não sei por onde o Cupido saiu.
- Cupido? Cupido?*

Diabo:

*Vinde, pastora, eu quero falar-te, para o inferno, desejo levar-te.
Dar-te-ei ouro, te darei montanhas e montanhas de ouro! Pois no inferno
eu sou o rei!*

Pastora:

*Mas eu não quero a sua riqueza que aprisiona a natureza,
Aquele estrela que irradia, ela será minha luz e guia.*

*Diabo – Vem, vem, vem! Dar-te-ei palácios e riquezas, dar-te-ei ouro,
muito ouro. Vem que eu quero tua alma!*

Pastora – (Gritando) Jesus! Jesus!

*Anjo – (Jogando uma lança no Diabo que cai no chão esferneando) Vá,
desaparece, Satanás!*

Music. Pastora (24)



Music. Diabo (25)



Fig. 115. Transcrição musical, Pastora perdida e Diabo, Paracuru/CE

O Anjo convoca todas as pastorinhas para seguirem o caminho até onde está o Menino Deus. Essas se levantam e saem cantando até onde se

encontra, ao fundo do espaço cênico, o presépio vivo com Maria, José, Anjos, Borboletas, Pastores e demais figuras. Elas saem cantando:

*Para Belém, para Belém,
Para Belém vamos todos cantando.
Com glória vamos cantando, e o anjo anunciando.
Para Belém, para Belém,
Para Belém vamos todos cantando.*

Narradora – Os anjos anunciam o nascimento de Jesus

Anjo – Glória a Deus nas alturas!

Pastoras - Paz na terra aos homens por ele amados.

Anjo – Jesus nasceu!

Pastoras – Viva o nosso Salvador!

Music. Pastoras

Fig. 116. Transcrição musical, Canto Pastoras para Belém, Paracuru/CE

Na flauta executam *Noite Feliz* e, logo em seguida, *Bate o sino*⁹⁴, dois clássicos natalinos. O momento é de adoração durante a execução da primeira música. Quando cantam a segunda, as pastorinhas dançam próximas ao presépio tendo ao final desta cena a entrada da Camponesa que vem cantando e dançando indo até a plateia e, posteriormente, juntando-se a todas no presépio. Segue-se com a parte do encontro do Anjo com os Reis Magos:

*Vimos de tão longe com a rica camponesa
Trazendo flores mimosas floridas da natureza*

*Venham todas as meninas
Venham todas, venham ver
A pobreza da lapinha onde Jesus quis nascer.*

⁹⁴ Letra e música de J. Pierpont.

*Vimos de tão longe com a rica camponesa
Trazendo flores mimosas floridas da natureza*

Music. Camponesa

The image shows a musical score for a piece titled 'Camponesa'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is in 4/4 time and features a melody with eighth and sixteenth notes. A circled number '28' is placed at the end of the first staff. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Fig. 117. Transcrição musical, Camponesa, Paracuru/CE

Narradora – Tendo, pois, nascido Jesus em Belém, eis que vieram os Magos, para adorar Jesus e o anjo os anuncia.

Anjo – Eu vos anuncio uma grande alegria, lá em Belém nasceu o menino que se chamará Jesus, vão e levem seus presentes e voltem por outro caminho.

Reis – Não sabemos o caminho!

Anjo – Uma estrela seguirá em sua frente, onde ela parar, lá terá um menino deitado em palhas, este será o salvador do mundo.

Reis – Vamos conhecer o nosso Salvador! E oferecer nossos presentes! (Saem caminhando até ao presépio e lá chegando fazem suas oferendas ao Menino).

Reis (Um de cada vez) - Eu ofereço ouro. Eu ofereço mirra. Eu ofereço incenso. (Se ajoelham no presépio)

O Pastoril de D. Mariinha culmina sua apresentação com a oferta singela do rebanho de ovelhas a Jesus pelos pastores, personagens que simbolicamente representam os homens simples do povo. Percebemos que, para D. Mariinha, esse é um momento importante, pois representa a generosidade das pequenas comunidades que tudo repartem e compartilham, apesar de suas necessidades.

Narradora – Naquela mesma noite havia um Pastorzinho que vigiava seu rebanho

Anjo – O que vocês estão fazendo ai?

Pastorzinhos – Estamos pastoreando o rebanho.

Anjo – Levem seu rebanho e ofereçam ao menino que nasceu lá em Belém, esse será o Salvador do mundo.

Pastorzinhos - Vamos a Belém (Caminham com carneirinhos e ovelhas até o presépio onde se ajoelham e oferecem o que levam)

Pastorzinhos – Eu ofereço o rebanho.

Narradora – E todas as pastorinhas cantam alegremente:

Música final:

*Adeus meus senhores queiram desculpar,
Que a nossa jornada já vai terminar.*

Tralalalala...

*Adeus já é tarde, temos que partir,
O dia amanhece, queremos dormir.*

Cantando e dançando com seus passinhos miúdos, as Pastorinhas vão saindo, tocando seus pandeiros e acompanhadas de todos os demais personagens, ficando no espaço apenas a manjedoura e a cenografia do pequeno estábulo coberto com palhas de coqueiro.

Ao observarmos os detalhes da estética dos dois grupos, verificamos que, apesar de trabalharem com o repasse pela oralidade com criação constante mantendo os elementos fundantes da brincadeira transmitida por seus ancestrais, cada uma das DD apresentadas possuem personalização própria, que as distingue não apenas das diferentes tipologias Pastoril Boi, mas também dentro de sua própria tipologia. Pela forma e pela dinâmica, vão acrescentando a cada tempo elementos peculiares à sua DD, pela (re)interpretação que vai fazendo, a cada tempo, quem as conduz.

3.3. A matança do Boi do Mestre Zé Pio

O Boi Ceará foi fundado em 1943, pelo Mestre Assis no bairro Carlito Pamplona, em Fortaleza, Ceará. Posteriormente, após o falecimento de Mestre Assis e um recesso de mais de dez anos, o Boi Ceará passou a ser conduzido pelo Mestre Zé Pio, pescador de jangada e brincante de boi desde os três anos de idade.

No Pirambu e na Barra do Ceará, bairros fortalezenses, Mestre Zé Pio foi integrante do Boi Reis de Ouro, Boi Garoto, Canário e Boi Ceará, onde aprendeu com o Sr. Chico Preto a fazer rimas e o papel do Vaqueiro, personagem que faz até hoje. Criou e conduziu o Boi Terra e Mar e posteriormente o Boi Juventude, tendo repassado esse último para seu irmão.

Zé Pio é o Mestre do Boi Ceará com o qual realiza a *Matança do boi* todo dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião, santo de qual o mestre é devoto. A matança do Boi Ceará, é um ritual também cantado, dançado e representado, no qual sangram todos os bichos sendo esses mortos pelo Vaqueiro. Esse depois é condenado a morte se valendo de São Sebastião, que ressuscita vaqueiro e boi diante da Rainha. Todos, então, comemoram e, como diz o mestre, “é o momento de comer e beber que é o melhor da festa”.

3.3.1. Historicidade, localização, contexto social, sentidos

O Senhor José Francisco Rocha, Mestre Zé Pio, nasceu na capital do Ceará, Fortaleza, no bairro Monte Castelo, no dia 4 de dezembro de 1946, mudando-se para o Pirambu⁹⁵ aos três anos de idade. Durante muito tempo teve como profissão a pescaria, mas, como não possuía barco próprio, trabalhava em conjunto com um primo e mais três pescadores. Tudo o que conseguiam no mar, dividiam entre os cinco.

Reside a 30 anos na Rua Vento Leste, número 94, no Conjunto Goiabeiras, no bairro Barra do Ceará, numa casa de quatro cômodos que recebeu de um programa social do governo. Anteriormente, Mestre Zé Pio residiu na rua Santa Elisa, no Pirambu, e na favela Areia Grossa, no mesmo bairro⁹⁶.

⁹⁵ Faz parte do que é conhecido como Grande Pirambu, área que congrega três bairros: Cristo Redentor, Goiabeiras e Pirambu.

⁹⁶ Trechos do dossiê do Mestre Zé Pio apresentado a SECULT - CE em 2005, elaborado pela autora desta Tese, para candidatura do Mestre a Tesouro Vivo da Cultura do Estado.

A praia das Goiabeiras, segundo Paiva (2007), é um território de grande especulação imobiliária, formado por pessoas que entre os anos de 1985 e 1986, fugiam de áreas alagadas em outros bairros, no período chuvoso da cidade. Essa população foi se formando basicamente por pessoas que buscavam terrenos livres e seguros para construção de suas casas, sendo hoje uma comunidade formada, na sua grande maioria, por trabalhadores informais como artesãos, pescadores, marisqueiros⁹⁷, pequenos comerciantes, donas de casa e vendedores ambulantes. O bairro possui carências de infraestrutura básica e de oportunidades socioculturais para crianças, jovens e adultos.

Mestre Zé Pio começou a brincar de boi com um tio, conhecido por Raimundo Rocha, galante do boi Reis de Ouro. O menino de três anos de idade passaria a ser um dos índios da brincadeira, permanecendo nesse boi por oito anos. Aos onze, desejava representar outras figuras, pois sonhava, um dia, como ele diz, em “estar nas mais altas patentes do boi [...] *vou aprender e fazer um boi pra mim*” (Informações verbais)⁹⁸. Assim, começou a improvisar e a enriquecer a história cantada e falada, na busca de se tornar independente e construir sua própria brincadeira, com todo o universo que inspirava sua alma, sua criatividade e sua ludicidade.

O Mestre decidiu sair do Boi Reis de Ouro, indo brincar no Boi Ceará, que existia na vila do Gás, no bairro Carlito Pamplona e era dirigido pelo Sr. Assis. Segundo ele, um brincante do Boi Ceará o intimou a deixar o papel de índio no Reis de Ouro e assumir o de capitão no Boi Ceará. Dessa forma, Mestre Zé Pio, aos 13 anos, se tornou Capitão do Boi.

À medida que ia fazendo a figura de Capitão, o Mestre observava o personagem Vaqueiro, pois era isso que realmente desejava ser – o Vaqueiro do Boi Ceará. O Mestre destaca os melhores brincantes, no passado, que faziam as figuras de Vaqueiro como Chico Preto, Antônio Fato de bode e Zé Maria, que se destacavam em bois como o Boi Araçá, Boi Reis de ouro, Boi

⁹⁷ Catam ostras, siris e caranguejos.

⁹⁸ Entrevista XII nas referências.

Ceará, Boi Guarde Mar, Boi Pai do Campo, Boi Fortaleza e Boi Ouro Preto. Ele diz: *“Ave-Maria, Vaqueiro é muito bom demais... Problema é gravar na cabeça... gravou na cabeça, vai-se embora”* (Informações verbais)⁹⁹.

Mestre Zé Pio passou cinco anos no Boi Ceará, sendo também Vaqueiro, como tanto desejava. Após esse tempo decidiu sair e, aos 20 anos, formou o seu próprio boi, que se chamou Boi Terra e Mar. Quando se casou aos 26 anos, os móveis de sua casa era a ema, a burrinha, o Jaraguá, todos eles figuras animais do Boi Fortaleza.

Tendo assumido o Boi Ceará após o falecimento do Mestre Assis, José Francisco Rocha - Mestre Zé Pio - é hoje o guardião dos saberes desse e de outros bumba-meu-boi fortalezenses.

À frente do Boi Ceará, o Mestre reúne a cada momento, criatividade e habilidade na condução da memória do que recebeu, atualizando-a junto à juventude que com ele brinca. Mantém um espetáculo vivo e dinâmico para todo o ano, mesmo que seja no ciclo natalino que, no Ceará, seu festejo se enquadra enquanto ritual cíclico.

Diferentemente do que apresenta e brinca o Mestre Zé Pio durante o ano, sua Matança do Boi reúne cenas exclusivas, que só ocorrem nessa ocasião. É preparada com zelo e fé pelo Mestre em devoção a São Sebastião e, por isso, realizada apenas no dia 20 de janeiro de cada ano, como já o dissemos.

É comum, nas demais regiões do Estado, a Matança do Boi ser realizada no final do período natalino ou especificamente no dia 6 de janeiro, dia de Reis. O evento marca o final do período da brincadeira de cada Boi todo o ano. Entretanto, a decisão da data específica é de acordo com cada grupo, mas geralmente ocorre no final de dezembro ou durante o mês de janeiro.

⁹⁹ Entrevista XII nas referências.

3.3.2. Personagens, figurinos, adereços, caracterização

A cada ano, Mestre Zé Pio nos revela surpresas na Matança. Além de trazer figurino novo ou melhorado, ele sempre investe em novos personagens novas cenas, novas caracterizações. A escolha de quem faz o que é sempre pelo perfil do brincante que mas se adequa a essa ou aquela cena.

Acompanhamos, desde 2006, o espetáculo preparado com afincos e zelo, e dele participamos, considerando que esse evento nos traduz espetacularidade e teatralidade ancestral, que se revela de forma sempre brilhante pela genialidade de composição e de criação do Mestre que a conduz. Com eles vamos aprendendo, assistindo e sendo.

Diante disso, apresentamos aqui apenas os personagens que vimos em 2013. Os personagens humanos apresentados foram o Vaqueiro, o Rei, a Rainha, as Princesas, o Capitão, o Mateus, o Palhaço/doutor, a Catirina, as Índias, a Cigana, o Seu Anastácio, São Sebastião, os Galantes azul e os Galantes vermelho.

O *Vaqueiro* é representado pelo Mestre Zé Pio e, no Boi Ceará, pertence ao Cordão Vermelho¹⁰⁰, apesar de atuar livremente no espaço cênico. Ele é o encarregado de cuidar do Boi e é o puxador dos temas cantados, dançados e representados. É ele quem comanda todas as partes, com um apito. Usa um figurino de calça, camisa e capa de cetim vermelho ornado com pedrarias, um chapéu de couro enfeitado com fitas de cetim e lantejoulas, e um adorno na mão, que representa uma vara para conduzir o gado.

¹⁰⁰ Fila de Galantes: participantes que brincam em um dos lados do Boi, representando o partido de cor vermelha.



Fig. 118. Mestre Zé Pio, Fortaleza/CE



Fig.119. Detalhe chapéu Mestre Zé Pio, Fortaleza/CE

O *Rei* é o proprietário do boi, a maior autoridade e junto, com a Rainha, recebe todos os cumprimentos e alusões de respeito dos presentes. Sua indumentária compõe-se de aproximações do que seria um rei medieval, diante do que eles podem fazer. É confeccionada de cetim azul ou amarelo ouro. Usa coroa ornada de pedrarias, areia prateada, aljôfares e outros enfeites.

A *Rainha* representa também a corte e, na Matança, traz caridade e perdão aos súditos por meio de diálogo cantado e falas. Usa um vestido de seda com mangas fofas, enfeitado com ornamentos dourados e, além da coroa ornada de pedras, usa pulseiras, colares, brincos combinados com a cor do vestido.

A *Princesa* é a parte singela da corte por ser representada por uma criança que dança e canta em conjunto com os demais, geralmente, sem fala específica, usando roupas acetinadas e enfeitadas de galões e fitas.

O *Capitão* é o representante do Rei que se encarrega de sua fazenda e de todos os bichos, principalmente do boi. Impõe e cobra todas as regras e leis, portanto o conflito da Matança ocorre entre ele e o Vaqueiro. Veste-se com calça branca e camisa de cetim azul enfeitada com galões dourados e insígnias de capitão; usa chapéu militar e uma espada.

O *Mateus* ou *Careta* traz a cara pintada de preto e veste um macacão estampado. Vem tocando pandeiro e usa um chapéu enfeitado com fitas

coloridas, chamado de *cafuringa*. Ele representa um vizinho do Rei, casado com Catirina. Tendo ação cênica livre e de improviso próprio, ele é a alegria e a espontaneidade da brincadeira.

A *Catirina* é feita sempre por um homem vestido de mulher. Representa a esposa do Mateus e deseja comer a língua do Boi. Usa um vestido estampado folgado como se estivesse grávida. Na Matança, ela quase não aparece, pois deixa de ter função diante do enredo diferente para a ocasião e, provavelmente por isso, não foi vista em 2013.

O *Palhaço/doutor* é a personagem que, de forma divertida, vai tentar curar o vaqueiro quando este é ferido em luta com o Capitão. Ele se veste todo de branco, com a cara pintada de creme Minâncora e um chapéu de palha na cabeça.

O cordão de *Índias* tem a função de procurar e localizar o Mateus para que ele encontre o Boi que desapareceu e traga ao Rei ou ao Vaqueiro. Na Matança, elas ajudam a prender o Vaqueiro que amarrou e sangrou o Boi no mourão¹⁰¹. Como no Boi Paz no Mundo, de Sobral, as Índias da Matança do Boi, não representam nenhuma etnia específica, mas fazem uma alusão ao estereótipo indígena guardados na memória. Assim, vão compondo seu personagem com penas, tucum, palha, flechas, arcos, quengas de coco e outros artefatos. Devido à influência da TV, a maquiagem das meninas trazem pinturas indígenas que elas pesquisam na internet e são escolhidas a partir do que gostam. Por esse motivo é comum encontrarmos entre as pinturas, convivendo no mesmo grupo indígena que as crianças representam, pinturas de índios do Brasil central e da Amazônia pintadas na face e no corpo.

A *Cigana* não está sempre nesse teatro/dança brincante, sua presença veio com a força mítica necessária à cena do momento da morte do Vaqueiro. Ela entra para cantar enquanto esse agoniza, em solidariedade à sua dor.

¹⁰¹ No Ceará, é uma espécie de grande tronco de madeira soterrado no chão onde podemos prender os animais amarrados.

Veste-se com um vestido nas cores verde e amarela com muitos babados, manga fofa e um decote.

O *Seu Anastácio* representa um homem velho mascarado e corcunda. Ele é geralmente feito pelo Mestre Zé Pio, que sai deixando a cena como Capitão e volta incorporado no velho Anastácio. Ele é enxerido, engraçado e vive à procura de alguém para casar, o que consegue geralmente com alguém da plateia. No espetáculo da matança, no entanto, *Seu Anastácio* vem apenas dançando na Burrinha de forma engraçada e festiva.



Fig.120. Cigana e Vaqueiro, Fortaleza/CE



Fig.121. Seu Anastácio, Fortaleza/CE

São Sebastião é um personagem que só aparece no final da *Matança do Boi*. Ele representa o santo evocado, que vem para salvar o Vaqueiro da morte recomendada pelo Rei. Quando ele surge, possibilita comoção pela fé e pela emoção visível do Mestre, pelos fogos de artifício e pelos aplausos.



Fig.122. São Sebastião, Fortaleza/CE



Fig.123. São Sebastião e Vaqueiro, Fortaleza/CE

Os Galantes Azuis e Encarnados são também chamados de partidos, cordões. Representam dois grupos: o vermelho que pertence ao Vaqueiro e o

azul que é comandado pelo Capitão. Dançam enfileirados ou em colunas demarcando o espaço onde ocorre a grande maioria das cenas e são responsáveis pela execução da maior parte das coreografias coletivas.



Fig.124. Brincantes do Boi, Fortaleza/CE

Os personagens animais presentes na Matança do Boi em 2013 foram a Burrinha, a Ema, o Bode, o Jaraguá e o Boi, evidentemente. Como já foi dito, é comum nesse teatro/dança brincante a presença de homens, bichos e outros seres convivendo pacificamente, provavelmente, para nos fazer refletir sobre a necessidade de uma visão por parte do homem, de quão imperativo se tornou a comunhão profícua dele com a natureza.

Mestre Zé Pio tem investido bastante nos personagens animais. A cada ano, suas vestimentas, articulações e gestualidades adquirem beleza contagiante, levando crianças, jovens e adultos a brincarem com eles.



Fig.125. Ema e Palhaço doutor



Fig.126. Burrinha, Fortaleza/CE



Fig.127. Bode, Fortaleza/CE



Fig.128. Boi e brincantes, Fortaleza/CE



Fig.129. Jaraguá, Fortaleza/CE

3.3.3. Ensaios, preparação, repasse

Por se tratar de uma representação que só ocorre uma vez a cada ano, o grupo necessita de proporcionar a seus brincantes mais encontros para preparação e ajustes. Nas manifestações de teatro/dança brincante, o Boi do Mestre Zé Pio é o único que conhecemos cujos participantes se preocupam em alongar-se antes de começar o trabalho.

No entanto, o Mestre atua da forma como chega, como os demais mestres. Pela corporeidade do que é vivido por ele, seu corpo nos parece sempre pronto e incansável, diferentemente dos jovens que participam.

Para a Matança do Boi de 2013, juntamos aos brincantes do Mestre dez alunos da Instituição A para experienciar as formas de repasse do saber, a partir do fazer ancestral, buscando entender melhor as peculiaridades. O resultado está relatado no 4º Capítulo.

O ensaio, a preparação e o repasse do Boi Ceará possui características comuns ao Boi Paz no Mundo e ao Pastoril da D. Mariinha da Ló, por se tratar do ensino pela oralidade conforme falamos. Entretanto, Mestre Zé Pio conseguiu uma sede por meio de edital de políticas públicas do Governo Federal. Isso facilita na guarda do acervo e na organização de lanches e espaço para ensaiar.

Infelizmente, por ser um espaço ligado a outras residências, numa rua estreita do bairro onde reside, o barulho dos tambores e do canto dos jovens

que com ele participa têm trazido dissabores. Os moradores têm reclamado, inclusive trazendo proibições quanto ao barulho.

Devido esse fato, no começo do ano de 2013, o ensaio foi numa associação de moradores do bairro. Nesse encontro, Mestre Zé Pio orientou os brincantes quanto à função de cada um e, à medida que ia falando, ia também ensinando a eles como desejava fazer. Eles iam experimentando e brincando, divertindo-se. Passos, cantos, ações de cada personagem do roteiro, que só saberíamos no dia da apresentação, eram feitos em conjunto, com ele e a partir dele. Vários moradores apareceram no local e se divertiam também com a brincadeira e com os carões do Mestre, quando determinado comando não saia bem. Tudo era motivo de folia.

Por terem que deslocar todo o material para longe da sede, ficaram visíveis as dificuldades quanto ao meio de transporte. Mas, a preparação, como o Mestre costuma chamar, precisa ocorrer em espaço onde eles possam, de forma descontraída, experimentar o que vão fazer, ou pelo menos aquilo que é possível fazer antes do dia, como as cenas que não dependem exclusivamente de improvisos. Sabe-se que estas cenas improvisadas ocorrerão, segundo o roteiro, mas nunca se sabe como serão.

3.3.1. O corpo, o gesto, a dança

A dança do Boi Ceará, tanto no espetáculo da matança como em outros, é ágil, dinâmica, rica em passos e coreografias. Mestre Zé Pio e seus brincantes são esmerados quanto ao aspecto de criação contínua, a partir do que já sabem, fazem e vão aprendendo em cada oportunidade de encontros com outros Mestres e outros saberes.

Zé Pio, dos Mestres que conhecemos, é um dos mais dinâmicos. É inteligente, perspicaz e politicamente ativo, mesmo com pouca escolaridade. Tem desafiado vários gestores na luta por seus direitos e pelos dos demais colegas Mestres da Cultura cearense. É extremamente ligado a tudo o que ocorre na cidade, e isso vem beneficiando sua brincadeira, apesar de recentes

dificuldades com alguns familiares de brincantes que vê profanação religiosa no ato de participar desse teatro/dança brincante.

Acreditamos que a diversidade de passos e coreografias e a dinâmica de cenas, sempre com inovações, aproveitando os elementos ancestrais, é o que vem mobilizando, principalmente, a juventude para a grande aceitação dessa DD na cidade.

A marcação dos cordões é livre, cada lado faz uma dança com tempo e figura coreográfica que pertence ao próprio partido, procurando demonstrar destreza e habilidade em cada um deles.

Sua dança exige agilidade e resistência física. A cada vez que os vimos, vamos percebendo mais eficiência diante das dificuldades na execução corporal do que escolheram fazer.

Ficamos surpresos ao perceber aquela juventude às vezes ofegante pelos passos e pelo tempo que a brincadeira exige, enquanto o Mestre, de 67 anos, parece infatigável. Canta, dança, dobra personagem e, durante suas cenas teatralizadas, vai com muito fôlego, *sendo como se fosse* cada elemento que escolheu representar.

3.3.2. Cena musical: cantos, ritmos, partitura

A maior parte das cenas dessa DD se concentra na música. Os ritmos do Boi Ceará, durante o espetáculo da *Matança* em 2013, foram marcha, xote, baião, valsa e bolero. O canto coletivo foi a força maior de cada cena; porém, o Vaqueiro, o Capitão, o Rei e a chefe do cordão de Índias têm parte soladas. Utilizam predominantemente a forma estrofe-refrão e o sistema responsorial com estrofes e com rimas de fácil cantar, geralmente.

O conjunto musical é formado por violão, sanfona, zabumba, pandeiro e triângulo. Atualmente vimos o uso de alfaias e de guitarra elétrica nas apresentações do Boi Ceará, provavelmente, influenciado pelos movimentos musicais que cercam essa atividade na capital.

Na Matança do Boi, em 2013, o Mestre rememorou, criou várias partes ainda não vistas em outros momentos em que apresentava esta manifestação nos anos anteriores. Com seu canto forte, firme e com linhas melódicas adequadas, vai utilizando a música de forma integrativa para contribuir na composição do que deseja em cada cena.

Seu roteiro musical foi conduzindo o momento espetacular por meio da composição dessa teatralidade ancestral. A ação buscava, principalmente, envolver a todos no drama do Vaqueiro, durante luta com o capitão e na sua morte, apelando para a fé em São Sebastião. As cenas de maior comoção estão todas em tom menor, como a parte quando o Vaqueiro se despede de todos, após ser preso, e envia recados à sua mãe. Os tons maiores predominam nas cenas alegres e festivas, como a do cortejo e da entrada, da apresentação da corte, da varrida do terreiro, da coroação do rei e de várias brincadeiras como *Há, Maria* e partes dos bichos Ema, Bode e Jaraguá.

Novamente reitero que música, cenas, diálogos e danças são sempre uma coisa só nesse teatro/dança brincante, separados neste trabalho para melhor compreensão e para aquisição de conhecimento sobre esses saberes.

3.3.1. O agrado: resistência e continuidade

O espetáculo da *Matança do Boi* é a festa que o Mestre vive e oferece a toda a comunidade com seu grupo. É o ritual da devoção com gratuidade e oferta, feita por todos e para todos. Na oportunidade, assiste-se à brincadeira, brinca-se e todos bebem do sangue do Boi (vinho), para depois chorarem/sorrirem pelo drama do Vaqueiro. Na Matança, nada se cobra ou se exige, apenas se pede e se aceita o que vem daqueles que desejam participar.

Grupos de estudantes da cidade, que costumam ir, assistir e participar, levam vinho para os adultos e refrigerante de uva para as crianças, além de

biscoitos para os lanches. Tudo é recebido e coordenado pela esposa do Mestre, que organiza essa parte.

Dentro do próprio espetáculo eles têm uma cena construída sempre por meio de improvisos, que oportuniza aos Caretas colocarem *sorte* para obterem da plateia as contribuições espontâneas, como se registra a seguir:

Vaqueiro: Pronto meu Capitão, o boi esta na porta do curral.

Capitão: E porque que esse boi não brinca meu Vaqueiro?

Vaqueiro: Esse boi não brinca por que não tem dinheiro.

Capitão: pois Vaqueiro bote o boi para dançar e bota os Careta que o dinheiro na portaria é massa.

Zé Pio Diz: Vamos simbora, vamo simbora...

O Careta sai dançando com o pandeiro na mão, parando onde o público chama para possibilitar seu agrado.

Nas demais ocasiões, o grupo cobra pelas suas apresentações e exige igual oportunidade e infraestrutura que é concedida a outros artistas presentes no evento. É comum encontrarmos Mestre Zé Pio brigando por ele e por outros Mestres populares, quando eles não são tratados com respeitabilidade, dignidade e igualdade, no direito cultural que lhes é inerente.

Como outros grupos de DD, cuja arte é coletiva e depende do número de brincantes que participam, o Boi Ceará do Mestre Zé Pio promove agrados e afetos para seus participantes. Assim, conforme diz o Mestre “a brincadeira é boa, mas sem agrados, seja em dinheiro ou coisas, não existe brincante nem músicos, e aí, nem boi”. É pela generosidade compartilhada que o grupo vai se mantendo e resistindo, mas não dançam de graça para ninguém, pois, como todas as expressões da arte, esse teatro/dança brincante necessita de fatores que dependem de poder aquisitivo.

3.3.2. Cena dialogada: texto escrito, texto oral e improviso. Elementos de uma estética na inteireza de um encontro

Não apenas no espetáculo da Matança, mas também em outras representações, o Boi Ceará do Mestre Zé Pio, dos três grupos estudados, é o que contém, de forma equilibrada, cenas dialogadas, improviso e canto. Eles não mantêm texto escrito como ocorre com o Pastoril. Tudo é mantido na memória do Mestre e na memória de um dos seus filhos.

Xote ♩ = 80

Che - gan-do nes-se no - bre can-to, nes-se no - bre can - to ai com pra -
zer e a - le - gri - a ai com pra - zer e a - le - gri - a. Foi bom nos en - con - trar, nos en - con -
trar com es - tes fi - lhos de Ma - ri - a, com es - tes fi - lhos de Ma - ri - a

As peças são longas e os refrãos, que já são conhecidos, possibilitam os improvisos dos versos, que utilizam sempre rima simples. Tudo o que é encenado na Matança, a cada ano, busca atender ao roteiro sintetizado por nós do que disse Barroso (2006)¹⁰² enfatizando que

a Matança se dá como uma grande alegoria sobre a misericórdia dos deuses e dos homens. [...] Na sequência final da brincadeira, o Vaqueiro sangra os bichos, um a um, amarrados a um mourão. São mortos pelo vaqueiro, primeiro a Ema, depois a Burrinha e em seguida o Jaraguá. Como os animais são de propriedade do Rei, o Capitão, espécie de capataz do soberano, dá parte a este, a cada morte. [...] O Rei condena o Vaqueiro a um castigo, no entanto a rainha pede que o perdoe, sendo atendida. Até que o vaqueiro mata o boi e dessa vez a Rainha lava as mãos. O sangue do Boi, representado por vinho, é repartido com todos, numa espécie de comunhão. Antes de ser executado, o Vaqueiro implora ao Rei que lhe conceda morrer no campo da honra. [...] O Vaqueiro, com seus pares do Cordão Encarnado, enfrenta o Cordão Azul do Capitão, o Vaqueiro cai sangrando. [...]

¹⁰² Panfleto impresso em 2006 pelo projeto *Tesouro da gente* do Theatro José de Alencar visando difusão desses saberes.

Ad libitum ♩ = 60

Canto

O que tem, po-bre va - quei-ro dei-ta - do no fri - o chã - ão? Quem a -

char meu len - ço bran - co man-de'en - tre gar mã - mãe - zi - nha, mais po -

rém cê di - ga'a e - la que'eu fui pre - so na Ma - ri - nha. Mais po -

rém cê di - ga'a e - la que fui pre - so na Ma - ri - na.

Nessa parte observamos que, a cada ano, o Mestre estabelece os trechos principais de suas modificações. Em 2006, após a queda do Vaqueiro, o Boi, milagrosamente, após ter sido sangrado, se transformava em São Sebastião e, entre fogos e rojões, garantia a cura do Vaqueiro.



Fig.130. Espaço para a corte



Fig.131. Brincantes na Matança



Fig.132. Cortejo de entrada



Fig.133. Comunhão pelo sangue do Boi



Fig.134. Brincantes

Fig.135. Luta dos cordões ¹⁰³

Fig.136. Cigana



Fig.137. Doutor e Vaqueiro



Fig.138. Zé Pio e autora na Matança

Em 2013, percebemos que o Mestre investiu bastante na cena final, dando entrada à figura da cigana e de um palhaço/doutor que com ele dialogam em canto, procurando ajuda-lo, confortá-lo. O Vaqueiro, após ser amarrado no mourão, canta lastimando o acontecido e pede ao Rei para não chorar pelo seu Boi. O Rei, em lamento cantado, faz sua despedida com a Rainha e a princesa e se retiram. Após, acontece a cena dolente do Vaqueiro se despedindo em canto *ad libitum*, ainda amarrado ao mourão:

*Vaqueiro: imperador sobre palácio de luto,
 Mas oh que dor, oh que dor no coração.
 Quem foi ferido em campo de batalha
 Meu Vaqueiro, meu Vaqueiro de estimação.
 Adeus riachos e lagoas
 Pra onde eu ia com meu garrote pastar
 Adeus pessoal que estão presentes
 Até para o ano eu tornar a voltar
 Valei-me meu São Sebastião! (Falado)*

¹⁰³ Alunos da Instituição A aprendendo com eles.

Canto $\text{♩} = 80$

Im-pe-ra - dor, so-bre'o pa - lá-cio de lu - to mais, ó que
do - or, ó que dor no co - ra - ção. ção. Im-pe-ra - ção
Quem foi fe - ri - do no cam - po de ba - ta - lha meu va-quei -
ro meu va-quei - ro de'es ti-ma - ção. Quem foi fe - ção.

Eis que surge o santo evocado, e o Vaqueiro, agora livre, corre aos seus pés e canta para ele dizendo que “agora terminou a função”. Depois, canta a despedida em meio ao barulho dos fogos. Todos se despedem.

Valsa $\text{♩} = 160$
(Vaqueiro)

Canto

Mais não cho - re meu a - ma - do rei no
pei - to de quem cho - rar. Eu cho - ro pe - la'a des - pe - di - da que'eu
que - ro que'eu que - ro me'ar - re - ti - rar Eu cho - ro pe - la'a des - pe -
di - da que'eu que - ro que'eu que - ro me'ar - re - ti - rar Eu cho - ro pe -
la'a des - pe - di - da que'eu que - ro que'eu que - ro me'ar - re - ti - rar

Os aspectos aqui registrados e comentados foram muito importantes para as análises e as reflexões do capítulo a seguir, contribuindo nas trilhas das respostas buscadas quanto ao uso das DD na ação docente como forma de promover diálogos para pesquisa e construção de conhecimento no âmbito

escolar sobre os saberes tradicionais pertinentes à tipologia DD e às demais expressões que as envolvem.

4. ÚLTIMA PARADA DO CORTEJO: DANÇAS DRAMÁTICAS NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR – REFLETINDO EXPERIÊNCIAS

As reflexões e discussões, neste capítulo, são feitas a partir das atividades das instituições que, no Ceará, apresentam trabalhos com DD. Os sujeitos investigados pertencem a três instituições.

A Instituição A possui um curso de formação de professores de Teatro, tendo duas disciplinas de Cultura Popular na matriz curricular, sendo uma de *Cultura Popular e Teatro* e outra de *Danças Dramáticas e Sociais*.

Em 2012, após avaliação do MEC e observações verificadas a partir da própria pesquisa desta Tese, a disciplina *Danças Dramáticas* ficou na matriz obrigatória, separada de *Danças Sociais*, que foi para oferta como disciplina optativa. Foi verificado que *Danças Sociais*, por trabalhar diretamente com o que, no Brasil, se firmou como *Danças de Salão*, possuía um apelo maior entre os estudantes, o que vinha atrapalhando o interesse desses pela pesquisa e prática com as *Danças Dramáticas*. O tempo também de 80 h/a para o estudo das duas tipologias de danças (sociais e dramáticas) era mínimo para o que ambas necessitavam.

O retorno dos alunos, quando passaram a atuar nos estágios nas escolas, quanto à necessidade de possuírem conhecimento para aplicação e trabalho teórico/prático com danças Dramáticas na Escola, contribuiu também para essa decisão.

A Instituição A possui também um trabalho que envolve estudo teórico, prática em campo e criação artística com 31 anos de experiência em efetiva docência com DD e outros saberes, sendo que os alunos da Licenciatura em Teatro podem fazer laboratório durante seu período estudantil. Esse trabalho se constitui de um Laboratório com grupo de estudos e pesquisa sobre saberes tradicionais com inscrição no CNPq, atuando com iniciação científica, prática artística e trabalhando de forma multidisciplinar, já que atua com alunos e professores interessados de qualquer área e/ou curso da instituição ou da comunidade, desde 1985. O grupo de entrevistados dessa Instituição são pessoas envolvidas nessas atividades.

A Instituição B ministra cursos de Pedagogia, formando professores para atuarem, conforme ela mesma se apresenta, em

docência na Educação Infantil, Ensino Fundamental I, Ensino Médio nos Cursos de Magistério, assim como em Educação Profissional, na área de serviços, e apoio escolar, além de em outras áreas nas quais os conhecimentos pedagógicos sejam previstos, sendo estes em ambientes escolares e não-escolares. Gestão educacional e produção e difusão do conhecimento científico e tecnológico do campo educacional¹⁰⁴.

Essa instituição é uma fundação universitária com sede em Sobral, no Ceará, de direito público, reconhecida pelo MEC e está presente em 28 municípios cearenses, tendo em alguns desses mais de um polo. Atua também em oito bairros de Fortaleza e oito Estados da Federação, possuindo polos diversificados, sendo nove no Maranhão e seis em Pernambuco, por exemplo.

No curso de Pedagogia da Instituição B, existe uma disciplina com o nome de Seminário em Arte IV – Danças Dramáticas. São quatro seminários cada um deles de 40 h/a e diferentes expressões artísticas (Artes Visuais, Música, Teatro, e Danças Dramáticas), para possibilitar práticas em artes para a atuação docente dos futuros professores. A professora que ministra a disciplina *Seminário de DD* em grande parte dos polos foi uma de nossas entrevistadas.

A Instituição C, inaugurada em 1973, é uma das maiores universidades particulares no Ceará tendo, em 2008, implantado no Centro de Ciências da Comunicação e Gestão um bacharelado em Teatro, com uma disciplina de DD no 6º. Semestre. Entrevistamos também a professora que ministrava essa disciplina em 2012.

A partir do campo investigado, ficou visível que, para a formação docente do ator/professor/pesquisador, para uma prática de ensino em Arte eficiente com DD, o mais importante são as experiências oportunizadas, tanto com os Mestres da tradição popular como no exercício de criação a partir do professor que ministra a disciplina.

¹⁰⁴ Informações disponibilizadas no site: <http://www.idj.com.br/cursos/pedagogia.asp>. O Instituto Dom José é que atua com os cursos da Instituição B. Mais informações em: <http://www.educaedu-brasil.com/centros/uva--ce--universidade-estadual-vale-do-acarau-uni1555>.

Podemos verificar isso pelas falas dos alunos de Licenciatura da Instituição A que, após participação na disciplina de *Cultura Popular e Teatro e Danças Dramáticas*, experiências em campo com os Mestres populares e vivências no Laboratório Miraira, foi nítida a preparação daqueles que tinham experimentado mais vivências práticas.

Aqueles que tiveram menos contato com o fazer fazendo dessas danças, apesar de terem realizado estudos teóricos e se sobressaído nas disciplinas, apresentaram menos conhecimento e segurança sobre as mesmas, como podemos verificar nas falas a seguir.

As danças dramáticas, no meu ponto de vista até eu entrar na academia, já tinha ouvido falar, mas não sabia, não entendia o que seria, mas eu vejo como uma parte interpretativa, você está dançando, por exemplo, você envolve a dança e o teatro junto da coreografia. E até mesmo na quadrilha a gente está fazendo esse ano um pouco de diferencial a gente tá querendo envolver um teatro, pelos entendimentos que a gente tem sobre a dança[...]Danças Dramáticas é Boi do Ceará... E... outra, Caninha Verde, que pode ser considerada uma dança dramática ou um folguedo, dependendo da história [...]As danças dramáticas têm uns cordões e têm também seus personagens que se destacam durante a dança, há o momento em que param de dançar, pra interpretação dos atores. Na minha visão as danças dramáticas se caracterizam por isso, é seu ponto mais forte (Informação verbal)¹⁰⁵.

Alguns entrevistados comentaram sobre o preconceito por parte dos alunos das escolas onde atuam em seus estágios, em relação às DD, como não as aceitam como prática artística. Também mencionaram o preconceito entre os próprios alunos do curso de Teatro, que veem as disciplinas de Cultura Popular como disciplinas menores, por acharem que tais práticas artísticas, por se relacionarem aos rituais mais primitivos do homem, não exigem conhecimento, domínio e experiência para obtenção de excelência enquanto criação.

As Danças Dramáticas têm a presença de um drama, de uma teatralidade, não necessariamente de uma fala, de um texto, mas ela têm um enredo. Não é uma preocupação com a coreografia e com a música, tem todo um, começo meio e fim.[...]não foi fácil trabalhar isso na escola, tentei fazer, um pastoril, auto de natal, mas senti preconceito deles e dificuldades de minha

¹⁰⁵ Entrevista V nas referências.

parte[...]estou no sétimo semestre e ainda não fiz a disciplina DD e eu fico pensando se esse é ou foi o meu problema[...]Eu teria que explicar o que é aquela dança, explicar o que é aquilo ali. Não adianta eu falar, essa dança é de tal lugar criada em tal época por causa disso, disso e disso. Eu acho que tem que ter um estudo maior [...] cada criança, adolescente tem um gosto, só na prática mesmo eu conseguiria envolver eles ali (Informação verbal)¹⁰⁶.

O Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais – (LPCT), sempre desenvolveu trabalhos com as DD brasileiras, em especial com as cearenses, e sempre percebeu as dificuldades de aceitação inicial dos participantes atores, dançarinos brincantes, diante da própria dificuldade de estudo inicial. Ao longo da história do grupo, foi se estabelecendo um convencimento pelo conhecimento de como essas práticas culturais possibilitam a quem delas participa um desenvolvimento maior de habilidades seja cantando, dançando ou interpretando.

Quem tem mais tempo de experiência no trabalho do laboratório com alunos da Licenciatura e demais cursos é um defensor do estudo das DD enquanto prática e criação artística, sendo parceiros no convencimento daqueles que estão iniciando sua participação.

Poderíamos dizer que as dificuldades com a docência em DD apontadas pelos alunos, futuros atores-professores, devem-se principalmente ao desconhecimento e à ausência de vivências e experiências com elas.

Além do mais, sabemos que a necessidade de habilidades plurais com canto, dança, teatro e artes visuais, que a docência com DD exige, leva na escola alunos e professores a optarem pelo mais prático: o fazer coreográfico das danças simples populares ou as criações com outras tipologias de dança.

O que o ator/professor/pesquisador deve refletir é que existe na escola, no âmbito dos ensinos fundamental e médio, o espaço profissional para alguém que atenda à necessidade de atuar com DD no ensino. Observamos que, diante das matrizes curriculares dos cursos de formação de professores de ensino em Arte, os cursos de Teatro têm oferecido uma formação mais plural, possibilitando estudo de corpo, voz, canto, dança, interpretação etc. Diante

¹⁰⁶ Entrevista VI nas referências.

disso, consideramos que, de forma geral, esse profissional possui maiores condições de uma melhor preparação docente para ministrar as disciplinas de DD.

Entretanto, é importante destacar que, mesmo sem formação inicial específica, é possível, por meio de decisão pessoal, a formação em experiências diversificadas que podem habilitá-lo para assumir esse lugar, como no caso que apresentamos a seguir.

Eu acho que a dança dramática, a partir da visão dos mestres, utiliza o teatro de raiz popular. Assim, existe uma encenação como existem também os passos da coreografia que estão dentro da manifestação [...] Então, na dança dramática, o mestre se reúne, ele tem o grupo dele e já faz aquilo cotidianamente, aquilo ali é comum pra ele, faz parte do dia a dia dele. [...] Para fazer na escola, você tem que tentar fazer aquilo como uma brincadeira, você tem que transformar aquela atividade numa grande brincadeira, tirar todo aquele peso de apresentação, de responsabilidade, porque aí tanto a criança como o adolescente vai se sentir mais livre pra se permitir participar desse trabalho. Então, primeiro é você. Eu acho que também contextualizar o que você está querendo fazer é importante, utilizar da imaginação das crianças, falar um pouco da história, falar um pouco do que representa... (Informação verbal)¹⁰⁷

As danças dramáticas são danças que se valem principalmente de uma parte cênica, de interpretação pela dança e pela música do que o enredo vai contando, de uma historinha em manifestação corporal que perpassa o que diz e como diz a comunidade. Acho que o fazer é o diferencial [...] Na ação docente, o que falta nos profissionais das escolas é a experiência, pois, nas DD, não se consegue desvencilhar a teoria da prática de forma nenhuma, é preciso trabalhar o cognitivo, a corporeidade, ir a campo, pesquisar [...] Na escola, se o professor souber manejar tudo que as DD contêm de forma interessante, os alunos se envolvem e será muito bom pra eles e sua comunidade (informação verbal)¹⁰⁸

Isso nos leva a crer que é muito importante disciplinas nos cursos de formação teatral que possibilitem estudos, pesquisas e experiências com essas práticas culturais. No entanto, o mais importante está na conscientização do formando ator/professor/pesquisador sobre a relevância desse conhecimento para sua atuação no ensino em Arte e também no palco como ator.

Sobre esse aspecto, destacamos o que foi enfatizado pelos demais alunos e/ou professores da Instituição A, quanto à necessidade, além da

¹⁰⁷ Entrevista VII nas referências.

¹⁰⁸ Entrevista VIII nas referências.

prática, de estudos sobre o que seria específico das DD ou daquela que se deseja praticar, viver, fazer.

Creio eu que seja a forma de brincar, a forma de se fazer essas danças dramáticas, que vive uma determinada comunidade e que ali esse fazer é algo importante pra eles [...] é uma coisa mais espontânea [...] Ministrando essa disciplina percebi falta de interesse dos próprios alunos de Teatro de pesquisar sobre essas, pois seu interesse maior é para o que se caracteriza como teatro contemporâneo (Informação verbal)¹⁰⁹

Observamos também certa confusão, por parte dos entrevistados da Instituição A, quando precisaram falar sobre como entendiam o que seriam as DD e seu fazer. Escutamos muito os termos “não tem técnica específica e não ensaiam” quando precisavam destacar a forma do fazer fazendo dessas expressões culturais. No entanto, já vimos no capítulo anterior, que esses grupos ensaiam só que pela tipologia do que estabeleceram como ensaio e sua técnica (significando aqui habilidade adquirida pelo conhecimento criativo e até de improviso do ser humano, para a composição de um resultado) é bastante fiel aos princípios estabelecidos pela corporeidade do vivido no contexto deles.

Possibilitamos uma experiência de ensaio e atuação com o Mestre Zé Pio que preparava a *Matança do Boi*, em janeiro de 2013, com dez alunos da Instituição A. Pedimos que eles registrassem as diferenças do ensino e aprendizado com o Mestre e com o grupo institucional. Sobre esse aspecto, eles assim se manifestaram:

sobre a vivência, percebo que a naturalidade é o ponto crucial da diferença entre, digaos, a academia e o saber do Mestre. No Miraira, não somos nem tanto ‘acadêmicos’, no sentido de sempre passar o beabá (sic) das coisas, mas na maioria das vezes temos sim que passar cada passo, explicar cada coisa, enfim, muito diferente de estar ali com o Mestre, porque com ele é aprender – fazendo, é fazer-fazendo. E também, no Miraira, por mais que a gente peça pra ensaiar como se fosse com muita gente assistindo, eles não fazem com toda a energia, já lá com o Mestre cada um dá tudo de si pra estar com ele. Tudo é muito natural, o corpo e ou gestos são livres, dependendo de cada passo, algumas coisas no gesto mudam, mas cada um representa aquilo que observa dos mais antigos no grupo. A teatralidade é espontânea, no dia dos ensaios, ele não fez muita coisa do teatro não, só mostrou o mote das coisas, o resto é tudo de improviso, principalmente as partes teatrais que são do Mestre. Quanto à

¹⁰⁹ Entrevista IX nas referências.

música, ela é sempre enérgica, acelerada, poucas são as músicas mais lentas, os valseados, tem mais xote e marcha bem acelerados. Lembro muito bem de todos os momentos em que o mestre pedia pra todo mundo cantar, nós estávamos exaustos, sem fôlego e ele falava pra todo mundo cantar cada vez mais alto. Percebi que pra ele era de extrema importância que o coro sempre repetisse o canto, acompanhasse, é como se o canto mostrasse a alegria e a presença dos brincantes (informação verbal)¹¹⁰

A entrevistada ainda destacou sobre o fazer docente em DD, por meio de outras falas, que constataram a necessidade, nos cursos, de oportunizar a maior quantidade possível de experiências no campo.

Pesquisando sobre as DD nos deparamos com vários arquivos em vídeo sobre finais da disciplina *Seminário* da Instituição B os quais mostravam, várias alunas do curso de Pedagogia apresentando trabalhos de equipe realizados sob a orientação da professora.

Ficamos sem entender porque os vídeos demonstravam vários equívocos do que foi utilizado como DD pelas alunas, como Capoeira, Pezinho (danças simples do RS), *De volta pro aconchego* (música popular interpretada por Elba Ramalho), *Samba enredo* (RJ), *Caderno* (Toquinho e Vinícius), entre tantas outras.

O que nos preocupou foram os trabalhos apresentados por professoras, no último semestre do curso de Pedagogia e em diversos polos onde esta instituição atua, e como elas irão ensinar, pois têm certeza de que está correto.

Na Instituição B, procuramos a professora para dialogar e de certa forma nos ajudar a entender o que ocorria e até que ponto aquilo não seria equívoco dos alunos. Quando perguntamos sobre qual era o conteúdo abordado na disciplina *Seminário de DD*, a professora respondeu:

abordo principalmente o Drama, né? Porque a dança, na verdade, não é somente você dançar, é justamente você representar, através das cidades diferentes, nós temos costumes diferentes, nós trabalhamos também com a dança floclórica (sic), nós trabalhamos com uma dança que é pouco utilizada, é o pau de fita, uma dança que é feita exatamente um tipo de cenário no meio, ou você, pode colocar exatamente um pau, ou você pode fazer um jarro e fazer aquelas fitas e todo mundo ir entrelaçando e dançando de uma forma bem contagiante, e que tenha realmente aquela dinâmica de grupo, de saber que cada passo daquele tá mostrando a

¹¹⁰ Entrevista X nas referências.

diversão através de trocas de fitas e troca de cores que é importante dentro de uma dança de pau de fita (Informação verbal)¹¹¹

A partir da resposta, já vimos que o equívoco vinha da professora, de como ela entendia (ou não entendia) DD no sentido do que se estabeleceu como conhecimento dessas no Brasil, desde Mário de Andrade. Quando perguntamos sobre o autor mencionado e sua abordagem no livro que publicou na década de 30 do século passado, ela seguiu discursando:

Como agiu Mário de Andrade ele fala que a Dança Dramática é uma dança realmente, uma dança livre, uma dança na qual você pode incorporar o seu papel individual ou também compreender o seu papel junto com o teu companheiro, que é no caso de você abordar a prática do corpo no movimento, que cada movimento nos traz na verdade aquele conto, o conto de fada, o conto de cantigas de roda, cirandas. Então, tudo isso vem englobado dentro das danças dramáticas. Muitas vezes, o drama pode até ser pra mim uma coisa e para o outro não. Porque na verdade é aquilo que representa pra você, aquilo que você consegue compreender. E quando a gente fala de dramática, muitas pessoas conseguem não compreender, mas é uma coisa simples, quando a gente fala um drama é algo que você vai contar, é um conto, é uma história, é uma poesia, é uma música. Você pode fazer dentro disso, você pode fazer uma música, você pode criar, entendeu? Então é tudo isso que a gente consegue englobar dentro do que Mário de Andrade fala. Que é o autor principal, né?

Seguimos na entrevista desejando compreender o que se passava ali, considerando todo o compromisso com a Educação enaltecido pela Instituição B. Perguntamos quais eram as dificuldades que ela via para ministrar a disciplina.

Não existe nenhuma dificuldade. Até porque é a forma de como o professor vai abordar com seus alunos. Então o que acontece, na maioria das vezes, quando o acadêmico se escreve no curso de Pedagogia, eles não conhecem a grade (sic) curricular, que é um grande erro, né? Então pouquíssimo acontece de alguém achar que não vai fazer a disciplina. Isso aconteceu comigo durante 3 anos e meio que estou lecionando na [...] aconteceu apenas com dois alunos: “Eu não vou dançar!” E aí ficou claro. Eu falei: “mas você não vai dançar, quem disse que é pra você dançar?” Dança Dramática não é só dançar, é representar. Buscar através de você o que você pode oferecer, então tem aquela questão, eu posso, eu devo, eu faço. Então vamos lá pros procedimentos, procedimental, conceitual e atitudinal, né, você tem que ter os seus conceitos, os seus procedimentos e as suas atitudes, quais vão ser as suas atitudes como professor, né, o que seria ser professor? E aí a gente vem abordando, vem conversando,

¹¹¹ Entrevista XI nas referências.

vem questionando e acaba que convencendo esse profissional a levar a disciplina como qualquer outra (Informação verbal)¹¹²

Fomos seguindo no diálogo e lembrando que tudo ali estava sendo multiplicado na formação de vários profissionais docentes que, como sabemos, compartilham saberes mundo afora. Perguntamos sobre que autores eram trabalhados e disponibilizados aos alunos formandos. Ela disse:

Eu abordo alguns autores, até porque na dança dramática nós temos poucos autores, nós temos pouca, pouquíssima, né, bibliografia pra gente se inteirar, eu uso sempre a “Nani”, que é uma das melhores autoras de dança, Isabel, Le Gush, também da parte da psicomotricidade, porque quando a gente trabalha com dança dramática, ou qualquer dança, ou qualquer atividade relacionada ao corpo e à saúde, nós temos que falar em psicomotricidade, porque fica totalmente fora do nosso foco. Aí entra o Simões, entra o Ferreira, entra o Samuel, tudo dentro da nossa abordagem, que a gente tem que dar uma enriquecida na nossa grade (sic) curricular. Que infelizmente ainda tem muito que melhorar na minha questão, no meu pensamento.

Essa resposta de certa forma contribuiu para o desenvolvimento do Apêndice C, onde listamos boa parte do que tem sido produzido no Brasil sobre DD e onde poderia ser localizado com o objetivo de contribuir para o conhecimento do repertório que pode auxiliar ao docente. Elaboramos um quadro onde colocamos um levantamento de livros, CDs, DVDs e vídeo na internet disponíveis sobre a temática, registrando o contato.

Insistimos na entrevista, ainda, sobre a questão do repertório abordado para compreender melhor como as aulas eram preparadas diante do desconhecimento que ia aos poucos se revelando sobre o que estávamos falando.

A gente trabalha muito é a parte folclórica, o que é mais fácil de trabalhar com eles é a parte junina. Porque principalmente na época de junho quem toma conta disso na escola é o professor de Pedagogia, é o professor de Educação Física. Simplesmente a diretora vai chamar e vai pedir pra que eles façam a quadrilha, então a gente já improvisa passo, tipos de música, como é que você faz, tipos de coreografia que podem ser colocado, tipos de roupas, né, pra que eles também não levem pro lado de usar qualquer roupa, a indumentária é totalmente importante dentro de uma dança, seja ela simples ou não.

¹¹² Entrevista XI nas referências.

Buscamos conversar com outros colegas professores que soubemos ter ministrado esse Seminário também para a mesma instituição. Eles nos informaram que, diante da grande quantidade de polos oferecendo Pedagogia, que a Instituição B abriu, não somente no Ceará, mas em diversos pontos do Nordeste, considerando a escassez de profissionais graduados com conhecimento e competência para ministrar a disciplina e considerando, ainda, que o próprio corpo pedagógico acha (palavras deles) que essa disciplina pode ser ministrada por qualquer pessoa, eles convidam sempre um profissional que já trabalha na instituição. Seja ele de que área for. Como o valor pago também é ínfimo, vários profissionais acabam assumindo e, de certa forma, valendo-se do tipo de ensino esboçado na entrevista.

A forma descompromissada como alguns gestores, não somente na aplicação das DD, mas também no ensino em Arte, tomam uma decisão de colocar qualquer pessoa em sala de aula para lecionar o que as orientações de ensino têm defendido como importante para o desenvolvimento sócio-cultural de crianças e jovens tem contribuído, sobremaneira, para uma desqualificação do Ensino em Arte ao qual as crianças e os jovens brasileiros têm direito.

Outro aspecto que colabora com a necessidade de profissional graduado que domine o conhecimento em DD para atuação docente em outros cursos foi o fato que localizamos na Instituição C, no curso de Bacharelado em Teatro.

Nesse curso, a professora da disciplina, pertencente ao quadro efetivo da instituição, teve que contratar outra pessoa como Mestre de Ofício (por nós entrevistada), em caráter provisório, para ministrar a disciplina no Curso, pois a mesma não tinha conhecimento sobre as DD e a Universidade não dispunha de alguém em seu quadro para isso.

Por meio de entrevista, identificamos que, mesmo a Instituição C tendo o Curso de Licenciatura em Educação Física, além do Bacharelado em Teatro não havia interesse dos estudantes para a disciplina DD. Com um total de apenas seis a dez alunos por turma, a entrevistada evidenciou as dificuldades para ministrá-la, diante de ter que promover experiências coletivas com personagens diversificados com um quadro mínimo.

Outras questões abordadas, foram em relação ao espaço físico e ao material necessário que, diante de uma gestão que não entendia do que se falava, sempre complicava prejudicando a disciplina, muitas vezes deixando evidente a não importância que ela merecia, como qualquer outra disciplina que, por decisão do curso, fora incluída na matriz curricular.

Diante dos estudos feitos, das entrevistas e diálogos levantados apresentamos que no contexto da ação docente do Ator/Professor/Pesquisador para um Ensino em Arte efetivo, é preciso levar em consideração, principalmente, os apontamentos de Freire (1996 e 2008), Bhabha (2013), Santos B. (2004) e Lave (1993).

No contexto da educação em Arte para utilização das DD como atividade para o ensino, este trabalho baseia sua proposta docente nos conceitos de interculturalidade, interdisciplinaridade e interterritorialidade.

Interculturalidade por causa da pluralidade na forma como a grande maioria dessas danças são realizadas a partir de elementos de várias culturas participantes do processo de formação ou ajustamento cultural do local onde se encontram. Dessa forma, o uso de sua estética no processo de criação artística pela prática com crianças e jovens pode contribuir para a compreensão e a aceitação das diferenças culturais locais, regionais e nacionais.

Interdisciplinaridade e interterritorialidade, em primeiro lugar, por considerar as oportunidades que essas geram para vários profissionais de arte de atuarem juntos na produção da criação colaborativa de uma DD específica escolhida pelo grupo. Considerando as necessidades plurais que elas requerem de domínio de saberes em artes visuais (adereços, figurinos), em artes musicais (instrumentos, ritmos diversos, formas cantadas e instrumentais) e em artes cênicas (teatralidade, improviso e corporalidade ancestral) para conhecimento e domínio dessa estética.

Em segundo lugar, pela necessidade gerada para o entendimento dessas danças e de seus elementos de estudos em diversos territórios como geografia, história, religião, literatura etc., que podem envolver vários professores numa única ação, possibilitando um excelente resultado estético do que se leva para ser representado, dançado no pátio escolar, na praça ou

no teatro, enquanto criação artística. O conhecimento construído, a partir de reflexões e estudos de forma compartilhada por vários profissionais do espaço educativo, pode possibilitar, ainda, uma valorização do ensino de Arte e dos profissionais dessa área no espaço escolar.

Achamos conflitante com os objetivos da formação docente em Arte a ausência total ou parcial, em alguns cursos de Licenciatura em Artes Visuais, Dança, Música e Teatro, do estudo e das experiências práticas das representações dramáticas, para conhecimento e domínio dos elementos dessa estética que correspondem à sua expressão artística.

O estudo, o uso e a prática das DD na formação do ator podem habilitá-lo ao domínio dessas na ação docente, bem como poderá contribuir em sua preparação profissional para ações efetivas no Ensino em Arte como, por exemplo, a utilização do drama como referência para o ensino.

Cabral (2006) destaca o drama como uma atividade criativa em grupo, que deve ser intensificada no uso docente. Considerando o impacto das formas dramáticas, gerado no cotidiano das crianças e adolescentes, ela diz que

o drama como eixo curricular e/ou tema gerador constitui-se [...] numa subárea do fazer teatral e está baseado num processo contínuo de exploração de formas e conteúdos relacionados com um determinado foco de investigação (selecionado pelo professor ou negociado entre professor e aluno). Como processo, o drama articula uma série de episódios, os quais são construídos e definidos com base em convenções teatrais criadas para possibilitar seu sequenciamento e aprofundamento. (CABRAL, 2006, p. 12)

O processo contínuo de exploração de formas mencionado pela autora chama a atenção, pelas inúmeras possibilidades que existem na utilização do contexto dramático da tipologia de danças aqui investigadas, desde que haja formação docente para isso.

As danças dramáticas encerram uma variedade de episódios relacionados a fatos históricos, míticos ou não, dos mais variados, podendo oferecer, no ensino em Arte, oportunidades de aprendizagem distintas, tanto no domínio de expressões artísticas diversificadas como canto, dança, representação teatral, construção de adereços e manuseio de instrumentos musicais étnicos, como também gerar pontos de ligação com outras áreas do conhecimento.

As experiências do fazer drama/teatral devem incluir o estudo e as práticas das danças dramáticas por parte do ator-professor e, posteriormente, dele com seus alunos, não apenas para a utilização de determinados aspectos na construção de uma criação estética, mas também, numa revisitação da história como um todo. Cada dança dramática, como já foi dito, encerra um universo complexo de elementos que se referem, a determinada trama ancestral, com significados inerentes a ela mesma.

Por sua vez, as danças dramáticas são constituídas por uma série de unidades cênicas independentes entre si. Elas podem ter um texto não escrito, mas repassado oralmente, como também possuir texto escrito, como ocorre com os Pastoris e Lapinhas Vivas, ainda mantidos hoje, no nordeste, em cadernos de suas mestras ou dos parentes delas.

Sobre esse aspecto, enfatizamos que as danças dramáticas podem contribuir como um elemento rico de práticas no campo da Pedagogia em Teatro, favorecendo uma aproximação entre a arte de representar pela forma natural e as formas espetaculares onde o brincar, *fazendo como se fosse*, ritualiza, a cada ano, pelas razões mais diversas, uma forma peculiar e rica de fazer teatral pela dança, pela música e pelo rito.

Nesse sentido, o docente ator/pesquisador possibilita a *experiência* da espetacularidade das danças dramáticas, na essência de como vivem e fazem seus mestres e brincantes, para que, por meio dessa experiência, possam surgir *expressões* de teatralidade (VALVERDE, 1993, apud BIÃO, 2009).

No Teatro Educação, a experiência das danças dramáticas, como ritual espetacular, implementa um efeito pedagógico muito além das oportunidades que se abrem de aprendizado, e relações que implicam experiências de identidade grupal, pois possibilitam encontros com elementos diversificados de história, religiosidade, formação étnica, formas e instrumentos de trabalho e diferentes maneiras de estabelecer o festejar. Além disso, enfatizamos que

certamente, trabalhar com danças, cantos, toques e brincadeiras populares pode contribuir para o estabelecimento de práticas de aquecimento corporal de atores ou ainda para que esses ampliem suas habilidades técnicas no que diz respeito ao canto, à execução musical, entre outros. É provável também que tal contato possa ser espaço para a coleta de matrizes corporais e vocais que servirão a processos de composição de atores ou encenação e montagem teatral. [...] a interface com os elementos das brincadeiras populares pode ser ainda mais abrangente, possibilitando uma maior consciência do próprio fazer teatral, contribuindo para o estabelecimento de conexões entre o todo desse universo e as partes que o integram, e principalmente, constituindo-se rica fonte de busca para o ator. (OLIVEIRA, 2006, p. 103).

Sobre este aspecto, destacamos que, no âmbito da formação do ator para sua atuação no ensino em Arte, o diálogo com as danças dramáticas deve ser sempre o da criação artística a partir da estética dos grupos que as produzem.

Por um lado, a prática educativa com esses saberes deve utilizar o contexto da *práxis libertadora* de Freire, pois a teatralidade, a corporalidade e a musicalidade que encerram essas danças dialogam com o contexto vivido, além dos problemas sociais dos grupos que as mantêm e suas demandas, exigindo reconhecimento do universo cultural dos alunos, ética e comunicação como elementos constantes do processo.

O texto de Santos B. (2004), abordando a sociologia das ausências, deixa clara a necessidade de se evidenciar saberes e práticas de distintas comunidades, movimentos e grupos vistos como ausentes ou inexistentes a partir das lógicas, dos processos e critérios hegemônicos produzidos por meio da monocultura racional do estudo científico. Na verdade, trata-se da “lógica da primazia dos objetivos de acumulação sobre os objetivos de distribuição que sustentam o capitalismo global” (SANTOS B., 2004, p. 22).

As DD são práticas comunitárias de grupos sociais que se encontram em espaços territoriais urbanos ou rurais, porém, geralmente desprovidos de políticas públicas sócio-culturais e educacionais a que têm direito e, de certa forma, ausentes do circuito artístico-cultural da cidade. No entanto, a despeito do que lhes é negado, esses grupos vivem em permanente movimento de produção, seja no que diz respeito a aspectos específicos de sua sobrevivência (morar, comer, dormir, locomover-se) como também na produção artística com

os elementos ancestrais que lhes foram dados para a criação constante, em brincadeiras que lhes servem de construção de afetos, para afagos da alma inquieta em meio ao turbilhão do que a vida lhes exige. É com essas práticas, também que se reza, que se liga ao que é sagrado para pedir, festejar e agradecer.

As DD são produções práticas desses grupos e movimentos abordados pelo texto de Santos B. (2004). Quando elas ocorrem em momentos eventuais como prática artística formal e, nesse caso, vistas a partir de uma categoria onde teriam que se inserir (dança, teatro, música) sofrem em vários aspectos. Primeiro, por terem um tempo demarcado, espaços físicos totalmente adequados a outras categorias; segundo, por terem trechos do que julgam imprescindível em sua prática (como a representação teatral, por exemplo) suprimidos a pedido de quem organiza esses momentos. Como destaca Santos B. (2004, p. 15), o contexto real do fazer das DD enquanto prática artística inexistente diante do “cânone hegemônico do saber exclusivo de produção de conhecimento ou de criação artística” onde “tudo o que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente”. Diante disso, as comunidades se submetem ou nunca aparecem ou entram no circuito.

Diversas vezes ouvimos pronunciamentos, relatos, discussões de intelectuais abordando que práticas como as DD não deveriam estar em eventos artísticos, em palcos, em teatros etc. Seria muito importante que eles escutassem (perguntassem) o que querem os grupos que atuam nessas brincadeiras. Ficariam surpresos com suas falas enfatizando que, sem abrir mão do seu lugar, eles desejam o palco principal tanto quanto qualquer artista, pela forma como isso lhes dá voz e os empodera, deixando-os iguais na diferença, conferindo-lhes importância e visibilidade.

Ante o exposto, vimos que são muitas as relações deste trabalho com a abordagem sobre a sociologia das ausências, de Boaventura Santos (2004). Percebemos nas diversas ecologias propostas pelo autor aspectos retratados para o empoderamento dos grupos sociais presentes também na Pedagogia da Autonomia (1996) e da Esperança (2008), de Paulo Freire, e na valorização

dos saberes do cotidiano revelados por meio da aprendizagem situada, de Lave (1993).

Paulo Freire, em tudo que deixou escrito, evidenciou a educação como um ato de criação constante, comunicacional e de libertação do homem diante do padrão cultural imposto aos países do terceiro mundo do qual somos parte. Sua pedagogia

permite ao oprimido extrojetar de dentro de si, e por ele mesmo, o opressor a fim de resgatar seu ser-livre e plasmar uma história na qual a prática seja a liberdade e a dialog-ação de todos com todos, prática que torna menos difícil a solidariedade, fraternidade e o amor (BOFF, in FREIRE, 2008, p. 7)

Sua obra educativa, de caráter universal, se constituiu de valorização das experiências de troca fecunda de saberes entre o popular e o erudito. Encontramos no discurso da Sociologia das Ausências, que promulga a ecologia dos saberes e tudo o que descreve a aprendizagem situada, a presença do que até então circula no mundo sobre a pedagogia freireana e que orienta a ação docente com as DD aqui estudadas. Percebemos relações dessas questões com o tema estudado na fala de uma das entrevistadas:

O Teatro Popular e as DD podem aproximar os alunos logo de imediato pela simplicidade do fazer, pois as teorias do teatro ocidental são também para nós, mas não são nossas, foram pensadas e desenvolvidas a partir de outra realidade e contexto [...] Acho um erro que ele não seja visto por muitos professores devido à ausência desse conhecimento pois mesmo tendo as disciplinas na faculdade, ao entrar no curso, os alunos vão se envolvendo com muitas delas mas só dão valor àquilo que delegam como importantes e nessas concentram o que devem aprender [...] Não entendem que como professores devem promover experiências com o que gostam e o que não gostam [...] Na docência acredito que uma ideia, um saber não exclui o outro e tampouco se sobrepõe ou deixa um mais importante. No Teatro a gente encontra várias teorias e estilos, mas o saber sobre eles, não se sobrepõe, eles se completam e são importantes para o desenvolvimento do teatro, da Arte (Informação verbal)¹¹³

A entrevistada segue afirmando que, como professora, pretende trabalhar com as DD da mesma forma que ela trabalha com outros pontos, outro viés do fazer teatral, e não irá excluir essa ou aquela teoria. Pretende

¹¹³ Entrevista X nas referências.

trabalhar com o que melhor se aplica ao momento docente. Em relação às DD, destaca que além desses saberes pretende ainda trabalhar com

os Dramas ou com outras formas dos saberes tradicionais que possibilitem a vivência deste fazer simples incluso nessa categoria, grupo – Teatro. (Informação Verbal)¹¹⁴

Na escola, a aplicação do fazer/saber das DD deve se revestir de uma prática baseada na sociologia das ausências, evidenciando grupos sociais e seus saberes numa relação constante com a *praxis* libertadora de Freire. Assim, essa prática artística, além do que incide no aprendente enquanto arte, pode favorecer um conhecimento transformador dos paradigmas que até então envolveram esses grupos.

Pela lógica da ecologia dos saberes é preciso substituir a monocultura do conhecimento científico por uma ecologia dos saberes abrindo possibilidades de debate epistemológico e diálogo entre os conhecimentos distintos, pois

a lógica da monocultura do saber e do rigor científico, tem de ser confrontada pela identificação de outros saberes e de outros critérios de rigor que operam credivelmente em práticas sociais. Essa credibilidade contextual deve ser considerada uma condição suficiente para que o conhecimento em questão tenha legitimidade para participar em debates epistemológicos com outros saberes nomeadamente com o conhecimento científico. (SANTOS B., p. 18)

Isso corrobora com o que destacamos neste trabalho: que o conhecimento do fazer/saber das DD deve partir dos grupos que as produzem, dizem de si mesmo, de sua comunidade e de suas práticas. Dessa forma, a partir da ecologia dos saberes se criam novas formas de saber científico, relacionando-se a outras formas de conhecimento com oportunidades iguais envolvendo distintas formas de saberes.

É necessário que o ator/ensinante/pesquisador, na prática educativa com DD, as veja a partir de sua própria temporalidade, distinta do tempo linear “contida no cânone temporal da modernidade ocidental capitalista”, possibilitando a essa que

¹¹⁴ Entrevista X nas referências.

pela mesma ordem de ideias, a presença ou relevância dos ancestrais na vida de cada um em diferentes culturas deixa de ser uma manifestação anacrônica de religião primitiva ou de magia para passar a ser outra forma de experienciar a contemporaneidade (SANTOS B. 2004, p. 20).

A ecologia do reconhecimento em DD chama a atenção para a necessidade de articular a diversidade dessa prática por meio da identificação de sua tipologia plural e heterogênea, distinta das danças formais¹¹⁵, de modo a promover interações sustentáveis como prática educativa. É necessário promover o reconhecimento das DD nos aspectos da docência, da Dança, etc.

No âmbito da docência, é necessário o reconhecimento das DD no universo das danças populares, considerando que, em meio a essas, umas são dramáticas e outras não.

Na categoria Dança, é preciso promover o reconhecimento enquanto teatro/dança brincante distinguindo as diferenças e peculiaridades das DD, pois apesar dos elementos diversificados que as constituem é nessa expressão artística que elas se enquadram no fazer docente, na escola e nos cursos de formação do ator.

Essas brincadeiras estão classificadas enquanto atividade de corpo, onde o aspecto da corporalidade ancestral é o fio motivador que as conduz nas licenciaturas onde existem e em sua aplicação nas escolas. Diante disso, é necessário reconhecimento, por parte dos profissionais e órgãos que trabalham no Brasil com essa categoria artística, considerando-as Dança, mesmo que existam com formato distinto enquanto teatro/dança brincante.

A ausência das DD nos editais de políticas públicas de fomento à criação e sustentabilidade de grupos comprova o não reconhecimento destas do campo da Dança, do Teatro ou da Música, considerando que essas brincadeiras são *tudo ao mesmo tempo agora*. Dessa forma, apoiando-nos ainda na *sociologia das ausências* (SANTOS B., 2004), as DD são excluídas e

¹¹⁵ Aquelas que são ensinadas e aprendidas no Brasil nas academias ou escolas de dança como o balé, a dança moderna, o Jazz e as diversas danças de salão.

assim, aquilo que não é reconhecido na hierarquia do saber constituído não existe, segundo o autor citado, é ativamente produzido como não existente.

Esse reconhecimento pode possibilitar uma compreensão de diferenças iguais permitindo “uma ecologia de diferenças feita de reconhecimentos recíprocos” (SANTOS B., 2004) o que pode contribuir para ações mais justas no campo da política pública de fomento, por exemplo, viabilizando um entrelugar para essas práticas culturais, tendo assim um espaço também para inserir os grupos artísticos que não são bailarinos, mas que se constituem como dançarinos populares, cuja criação artística dialoga com os elementos estéticos fundantes das danças dramáticas ancestrais.

A utilização das DD como atividade no ensino de Arte exige uma aprendizagem situada unindo “ação, pensamento, sentimento, valor, e suas formas histórico-culturais coletivas da atividade localizada, interessada” (LAVE, 1993, p. 7 apud ALMEIDA, 2012, p. 2), com seus conflitos, demandas e significados.

Para o conhecimento do fazer/saber das DD, propomos que o ator/professor/pesquisador utilize três planos: de caráter pessoal, interpessoal e comunitário. O caráter pessoal consiste de uma pesquisa exploratória inicial da DD visualizando-a em quatro contextos (nacional, regional, estadual e local), onde o ensinante possa entender *a priori* o que busca conhecer.

No plano interpessoal, ele deve adentrar para a convivência e as experiências numa perspectiva situada, nas relações com mestre e brincantes dessa brincadeira, realizando registros de caráter etnocenológico onde os elementos e sentidos de sua teatralidade, corporalidade e musicalidade ancestral, vão sendo feitos a partir do que aprende e sente COM eles.

O contexto comunitário possibilita a aprendizagem com o grupo social onde ocorre a DD, viabilizando sentidos para ele pelo ver, participar, interagir e como valoram este ou aquele aspecto, pois “aprender exige o envolvimento dos outros” (ROGOLFF, 1995, p. 141 apud SANTOS M. [s.d]).

O resultado da aplicação e da criação de DD com crianças e jovens requer uma análise disso como *apropriação participatória*, onde o professor, os jovens, mestres e brincantes são parceiros sociais interdependentes, estando sempre sob uma mudança ativa de papéis como ensinantes e aprendentes.

O saber/fazer das DD se mantém por meio das práticas sociais inerentes a seus grupos específicos. Para conhecer e aprender, se necessita participação no cotidiano dessas práticas comunitárias, pois os padrões que garantem o aprendizado dessas brincadeiras são essencialmente práticos e dependem de interações vividas nesse meio social, para uma compreensão de como a aprendizagem de todos os seus elementos ocorre no cotidiano, onde o conhecimento vai sendo construído de forma dinâmica à medida em que se vai fazendo, sentindo e falando.

Assim, por um lado, o ator/ensinante/pesquisador deve ter em sua formação oportunidades geradas pelo curso que o forma de experiências de aprendizagem situada¹¹⁶ em DD, para um efetivo conhecimento das formas de saber/fazer dessas brincadeiras. Por outro lado, deve também favorecer oportunidade similar para as crianças e os jovens para quem leciona.

Considerando a diversidade das DD brasileiras, o espaço territorial, a distância das escolas para um espaço geográfico onde ocorre determinada DD que se deseja conhecer, como fazer para favorecer uma aprendizagem situada? Nesse caso, este trabalho sugere que seja oportunizada uma aprendizagem situada por meio virtual, promovendo experiências com outras localidades, Estados ou regiões. O avanço das tecnologias e o empoderamento de diversos pontos de cultura, Organizações Não Governamentais – ONGs e outros grupos sociais, compartilhando suas práticas em ambientes digitais, possibilita uma aproximação com essas práticas em comunidades distantes geograficamente.

E ainda considerar que o *estar situado*, segundo Clancey, perpassa pelo

aspecto epistemológico, que diz respeito às possibilidades de ações situadas em um contexto do conhecimento de uma determinada

¹¹⁶ LAVE (1991), LAVE e WENGER (1991), LAVE e CHAIKLYN (org) (1993) e outros.

prática. O aspecto ecológico, que se refere à inserção física e perceptiva do agente situado no ambiente de ação, onde as interações entre agente e meio são mediadas pelo corpo na forma de trocas e influências mútuas entre o biológico (o ator) e o material; [...].(CLANCEY apud COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 66-67).

Os autores apontam que a cognição situada nas ações de olhar, perceber, entender e descrever se alimentam de forma mútua, e o conhecimento humano vai se desenvolvendo como um momento mediado na coordenação dessas ações sendo sempre realimentado pela/na interação dos ambientes material e social e por elementos internos do sujeito.

O que defendemos é que, no contexto da impossibilidade de acesso ao campo e ao meio de forma direta devido a problemas de distâncias territoriais, possa-se promover uma *situação situada* por meio virtual e outras mídias que nos possibilitem estar junto do fazer/saber dessas comunidades mesmo estando distantes, na forma como esses recursos têm possibilitado aproximações e *estar juntos* mesmo afastados.

Entretanto, salientamos que o meio virtual, é uma saída diante do problema insolúvel da ausência de recurso para uma escola de ensino fundamental ou médio propiciar experiências interestaduais ou regionais em sua prática cotidiana, mesmo sabendo que fortuitamente isso ocorra aqui e ali. Mas, como entendemos que educação se faz com ações cotidianas e não apenas casuísticas, orientamos que o uso de novas tecnologias vem, de certa forma, colaborar para permitir que possamos nos utilizar para aprender, fazer e criar em DD por meio de uma *aprendizagem/situação situada* com ações colaborativas por meio virtual, considerando as relações do ensino em Arte com as novas tecnologias.

Mesmo sabendo que uma “experiência vivida não é completamente comunicável por quem a vivencia e nem completamente acessível para quem a observa [...]”, percebemos que a narrativa é o elemento maior no repasse do saber do Mestre, pois “a narrativa é o instrumento de produção de significado que busca abarcar a inteireza do vivido”. (MOREIRA; BORGES, 2006, p. 19).

Quando enfatizamos que o saber fazer das DD depende intrinsecamente da memória do mestre e do grupo que a faz, não vejo o repasse como uma transferência do que é sabido para uma cópia mas, como uma forma de possibilitar, pela narrativa, a inteireza do que é ação viva e dinâmica, não estática, não como transferência mas como argumentos que, a partir de interpretações do grupo, serão sempre considerados criações a cada vez em que forem feitos. Como argumenta Clancey,

o conhecimento não se pode transferir porque não existe numa forma transferível[...] as interpretações que as pessoas fazem são inventivas e não repetitivas, não se conseguem por mera manipulação de símbolos ou representações mas são relações entre percepções e as ações que estão em curso. [...] A forma como estas perspectivas se posicionam perante o carácter situado (da cognição, experiência e aprendizagem) parece intimamente ligada com a maior ou menor profundidade que imprimem a essa discussão. (apud SANTOS M., 2004, p. 15)

O conhecimento construído assim, o resultado do que é repassado pelo Mestre em DD é sempre criação daquilo que, pela cognição, se fez verdade pelo corpo, no corpo, na voz, no sentir.

Como destaca Bhabha, o “processo de repetição é desconexo e deslocado” (2013, p. 24), mas a criação artística, a partir da estética das brincadeiras ancestrais dessas comunidades, do que elas produzem hoje, possibilita ou abre possibilidades para deixar “visíveis” esses entre-lugares de grupos minoritários e oferece à escola oportunidades de refletir sobre suas questões e as questões de mundos desiguais que existem em várias partes, principalmente se essa representação puder ser trabalhada de forma interdisciplinar.

Nosso discurso com as DD enquanto elemento da cultura folclórica se distancia da visão de ver seus produtores como “uma comunidade imaginada com raízes em tempo vazio e homogêneo de modernidade e progresso” (BHABHA, 2013, p. 26). Se firma como uma estética representada em criação artística constante, chamando a atenção para a realidade local ou transnacional e as necessidades do grupo social que a produz, podendo

proporcionar discussões e reflexões sobre seus direitos como parte inerente à sociedade.

De fato, as DD na escola devem ser vistas sempre como algo novo e insurgente, de tradução cultural, não apenas retomando “o passado como causa social ou precedente estético”, mas na configuração de uma renovação desse passado, “refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (BHABHA, 2013, 29).

Assim, cada estética e narrativa revisitada na construção dinâmica do novo poderá aproximar, fazer existir, “um espaço cultural híbrido” (idem *ibidem*) com signos da memória cultural, porém sendo essa, além de artística, um lugar de atividade política, de reivindicação, em solidariedade com esses grupos e comunidades.

Dessa maneira, elementos históricos contidos nas DD que se refletem em cenas, episódios, narrativas cantadas, dançadas, representadas em formas cômicas e/ou trágicas, sagradas ou profanas podem nos trazer presença e afirmação de grupos sociais, demandas e questões que as lógicas e os processos construídos na monocultura do universal e do global deixaram invisíveis. (SANTOS, B. 2004, p. 16).

Quando a visibilidade histórica já se apagou, quando o presente do indicativo do testemunho perde o poder de capturar, aí os deslocamentos da memória e as endereções da arte nos oferecem a imagem de nossa sobrevivência psíquica. Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social: ‘estou buscando o encontro... quero o encontro...’ (BHABHA 2013, p. 46)

O ator/ensinante/pesquisador pode promover esse e vários encontros possíveis de solidariedade social por meio da criação com DD no cotidiano escolar pela diversidade de temas e questões que essas trazem.

Desejamos também abordar o trabalho docente realizado por atores e outros artistas à frente de grupos conhecidos, no âmbito escolar ou não, como

grupo parafolclórico¹¹⁷, considerando que, diante do campo investigado, percebemos alguns equívocos que têm contribuído para a desvalorização dessas práticas e desses grupos.

Desde 1960, quando o turismo no Brasil começou a se organizar visando à expansão e à oportunidade econômica, esses grupos começaram a se difundir pelo espaço brasileiro. Frisando o objetivo de contribuir para a valorização e o reconhecimento dos saberes tradicionais, os grupos parafolclóricos foram se organizando com um trabalho espelhado nos grupos tradicionais, entendendo que sua qualidade estava em imitar, da forma melhor possível, o trabalho que apresentavam os grupos tradicionais.

Diante do não reconhecimento da dança popular no seu universo brincante, conseqüentemente ser dançarino trazia uma conotação pejorativa para quem desses grupos participava, pois o termo não era utilizado por quem promovia os eventos para e sobre danças. Dessa forma, mesmo sem nunca ter feito balé, muitos se intitulavam bailarinos e continuavam investindo numa gestualidade ligada às danças tradicionais populares.

Os equívocos de 1960 para cá se alongaram e se multiplicaram. São festivais folclóricos custeados com verba do povo brasileiro, mas que não contemplam as DD ou qualquer grupo de saberes tradicionais, tendo sua estrutura toda configurada como um festival de dança de outra tipologia contemporânea, onde os participantes devem se adequar ao modelo ou não serão aceitos.

Outro equívoco é a cópia de trabalhos de um grupo para outro, muitas vezes sem haver contato com a comunidade que a faz. Copiam o mesmo repertório, as figuras e os passos coreográficos sem fazer referência nem a

¹¹⁷ “Grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, organizam-se formalmente, e aprendem as danças e os folguedos através de estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo”. Carta do Folclore Brasileiro, CNF/IBECC/UNESCO, 17 de dezembro de 1995.

comunidade que norteou o saber tradicional tampouco quem elaborou o recorte apresentado.

Sobre este aspecto, enfatizamos que esses grupos têm muita importância no âmbito educacional como prática artística. Entretanto, é urgente e necessária uma reflexão e uma revisão de ações para uma compreensão de sua real identidade enquanto grupos artísticos que criam.

Não estão ali para copiar o saber fazer popular, que, por depender do que é repassado pela memória e pela oralidade, é um eterno rever/lembrar/criar/sendo, a cada vez em que ocorre. Em vista disso, esses grupos, devem compreender que sua ação é a de buscar viver experiências com os elementos fundantes, ancestrais, de cada saber pelo qual se interessa, e com ele fazer uma criação sua, pessoal, que retrate como eles experimentaram, experimentam e brincam com sua turma. E, numa oportunidade artística, compartilhar isso com outras pessoas.

Nessas oportunidades, o grupo necessita nominar seu recorte de criação coreográfica não com o nome da brincadeira escolhida para estudo e que possui um nome dado pelo Mestre e/ou seus ancestrais, mas com um nome que se relacione ao próprio grupo, pois é preciso separar o que ele criou do ritual ancestral, para evitar confusão e concorrência desleal com o mestre da tradição.

Aquilo que se vai mostrar, relaciona-se à forma como o grupo sentiu, viu, se emocionou e enquadrou um instante, um momento apenas, em uma coreografia assinada. Assim, quando outro grupo copiar esse trabalho, deverá mencionar o nome do grupo que o criou e não o nome da brincadeira ancestral que lhe serviu de inspiração.

Muitos grupos artísticos se utilizam do termo *domínio público para* conferir os créditos de saberes ancestrais em suas obras. No entanto, os saberes tradicionais têm localização da comunidade que detém o conhecimento e que deve ser mencionada, informada para contribuir com o

reconhecimento do saber e dos grupos, de acordo com a abordagem da sociologia das ausências.

Considerando a pluralidade e a diversidade brasileiras, um saber tradicional mesmo que pertença, em um sentido difuso, ao povo do Brasil, não é a mesma coisa em todo lugar, possuindo características intrínsecas da comunidade que detém o conhecimento. Dessa maneira, generalizar não é correto e, no caso do ensino, é pedagogicamente inadequado.

4.1. Compartilhando experiências

Aqui, dialogamos sobre duas experiências com danças dramáticas, sendo que uma delas envolve memória, recriação e valorização dos saberes tradicionais e outra utiliza as danças dramáticas como prática educativa interterritorial. São experiências como exemplo do discurso levantado, estabelecendo questões e reflexões para aproveitamento e ampliação do conhecimento no ensino em Arte.

A primeira experiência – *Esse Boi é Meu Triunfo* - apresenta um trabalho de criação coletiva realizada com 160 professores que *estão*¹¹⁸ trabalhando como arte educadores em 45 escolas do Ensino Básico do município de Sobral, em um projeto que se chama *Jornada Ampliada* e que trabalha com as crianças que permanecem no contraturno escolar.

Percebemos, em 2011, que as escolas desenvolviam pouquíssimos trabalhos envolvendo a cultura local. Sabendo que a brincadeira do Boi era presença na grande maioria dos bairros sobralenses, estruturamos um espetáculo com cenas, músicas e texto, utilizando elementos ancestrais de várias brincadeiras de bumba-meu-boi de Sobral, onde atuamos com os professores de Artes Visuais, Contação de história, Dança, Música e Teatro. O objetivo era, além da valorização dos elementos estéticos da DD Boi para

¹¹⁸ Não têm formação na área, mas sim habilidades adquiridas em pequenos cursos ou práticas. São contratados de forma temporária a cada ano pela Secretaria de Educação do Município. O projeto tem três anos e tem favorecido uma melhoria no ensino em Arte, na permanência do aluno e no desenvolvimento da leitura. Sobral tem conseguido um dos melhores índices do IDEB. ANEXO B.

todas as expressões artísticas, mostrar a forma de como eles poderiam trabalhar com atividades similares com as crianças e também oportunizar a eles, professores, momentos de atuação cênica, musical e visual, considerando que a grande maioria nunca tinha atuado artisticamente, com exceção de alguns do grupo da Música.

Esse trabalho se movimentou numa teia trans e interdisciplinar, estabelecendo a riqueza do espaço interterritorial, estimulando o trabalho em equipe, entre tantas outras coisas.

A segunda experiência que compartilhamos – *Fandango, a Nau Perdida* – trouxe conflitos, acertos, inquietações e estímulos na recriação de danças dramáticas desaparecidas ou semidesaparecidas.

Para a elaboração da experiência, contamos com arquivos de registro do Fandango, DD do bairro do Mucuripe, Fortaleza, Ceará, além de relatos da memória de alguns antigos brincantes e arquivo sonoro da autora da tese feita com o grupo em suas últimas apresentações, em 1997. Essa experiência se realizou com integrantes do Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais mencionado no capítulo anterior.

Nosso objetivo foi demonstrar as possibilidades desse tipo de trabalho para o ator/professor/pesquisador e estimular a criação a partir da memória da comunidade e/ou de outros tipos de arquivos favorecendo a ressignificação dessas brincadeiras espetaculares. Isso se relaciona com o que foi discutido no subcapítulo *Memória, tradição e reinvenção* nas relações com o ensino em Arte, propiciando possibilidades ao ator/ensinante.

4.1.1. Esse boi é meu triunfo – o entorno da escola na escola

Apesar de haver um intenso trabalho de valorização da leitura e da permanência das crianças na escola sobralense, em 2011, verificamos, nas oportunidades de ver o trabalho desenvolvido pelos professores no programa Jornada Ampliada, que, nas experiências oportunizadas, às crianças levavam a

cópia de signos em Artes Visuais e o favorecimento da cultura do outro, onde bailarinas saindo de caixinhas de papelão ou o axé marcavam o trabalho dançado, entre outras coisas.

Nada falava deles, do entorno da escola. O mundo era sempre algo externo dando a impressão de que eles não o compunham. Esse projeto busca garantir a presença das crianças na escola de forma optativa, possibilitando a essas a participação em atividades artísticas e de incentivo à leitura.

De comum acordo com a Secretaria de Educação, do município de Sobral iniciamos um processo de descoberta e valorização local, incentivados também pelo direcionamento que foi dado aos municípios para obtenção do selo UNICEF.

Foi assim que nos deparamos com os bois espalhados na maioria dos bairros sobralenses. Era tanta gente, adultos e crianças, envolvida que não entendemos como isso não se manifestava na escola também. Começamos um diálogo com os professores locais, aqueles que são contratados como arte educadores. Na época, não havia curso de formação de professores em Arte¹¹⁹.

Por meio de atividades de sensibilização, começamos a trabalhar com uma pesquisa orientada pelos professores e feita pelas crianças no entorno da escola, buscando os aspectos culturais deles, não apenas a DD Boi. Com esse material, elaboramos tudo o que trabalhamos em todas as expressões culturais e resolvemos, pelo material que chegava, fazer a culminância com esse espetáculo, onde mostramos que era possível uma criação artística, em qualquer área, a partir de elementos culturais que brotam da criatividade do próprio povo local.

Não queremos dizer com isso que a criação artística deve ser apenas na área da tradição, da ancestralidade. Entendemos que o homem é livre para criar, propor, compor com todo o universo; no entanto, compreendemos que

¹¹⁹ Em 2012, a UFC implantou a Licenciatura em Música e, em 2013, trabalhamos para implantar Licenciatura em Artes Visuais e Teatro, por meio da Universidade Aberta do Brasil, coordenada pelo IFCE.

cada mundo cabe no mundo todo. Como disse um de nossos entrevistados “as teorias da arte ocidental são também para nós, mas não são nossas. Temos que compor com estes dois universos sem excluir nenhum” (Informação verbal)¹²⁰.

O levantamento histórico que possibilitamos a todos, de início relaciona-se com a brincadeira do Boi no Brasil e em Sobral. O nome *esse boi é meu triunfo*, veio como uma metáfora inspirada na réplica do arco do triunfo francês que está na entrada da cidade sobralense, local onde se apresentam os bois todo ano, no dia de Reis, e do nosso desejo de que pela brincadeira do Boi, as crianças se encantassem mais com sua escola.

O trabalho foi composto se utilizando da valorização dos saberes dos alunos, como orienta Paulo Freire, caminhando numa aprendizagem situada e buscando uma ecologia dos saberes, favorecendo reconhecimento e inclusão do que estava ausente no âmbito do fazer escolar.

No trabalho da composição, incluímos também, como ocorre dentro dos próprios bois sobralenses, outros universos da arte como a poesia e expressões artísticas cearenses.

O resultado foi, primeiro, a constatação do envolvimento das crianças quando os professores foram também realizar experiências iguais em suas escolas; segundo, a forma de olhar positivamente e diferenciado para aspectos do local e para as criações artísticas que esses passaram a buscar no local e, terceiro a importância da experiência artística para aqueles que nunca haviam tido essa oportunidade.

É importante destacar que os animais e outros adereços foram cedidos a nós pelos próprios mestres e brincantes de alguns bois que, para nossa alegria, estavam a assistir no dia em que o realizamos publicamente, numa interação necessária a toda a escola e ao ensino.

¹²⁰ Entrevista X nas referências.

O texto foi montado no processo de criação coletiva, utilizando os elementos fundantes da brincadeira dos Bois sobralenses e de outros acréscimos¹²¹.



Fig. 139. Cenário e Abertura, Sobral/CE



Fig. 140. Equipe de professores formadores



Fig. 141. Personagens centrais e improvisos



Fig. 142. Criação cena ritual indígena

4.1.2. Fandango, a nau perdida – a memória como suporte da criação.

Considerando que o trabalho docente com DD requer, de início, um encontro teórico/histórico por parte do professor/ensinante/pesquisador, iniciamos o trabalho estudando o local, a comunidade e a DD inserida nela, buscando a compreensão de seus sentidos e identificações das especificidades, ampliando o olhar sobre como está inserida e se relaciona no espaço geográfico brasileiro.

¹²¹ Outros trechos de bois cearenses e elementos artísticos populares de autores do Ceará como poesias e músicas. Texto norteador das ações utilizado se encontra disponibilizado nesta Tese como apêndice A.

O Mucuripe é um bairro do litoral da cidade de Fortaleza, no Ceará, presente no desenvolvimento da cidade desde o início de sua história. A medida que a cidade foi crescendo, o bairro Praia recebeu varias fortificações. Foi vila de pescadores nos anos 40 do século passado e, na década de 50, a especulação imobiliária bateu à sua porta obrigando os pescadores e seus familiares a saírem da beira-mar, indo residir em um morro próximo com pequenas casas construídas por meio de um programa do governo da época.

Mesmo com várias interferências urbanas, o Mucuripe ficou conhecido como um bairro de pescadores, apesar deles estarem encolhidos no morro sitiado pela rede hoteleira e outras formas de moradia de famílias de grande poder aquisitivo, além de bares, restaurantes e casas noturnas.

A comunidade de pescadores do Mucuripe, até a década de 90 do século passado, mantinha entre seus saberes e fazeres brincadeiras tradicionais como o Coco¹²², a Caninha verde¹²³ e o Fandango. Sua maior festa popular sempre foi a que fazem no dia 29 de junho, em louvor a São Pedro, com procissão marítima, cantos e danças à beira-mar, de onde a imagem do santo sai da igreja construída por eles para uma jangada e navega nesta com devotos sendo acompanhada por milhares deste tipo de embarcação. No passado, o Fandango era um dos momentos mais apreciados pelos velhos pescadores durante este festejo.

Hoje, dessas brincadeiras dançadas, a única em atividade é a Caninha verde cuja memória e repasse são garantidos por Dona Gertrudes, mestra da Cultura Popular da cidade de Fortaleza.

Araújo (1964) refere-se ao Fandango como uma dança profana de muita aceitação no Brasil pelos fins do século XVIII, chegando a animar as festanças palacianas no início do século XIX. Acredita o autor que foram os portugueses os introdutores dessa dança em nosso país, baseado na observação de que os

¹²² Dança de roda com bate pés, embolada com improvisos e grande aceitação popular.

¹²³ Dança de origem portuguesa advinda com o colonizador, antes dançada no período momino e hoje presente nas festas da comunidade quando convidada.

nomes e as características do cancionero constantes desse conjunto de danças rurais enfatizam os costumes lusos muito mais que a tradição espanhola.

No Ceará, o Fandango é uma manifestação tradicional popular do ciclo natalino, tendo sido muito apreciado durante as festas de São Pedro, no período junino, até o início dos anos 90, principalmente nas praias do Mucuripe e Iguape. O Fandango seria, portanto, um auto de “inspiração marítima” (BORBA FILHO, 1966), com reinterpretações do auto da Nau Catarineta, no qual se observam aspectos da Chegança de Mouros, de acordo com Silvio Romero (1954).

Na cidade de Fortaleza, o teatro espontâneo do Fandango possuía ação cênica e se apresentava forte na própria narrativa cantada daqueles senhores de 50 a 70 anos aproximadamente. Por diversas vezes, visualizamos suas caravelas invisíveis em alto mar e suas guerras e confrontos de natureza religiosa.

Aqueles marinheiros e suas músicas, a narrativa de suas histórias e sua nau, como eles se referiam à sua caravela, embarcação que conduzia sua encenação, se estabeleceram na memória de muitos que os viram. Apesar dos passos miúdos, do andamento lento e da dança com coreografia simples, sua força cênica sempre foi muito forte em nossas lembranças.

Muitos no Mucuripe lembravam deste como um Fandango velho, como diziam alguns. Sua brincadeira, por razões sociológicas pertinentes ao próprio contexto da tradição, já não trazia a presença de jovens brincantes como ainda ocorre hoje com a Nau Catarineta de Cabedelo na Paraíba.

Também conhecido por Marujada, o Fandango do Ceará foi visto encenado pela última vez em 1997. Possuímos uma gravação sonora desse momento o que contribuiu bastante para a criação da experiência que compartilhamos.

No decorrer das pesquisas fomos armazenando material sobre ele. Dispomos de gravação musical documental de uma hora e 20 minutos com mestres e brincantes fazendo toda a narrativa do auto, bem como de um registro da dramaturgia feita por Gustavo Barroso, no início do século passado, e outros documentos do acervo do Museu da Imagem e do Som. Esse material foi utilizado no decorrer do estudo como um ponto de partida.

No Brasil, a palavra Fandango tem vários sentidos de acordo com cada região, servindo para significar expressões distintas como

Bailado dos marujos ou marujada e ainda Chegança dos marujos ou Barca nalguns estados do Nordeste e Norte. No Sul/Sudeste (Paraná, Santa Catarina, São Paulo e Rio Grande do Sul) é visto como um baile, festa, função, em que se bailam várias danças regionais. [...] Em São Paulo dizem fandango uma dança aproximada do cateretê¹²⁴ e outras vezes sinônimo de chula¹²⁵. [...] Como baile ou dança individual de par, talqualmente se originou na Espanha, o norte do Brasil não conhece. No Nordeste, Fandango é sempre um auto popular¹²⁶, já tradicional na primeira década do século XIX, convergência de cantigas brasileiras e de xácaras¹²⁷ portuguesas [...]. (CASCUDO 1972, p. 384).

A brincadeira do Fandango cearense esteve presente nas comunidades do Mucuripe, Iguape, Caponga, Marjorlândia e no município de Granja do final do século XIX até os anos 1990 quando, por diversas razões, essa manifestação foi sofrendo desprestígio em cada comunidade, estando hoje parcialmente desativada, apesar da existência de antigos brincantes.

Considerando que a memória é a base primordial das danças dramáticas e que, pela vivência da brincadeira junto da comunidade, podemos construir conhecimento sobre essa, é possível, pela experiência do fazer

¹²⁴ Dança de origem indígena, espécie de sapateado brasileiro executado com bate-pé e palmas ao som da viola, em Minas e São Paulo. Conhecido também por Catira, no interior de Goiás (Cf. RIBEIRO, s/d: 397).

¹²⁵ Dança tradicional gaúcha, espécie de disputa por meio de um sapateado criativo a partir de seus brincantes.

¹²⁶ Forma teatral de enredo popular religioso ou profano, com bailados e cantos. (ALMEIDA, 1965: 178)

¹²⁷ Tipo de antiga canção narrativa de origem árabe, popular na Península Ibérica, tendo ficado presente em obras do repertório teatral português, sobretudo nas de capa e espada, de caráter popular, nos meados do século XIX.

reconstruído e pelo lembrar como prática estética, artística e educativa, construímos conhecimento sobre o saber da DD que se visita pela memória.

Foi pensando dessa forma que buscamos viver corporalmente, teatralmente, a DD Fandango do Mucuripe, no Ceará. Essa experiência ocorreu dentro de uma escola de ensino tecnológico, objetivando verificar se, por meio de uma prática educativa, a expressão cultural em estudo passaria a ter outro conceito em meio à juventude. Buscamos também compreender as razões que levaram à estagnação e à desativação do grupo original dentro da comunidade.

Considerando que o *texto* das DD, sempre esteve presente na memória de seus mestres e são estes que orientam cada personagem, -ator-dançarino-brincante-, que repassam as cantigas, figurinos e adereços etc., se não existe registro escrito e mestres e brincantes falecem, vão-se embora com eles todo o teatro, a encenação, as músicas e cenas. E a cidade termina perdendo parte de sua história e expressão cultural.

É importante destacar o que enfatiza Rabetti (2006) sobre modos de experimentar relações entre teoria e prática na pesquisa teatral, quando alerta que

para a diferença a se observar entre os efeitos artísticos que geram vivência e os que geram experiência, ligando a primeira à recepção de estímulos provocados por produtos ou obras calcadas no efeito instantâneo e transitório, decorrentes de obras veiculadas pelos meios de comunicação de massa [...] Vivências momentâneas que se afastam de seu percurso de construção. A experiência, por outro lado, decorreria de obras que, se constituindo na consciência e na busca de sua historicidade, permitem a percepção profunda de pertencimento – a um trajeto, a um coletivo, a um lugar. Em outras palavras, talvez se pudesse, para enfrentar a fugacidade dos sentidos momentâneos e a condicionada efemeridade da produção espetacular, encontrar novos termos, mais fecundos, na vitalidade possibilitada por uma experiência vital, geradora da compreensão de pertencimento, de percursos, de história. Nessa direção, experimentar é provar da história, a ela pertencer. (RABETTI, 2006, p. 49)

Buscamos compartilhar, com todos os que se envolviam no processo, para o fato de que as contribuições do trabalho que se propunha iam muito

além do dançar, do domínio sobre o fazer pela corporeidade, gestualidade mágica musical a que a DD nos reportaria e poderiam influenciar de forma positiva a mudança da realidade do não registro pela escola dos saberes locais das comunidades onde ela está inserida.

Não existe nas escolas do Mucuripe qualquer recurso ou material pedagógico sobre o Fandango local. A escola do lugar sempre tratou os aspectos culturais da cidade de Fortaleza, negando, de certa forma, um favorecimento ao reconhecimento dos valores dessa comunidade.

Dialogando com professores e alunos de escolas locais percebemos que essa ausência desfavoreceu o envolvimento da juventude não somente com essa brincadeira, mas com outras da cultura folclórica do lugar e foi o que, segundo pescadores, motivou o grupo de brincantes e Mestre do Fandango a se fecharem, o que pode ter contribuído para a estagnação do grupo.

A forma como a pressão econômica, a especulação imobiliária e as ações do governo nos anos 1960 obrigaram os pescadores a saírem da beira da praia estabeleceu, por muitas décadas, ressentimento e mágoa entre os velhos pescadores. Isso dificultou toda tentativa de ação da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, à época, buscando a valorização do grupo. Sem participação da juventude, o Fandango ficou conhecido como uma brincadeira de velhos e a cada tempo ia diminuindo seu ritmo e andamento, lentamente ia deixando de fazer cenas, passos e figuras e, a cada tempo, distanciava-se mais e mais dos jovens locais, perdendo sua função de diversão, de brincadeira na festa de São Pedro, santo padroeiro dos pescadores, ou de N. Sra. da Saúde, padroeira do bairro, momentos de visibilidade e prestígio.

Quando resolvemos experimentar ativar parte do teatro tradicional do Fandango, por meio de atividade cênica musical, buscávamos observar e compreender, como seria o comportamento da juventude em relação a ele, pois nos intrigava como, apesar de rico em aspectos teatrais e musicais, não havia atraído jovens da colônia de pescadores o que contribuiu bastante para sua desativação.

Recompusemos cenas, falas, diálogos, músicas e gestos, recontando a velha história da briga entre mouros e cristãos, suas lutas em alto mar. Vestidos de marinheiros, com diversas patentes, de acordo com cada personagem, ou de mouros, representando a outra embarcação, eles iam tomando conta da história e das representações. Insistimos nessa forma de se trabalhar com esse tipo de teatro/dança brincante das comunidades, onde tudo vai fluindo de forma coletiva, colaborativa, criativa.

Fomos aos poucos percebendo o envolvimento dos alunos com tudo, sua empolgação e suas contribuições para que tudo desse certo. A música e a diversidade de cantos e melodias foram favorecendo o envolvimento dos músicos que participavam do processo. A desconfiança ia sumindo e fazendo fluir credibilidade na riqueza do material. Preparamos 25 minutos de cena, um pequeno trecho da história maior. Apresentamos para outros alunos dos diversos cursos da instituição.

Falamos sobre o bairro, suas questões e o processo histórico do Fandango. Percebemos que, mediante a contextualização, a abordagem da problemática histórica da comunidade e a expressão cultural em si, somada à visualização da DD cantada, dançada e teatralizada, houve sensibilização e valorização do Fandango entre os estudantes que participavam e os outros que assistiam.

Considerando que, no Ensino em Arte, a aprendizagem dos conhecimentos artísticos passa pela inter-relação entre a fruição estética e a apreciação da obra artística para que cada cidadão possa desfrutar do direito à arte, a experiência com o Fandango seguiu o caminho na busca de uma educação de valores, de cidadania plena, de reconhecimento local em meio a diferentes culturas sem subalternizações.



Fig. 143. General e Piloto



Fig. 144. Piloto no comando,



Fig. 145. Príncipe Mouro e General

Apesar de saber que a dinâmica cultural natural dos grupos sociais pode fazer com que determinadas expressões culturais recebam ou percam características, acréscimos e/ou desapareçam, no caso do Fandango do Mucuripe vários aspectos externos a essa dinâmica favoreceram sua estagnação e seu desaparecimento. Um conjunto de fatores contribuiu para isso, como sua não valorização dentro da própria comunidade, diante de uma escola que não lhe remetia valor, e consideração por esses saberes; especulação imobiliária da rede hoteleira na beira-mar obrigando-os a saírem do local onde residiam; aproveitamento equivocado por parte da cultura e do turismo; afastamento da juventude local; intransigência dos mestres como uma forma de revidar o que sofriam e ausência total de registros para continuidade na ausência do repasse do saber pela oralidade.

A experiência de construção dessa DD pela memória e pelos arquivos obtidos propiciou o encontro criativo na (re)construção de sua espetacularidade e teatralidade, possibilitando ao grupo artístico o trabalho cênico hoje conhecido como *Fandango, a nau perdida*, uma maneira de estabelecer o conhecimento e domínio sobre o saber fazer de DD em desuso na comunidade.

Vale ressaltar que essa criação tem suas referências no Fandango ancestral, mas de maneira alguma se propõe a ser esse Fandango, e isso é claro para o grupo criador. O *Fandango, a nau perdida* tem como propósito registrar uma memória a partir de memórias orais de brincantes de Fandango.

A DESPEDIDA DO CORTEJO

Pelo caminho percorrido, constatamos que o fazer espetacular das DD está fundamentado na revisitação do legado ancestral na forma do fazer fazendo em contínua criação, a partir dos elementos que rodeiam, circulam no entorno de quem a faz a cada momento vivido.

Evidenciamos também que ela perde elementos pela naturalidade do fazer oral revisitado, pela memória que se caracteriza por um contínuo lembrar e esquecer. Assim, pela dinâmica da tradição, vai se recompondo e sendo como é, ali, no momento em que se vê.

Isso exige ética e lealdade dos demais artistas que aprendem com as comunidades sobre essa tipologia de teatro/dança brincante e com esses elementos deseja compor e criar, sobre a necessidade de registrar sempre em sua obra os créditos relativos à arte local, dia em que viu e nome de Mestres e comunidades que, com generosidade, lhe possibilitaram os elementos fundantes que nortearam sua criação.

Exige também ética na postura de evidenciar criações copiadas de outros grupos artísticos de danças populares, não ancestrais e que não pertencem a comunidades tradicionais, como se pratica muito hoje.

Para se valorizar e contribuir com Mestres e grupos que detêm o saber das DD é conveniente não os representar, não fazer de conta que são eles, pois o melhor é que eles possam sempre representar a si mesmos. É importante brincar com o que eles nos ensinam, e aprender com eles o essencial da singeleza e das lutas do viver, do criar e do improvisar, mas sempre deixando claro, evidenciando, que aquele ritual pertence a eles e é lá na comunidade que está. O que está sendo mostrado pelo artista é um recorte, enquadrado, emoldurado, que registra o momento em que foi visto, aprendido e, pela corporeidade, outra coisa também criada e nomeada como nova criação.

O domínio do conhecimento sobre o teatro/dança brincante depende das muitas e diversas experiências que tivermos com ele. Entretanto, como tudo flui

e como o conhecimento é uma roda sempre girando, é preciso entender que só poderemos ter parcial conhecimento, considerando que, em DD, a cada vez que vemos e estamos ali, estamos sempre em contato com algo novo e que é necessário aprender de novo, e de novo, de novo.

A prática efetiva da DD na escola depende intrinsecamente do profissional com conhecimento para efetivar experiências criativas a partir do que já foi sinalizado pela pedagogia freireana, aprendizagem situada e levando em consideração o discurso da ecologia dos saberes.

É preciso que a escola incorpore a necessidade de diálogos constantes com os Mestres que vivem o mais perto possível do ambiente escolar. Proporcionar a vinda desses à escola e também a ida das crianças ao ambiente de atividades dos Mestres possibilita a compreensão da tradição, que contém elementos vivos e em constante trânsito entre o que é vivido ali.

Pelas experiências nas entrevistas e pelas matrizes curriculares observadas, chegamos à conclusão de que os Cursos de Licenciatura em Teatro possibilitam uma formação mais plural de profissionais que poderiam atender bem, no trabalho direto com DD na escola ou em outra atividade docente. Esses têm aulas de canto, dança, interpretação e improviso, elementos essenciais do teatro/dança brincante.

Não queremos, com isso, dizer que somente esses profissionais estão preparados para trabalhar nesse eixo. O que queremos enfatizar é que as oportunidades para uma melhor formação para o ensino em DD estão, principalmente nos cursos de Licenciatura em Teatro.

Desejamos também, diante do preconceito de alguns alunos desses cursos quanto à disciplina DD registrado nas entrevistas, buscar, por meio deste trabalho a valorização e a conscientização de como eles podem trabalhar com este teatro/dança brincante e, portanto, incentivá-los a participarem e a aproveitarem melhor o que está sendo oferecido.

Após a identificação das dificuldades para ministrar a disciplina, desejamos que esta Tese favoreça o conhecimento do acervo do que já foi publicado no Brasil sobre o tema.

Esperamos que o discurso traçado, ao longo do trabalho, sobre as relações interculturais, interdisciplinares e interterritoriais contribuam para a divulgação do que as DD possibilitam no âmbito escolar, que possam colaborar para a melhoria do Ensino em Arte e da educação em geral, com seu ensino de forma efetiva na escola, e também, com uma formação mais adequada ao ator/professor/pesquisador.

É muito importante que as escolas e os professores saibam de tudo o que for produzido com dinheiro público, favorecido por políticas públicas de incentivo sobre as DD seja em forma de livro, DVD, vídeo etc., na área do patrimônio Imaterial, cultural ou educacional, e exijam que esses cheguem até a escola.

Novamente reiteramos, nesse final que não é fim, que o dito a partir da pesquisa e das reflexões levantadas não é um roteiro, uma receita de bolo, um caminho ou uma ordem a ser seguida. O que aqui está são momentos de um caminho percorrido que desejamos compartilhar nessa busca infinita de encontrarmos os melhores caminhos para um Ensino em Arte de qualidade, digno das crianças brasileiras.

Esperamos que, esta Tese gere outros caminhos e que possibilite inúmeras vias de valorização dos Mestres e saberes tradicionais na escola e do Ensino em Arte

*Adeus campinas de flores, adeus terra onde eu morava
Adeus meus amores até quando eu cá voltar
Adeus belos senhores, adeus belas senhoras
A Lourdinha se despede dá adeus e vai embora*

(Trecho da Cana Verde do Mucuripe - CE)
cantado por sua Mestra D. Gertrudes
em 1995 para a autora)

OS ENCONTROS NO PERCURSO DO CORTEJO E DANÇADAS (REFERÊNCIAS)

ABREU, Martha e Soihet, Raquel. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: *Ensino de História – conceitos, temáticas e terminologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. Artigo disponível em: <http://www.museucasadoportal.com.br/sites/default/files/artigos/pdf/Artigo%203%20%20Martha%20Abreu.pdf>. Consultado em 20 de março de 2013.

AYALA, M. Ignez N. Trilhas e percursos da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria (org.) *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira*. Campina Grande: Bagagem/ João Pessoa: Ideia, 2005.

AZEVEDO NETO, Moreira. *Bumba-meu-boi do Maranhão*. 1ª. ed. São Luís: Editora Alcântara, 1983.

ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. 1º, 2º. e 3º. tomos. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

ANDRADE, Mário. *Origem das Danças Dramáticas Brasileiras*. Revista Brasileira de Música. Vol. II. 1º. Fascículo. Março de 1935. Rio de Janeiro.

ANDRADE, Márcia Siqueira de. Ensinante e aprendente: a construção da autoria de pensamento. In: *Construção psicopedagógica*. São Paulo, v.14, n.11, dez. 2006. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-69542006000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 17 jul. 2013.

ALMEIDA, Renato. *Inteligência do Folclore*. 2.ed. Rio de Janeiro: Americana; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1974.

ALMEIDA, Renato. *Manual de Coleta Folclórica*. Rio de Janeiro: CDFB-MEC, 1965.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Comp. Editores, 1926.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1950.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional – Vol. II*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento – o contexto de François Rabelais*. 4ª. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARBOSA, Ana Mae (org.). *Inquietações e mudanças no ensino da Arte*. 7ª. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2012.

BARBOSA, Ana M; CUNHA Fernanda P. *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. 1ª. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte/Educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BARBOSA, Ana M; AMARAL, Lilian (org.). *Interterritorialidade: mídias, contexto e educação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola* 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.

BARROSO, Oswald. *Teatro como encantamento: Bois e Reisados de Caretas*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BARROSO, Oswald. *Teatro como desencantamento: bois e reisados de caretas*. Fortaleza, 2007. 517f. Tese (Doutorado em Sociologia) CH. Universidade Federal do Ceará.

BARROSO, Oswald. Incorporação e Memória na performance do ator brincante. In: TEIXEIRA, J. Gabriel; GARCIA, M. Vinícios; GUSMÃO, Rita, (org.). *Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB, 2004. 68 – 87.

BARROSO, O *Ceará: uma cultura mestiça*. In: BORZACCHIELO, José; CORREIA, Tércia. *Atlas Escolar, Ceará: espaço geo-histórico e cultural*. Joao Pessoa: Grafset, 2000.

BARROSO, Oswald. *Reis de Congo*. Fortaleza: Gráfica Vt, 1996.

BIÃO, Armindo (org.). Pós- Caderno do JIPE-CIT: *Grupo Interdisciplinar de pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/UFBA, Escola de Teatro/Escola de Dança*. Programa de Graduação em Artes Cênicas. n. 23, out., 2009. Salvador (BA): UFBA/PPGAC, 2009.

BIÃO, Armindo (org.). *V colóquio Internacional de Etnocenologia*. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Salvador: Fast Design, 2007. 230p.

BIÃO, Armindo; CARVALHO, Jorge de. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BORBA FILHO, Hermílio. *Espectáculos populares do Nordeste*. São Paulo: Editora São Paulo S.A, 1966.

BORBA FILHO, Hermílio. *Apresentação do Bumba-meu-boi*. 2ª. ed. Recife: Imprensa Universitária de Pernambuco, 1982.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira – temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

BRANDÃO, Theo. *Folgedos natalinos – Pastoril*. Maceió: Imprensa Universitária da UFAL. Museu Theo Brandão, de Antropologia e Folclore, 1976a.

BRANDÃO, Theo. *Folgedos natalinos – Pastoril*. Maceió: Imprensa Universitária da UFAL. Museu Theo Brandão, de Antropologia e Folclore, 1976b.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. A tradição da diversidade cultural. In: LOPES, Antonio Herculano e CALABRE, Lia. *Diversidade Cultural Brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005. 35 - 51

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2ª. ed. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CABRAL, Beatriz A. Vieira. *Drama como método de ensino*. São Paulo: Hucitec, Edições Mandacaru, 2006.

CAMAROTTI, Marco. *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001.

CANDAU, Vera M. *Multiculturalismo e educação: desafios para a prática pedagógica*. In: MOREIRA, A. F. e CANDAU, V.M.F. (orgs.). *Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas – para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na cultura moderna. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. 23 – 38

CARVALHO, Gilmar de. *Artes da tradição: mestres do povo*. Fortaleza: Expressão gráfica/Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE, 2005.

CARDOSO, Joaquim. *O coronel de Macambira - Bumba-meu-boi em dois quadros*. Natal: EDUFRN-Editora da UFRN, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005.

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do Folclore*. 3ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz; FARIAS, Sérgio. *Metodologia da Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

CASTARÈDE, Marie-France. *La voix et ses sortilèges*. Paris: Les Belles Lettes, 1987.

CAVALCANTI, M. Laura V. de Castro. Entendendo o folclore. In: SILVA, René M. da Costa (org.). *Cultura Popular e Educação – salto para o futuro*. Brasília: TV Escola/SEED/MEC, 2008. 21 – 24.

CAVALCANTI, M. Laura V. de Castro. Culturas populares: múltiplas leituras. In: *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as culturas populares*. São Paulo: Instituto Polis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005.

CAVALCANTI, M. Laura V. de Castro. et. al. Os estudos de folclore no Brasil. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. 101 – 112.

CAVALCANTI, M. Laura V. de Castro; VILHENA, Rodolfo da Paixão. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990, p. 75-92.

CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3ª. Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Tecnoprint 1972.

CANEN, A. & OLIVEIRA, A. M. A. *Multiculturalismo e currículo em ação: um estudo de caso*. Revista brasileira de educação set-dez, n. 021, 60-74. Disponível em: <http://www.redalyc.com>. Acesso em 28 de janeiro de 2008.

CHARTIER, Roger. *Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico*. Trad. Aone-Marie M. Oliveira. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 5ª. Ed. São Paulo: Ática, 2000.

CHABOT, Daniel e Michel. *Pedagogia emocional: sentir para aprender*. Tradução de: Diego Ambrosini e Juliana Montoia de Lima. São Paulo: Sá Editora, 2008.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COSTA. F. A. Pereira da. *Folk-Lore Pernambucano*. Rio: Imprensa Oficial, 1908.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral – memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FERREIRA, Lilliana Soares. *Educação, paradigmas e tendências: por uma prática educativa alicerçada na reflexão*. In: Revista Iberoamericana de Educação. Disponível em: <http://rieoei.org/deloslectores/417Soares.pdf> acesso em 16 de julho de 2013.

FERREIRA, Delson. *Manual de sociologia: dos clássicos à sociedade da informação*. São Paulo: Atlas, 2001.

FILHO, Américo Pellegrini. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: EDART, 1982.

FILHO, Américo Pellegrini. *Danças Folclóricas*. São Paulo: Esperança, 1986.

FRANZOLOSO, Mariana R., FERREIRA, Adriana M. *Disciplina na história da educação: um paralelo entre Herbart e Montessori*. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO – EDUCERE, 2., e III ENCONTRO SUL BRASILEIRO DE PSICOPEDAGOGIA, 2009, Curitiba. *Anais*, Curitiba: PUCPR, 2009. 5243 – 5256. Disponível em http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2009/anais/pdf/3261_1779.pdf Acesso em 19 de julho de 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança*. 15ª ed. São Paulo: Paz e Terra: 2008.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. 10ª ed. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GADOTTI, Marcos. *História das ideias pedagógicas*. 8ª. São Paulo: Ática, 1999.

GADOTTI, Marcos. Indicadores de qualidade da educação escolar. In: *Anais do seminário O controle da qualidade da educação escolar*, Recife: UNICEF, 1992.

HERSKOVITS, Melville J. *Antropologia cultural*. Trad. Maria José de Carvalho e Hélio Bichels. São Paulo: Mestre Jou, 1963. v. 1.

HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terence (Org.). *A Invenção das Tradições*. – Tradução de Celina Cardim Cavalcante – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Trad. Mirtes Frange de Oliveira Pinheiros. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. Tradução Marie-Agnes Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 2000.

LAVE, Jean. *Cognición en la práctica*. Barcelona: Paidós, 1991.

LAVE, Jean. The practice of learning. In: LAVE, J; CHAIKLYN, S. (org.) *Understanding of practice: Perspectives on Activity and Context*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1993. p. 3-32.

LIBÂNEO, José Carlos; SANTOS, Akiko. *Educação na era do conhecimento em rede e transdisciplinaridade*. São Paulo: Alínea, 2005.

LAKATOS, Eva M. e MARCONI, Marina de A. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 2000.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. Pesquisa. In: *Técnica de Pesquisa*. 3ª. Ed. São Paulo: Atlas, 1996.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 20ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folgedos populares do Brasil*. São Paulo: Ricordi, 1962.

LOPES NETO, Antônio. Viva o azul, viva o encarnado: o pastoril de Marechal Deodoro AL. In: *Repertório*, Salvador, nº 16, p. 46-69, 2011.

MACENA FILHA. *Stagnation y dificultades del fandango del Mucuripe – enseñanza possible*. Comunicação oral no X Congresso Argentino de Antropologia Social –. Faculdade de Filosofia e Artes – UBA, 2011. Disponível em: <http://www.xcaas.org.ar/> Acesso em 27 de julho de 2013.

MACENA FILHA. Projeto *Miraira – prática cultural para a diversidade numa estratégia de educação não formal*. Anais do 7 Encontro Cearense de Historiadores da Educação: vitrais da memória: lugares, imagens e práticas culturais. Barbalha: Edições UFC, 2008.

MACENA FILHA, M. Lourdes. Cultura e Patrimônio. In: *Revista Aspectos – Conselho de Cultura do Ceará*. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2008.

MACENA FILHA, M. Lourdes. *O Potencial turístico das festas populares de Fortaleza*. Fortaleza, 2002. 214f. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão de Negócios Turísticos) – Universidade Estadual do Ceará.

MALETTA, Hernani. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte, 2005. 361f. Tese (Doutorado em Educação) FAE Universidade Federal de Minas Gerais.

MARTINS, Saul. *Folclore: teoria e método*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1986.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução C. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Texto original publicado em 1945).

MINAYO, Maria C. de S. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 22 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MINOIS, George. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MIRANDA, M. E.F. *Calidad de la educación: escuelas efectivas*. Módulo de apoio a docencia, texto não publicado, 2008.

MOREIRA, A. Flávio; CANDAU, Vera Maria. *Multiculturalismo, diferenças culturais e práticas pedagógicas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MOREIRA, Adelson F., BORGES, Oto. Bases para um referencial teórico sobre o fenômeno da cognição. *Ensaio – Pesquisas em Educação em Ciências*. (on line) s/l, v.8, n.1, julho de 2006. Disponível em: <http://www.portal.fae.ufmg.br/seer/index.php/ensaio/article/viewFile/104/155>. Acesso em 24 de setembro de 2013.

MOSTAÇO, Edélcio. *O teatro das missões – uma nova perspectiva histórica sobre o teatro no Brasil Colônia*. Coletânea de Nicolai Evreinov intitulada *El teatro y la vida*. Buenos Aires. Leviatã: s/d, p. 35.

NEVES, Guilherme Santos. *Ticumbi*. Rio de Janeiro: MEC- FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1976

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. [on line] *Estudos de Psicologia*, 2008, 13(2), p. 141-148. Disponível em: www.scielo.br/epsic. Acesso em 7 de outubro de 2013.

O CEARÁ NOS ANOS 90. Censo Cultural. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 1992. p 194.

OLIVEIRA, Joana Abreu. Contribuições da performance dos folguedos populares para os processos de formação do ator. *Urdimento – Revista de estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas*. Florianópolis (UESC), v. 1, n. 08, p. 103-112, Dez. 2006.

OLIVEIRA, Érico José Souza. *A roda do mundo gira - um olhar sobre o Cavalinho Estrela de Ouro* (Condado-PE). Recife: SESC, Editora Bagaço, 2006.

Paiva, Augusto César Chagas. *Política urbana, Estado e participação popular em Fortaleza: o caso da Comunidade das Goiabeiras*. 2007. 181 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados, UECE, Fortaleza, 2007.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PASSARELLI, 2001, p. 149 e consultas a vídeos na web postados de 2008 a 2012 sobre o tema. Disponível em:
saojoaodelreitransparente.com.br/projects/view/64,
<http://www.youtube.com/watch?v=A-wpsm6w6Og&hd=1>,
<http://www.youtube.com/watch?v=RIpV9goaGDk&hd=1>,
<http://www.youtube.com/watch?v=hynqmx7dsu4&hd>,
<http://www.overmundo.com.br/overblog/pastorinhas-de-minas-gerais>. consultas nos dias 5 e 6/10/2013.

PEACOCK, Ronald. *A arte do Drama*. Trad. Bárbara Heliadora. São Paulo: Realizações, 2011.

PELLEGRINI FILHO, Américo. *Literatura Folclórica*. São Paulo: Nova Stella, EDUSP, 1986.

PEREIRA, Niomar de S. *O teatro folclórico*. São Paulo: Associação Brasileira de Folclore/Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima. In: *Boletim de Leitura*, no. 12, junho de 1994.

PERES, Eraldo. *O Encantador/ Seu Teodoro do Boi - pesquisa e fotografias*. – Brasília: Editora Senac- DF, 2007.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Novas Territorialidades e identidades culturais: o ensino de arte e as tecnologias contemporâneas. In: Anpap ANAIS [on line] 2011. Disponível em: www.anpap.org.br/anais2011/pdf/lucia_gouvea_pimentel. P. 765 – 771.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. *Teatro de raízes populares*. João Pessoa: Edição do Autor, 2003.

RABETTI, Betti. Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Organização CARREIRA, André [et al.]. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. 32 - 62

RABETTI, Betti. *Memórias e culturas do popular no Teatro*. In: O Percevejo. 8 – Teatro e Cultura popular. Rio de Janeiro: programa de Pós-graduação em Teatro – UNIRIO, 2000. 3 – 18.

RIDGEWAY, William. *The dramas and dramatic dances of the Non-European Races*, 1915. ARCHER, Willian. *The old Drama and Fine Art*, 1923. SOUSTELLE, Jacques. *Une danse dramatique mexicaine : « le torito »*. In: *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 33, 1941, p. 155-164.

ROCHA. José Maria Tenório. Os pastoris profanos do nordeste: o pastoril dos estudantes de Alagoas. In: NASCIMENTO, Bráulio. “et al”. *Estudos de Folclore em homenagem a Manuel Diégues Júnior*. Maceió: SERGASA, 1991.

ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1954.

SAMPIERI, R. Hernandez; COLLADO, Carlos; LUCIO P. Baptista. *Metodologia de La investigacion*. 4ª. ed. México: McGraw-Hill Interamericana, 2008.

SANTOS, Boaventura S. *O Fórum Social Mundial: manual de uso*. Madison, Dezembro de 2004. 14 – 27. (154p.) Disponível em <http://www.boaventuradesousasantos.pt/documentos/fsm.pdf>. Consultado em 2 de setembro de 2013.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. 14ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTOS, Eleonora C. da Motta. A expressão danças dramáticas em textos acadêmicos. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, São Paulo. *Anais* [online]. Disponível em www.portalabrace.org acesso em 5/3/2013.

Santos, M. Pinto. *Encontros e esperas com os ardinias de Cabo Verde: Aprendizagem e participação numa prática social*. Tese de doutoramento em Educação: Didáctica da Matemática. FCUL Disponível online em <http://madalenapintosantos.googlepages.com/doutoramento>. Acesso em outubro de 2013.

SILVA, René Marc da Costa. *Cultura Popular e Educação – salto para o futuro*. Brasília: Salto para o futuro/TV Escola/SEED/MEC, 2008.

SILVA, Wagner de Sousa. *De perseguido a Reconhecido: A história da resistência do bumba-meu-boi na cidade de São Luís – Ma: (1890-1920)*. João Pessoa-PB, 2008. 109 fl. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB.

SOUSTELLE, Jacques. Une danse dramatique mexicaine – le torito. In: *Journal de la Société de Américanistes*. Tome 33, 1941. p. 155-164. doi :

10.3406/jsa.1941.3799

url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1941_num_33_1_3799 Acesso em 22 de abril de 2013.

Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Biblioteca virtual do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular organizada por equipe multidisciplinar sob a coordenação do IPHAN/MINC. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002164.html>. Acesso em 3 de outubro 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEIXEIRA, J. Gabriel; GARCIA, M. Vinícios; GUSMÃO, Rita, et. al. (org.). *Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB, 2004. 110 – 116.

VALENTE , Waldemar. (DATA?) Disponível em:

http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=608&Itemid=1 Consultado em 26 de setembro de 2013.

VELOSO, Jorge das Graças. Saberes e fazeres: *significações e re-significações acadêmicas do universo do conhecimento comum*. In: Portal abraçe. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas/GT dramaturgia, tradição e contemporaneidade, 2007, Belo Horizonte. UFMG. 1-3. Disponível em: <http://www.portalabraçe.org/ivreuniao/GTs/Dramaturgia>. Acessado em 31 de julho de 2013.

VICENTE, Ana Valéria. *Maracatu rural - o espetáculo como espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia*. Recife: Associação Reviva, 2005.

VILHENA, Luís R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947 - 1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

Entrevistas por ordem de primeira entrada no texto.

Entrevista I SOUSA, João Batista Mendes de. [18 setembro 2012]. Entrevistador: Lourdes Macena, Bairro do Junco, casa do Luciano, neto Mestre Panteca, Sobral, 2012. Arquivo MP3 – 135 MB – 01h:38min:42seg. Transcrição A.

Entrevista II. SOUSA, Luciano Mendes de: Depoimento [24/02/2012]. Entrevistadores: Bruno, Leonardo, Felipe e Edilberto, da Casa do Capitão Mor, com curadoria da autora.

Sobral: Casa do Capitão Mor, arquivo selo UNICEF, 2012. Arquivo MPG, vídeo – 903 MB – 22min. 35 seg. Transcrição B.

Entrevista III - SOUSA, João Mendes de. Depoimento [outubro de 2012]. Entrevistador: Lourdes Macena. Entrevista a autora na casa do Luciano, neto mestre Panteca e hoje dono do Boi Paz no Mundo. Transcrição C.

Formulário de inscrição de Grupo/Comunidade para o Prêmio Culturas Populares 2012 do MINC respondido pelos integrantes com a transcrição da autora para ser enviado ao Prêmio. O grupo foi habilitado e contemplado com o prêmio no valor de dez mil reais. Transcrição D.

Vídeo Bois e Reisados de Sobral. Direção de André Persi com produção de Moisés Magalhães e Fábio do Nascimento. Financiado por MINC/UNESCO/BID por meio do Iphan projeto Monumenta, Sobral: janeiro de 2007. Documentário em DVD.

Vídeo documentário “o que temos o que somos” TV Pernambucana em 1982, disponível com a autora.

Entrevista IV - MORAIS, Maria do Carmo e Salete. *Entrevista IV*. Depoimento [30/05/2013]. Entrevistador: Lourdes Macena, casa de D. Mariinha, centro de Paracuru. Arquivo MP3 – 142 MB – 01h43in:33seg. Transcrição E.

Entrevista V nas referências. de Herbeson Munhoz – 6º. Semestre Licenciatura em Teatro mora em Cascavel e estuda em Fortaleza. Entrou no Miraira recentemente tendo um ano e meio de prática no laboratório.

Entrevista VI nas referências. de Izabela Wégila – 7º. Semestre Licenciatura em Teatro, é de Pacajus, reside em Fortaleza para estudar. Entrou recentemente no Miraira.

Entrevista VII de Izaura lila – Ex-aluna Gestão em Turismo pelo IFCE, com oito anos de participação ativa no Miraira, cursando especialização em Arte Educação e Cultura Popular pela Faculdade Darcy Ribeiro. Fez um trabalho junto com Nayana de Castro numa ONG, indicada pelo laboratório na recriação de danças tradicionais em desuso na comunidade de Lisiex, interior do Ceará.

Entrevista VIII nas referências de Anderson Costa – Professor de língua portuguesa, formado em Letras pela UFC com treze anos de atuação no Miraira, sendo hoje diretor de figurino. Canta, dança e atua também no grupo teatro x. Atuou indicado pelo Miraira na criação com DD com adolescentes no projeto Arte na Reforma Agrária do INCRA, no assentamento *Boa Água* no interior do Ceará.

Entrevista IX - Shirley Alencar – Professora substituta da disciplina DD, ex-aluna da Licenciatura em Teatro do IFCE com 17 anos de atuação no Miraira.

Entrevista X de Circe Macena – aluna do 6º. Semestre do Curso de Licenciatura em Teatro do IFCE, tem 15 anos atuando no Miraira, faz parte da diretoria atuando como diretora coreográfica.

Entrevista XI - Professora Mônica Souza X, formada em Educação Física, em Musica. Pós-graduada em ginástica, Pós-graduada em Educação Física Escolar, e trabalhando diretamente com dança, porque, segundo ela a primeira formação foi em dança.

Entrevista XII – Mestre Zé Pio, tesouro vivo da cultura cearense. Concedida a autora em sua casa em 2005 para elaboração do dossiê de sua candidatura a Mestre da Cultura do Ceará.

Entrevista XIII – Lenice de Souza – Professora da disciplina DD do curso de Bacharelato em Teatro de uma das Instituições.

Entrevista XIV – Herê Aquino - Diretora de Teatro e Marina Brito – atriz Licenciada em Teatro pela Instituição A.

Transcrições Musicais

CORDEIRO, Raimundo Nonato

HOLANDA, Francisco José

GOMES, Mateus Farias

Fotos

Fotos 4 a 14 – BARROSO, Oswald.

Fotos Boi Paz no Mundo – cedidas pelo grupo e algumas delas da autora da Tese

Fotos Pastoril – cedidas pela prefeitura, pelo grupo.

Fotos Mestre Zé Pio – Cedidas pelo grupo

APÊNDICES

APÊNDICE A – Experiência de Criação Artística utilizando os elementos fundantes ancestrais dos Bois de Sobral acrescentando empréstimos aqui e ali de outros bois do Ceará. Como é comum também nas DD no trabalho dos Mestres, utilizamos também de repertório popular que se adequava a proposta do trabalho, entretanto sinalizando para os professores/participantes com quem trabalhamos o que pertencia a cada lugar.

“ESSE BOI É MEU TRIUNFO”

(Texto com estrutura montagem de Lourdes Macena com criação e direção compartilhada com Marcos Lopes (Artes Visuais), Lia Venturieri (Contaçõ de História), Izaura Lilla (Dança), Simone Sousa (Música), Davidson Caldas (Teatro)

(Palco vazio, arco do triunfo ao fundo no encontro de bois..... Cortina fechada)

(INSTRUMENTAL 1.: RABECAS, VIOLÕES FLAUTAS... MELODIA DO “CADE AQUELE LAÇO”... concluem entram os atores como Davidson orientar)

(POEMA:....TRECHOS OSWALD BARROSO¹²⁸) (ATORES cada um com uma camisa com um nome de um boi de Sobral) (Nas duas laterais do palco dois telões com imagens de mestres e brincantes dos bois de Sobral projetadas enquanto a poesia é feita)

Sobre o rosto ralo
Brilho de cetins e pedrarias
Sobre o corpo gasto
Cintilações de anéis e coroas.
Sobre a pele pobre
Turbilhões de cores e miçangas
Levitações de sedas
Tatuagens e tinturas.

Quem são esses homens de tez encardida
E passos graciosos?
Quem são esses magos
De magras figuras
E riso na boca?
Quem são esses reis
Sem níquel no bolso
Mas fartos de festa?

Deviam se maldizer e dançam...
[...] Mas que palavras escreve
Esse alfabeto de passos

De danças e de combates?
[...] Na procura de que luas
De que sóis, eles caminham,

¹²⁸ BARROSO, O. (1996). Reis de Congo – teatro popular tradicional

Trazendo bois coroados
 Jaraguás, zabelinhas
 Donana , Cavalinho?

Tropel de passos que abala a terra...
 Quem são esses guerreiros
 da eterna batalha
 que a luz do sol renova?
 É verão e eles brincam...
 É inverno e eles AINDA brincam
 Batem o tambores, tangem as violas
 Sopram os pífanos, abre o fole sanfoneiro

É inverno e eles ainda brincam...

ENTRADA: (músicos em cortejo... três microfones sem fio.....boi a frente com os caretas
 vaqueiros...cantam e caminham para o palco no trajeto cumprimentam o público como se
 esses fossem os donos da casa onde o boi deseja dançar)
 (Instrumental 2 sanfona...forró tradicional introdutório...1 minuto de música.... TODOS
 CANTAM)

Oh de casa, Ô de fora
 Quem está dentro saia agora
 Venha ver reis do oriente que anda tirando
 esmola

Santo reis do oriente
 Traz o seu kajal na mão
 Eles vão de porta em porta
 Visitando os seus irmãos.

Trago aqui boi triunfante
 Pra brincar nesse salão
 Bem gaiato, bem esperto
 Ele lê bem de montão

(CHEGARAM DIANTE DO PALCO, OS MÚSICOS VÃO SENTANDO OS DEMAIS
 AGUARDAM PRÓXIMO A ESCADA... OS MATEUS FALAM...)

Oi veja lá meu capitão
 Ai como fez essa tabela
 Fecha a porta da cozinha
 Do meio e da janela
 E venha pra porta da frente
 Que santo reis já ta nela.

Boa noite minha gente
 Nossa Senhora da paz traz aqui reis do
 oriente
 Vem trazendo Boi Triunfo
 Tesouro que me põe pra frente.

(INSTRUMENTAL – TODOS SOBEM AO
 PALCO E DANÇAM SAPATEANDO)

Olhe o careta te aviso
 ser símbolo maravilhoso
 Essa pratica mostra agora
 Ele é Um rapaz audacioso
 Que lendo sabe voar
 Como o pavão misterioso.

Cheguei no Ceará
 Na minha terra natal
 Na capital Fortaleza
 Terra de carnaubal
 Onde acontece decente
 As festas de carnaval.

Boa noite, boa noite

(INSTRUMENTAL DANÇAM SAPATEANDO)
(VÃO PARA O FUNDO DO PALCO –
ENTRAM OS GALANTES FAZENDO A
PRIMEIRA DANÇADA COLETIVA)

Cadê aquele laço

Cadê aquele laço /laço de laçar meu boi
Cadê aquele laço que eu não sei pra onde foi

Boiadeiro (quem vem lá)
O boiadeiro sou eu (quem vem lá)
E como um boiadeiro (quem vem lá)
Nossa cultura se apresentar (quem vem lá)

Cadê aquele laço /laço de laçar meu boi
Cadê aquele laço que eu não sei pra onde foi

Pensando pegar meu boi laçar (quem vem lá)
Meu laço caiu no ribeirão (quem vem lá)
Ai que saudade que eu tinha lá (quem vem lá)
De ver o laço do meu boi matar (quem vem lá)
Mostrando a tradição de brincar bumba-meu-
boi
É muita ALEGRIA (pessoal)
Em nossa mostra cultural (já chegou)
Viva a cultura irmãos
Viva a cultura em Sobral

Mostrando a tradição de brincar bumba-meu-
boi BIS (4x) (RECUAM e ficam em fileiras)
CAPITÃO DONO DA FAZENDA (Trecho do
Boi Tungão de Boca Rica)
- Boa noite, minha gente! Como vai, como
passou? Eu mandei notícias minha, mas não
sei se aqui chegou. Eu não sei por onde
vim, eu não sei por onde vou, vocês não
sabem quem eu era e nem também quem eu
sou. Por onde diga “não vá” por ali mesmo é
que eu vou! Quebro o ovo e bebo a gema,
antes da galinha pôr. Por apelido me
chamam Canário Beija Fulo, sou dono dessa
propriedade, Capitão Tenente, Coroné, eu
sou o Patrão! Um caboclo veio, bicho de
opinião, que apaga o fogo com os pés e
rebate bala com as mãos. Dou tudo por uma
briga, sou comprador de questão, tou no
meio dos valentes, pois também sou
valentão!

(MAGAREFE E CAPITÃO)

- Boa noite meu capitão
- Boa noite.
- Como é que tá o senhor e como vai a sua obrigação?
- Eu vou bem e como vai o senhor.

(ENQUANTO VAI FALANDO, OS DOIS
CARETAS ENTRAM DEVAGARINHO,
FAZEM CENAS DE QUEM COM CADA
PALAVRA DO CAPITÃO ELES SE
APAVORAM. QUANDO O CAPITÃO
TERMINA DE FALAR, OS DOIS VÃOS À
PONTA DO PALCO E DIZEM:)

CARETA 1: Tu já imaginou o que vai
acontecer com o pobre do vaqueiro Mané
quando meu capitão souber?

CARETA 2: Jáá!!! ~~Pre~~gando no pescoço do
outro Careta, brincando que vai enforcá-lo)

CARETA 1: Me solta! Tá doido???...

(SE ASSUSTAM COM A VOZ DO CAPITÃO)

CAPITÃO: O que vocês estão tramando, hein?

CARETAS: (assustados) Nada, meu Capitão.
Tamo só ensaiando pra festança do Boi puxa
o fole meninos....Vem Donana minha flor
vamos nos preparar para o encontro de bois
de Sobral.

(dançada BIS(4x) – com graça, de forma
brincante,,,) (ELES DANÇAM NO CENTRO E
OS GALANTES NAS FILEIRAS DELES)
(DANÇANDO SAEM)
(ENTRADA DO MAGAREFE)

Magaréfe que vem chegando
Das bandas de Portugal
Eu vim foi de avião
Baixei no ponto final
Ando atrás de um boi velho
Que fugiu do meu curral

A três dias que procuro
O garrote coração
Tive la no sulorenso
Nessa mesma ocasião
Fui saber que ele estava
Na fazenda do patrão

Vou chegando e vou entrando
Muito bravo e muito quente
Lutando e correndo atrás
De um garrote incompetente
BoA noite pessoal,
Boa noite pra toda gente.

- Meu patrão é o seguinte, eu ando procurando meu garrote, que fugiu do meu curral, eu quero ver se o senhor da noticia desse animal, aqui na sua propriedade.
- Segunda passou uns cara aqui, deixaram um boi ai e disseram que eu tomasse conta, que depois vinham pegar. Não sei se pode ser o seu.
- Então o senhor da licença, eu reparar o animal, pra ver se é o meu?
- Fique a vontade.
- Então é agora.

(FAZEM QUE ESTÃO PROCURANDO O BOI e não encontram)

-Meu patrão sua fazenda é muito grande, vou chamar meus índios para procurar meu garrote... O Sr permite?

- Pode procurar Mateus, pode procurar.

-Tupinambá, Tupinambá

- Que foi Magarefe?

- Traga nossos amigos que conhecem bem as matas e os campos para procurar meu boi Triunfo.

(ENTRA DONANA TODA ESPILICUTE....)

- Magarefecinho.... Maga.....Tupizinho, tupinambázinho.....

- Que é isso Donana...isso lá é hora de brincadeira, num tá vendo o nó enrolado em que a gente se meteu? Precisamos achar nosso garrote para o encontro de bois...

- Se tem alguém que entende de nó são nossos irmãozinhos Tapebas... Eu sou cabocla, meu filho descendo também do povo Tremembé..

(ENTRA a TRIBO dançando e cantando) (Trecho A - ancestral da comunidade indígena Tapeba (Caucaia/CE) Trecho B – ancestral da comunidade Tremembé de Almofala/CE)

A

Quem deu esse nó não soube dá (BIS)

Esse nó tá dado eu desato já (BIS)

Oi desamarra essa corrente deixe os índios trabalhar (BIS)

B

Ô vidju, ô vidju qui Pará

Ô vidju, ô vidju qui Pará, ei paraná

Vidju, ô vidju qui Pará

Ô vidju, ô vidju qui Pará

Gurai purai étê

Vossa manguirá pendê

Ô gurari, ô gurari étê

Vossa manguirá, ô pendê

(correm pelo palco e PROCURAM os garrotes E não acham. Tupinambá vai até o Megarefe e fala)

- Olha aqui Megarefe os garrotes estão se arrumando pra festança, não é só um são dois.... vai ser a maior lambança. Vá continuando aí a brincadeira que nós vamos buscar os bichos... (SAEM OS INDIOS E TUPINAMBÁ)

MEGAREFE:

Eu andei la em Sobral

Procurando coração

Fiz noticia no Aracati

Na serra de São João

Pois o bicho tava la

Na fazenda do patrão

Eu vou chegando e vou lutando

Lutando muito animado

O cavalo esta aqui

E muito bem preparado

Levantando o chicote

Pra fazer a disparada.

Vamos lá rapaziada animar nossa brincadeira!!!
(ENTRAM GALANTES E DAMAS)

(TODOS DANÇAM ESTA PARTE)

Pisa, pisa, pisa morena
E torna a pisar
Que a pisada é essa morena
Ate a barra quebrar
Eu tando na beira da agua
Sou um pato cutrião
Eu tando no meio das águas
Sou um pato mergulhão.

Pisa, pisa, pisa morena
E torna a pisar
Que a pisada é essa morena
Ate a barra quebrar

Tava dormindo e sonhei
No mesmo sonhei acordei

Com uma voz dizendo: Vá!
Enfrentar as verdes matas
Fazer uma serenata
Pra montanha do Pará

Quando eu tava ali cantando,
Vi um índio, vi chegando
Começou a me falar,
Atenda marujo (?)
Vá ali, até a (?)
Que o pajé mandou chamar.

Pisa, pisa, pisa morena
E torna a pisar
Que a pisada é essa morena
Ate a barra quebrar

(MAGAREFE E CORONEL)

MAGAREFE: Eu num sei se boi tá sarado, eu num sei se boi tá doente, eu sei que preciso do bicho pra dar de comer a muita gente!!!

CORONEL: Que é isso Megarefe, não me fale de doença! Meu boizim de estimação alegria dessa gente, tem que chegar aqui saltitante pra deixar todos contente... Se ele estiver com problemas como vou fazer??

(CENA DAMAS)

DAMAS (VÃO EM DIREÇÃO AO CORONEL) (DAMA 1 FALA): Calma meu coronel, calma. Trago aqui as mulheres rezadeiras, curandeiras de Sobral.

CORONEL: Curandeiras?? Isso é praga é? Vois micê tá dizendo que meu boi tá doente???

Dama 2. Não Coronel...mas caso ele sinta alguma coisa, não se preocupe, nós dançamos um coco prá mãe rezadeira e aí é só felicidade!!!

CAPITÃO/CORONEL: Ai vai...e é!?!

DONANA 4 (SE APROXIMANDO). E que coco é esse criaturas? Faz ai pro mode nós dançar também?

(DANÇAM COCO DA REZADEIRA – DAMAS E DONANAS – EM CÍRCULO – NAS LATERIAS OS GALANTES ACOMPANHAM COM PALMAS E UM PASSO BÁSICO)

Coco da mãe rezadeira (Martonio Holanda)

Ó Dona Senhora rezadeira
Sinhá dona, senhora curandeira
Por ti senhora/ bate hoje um coração
Cantando coco pro dom / da palma da tua
mão

Sabe os segredos das plantas
Que faz saudável essa gente
Com folha, flor e raiz/
resina, casca e semente

Sabe os segredos das plantas
Que faz saudável essa gente
Com banhos de ervas santas
Limpando o corpo e a mente

Ó Dona Senhora rezadeira
Sinhá dona, senhora curandeira

Tem mistério nas palavras
Das rezas dos ancestrais
Que vem da flor do jardim

Dos seres elementais

Dos seres elementais (BIS)

Traz mistério nas palavras
Das orações Ancestrais
Es minha florm do jardim

Ó Dona Senhora rezadeira
Sinhá dona, senhora curandeira.

(TRES ATORES INTERROMPEM ENTRAM CORRENDO)

ATOR A – Seu coroné, seu coroné... que é isso, que é isso. Essas damas querem tomar nossa brincadeira todinha com essa história de coco. Negócio aqui é boi, home.

ATOR B – E a pois num é... e até agora boi que é bom nada!

ATOR C – Quem já viu brincadeira de boi sem boi!!!!???? Sem burrinha, sem cavalin...!!!!???

CORONÉ – Oh Donana? Donana? (Grita enfezado) (OS ATORES SAEM...)

DONANAS (TODAS entram ...): Pois não seu coroné capitão, presidente, sultão, manda chuva das arábias... (Gaiatas, faceiras, se rebolando, fazendo graça)

CORONÉ: Quero que vocês tragam aqui minha burrinha, meu cavalim de estimação e já, já, já...

DONANA 3. - Mas meu capitão, a burrinha é valente...

DONANA 1 – É sim, meu capitão, num é melhor a gente...

CORONÉ: (INTERROMPE BRUSCAMENTE) – Não é melhor não senhora, traga aqui minha burrinha E PRA JÁ!! (Se vira e sai para o fundo do palco)

DONANA 2 – Elizeu...Elizeu...vem cá home..ai meu Deus que o homem tá doido!

ELIZEU – Donaninha meu amor vamos chamar aqui o cumpade Caboré, tenho certeza que isso vai animar meu capitãozim...

CABORÉ: (Música sacolejo-instrumental) (Enquanto ele dança Elizeu e Donana gritam e brincam com ele animados dizendo:

DONANA E ELIZEU: Dança caboré...arrasta pé...é hoje!!!!
(Dançam e caboré vai saindo)

CAZUZA – (Vai entrando a medida que o Caboré vai saindo) – Ei eu também quero trazer um bicho pra dançar!....

ELIZEU: Óia que bicho é esse meu irmãozin que tu vai trazer?

CAZUZA: Um só não, eu vou trazer logo é muito assim, que eu sou é dos bons..eu gosto é de coisa muita....vamos lá sanfoneiro um forrozim , um forrozim...(Entram: EMA, BABAU, 3 ALMAS)
Dançam...brincam e saem....

(VOLTA O CORONÉ) – Donana, Donana, cadê minha burrinha.... cadê minha burrinha?

DONANA: Ah Coronel, eu emprestei seu cavalinho para o Mateus.

CORONEL: Mateus...Mateus....Oh Mateus, cadê minha burrinha. Apareça aqui home oh morre!!!!

MATEUS: E ai seu Coronel porque o Sr me chamou?

CORONEL: Quero que vc traga minha burrinha e cuide de amansar a bichinha?

MATEUS: Logo eu Coronel....oh meu Deus...então é isso? Eu faço sim, mas num faço de graça não e num faço barato

CORONEL: E quanto custa?

MATEUS: 1+2, 1+2,1+3 com 14x5x3 pra eu dar um presente para minha Donaninha...

CORONEL: Iche! Tão caro assim home.

MATEUS: é a crise GRECHIZO.

CORONEL: Crise GRECHIZO, o que é isso?

MATEUS: É os dinheiro grego que num existe, mais as coisas chinesas que num vale nada e os dinheiro da zoropa apertano nós, por isso lhe cobro em Zeuros, uma nova moeda sobralense, ou seja o Sr. me deve 1+2, 1+2,1+3 com 14x5x3 pra eu dar um presente para minha Donaninha...

ATOR D – (Entrando para ajudar ao Coronel age como se fosse filho do coronel) Muito bem, muito bem, meu pai paga, ele paga o que vc quiser, mas. Vamos assinar um contrato!

MATEUS: Contrato? Assinar? Cazuza, Cazuza...(Chama) contrato é com ele...ele sabe ler direitinho. Ele até estão jornada ampliada!!!!

CAZUZA(Entrando) – Tô aqui irmão, cadê o contrato, é pra ler é comigo mesmo!!!! (engraçado...) Tá tudo certo, pode amansar a burrinha do homem.

(ENTRADA DA BURRINHA DANÇANDO, PINOTANDO, VALENTE...CORRE ATRÁS DE DONANAS E MATEUS....DE UM, CORRE ATRÁS DE OUTRO)

Já chegou meu cavalinho	}	BIS
Cavalinho tú vem de lá		
Cavalinho entra na roda	}	BIS
Cavalinho é pra dançar		
Já Chegou meu cavalinho	}	BIS
Cavalinho pisa no chão		
Cavalinho tu é decente	}	BIS
Cavalinho de coração		

(MATEUS TENTA CHEGAR PERTO DA BURRINHA E CANTANDO)

Faceirinha, faceirinha come carne com farinha, (BIS)

(ELA NÃO QUER SABER DELE CONTINUA BRABA PULANDO, DANÇANDO, CORRENDO...)

MATEUS CHAMA O CAPITÃO: Num dá prá fazer isso não, coronel, só meu irmão Liseu que pode fazer...só ele...

CORONEL (aborrecido, enfadado): E ainda tem esse Liseu....Donanas, chama esse tal de Liseu, aí e depressa....

DONANAS (ENGRAÇADOS): Li,li,lililiLizeu!!!! Li,li,lililiLizeu!!!!

LISEU: (COM UMA ESPÉCIE DE CHICOTE FEITO DE CORDA NA MÃO E QUE DEPOIS IRÁ SE TRANSFORMAR NA COBRA) Tô aqui, to na área....tô chegando....

(Vai pra perto da burrinha e declama: Faceirinha, faceirinha come carne com farinha, (BIS) (A BURRINHA SE ACALMA E COME NO CHAPÉU...) (TODOS GRITAM VIVA!!!!)

(MÚSICA FORRÓ) (CENA COBRA) (LISEU ESTENDE O CHICOTE CORDA NO CHÃO BEM NO CENTRO PALCO E DONANAS, MATEUS, LISEU CAZUZA VÃO DANÇAR ENCIMA DELA DE FORMA HILÁRIA, ENGRAÇADA DANDO ÊNFASE AOS BAIXOS CORPÓRAIS)(OS GALANTES , INDIOS, DAMAS, SENTAM EM RODA , SEMI CÍRCULO E ELES BRINCAM NO CÍRCULO)

CAZUZA – Olha lá pessoal tá chegando mais um cavalinho
(ENTRA CAVALO MARINHO)

Lá se vem meu cavalinho
Cavalinho que vem de lá (BIS)
Cavalo tu é decente
Cavalinho é pra dançar (BIS)

Lá se vem meu cavalinho
Cavalinho pisa no chão
Cavalinho tu é decente
Cavalinho do coração

(XOTE) (TODOS OS ATORES ENTRAM E DANÇAM XOTE LIVREMENTE PELO SALÃO ACOMPANHANDO O CAVALINHO)

Vem chegando meu cavalo alegria
Cavalo entra na roda com harmonia
Vem, vem, vem caiçara
Vem vem, vem alagoano
Vem vem vem garotinho
Vem vem vem boi ideal

Vem, vem, vem boi florestal
Vem, vem, vê, boi Guarani
Vem vem vem todo os bois
Vem vem vem tamos aqui

Vem, vem, vem boi florestal
Vem, vem, vê, boi Guarani
Vem vem vem todo os bois
Vem vem vem tamos aqui

(SAÍDA ATORES)
Cavalo Marinho eu vou te dizer (BIS)
Tú não se esquece pro povo ver (BIS)

Vem chegando meu boizim
Pai doou
Vem chegando tradição
Com muito amor
(SAI CAVALINHOS)

Cavalo Marinho és esperança (BIS)
Dá teu boa noite a todas as crianças (BIS)

Cavalo Marinho fazendo um ovo (BIS)
Entra na roda mostra valor (BIS)

CORONEL: Já chega dessa brincadeira, me deixe chamar meu Boi.

(TODOS SE LEVANTAM, FICAM DE PÉ VÃO PARA SEUS LUGARES)

CORONEL CANTA:
Lá se vem o meu vaqueiro
Vaqueiro de tradição
É o vaqueiro do Caiçara
Entra na roda mostra baião
(Estrilho)

(ENTRA VAQUEIRO)

Lá se vem o coronel
Tradicional traz nostalgia
É o coronel do encantado
Encantador traz alegria

ATOR: ATORES - Tá chegando o boi coroné... vamos cantar...VAMOS CANTAR...

(Baião)

Chegou, chegou, chegou,
 Chegou o meu garrote
 Brinca meu boi,
 Brinca que o terreiro é seu (BIS)

Chegou, chegou, chegou,
 Se abalou da minha mão
 Chega aqui meus dois vaqueiros
 E vem pra dançar baião

Brinca meu boi,
 Brinca que o terreiro é seu (BIS)

(ENTRAM OS MATEUS... LISEU...)

Bonito não seja assim
 Bonito não seja assim
 Eu sou o Mateus
 Eu sou o Liseu
 E vamos dançar bem bonitim
 Bonito pisa no chão
 Bonito pisa no chão
 E manda um abraço a essa plateia de coração

MATEUS:
 Vaqueiro que é vaqueiro
 Bebe água de barragem
 Pra brincar com boi triunfo
 Tem que ter muita coragem (BIS)

(FORRÓ BEM ALEGRE PARA PARA DANÇADA BOI MATEUS, DONANAS) (GALANTES DANÇAM E BATEM PALMAS)

(MAGAREFE ENTRA COM ESPADA NA MÃO) (vai chegando devagar, se aproximando)

(Círculo em volta do boi vão cantando batendo palmas e retornam aos seus lugares)

E se despede dos Mateus eh bumbá
 E se despede das Donanas eh bumbá
 E se despede dos galantes...
 E se despede do coronel eh bumbá

Meu boi dê, meu boi dá
 Dá-lhe nele meu garrote....meu boi dê
 Que ele quer te pegar.....meu boi dá
 Já está chegando a hora
 Ele vai é te matar

(Megarefe perto do boi)(CANTA)
 (DONANAS CHORAM...É ENGRAÇADO)

Urrou, urrou meu boi
 Urrou, urrou meu boi
 A terra estremeceu
 Urrou, urrou meu boi
 Urrou, urrou meu boi
 Se despede dos amigos seus
 Urrou, urrou ...oh meu Deus
 Urrou, urrouque grande Dor
 Urrou.....
 Meu garrote mostra valor
 Urrou....urrou....oh meu Deus que criatura

Urrou....se despede das figuras.
 Urrou...urrou...meu garrote mostra padrão

Urrou...urrou leva furada no coração

(MEGAREFE ENFIA A ESPADA NO CORAÇÃO DO BOI)

(AS PASTORINHAS CORREM E INVOCAM A SANTA PADROEIRA DE SOBRAL E MENINO JESUS PARA SALVAR O BOI)(QUANDO ELA COMEÇA A CANTAR TODOS SE AJOELHAM)

(Composição autoral de Lourdes)
Oh virgem santa Imaculada Conceição
Protetora dos filhos
Sobralenses de ação
Oh virgem mãe rogai por nós
Por meu boizinho que sofre atroz
Trazei de volta sua alegria
Em nossas ruas por todo dia.

(TODOS SE VIRAM PARA O FUNDO DO PALCO. VAI ENTRANDO: São José, N. Sra. Menino Jesus, Anjo, e a frente deles os 4 caretas) Fazem diálogo cantado:

- (eles) Oh de casa, oh de fora
- (Pastoras) Menina vai ver quem é
- (eles) são os três reis do oriente
- Jesus e Maria José (BIS)

(Vão se aproximando devagar até chegarem no centro da cena e perto do boi)

-(os caretas) Os três reis do oriente / foram a Jesus visitar/ seus nomes eram Gaspar, Belchior e Baltazar.

(MARIA ACENA PARA QUE OS CARETAS TENTEM RESSUCITAR O BOI. ELE FAZ UM VERSO E AI O BOI LEVANTA)

(Trecho do Mestre Boca Rica de Ocara)
Levanta meu boi levanta,
Que tu não estás no fim
Tu quer saber quem sou eu
Então pula pra cima de mim!!!

(BOI LEVANTA, PULA, E BEIJA OS PÉS DO MENINO JESUS . TODOS BATEM PALMAS E DÃO VIVAS!!!)

(cantam em volta do boi batendo palmas em circulo se colocando em todo o palco. Nessa hora todos estão em cena inclusive todos os atores que ficarão na frente e igual ao que está em mim concluirão cantando estas peças)

Lá se vem a lima, lá se vem o limão (BIS)
Sr. e Senhora do meu coração
Lá se vem a lima lá se vem a flor
Sr. e senhora tenha por valor

(Música Villa Lobos)
Feliz natal é o que nós desejamos
A toda gente de boa vontade
Feliz natal para o rico e para o pobre
Natal de fé, natal de paz e de bondade.

(FIM)

APÊNDICE B – Trabalho de criação/recriação da DD Fandango por meio da memória oral dessa brincadeira, do que ficou registrado em meios sonoros, escritos, imagéticos e de antigos moradores e fortalezenses que o viram brincando. A estética desses foi revista e pelo mesmo processo em que é feita nas comunidades experimentamos trabalha-la. Este foi o texto que elaboramos como elemento seguidor para a experiência de 25 minutos.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ

Núcleo de Estudos e Pesquisas em Cultura Folclórica

GRUPO MIRA IRA

Lourdes Macena -

Criação do AUTO DO FANDANGO – Artes Cênicas

(Baseado em memória oral de quem o viu, arquivo sonoro deles cantando e registro em texto de Gustavo barroso – “Ao Som da Viola” – [1ª. ed de 1921] Rio de Janeiro 1949).

Capitão General ou Tenente General: _____

Capitão-patrão: _____

Imediato _____

Piloto _____

Capitão da Artilharia _____

Médico _____

Capelão _____

Contra-mestre _____

Sargento de Mar e Guerra _____

Cabo da Maruja _____

Calafate (Calafetar é vedar, tapar, impedir entradas de água) _____

Gajeiro _____

Marinheiros |Laurindo, Vassoura e Ração _____

Guardas-marinha: (3 ou 4) _____

Marineiros e Soldados _____

PERSONAGENS MOUROS

Rei Mouro _____

Embaixador Ferrabraz da Mauritània _____

Coro de Guerreiros e Menino _____

Florisbela _____

FANDANGO

1. ENTRADA

Adeus, meus marujos
 Que vai embarcar
 É até segunda-feira,
 Terça, quarta o mais tardar.
 Se despeço meus marujos
 Que vão embarcar
 Vamos todos pra mourama
 E vamos todos pelear

2. QUER EMBARCAR

Quem embarca, quem fica, quem vem – Bis
 Já são horas de embarcar – Bis
 A catraia tá na praia – Bis
 E a maré está preá-mar – Bis

3. NOSSA NAU

Quem embarca, embarca,
 Embarca, embarca
 A toda pressa – Bis
 Esta nossa nau – Bis
 Que eu tiro depressa – Bis

Se ela tirou, ela tirou
 É certo largar – Bis
 Largamos vela – Bis
 Remos ao mar – Bis

4. ENTRADA PRÍNCIPE

Príncipe: Licença peço-lhe senhores
 Que nessa nau quero entrar – Bis

General: Sem temor nenhum pavor
 Se és por mim direis quem sois – Bis

Príncipe: Sou um ilustre embaixador
 E venho trazer embaixada
 Quem me mandou foi Rei senhor

Todos: Quem é teu senhor, quem é teu senhor?

Príncipe: Rei Senhor de Mouritã
 Rei Senhor de meio mundo
 De meio sol, de meia lua
 Se és por mim, saudar-se-ão

Todos: Saudar-se-ão, saudar-se-ão

5. Capitão para Príncipe

Capitão: Desaparte embaixador
 Sem temor e sem pavor
 Vem com grande “asminhaço”
 De nosso Rei governador – Bis

General: O que será de mim, meu Deus?
 Que será, meu Deus de nós – Bis
 Não permitai ó meu Jesus
 Que eu desaparte de vós.

6. GENERAL: Levai meus guardas

Esse traidor
 Tirai-lhe a vida
 Com grande vigor

Príncipe: Senhor não me mate
 Ouça o meu falar – Bis
 Que lá vem meu pai
 Vem me resgatar – Bis.

General: Levai meus guardas
 Esse traidor
 Tirai-lhe a vida
 Com grande vigor

Príncipe: Se meu pai soubesse
 Dessa cristandade
 Vinha resgatar-me
 Com grande amizade

7. BATIZADO DO MOURO

Príncipe: Adeus meu pai adeus
 De meu coração
 Ontem era divino
 Hoje sou cristão – Bis

8. DANÇADA

Príncipe: Soubesse que no Brasil
 Houvesse tão belo pai
 Há muito tempo que nessa pátria
 Eu tinha me batizado – Bis

Soubesse que no Brasil
 Havia um Deus Divino – Bis
 Há muito tempo que nessa pátria
 Eu tinha sido “jilino” – Bis

9. ENTRADA DO REI MOURO

Rei: Ó general desta nau
 Ouvi-me sem ter temor Bis
 E reconheças quem eu sou
 Da Turquia Imperador - Bis

General: Eu conheço e reconheço
 Da Turquia Imperador
 Mas como tu não és batizado
 Para nós não tem valor – Bis

Rei: Dou-te duzentos mastros de ouro
 Te darei meu General
 Que é para tu deixares no mar
 Toda essa cristandade

General: Essa pena que tu trás
 Amarrada na cintura

É para tu escrever no inferno
Com essa tua formosura – Bis

10. BATALHA

Fogo mais fogo
Fogo de arrasar
Morra cristandade
Guerreira a findar

Se tua guerra vencer – Bis
Tu não és de me matar – Bis
É porque lhe está faltando – Bis
Aguilhas de mariar – Bis

Fogo mais fogo
Fogo de arrasar
Morra cristandade
Guerreira a findar

11. MORTE REI MOURO

General: O mouro morreu
Com suas mãos se matou
Só porque não quis saber
Da lei de Nosso Senhor – Bis

Todos: O mouro morreu
Dancemos aos mares – Bis
O dinheiro dele
É pra nós gastar – Bis

General: Lança ao mares, meu marujos
Este cadáver sem futuro

Quem morre pelo seu gosto
Não se enterra na sepultura

12. GAJEIRO

Sete anos e um dia
Passei nas ondas dos mares – Bis
Não tendo o que comer, ô tolinha
Não tendo o que manjar
Batemos sola de molho, ô tolinha
Pra no domingo almoçar

A nau é um navio que está perdido no mar
Assoba, arriba, gajeiro
Neste teu tape real
Para ver se tu avista, ô tolinha
A areia em Portugal

Gajeiro: Avistei terra estranha
Areia em Portugal
Eu avistei Frei José, ô tolinha
Debaixo de um laranjal
Mas pequenina bela, ô tolinha
Para comigo casar.

13. REMÁ, REMÁ

Rema, remá, meu marujos
Rema com todo o cuidado
Quando chegar
Quando chegar o dia da festa
Levo o remo
Lá se vem meu remo quebrado.

(Fim da primeira parte criada)

**APÊNDICE C – Acervo para estudos e prática docente em danças dramáticas
brasileiras**

TÍTULO, O QUE	TIPO	DESCRIÇÃO: autor, Editor, release	ONDE LOCALIZAR
Folguedos e danças de Alagoas	Livro	ROCHA, José Maria Tenório. Secretaria de Educação e Cultura de Alagoas, Comissão Alagoana de Folclore. Maceió, 1984. Apresenta as danças como folguedos natalinos, carnavalescos de festas religiosas.	Bibliotecas escolares de Alagoas, sebos, e Associação de Folguedos de Alagoas. (82) 3032-0489 / 9971-4281 brincanteal@gmail.com Centro de Belas Artes de Alagoas, localizado à Rua Pedro Monteiro, 108 – Centro – Maceió-AL (reunião às 4asf) Biblioteca Amadeu Amarau – Catete-RJ
Danças Dramáticas do Brasil	Livro	ANDRADE, Mário de.	
Boi-de-Mamão Catarinense	Livro	SOARES, Doralécio. MEC- FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978. Apresenta o histórico desse folguedo exemplificando sua música, dança e teatro.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral –Rua do Catete, 179, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 Contatos: (21) 2533-4448. E-mail: gab.folclore@iphan.gov.br , Sebos e internet.
Cambindas da Paraíba	Livro	TRIGUEIRO, Osvaldo Meira e BENJAMIN, Roberto. MEC- FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978. Apresenta o histórico desse folguedo exemplificando sua música, dança e teatro.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral –Rua do Catete, 179, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 Contatos: (21) 2533-4448. E-mail: gab.folclore@iphan.gov.br , Sebos e internet.
Barca da Paraíba	Livro	PIMENTEL, Altmar de Alencar. MEC- FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978. Apresenta o histórico desse folguedo exemplificando sua música, dança e teatro.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral –Rua do Catete, 179, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 Contatos: (21) 2533-4448. E-mail: gab.folclore@iphan.gov.br , Sebos e internet.
Fandango do Paraná	Livro	AZEVEDO, Fernando Corrêa. MEC- FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978. Apresenta o histórico desse folguedo exemplificando sua música, dança e teatro.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral –Rua do Catete, 179, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 Contatos: (21) 2533-4448. E-mail: gab.folclore@iphan.gov.br , Sebos e internet.
Ticumbi	Livro	NEVES, Guilherme Santos. MEC- FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1976. Apresenta o histórico desse folguedo exemplificando sua música, dança e teatro.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral –Rua do Catete, 179, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 Contatos: (21) 2533-4448. E-mail: gab.folclore@iphan.gov.br , Sebos e internet.
Congadas Paranaenses	Livro	FERNANDES, José Loureiro. MEC- FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977. Apresenta o histórico desse folguedo exemplificando sua música, dança e teatro.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral –Rua do Catete, 179, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 Contatos: (21) 2533-4448. E-mail: gab.folclore@iphan.gov.br , Sebos e internet.
Chegança – Sergipe	Livro	DANTAS, Beatriz G. MEC- FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1976. Apresenta o histórico desse folguedo exemplificando sua música, dança e teatro.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral –Rua do Catete, 179, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 Contatos: (21) 2533-4448. E-mail: gab.folclore@iphan.gov.br , Sebos e internet.
Ressureição do Boi	Livro	SÃ, João Gomes. 4º ed. São Paulo:	Email do autor:

		EDICON, 2007. Apresentam dois textos para teatro no ensino fundamental baseado na brincadeira do Boi.	jgsacordel@ig.com.br
Cacumbi: cultura negra em Santa Catarina	Livro	ALVES, Jucélia Maria, LIMA, Rose Mery e ALBUQUERQUE, Cleide. Florianópolis Ed. Da UFSC, coedição Secretaria da Cultura e do Esporte de Santa Catarina, 1990. Apresenta o Cacumbi como uma manifestação da cultura popular catarinense e sua influência na formação da sociedade.	Editora da UFSC, Campos Universitário – Trindade, caixa postal 476- Florianópolis – SC- Brasil.
Pássaros... Bordando sonhos: Função dramática do figurino no Teatro dos Pássaros em Belém do Pará	Livro	Refkalefsky, Margaret. Instituto de artes do Pará, 2001. Apresenta uma proposta interativa do teatro popular (Pássaro junino) musicado nascido no Pará e criado por artistas populares.	Instituto de Artes do Pará. Sede Pça. Justo Chermont, 236 cep: 66035-170, Belém do Pará, fone: (91) 3225-2860
Nau Catarineta de Cabedelo 1910/ 1952	Livro	NASCIMENTO, Hermes. Editora Bagagem, 2004 – Campina Grande. Arquivo histórico em manuscrito da Nau Catarineta de Cabedelo. ORG por Maria Inês N. Ayala.	Editora Bagagem Ltda Rua: Lourival Andrade, 309- Bodocongó – Campina Grande, CEP: 58109-970 telefax: (83) 3333-7284, email: editorabagagem@uol.com.br
Apresentação do Bumba-Meu-Boi	Livro	FILHO, Hermilo Borba, 1º ed., Universidade de PE 1967/ 2º Ed., Guararapes Ltda, 1982 . . Apresenta o histórico Do Bumba-Meu-Boi exemplificando sua música , dança e teatro.	Editora Guararapes Limitada, Rua José de Alencar, 493, gr. 408 tele: (81) 3231-5128 Recife- PE.
Barca Santa Maria: Versos e memória da brincadeira da Nau Catarineta	Livro	RAMOS, José de Carvalho (Mestre Deda), Editora Bagagem, 2005 – Campina Grande. Apresenta o histórico da Nau Catarineta sua música teatro e dança.	Editora Bagagem Ltda Rua: Lourival Andrade, 309- Bodocongó – Campina Grande, cep. 58109-970 telefax: (83) 3333-7284, email: editorabagagem@uol.com.br
Quilombo	Livro	BRANDÃO, Théo. MEC- FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978. Apresenta o histórico desse folguedo exemplificando sua música, dança e teatro.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral –Rua do Catete, 179, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 Contatos: (21) 2533-4448. E-mail: gab.folclore@iphan.gov.br, Sebos e internet.
Nos Arraiais da Memória: As quadrilhas juninas escrevem diferentes histórias	Livro	SANTOS, Mário Ribeiro Prefeitura do Recife 2010, SESC Piedade FECUAJUPE	Prefeitura Municipal do Recife
Ao Som da Viola	Livro	BARROSO, Gustavo – Rio de Janeiro 1921, Apresenta danças dramáticas do Ceará e do nordeste como Autos dos Fandangos, Reis Mouros, das Pastorinhas, da Pofia das flores, da Caridade, dos Congos, dos Pajés, do Bumba-Meu-Boi entre outros .	Biblioteca publica Menezes Pimentel, Museu do Ceará, IHACE, sebos pela internet, bibliotecas públicas do Ceará.
Danças Folguedos : iniciação ao Folclore Sergipano	Livro	ALENCAR, Aglaé D'Ávila Fontes Aracajú 2003. Apresenta o histórico desse folguedo exemplificando sua música, dança e teatro: Taieira, Cacumbi, Maracatu, Lambe Sujo, Reisado, Guerreiro, Pastoril, Chegança.	Agelai.davila@globo.com
A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado – PE)	Livro	OLIVEIRA, Érico José Souza, Recife: SESC, 2006. Editora Bagaço. Estudos sobre o Bumba-Meu-Boi de PE em um estudo etnocenológico	Editora Bagaço, Rua dos Arcos, 150- Poço da Panela RE. www.bagaço.com.br
Folguedos Natalinos: Presépio	livro	BRANDÃO, Théo- Editora: UFAL. Apresenta O histórico desse folguedo exemplificando sua música , dança e teatro	Museu Théo Brandão, de antropologia e Cx Postal 145- Campos Tamandaré- Maceió- AL, biblioteca da UFAL
Folguedos Natalinos	Livro	BRANDÃO, Théo- Editora: UFAL. Apresenta	Museu Théo Brandão, de

Pastoril		O histórico desse folguedo exemplificando sua música, dança e teatro.	antropologia e Cx Postal 145-Campos Tamandaré- Maceió- AL, biblioteca da UFAL
Folguedos Natalinos Caboclinhos	Livro	BRANDÃO, Théo- Editora: UFAL. Apresenta O histórico desse folguedo exemplificando sua música , dança e teatro	Museu Théo Brandão, de antropologia e Cx Postal 145-Campos Tamandaré- Maceió- AL, biblioteca da UFAL
Folguedos Natalinos Fandango	Livro	BRANDÃO, Théo- Editora: UFAL. Apresenta O histórico desse folguedo exemplificando sua música , dança e teatro	Museu Théo Brandão, de antropologia e 275 ditor 275 e Cx Postal 145- Campos Tamandaré- Maceió- AL, biblioteca da UFAL
Folklore Coreográfico do Brasil	Livro	RODRIGUES, Wilson W. Publicitan Editora. Biblioteca Nacional e Amadeu Amaral do Rio de Janeiro. Estudos sobre as danças brasileiras (1952) realizadas para cátedra de folklore coreográfico do curso de coreografia nacional do teatro.	Sebos de internet, CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral –Rua do Catete, 179, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 Contatos(21) 2533-4448. E-mail: gab.folklore@iphan.gov.br , Sebos e internet.
O Congo do Espirito Santo: uma panorâmica museológica das bandas de gongo	Livro	LINS, Jaceguay. Vitória: ES/2009. Comissão Espiritosantense de Folclore e biblioteca central da Univ. do Espirito Santo. Estudos sobre aspectos musicais das bandas de congos do ES	Comissão Espirito Santense de Folclore e biblioteca central da Univ. do Espirito Santo. folkloreapixaba.org.br/
Guerreiro e Chegança Estudo descritivo dos folguedos e musicografia das apresentações.	Livro	FONSÊCA, Benedito 2002. Direitos reservado ao Autor. Apresenta os personagens desse folguedo e suas musicas de forma simples para uma representação.	Benedito Fonseca Rua Ary Pitombo, 163- Trapiche da Barra cep. 57010376- fone(82) 3353-1738. E-mail: benefonseca27@hotmail.com Maceió –Alagoas- Brasil e biblioteca
Matracas que Desafiam o Tempo: É o Bumba-Boi do Maranhão, um estudo da tradição / modernidade na cultura popular.	Livro	CARVALHO, Maria Michol Pinho de. São Luiz- MA- 1995. Apresenta uma análise do Bumba-Meu-Boi do Maranhão enquanto manifestação da cultura popular. Edição do autor.	Comissão Maranhense de Folclore www.cmfolklore.ufma.br/
Dança Brasil: Festa e Danças Populares	Livro	CÔRTEZ, Gustavo Pereira. Ed. Leitura Ltda., 2000. Estudo de característica elementar e sintética sobre algumas danças e festas brasileira.	Editora Leitura Ltda. Rua Pedra Bonita, 870- Barroca, Cep: 30430-390- Belo Horizonte- MG- Brasil e-mail: leitura@editoraleitura.com.br home-page: www.editoraleitura.com.br
Marabaixo	DVD	Festa e manifestações culturais do Amapá. Prefeitura municipal de Macapá.	Entrar em contato com a prefeitura.
Marabaixo 2	DVD	Material colhido na região norte por lourdinha	Entrar em contato com a prefeitura.
Folclore Brasileiro: Paraná	Livro	RODERJAN, Roselys Vellozo. Rio de Janeiro, FUNART, Instituto Nacional de Folclore 1981. Linguagem popular. Literatura oral. Danças folclóricas. Cultos populares. Culinária. Outras manifestações. Calendário das festas.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral –Rua do Catete, 179, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 Contatos: (21) 2533-4448. E-mail: gab.folklore@iphan.gov.br , Sebos e internet.
O Toré de Xangô como folguedo folclórico	Livro	ROCHA, José Maria Tenório. Fundação Joaquim Nabuco, Instituto de Pesquisas Sociais 1981. Recife	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete - - Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfc.gov.br/ Sebos e internet.
O Meu Bumba-Meu-Boi	Livro	FRANÇA, Jeová Silva. Cultura popular. São Luiz. Fundação Cultural do Maranhão 1981	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete

			Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Noções sobre danças e folguedos populares	Livro	GIFFONI, Maria Amália Correia. In: Encontro com o Folclore. São Paulo 1979. Secretaria do Estado da Cultura, Instituto Mackenzie	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Ternos de Congos: Atibaia	Livro	GIRARDELLI, Élsie da Costa, Rio de Janeiro. FUNARTE. Instituto Nacional do Folclore, Secretaria de Estado da Cultura 1981. Festa religiosa de Atibaia, São Paulo.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Pastoril	Livro	GOMES, Neide Rodrigues, Encontro com o Folclore São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura 1979, Instituto Mackenzie.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Moçambique	Livro	ROBEIRO, Maria de Lourdes Borges, Rio de Janeiro, FUNARTE. Instituto Nacional do Folclore; 1981 (cadernos de Folclore)	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Reis-de-Boi	Livro	ROBEIRO, Maria de Lourdes Borges, Rio de Janeiro, FUNARTE. Instituto Nacional do Folclore; Folclore, Vitória- 1980	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Congada da Lapa	Livro	RODERJAN, Roselys Vellozo. BCCF, Florianópolis, 1980	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Espaço urbano e Folguedo carnavalesco no Brasil: Uma visão ao longo do tempo.	Livro	Caderno do Centro de Estudos Rituais e Urbanos, São Paulo, 1981 (História do Folclore carioca)	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
O acompanhamento da dança.	Livro	GIFFONI, Maria Amália, Folclore, Guarujá- 1989.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Cateretês do sul de Minas Gerais	Livro	ALVARENGA, Oneyda. Mostra de Cultura Popular, 1980, Compilação, Rio de Janeiro, SESC	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Congada e Moçambique	Livro	ARAÚJO, Alceu Maynard, Mostra de Cultura Popular, 1980, Compilação, Rio de Janeiro, SESC	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.

			internet.
O Bumba-Meu-Boi do Maranhão	Livro	CÉCIO, Valdelino. Caderno Tropicália, São Luiz- 1984.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Guerreiro	Livro	FERREIRA, Mariano Antônio, Secretaria de Estado da Educação e Cultura, FUNDESC-1985	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Reisado	Livro	FERREIRA, Mariano Antônio, Secretaria de Estado da Educação e Cultura, FUNDESC-1985	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Folgado do Espírito Santo	Livro	FERREIRA, Mariano Antônio, Mostra de Cultura Popular, 1980, Compilação, Rio de Janeiro, SESC.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
O Natal Brasileiro	Livro	LODY, Raul. Coord. Geral Dalva Soares Bolongnini, São Paulo, Toga- 1984.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Folgedos Natalinos	Livro	ROCHA, José Maria Tenório. Maceió, FUNTED- 1981 (Maceió, História, Costumes – FF. 21)	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
O Pastoril	Livro	VASCONCELOS, Pedro Teixeira. Maceió, FUNTED- 1979 (Maceió, História, Costumes – FF. 7)	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Folias e folgedos do Brasil – Ciclo Junino	Livro	REIS, Inimar dos. São Paulo. Paulinas, 2010	Paulinas. Rua Dona Inácia Rocha Uchoa, 62, 04110-020- São Paulo-SP (Brasil) http://www.paulinas.org.br editora@paulinas.com.br telemarketing e SAC: 0800-7010081
Bumba-Meu-Boi – O maior espetáculo popular do Maranhão	Livro	REIS, José Ribamar dos. Fundação Joaquim Nabuco- Massangana. Rua Dois Irmãos, 15, Apipucos 50.000- Recife- PE	Biblioteca da EMPETUR- Recife
Maracatu Rural – O espetáculo como espaço social	Livro	VICENTE, Ana Valéria. Associação REVIVA, 2005. Apresenta estudos sobre o Maracatu Rural do Recife, suas características e a valorização desse pela mídia	www.associacaoreviva.org Fone: (81) 3494.1216 editora@associacaoreviva.org
Bumba-Meu-Boi	Revista	LIMA, Carlos. Revista do Departamento de Turismo do Estado do Maranhão- 1968 (1ª edição)	Biblioteca da EMPETUR- Recife
Bumba-Meu-Boi	Livro	LIMA, Carlos. 1982- (3ª edição) São Luiz	Biblioteca da EMPETUR- Recife
Danças do Brasil	Livro	FELÍCITAS. Danças do Brasil (indígenas e	SEBOS

		folclóricas) Editoras: EDIOURO-TECNOPRINT s/l, s/d. Estudo sobre as danças brasileiras por uma dançarina que criou em 1948 o primeiro ballet folclórico do Brasil.	
O Coronel de Macambira. Bumba-Meu-Boi em dois quadros	Livro	CARDOSO, Joaquim. (4ª edição) Natal, RN: EDUFRN-Editora da UFRN, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005. Apresenta um texto teatral popular com personagens e rubricas definidas.	Fundação de Cultura Cidade do Recife: Cais do Apolo, 925 -15º andar- 50030-230- Recife-PE.
Danças Folclóricas Brasileiras	Livro	GIFFONI, Maria Amália Corrêa. São Paulo: editora Melhoramentos -1964. O livro não tem danças dramáticas especificamente, mas, aborda aspectos pedagógicos importantes para a aplicação de danças folclóricas na escola e ensina outras danças folclóricas brasileiras.	Bibliotecas públicas Estaduais, sebos, Biblioteca UFC E Biblioteca Amadeu Amaral.
Danças Folclóricas	Livro	PELLEGRINI FILHO, Américo- 1986 (2ª edição) - São Paulo. Editora: Esperança.	Editora: Esperança fone : 3571-3095, Sebos.
Bordados do Bumba-Meu-Boi		Catálogo de apresentação de bordados do Bumba-Meu-Boi	Jandir Gonçalves tel.: (98) 3231-1557. Central ArteSol/ Programa Artesanato Solidário/Comunitas. Rua Alves Guimarães, 436- Pinheiros- São Paulo- SP. CEP: 05410-000. Tel.: (11) 3082-8591/ 3082-8691 Fax: (11) 3082-8460. Museu de Folclore Edison Carneiro. CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
O Encantador/ Seu Teodoro do Boi	Livro	PERES, Eraldo. O Encantador/ Seu Teodoro do Boi; pesquisa e fotografias. 2007 – Brasília, Editora Senac- DF (1ª edição)	Editora Senac- DF
Folclore Maranhense/ informes	Livro	REIS, José Ribamar Sousa dos. 1999 Editora LITHOGRAF - (3ª edição) - São Luiz.	FONE: 3235-2082
Maracatu Leão Coroadado	Livro	ARAÚJO, Humberto. 1989- Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, (COLEÇÃO RECIFE, LIV)	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Balaceia meu Batalhão: universo poético-musical dos congadeiros de Atibaia	Livro	COSTA, Élsie Monteiro da. 2005- SP. (1ª edição) – edição do autor	Câmara Brasileira do livro, SP, Brasil.
As Pastorinhas do Realengo	Livro	PAZ, Ermelinda Azevedo, 1949 - As Pastorinhas do Realengo – RJ/ UFRJ, 1986 . Editora UFRJ	Editora UFRJ
Espectáculos Populares de Pernambuco	Livro	FILHO, Carlos da Fonte. Recife – 1999. Editora Bagaço.	Editora Bagaço. Rua dos Arcos,150- Poço da Panela – Recife- PE, CEP: 52061-180 Fone/Fax: (81) 3441-0132-33-34

Literatura Oral no Brasil	Livro	CASCUDO, Luiz da Câmara, 1898- (3ª edição) - Belo Horizonte : Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Univ. de São Paulo – 1984.	Ed. Itatiaia Limitada: Casa da Cultura: Av. Afonso Pena, 952 - 1º andar, Fone: 3222-8630/ Rua da Bahia, 902- Fones: 3224-5151 e 3226-6997. Belo Horizonte Av. Afonso Pena, PABX: 3467-6799. Ed. Da Univ. de São Paulo - 1984.
Bumba-Meu-Boi no Maranhão	Livro	AZEVEDO NETO, Américo. 1983- São Luiz, Alcântara.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Pastorinhas de Santarém	Música	FONSECA, Wilson. Santarém, Gráf. Tiagão, 1986	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
O Bumba-Meu-Boi	Caderno de cultura	MENEZES, Otávio Aires de. Fortaleza- 1987	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Boi-Bumbá em Rondônia	Livro	Rondônia. Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. Boi-Bumbá em Rondônia. Porto Velho, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, Rio de Janeiro, FUNART, 1986.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Pássaros bordando sonhos - Função dramática do figurino no Teatro dos Pássaros em Belém do Pará	Livro	REFKALEFSKY, Margaret. Cadernos IAP, 11q, 2001 Aborda histórico, figurino, personagens do teatro dos pássaros de Belém – PA	Instituto de Artes do Pará – Praça Justo Chermont, 236 – CEP: 66035-170 Belém PA Fone: (91) 3225.2860
O teatro que o povo cria: Cordão de pássaros, Cordão de bichos, Pássaros Juninos de Belém	Livro	MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. Aborda essas danças espetaculares da dramaturgia ao espetáculo. Secult/PA, 1977.	Sebo do Messias.com.br (SP) Fone: 3104.7111 e Secult/PA.
Maracatu: presença da África no Carnaval do Recife	livro	SILVA, Leonardo Dantas. 1988- Recife, Fundação Joaquim Nabuco, Instituto de Pesquisas Sociais - 1988.	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000

			http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Congado: Família de sete Irmãos	Livro	MARTINS, Saul. Belo Horizonte- 1988. SESC	CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral – Rua do Catete, 179 e 181, Catete -Tel.: 21 2285-0441, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 http://www.cnfcp.gov.br/ Sebos e internet.
Maracatu s do Recife	Livro	PEIXE, Guerra. Maracatu s do Recife- SP - Ed. Ricorde- 1955	Centro Nacional de folclóre CNFCP- Biblioteca Amadeu Amaral –Rua do Catete, 179, Rio de Janeiro, CEP: 22220000 Contatos: (21) 2533-4448. e-mail: gab.folclore@iphan.gov.br , Sebos e internet.
TÍTULO, O QUE	TIPO CD/DVD	DESCRIÇÃO: autor, editora, release	ONDE LOCALIZAR
Folclore Brasileiro: Danças e Folguedos CD 2	CD	Companhia Folclórica do Rio de Janeiro – (grupo de estudos em cultura folclórica da UFRJ). O CD contém danças de diversos estados e folguedos como o Pastoril (PE).	Companhia Folclórica do Rio – UFRJ. Tel: (21) 2562-6821 / (21) 2288-7074. www.eefd.ufrj.br
Museu Vivo do Fandango – 2 CD's	CD	Realização: Associação Cultural Caboré. Patrocínio: Petrobrás, Governo Federal e Ministério da Cultura. 2003/2004 CD duplo com gravações feitas em campo com fandangueros dos municípios de Morretes, Paranaguá, Guaraqueçaba no Paraná, e Cananéia e Iguape localizados em São Paulo.	contato@museuvivodofandango.com.br www.museuvivodofandango.com.br
Moçambique de São Benedito do Marechal de Cunha - SP	CD	Produzido, gravado e mixado por Alfredo Bello. Gravado na roça da cidade de Cunha (SP), em novembro de 2007. CD que faz parte de uma coletânea sobre o Congado Brasileiro. Traz em seu repertório Moçambiques e Embaixadas de Cunha – SP.	www.selomundomelhor.org
Banda de Congo Amores da Lua 50 anos	CD	SALES, Reginaldo Barbosa. CD que reúne músicas de Congo da Banda Amores da Lua de Vitória – ES.	Produzido no Polo industrial de Manaus por SONOPRESS RIMODA AMZONIA INDRUSTRIA E COMERCIO FONOGRAFICA LTDA. Rua Iça, 100 A- Distrito Industrial – Manaus /AM. Representada por: MCK COMERCIAL FONOGRAFICA LTDA. Rua Lopes Chaves, 240 – SP. Tel (11) 3664-2055. www.mck.com.br
Chegança Zabumba – Folclore Sergipano	CD	Gravação Chegança: Auditório da Biblioteca Epifânio Dória, em abril de 1976. Por Luis Antônio Barreto e José Valfran de Brito. Gravação Zabumba Estúdio da Radio MEC7Brasília/DF, em dezembro de 1977. CD que traz a Chegança de Lagarto em Sergipe e grupo de Zabumba São João de Lagarto – SE.	SEBOS Sergipanos, biblioteca Nacional.

Congado Mineiro 1	CD	Associação Cachuera! – Paulo Dias. Coleção Itaú Cultural. Documentos Sonoros Brasileiros. Volume 1. O CD traz músicas da festa do Congado Mineiro em diversas cidades de Minas Gerais e São Paulo durante os anos de 1992 a 1998.	Sonopress Rimo Industria e Comercio Fonográfica LTDA. Rua Dr. Edgar Teotônio Santana, 351, São Paulo – SP. Instituto Itaú Cultural (11) 3268.1778
Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário de Nova Gameleira – Belo Horizonte MG	CD	Produzido, gravado e mixado por Alfredo Bello. Entre março de 2002 e maio de 2007. CD que faz parte de uma coletânea sobre o Congado Brasileiro. Traz em seu repertório Moçambiques de Belo Horizonte – MG.	www.selomundomelhor.org
Vozes da Mussuca	CD	Coordenação de Wendell Miranda, Márcio Rogers Melo de Almeida. Realização Ministério da Cultura e FAPESB. Gravado entre julho e setembro de 2006 no Povoado Mussuca Laranjeiras – Sergipe CD que traz em seu repertório: Dança de São Gonçalo, Samba de Pareia, e músicas do Terreiro Senhor São Lázaro.	www.mck.com.br
Terno de Congo 13 de maio de Goiânia – GO	CD	Produzido, gravado e mixado por Alfredo Bello, em Goiânia / Goiás durante os anos de 2003, 2005 e 2007. CD que faz parte de uma coletânea sobre o Congado Brasileiro. Este álbum traz músicas de Terno de Congo de Goiânia - GO.	www.selomundomelhor.org
Chapada dos Veadeiros – culturas tradicionais do norte de Goiás.	CD	Gravado no IV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, São Jorge – GO, em 2006, por Roberto Corrêa. O CD apresenta cantorias das folias do Divino Espírito Santo e brincadeiras ligadas às devoções como os catiras e as currareilas.	www.cavaleirodejorge.com.br/encontrodeculturas.php
Cantos e Danças – Sapateados tradicionais	CD	Gravado em Brasília – DF, no V Encontro de Folia de Reis. Por Roberto Corrêa em janeiro de 2005. O CD traz danças, cantos de trabalho, toadas, batuques característicos do Centro-Oeste brasileiro.	(61)3301.5888 violabrashow@gmail.com
Documento sonoro do folclore brasileiro vol. VII	CD	Acervo Instituto Itaú Cultural /Campanha de defesa do folclore brasileiro, 1988. Este CD contém músicas do Fandango AL, Congos da PB e Bainás de AL	http://www.discosdobrasil.com.br/
Baianas de Coqueiro Seco AL	CD	Produzido, gravado e mixado por Alfredo Bello Contém 20 faixas das Bainás, bailado alagoano	www.selomundomelhor.org
Trio Romançal	LP	Disco contendo música dos caboclinhos, Cavalhada e outros de PE. Movimento armorial.	http://todaoferta.uol.com.br/comprar/lp-trio-romanal-musica-do-movimento-armorial-raro

Boi de Reis (projeto cultural encantos da vila)	CD	CD Idealizado por Profa. Teodora Alves Núcleo de Arte e Cultura da UFRN - apoio UFRN/PROEX Contém músicas do Boi de Reis da Vila de Ponta Negra/RN. Parceria: Projeto Arte na Escola.	Projeto Encantos da Vila – Fones: 8822.49350 / 3215.3554 Telefones: Secretaria do NAC – 3215-3237 ou 3215-3263 Galeria Conviv'Art – 3215-3240 Atelier de Artes – 3215-3238 E-mails: nac@reitoria.ufrn.br / nac.ufrn@gmail.com
Boi de Santa Fé (MA) Sotaque da baixada	CD	Cd contendo músicas do Boi da Baixada do Maranhão. No site vcs poderão baixar quatro cd's deles.	http://www.boiunidosdesantafe.in/ Tels: (98) 8844-5919/ 8715-5821/ 8188-9528 Oficinas Tel: (98) 9616-4683 Emails: bmbunidosdesantafe@hotmail.com adryano-25@hotmail.com
Boi da Mocidade (MA)	CD	CD contendo músicas do Boi da Mocidade do Maranhão	(098)3236.1201 / 346.1589 / 9973.8215
Sonho da Rabeca (Cavalo Marinho – Mestre Salustiano)	CD	O CD traz o ícone da rabeca nordestina Mestre Salustiano tocando músicas do Cavalo Marinho, Maracatus de Pernambuco.	www.mercadolivre.com.br Centro Cultural Casa da Rabeca: Endereço: R. Curupira, 340 - Cidade Tabajara, Olinda - PE, 53350-410 Telefone: (81) 3371-8197
Cavalo Marinho - Mestre Salustiano –	CD	O CD traz as músicas do Cavalo Marinho de Mestre Salustiano de Pernambuco.	Centro Cultural Casa da Rabeca: Endereço: R. Curupira, 340 - Cidade Tabajara, Olinda - PE, 53350-410 Telefone: (81) 3371-8197 9292.6531 / 3437. 7207 / 3371.8526
Garantido 1995 – uma viagem a Amazônia	CD	Boi Garantido – Produção executiva Heitor Santos. CD com as músicas por meio das quais o Boi Garantido fez sua representação em 1995.	Diretoria do Boi em Parintins e pela internet link: parintins.com/
Boi bumbá garantido 98 – 500 anos do passado para construir o futuro.	CD	Associação Boi Bumbá Garantido - Toadas fio condutor do espetáculo do boi na arena do Festival Folclórico do Boi Bumbá em Parintins AM. Toadas com personagens e partes da representação do boi em 98.	Associação Folclórica do Boi Bumbá Garantido. Fone e email E pela net.
Garantido 2005 – Festa da Natureza	CD	Associação Boi Bumbá Garantido – Toadas fio condutor do espetáculo do boi na arena do Festival Folclórico do Boi Bumbá em Parintins AM. Toadas com personagens e partes da representação do boi em 2005.	Contato: www.boigarantido.com.br boigarantido@boigarantido.com.br
Garantido 2006 – Terra a grande maloca	CD	Associação Boi Bumbá Garantido – Toadas fio condutor do espetáculo do boi na arena do Festival Folclórico do Boi Bumbá em Parintins AM. Toadas com personagens e partes da representação do boi em 2006.	Contato: www.boigarantido.com.br boigarantido@boigarantido.com.br
Garantido 2010 - Paixão	CD	Associação Boi Bumbá Garantido – Toadas fio condutor do espetáculo do boi na arena do Festival Folclórico do Boi Bumbá em Parintins AM. Toadas com personagens e partes da representação do boi em 2010.	Contato: www.boigarantido.com.br boigarantido@boigarantido.com.br
Garantido 2011 - Miscigenação	CD/DVD	Associação Boi Bumbá Garantido – Toadas fio condutor do espetáculo do boi na arena do Festival Folclórico do Boi Bumbá em	Contato: www.boigarantido.com.br boigarantido@boigarantido.com.br

		Parintins AM. Toadas com personagens e partes da representação do boi em 2011	
Caprichoso 2003 – o boi da tradição (90 anos de raízes e tradições na Amazônia).	CD	Associação Folclórica Boi Bumbá Caprichoso. Toadas fio condutor do espetáculo do boi na arena do Festival Folclórico do Boi Bumbá em Parintins AM em 2003.	Net ver link
Caprichoso 2005 – A estrela do Brasil	CD	Associação Folclórica Boi Bumbá Caprichoso. Toadas fio condutor do espetáculo do boi na arena do Festival Folclórico do Boi Bumbá em Parintins AM em 2005.	Net ver link
Caprichoso 2006 - Amazônia solo sagrado	CD	Associação Folclórica Boi Bumbá Caprichoso. Toadas fio condutor do espetáculo do boi na arena do Festival Folclórico do Boi Bumbá em Parintins AM em 2006.	Net ver link ESCRITÓRIO Fone: 55 (92) 3533-4676 Fax: 55 (92) 3533-3192 E-mail: coordenacao@boicaprichoso.com Endereço: RUA SILVA MEIRELES, 1645 - CENTRO, 69151-280. Parintins – Amazonas. http://www.boicaprichoso.com/
Caprichoso 2010 – O canto da Floresta	CD	Associação Folclórica Boi Bumbá Caprichoso. Toadas fio condutor do espetáculo do boi na arena do Festival Folclórico do Boi Bumbá em Parintins AM em 2010.	ESCRITÓRIO Fone: 55 (92) 3533-4676 Fax: 55 (92) 3533-3192 E-mail: coordenacao@boicaprichoso.com Endereço: RUA SILVA MEIRELES, 1645 - CENTRO, 69151-280. Parintins – Amazonas http://www.boicaprichoso.com/
Cristãos e Mouros nas danças dramáticas brasileiras	CD	Coleção Itaú Cultural – Cachuera. CD contém fragmentos musicais das danças dramáticas: Chegança (SE), Congada (SP), Caboclos do Serro (MG), Ticumbi (ES).	Associação Cultural Cachoeira Fone (11) 3872.8113 e 3875.5563 - Rua Monte Alegre, 1094 Cep: 05014-001 São Paulo • SP • Brasil Tel: (11) 3872-8113 Tel • 3875-5563 cachuera@cachuera.org.br
Canta meu boi (Mestre Manoel Marinheiro)	CD	Auto do boi de Reis RN. Contêm músicas, livreto com partituras, letras e fotos dos brincantes com seus devidos personagens. Contem Os cantos e bailados do Boi-de-Reis: o mestre, a burrinha, os vaqueiros Mateus e Berico, Caterina, os galantes e as damas, as figuras, o boi, o bode, o gingante, o Jaraguá e o cão.	Web - http://www.cdpoint.com.br
Folguedos Natalinos Alagoanos	CD	Atelier Casa 50 SESC – AL - Registro Musical de quatro pastoris alagoanos do projeto natal da cultura popular	Baixar em MP3 http://forroalagoano.com/folguedos-natalinos-alagoano contato também com Associação dos Folguedos Populares de Alagoas In: http://asfopal.blogspot.com.br/
TÍTULO, O QUE	TIPO CD/DVD	DESCRIÇÃO: autor, editora, release	ONDE LOCALIZAR
Bumba Boi Brilho do Delta – MA – sotaque de orquestra	CD	Contêm toadas do Bumba sotaque de orquestra.	Contatos: (98) 8822.9353 Ramondc2009@hotmail.com grupobrillhododelta@gmail.com
Boi Flor do campo – Rondônia - 2012 -O renascer da Floresta	CD	Contêm toadas do Boi Flor do Campo de Rondônia	boiflordocampo.com.br/
Congada da Lapa Parte 1 e 2	Vídeo	Documentário sobre Congada da Lapa com apoio do Ministério da Cultura - Lei de Incentivo à cultura, patrocínio da Petrobras e envolvimento da comunidade lapeada, a	http://www.youtube.com/watch?v=nXx0OgAliGY&hd=1 http://www.youtube.com/watch?v=l

		LUX - Agência de Desenvolvimento revitalizou a "CONGADA DA LAPA", em parceria com a LAZ Audiovisual.	RZq8Gj3qKQ
Congada de Ilhabela	Vídeo	Este documentário produzido pela TV ILHA faz um importante registro da tradicional Congada realizada em Ilhabela. Através da música, dança, poesia, teatro e fé, a Congada de Ilhabela demonstra todo seu louvor a Santo Benedito	http://www.youtube.com/watch?v=LQhy3A30TKs http://www.cozzare.hpg.com.br Festa de São benedito, Semana Caiçara, Ilhabela, Litoral Norte, São paulo, Brasil, Maio de 2004
Congada e Moçambique São Sebastião do Paraíso - MG	Vídeo	Entre os dias 26 e 30 de dezembro de cada ano, a cidade de São Sebastião do Paraíso - no sudoeste de Minas Gerais, Brasil - promove o festival folclórico da Congada e Moçambique, uma tradição genuína de mais de 150 anos, com origem a partir dos costumes dos escravos afro-brasileiros do século XIX, em sincretismo com a cultura católica e colonial.	http://www.youtube.com/watch?v=tYIPF5iToyY
Congada de Santo Tomás de Aquino frente negra - MG	Vídeo	Congadas de São Tomas de Aquino 2011	http://www.youtube.com/watch?v=x4lyJ611AnU
Congada dos Unidos do Rosário - MG	Vídeo	Congadas de São Tomas de Aquino 2011 - MG	http://www.youtube.com/watch?v=JKoyY-fUpiE
Moçambique - MG	Vídeo	Apresentação do Terno de Moçambique dos Garcias no Reinado de N. Sra. do Rosário de Itapeçerica - Mg. Agosto de 2012.	http://www.youtube.com/results?search_query=terno+de+Mo%C3%A7ambique&sm=3
Terno de Moçambique - Fagundes - MG	Vídeo	Terno de Moçambique do Capitão Júlio Antônio abençoando uma das casas de Fagundes-MG, durante a Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário.	http://www.youtube.com/watch?v=Ya4_Xel-BUK&hd=1
Moçambique do José Rosa - Itapeçerica - MG	Vídeo	Participação do Terno de Moçambique do Cap. José Rosa no Reinado do Bairro Alto Alegre em Itapeçerica - MG (No vídeo: Chegada ao almoço)	http://www.youtube.com/watch?v=tGeqH6bKw78
Congada de Abaeté - MG	Vídeo	O projeto "Congado: memória de um povo", realizado em Abaeté, em 2007, por meio do Programa de Apoio à Extensão da UEMG e coordenado pelo professor da FUNEDI/UEMG Wagner Rodrigues da Cruz, produziu uma pesquisa e o documentário aqui publicado. O projeto, que possibilitou resgatar, preservar e divulgar a cultura local, teve a participação das alunas do ISAF (instituto mantido pela FUNEDI em Abaeté) Aline Dagma da Silva Bordini, Carla Michele Campos Soares, Fernanda Maria da Silva, Lílian Cristina Valentim da Silva, Nélia Rita de Cássia Louzada, Calistene Soares de Oliveira Pereira e Karla Janaina da Silva Lopes.	http://www.youtube.com/watch?v=ivQ9NyJuNjY
Congado parte 1.	Vídeo	O Congado é uma manifestação da cultura popular e religiosa presente em vários estados Brasileiros. Em Minas Gerais existem cerca de 2 mil guardas de congado. O programa recebe a educadora Cecília	http://www.youtube.com/watch?v=OaqAYpmniEg

		Cavaliere França fala sobre o assunto.	
Guerreiro Alagoano	Vídeo	Guerreiro de Alagoas. Apresentação no dia 19 de Setembro 2010 Projeto Maceió Viva Cultura, no Posto 7 Praia de Jatiúca. Maceió - AL	http://www.youtube.com/watch?v=xwHOpDJ1uY4&hd=1
Pastoril D. Joaquina de São Gonçalo do Amarante - RN	Vídeo	Apresentação do Pastoril dona Joaquina de São Gonçalo do Amarante RN	http://www.youtube.com/watch?v=Cqiz0UdLp4
Pastoril	Vídeo	Pastoril está aqui um vídeo maravilhoso. Caso queira saber mais sobre o pastoril	http://www.youtube.com/watch?v=aAgrPyngpQ GRUPO PASTORIL TEMOS DVD CONTATOS 8817-1869 OU 9636-5638 - Lucineide Medeiros
Guerreiros são Guerreiros – parte I	Vídeo	Documentário aborda a origem do Guerreiro, folgado originário do estado de Alagoas. Autoria de Jayson Vieira, Daniela Silveira, Larissa Monteiro, Marcelo Bolzan e Mariana Ricciardi. Sob orientação da Profª Draª Maria de Lourdes Eleutério.	http://www.youtube.com/watch?v=ulMvidINB28
Guerreiros são guerreiros – Parte II	Vídeo	Documentário aborda a origem do Guerreiro, folgado originário do estado de Alagoas.	w.youtube.com/watch?v=yG_8MPnKgRU
Reisado de Barbalha	Vídeo	Gravado no dia de Reis de 2013	http://www.youtube.com/watch?v=MwhSKlu5GXs&hd=1
Reisado São Miguel de Juazeiro do Norte	Vídeo	O Reisado São Miguel do bairro João Cabral de Juazeiro do Norte-CE.Tradicionalmente fazem o Reisado no período natalino para adorar o Menino Jesus	http://www.youtube.com/watch?v=RqPqWBYnDMw
Reisado dos Irmãos e Barca	Vídeo	Apresentação do Grupo musical Barca com a DD Reisado dos Irmãos do Cariri Cearense.	http://www.youtube.com/watch?v=oNZk9xA6mLU
Reisado de Marimondo	Vídeo	Reisado de Marimondo do Mestre Sabau – Aracaju SE	http://www.youtube.com/watch?v=1sC4uHIJoEQ&hd=1
Chegança São Benedito da Divina Pastora	Vídeo	A chegada é uma manifestação folclórica ligada às aventuras marítimas, que conta a guerra entre Cristãos e Mouros (muçulmanos). Durante apresentação do folgado temos os seguintes personagens: Piloto, General, Almirante, Vice-Almirante, Patrão, contramestre, capitão-tenente, 1º tenente, 2º tenente, Gajeiros, Calafatinho, Padre, Doutor, Marinheiros, Rei Mouro e Embaixadores	http://www.youtube.com/watch?v=OhkPfl5hkRY
Chegança de Mouros Bahia singular e plural	Vídeo	"Chegança de Mouros" é uma manifestação da cultura popular inspirada na saga marítima portuguesa e nas lutas medievais travadas pelos europeus contra árabes,	http://www.youtube.com/watch?v=7f-XKYSPkO0

		turcos e mouros. São encenadas, principalmente, por pescadores, que representam marujos e oficiais de um navio.	
Lutas entre cristãos e mouros – Bahia singular e plural	Vídeo	A recriação brasileira das festas europeias que lembram a guerra contra árabes, turcos e mouros poderá ser apreciada neste documentário da série "Bahia Singular e Plural".	http://www.youtube.com/watch?v=UXXb-vdgs5k
Reisado Virgem dos Pobres	Vídeo	O Reisado da Virgem dos Pobres é coordenado por Mestre Expedito de Viçosa, Alagoas.	http://www.youtube.com/watch?v=xoallqo3N8c&hd=1
Ticumbi – Espírito Santo	Vídeo	Festa de São Sebastião em Conceição da Barra – ES Ato centenário de devoção popular representada em louvor a São Benedito que acontece nos dias 31 de dezembro e 1º de janeiro no centro da cidade. É a Luta entre o Rei de Bamba e o Rei de Congo pela preferência de louvor a São Benedito	http://www.youtube.com/watch?v=c-QrHZxBPOM&hd=1 http://www.youtube.com/watch?v=fVFiwIQft-U&hd=1
Cacumbi - SE	Vídeo	Grupo folclórico da cidade de Itaporanga d'ajuda - Sergipe - Mestre Juarez .	www.youtube.com/watch?v=gmJXS WNfedw
Romance da Nau Catarineta	Vídeo	Trabalho artístico com musica de Antônio Nóbrega fazendo uma narrativa sobre essa DD.	www.youtube.com/watch?v=NOZT wDtZLoA
Nau Catarineta de Cabedelo na festa de Santa Catarina	Vídeo	A Barca ou NAU Catarineta é uma dança dramática de forte inspiração marítima que geralmente se apresenta no Ciclo Natalino. Os cantos e suas danças lembram os balanços das ondas do mar.	http://www.youtube.com/watch?v=21B8qyGuT2s&hd=1
Danças brasileiras Bumba meu boi Parte I No vídeo inicia com o Bumba boi do Maranhão	Vídeo	"Viajando pelo procurando conhecer e aprender os passos, gingados dos dançarinos populares, aprendemos que as danças circulam, e que o corpo informa a vida de cada dançarino." Documentário produzido pelo Canal Futura, apresentado por Antônio Nóbrega e Rosane Almeida. Nesse episódio, o Bumba-meu-boi do Mestre Ciriaco.	www.youtube.com/watch?v=t_cziTYeoLY
Bumba Boi	Vídeo	Bumba boi do Maranhão	www.youtube.com/watch?v=Pj5RkKsW86M
Bumba meu boi – Campina Grande - Paraíba	Vídeo	A brincadeira do Boi no carnaval de Campina Grande	www.youtube.com/watch?v=ibOqx3CkpAM TV Itararé jornalismo@tvitarare.com.br (0**83) 2101-8202
Bumba-meu-boi em AL - Maceió	Vídeo	21 festival de bumba meu boi de Maceió	http://www.youtube.com/watch?v=7zzm8IIVT3M&hd=1
Bumba meu boi - CE	Vídeo	Bumba meu boi - Festa de Santo Antônio	http://www.youtube.com/watch?v=rX

		em Barbalha, Cariri – CE 2012	jpgMvRszA&hd=1
Boi Paz no mundo – Sobral - Ceará	Vídeo	Entrevistas e apresentações do Boi no semiárido sertão cearense. Entrevista com os brincantes do Boi Paz no Mundo , do bairro da Expectativa, Sobral-CE. (24/02/2012 ...	www.youtube.com/watch?v=yyA86OHvc7g www.youtube.com/watch?v=KjbWEGcwYu0 www.youtube.com/watch?v=SX5VgXc-7II
Danças brasileiras – 2h e 11min (documentário)	Vídeo	Projeto realizado para o Canal Futura, com apresentação de Antônio Nóbrega e sua esposa, Rosane Almeida. Documentário completo.	http://www.youtube.com/watch?v=E1EdYF4KXic&hd=1

APÊNDICE D - DVD constando imagens dos grupos estudados: Boi Paz no Mundo, Pastoril de D. Mariinha da Ló e a Matança do Boi do Mestre Zé Pio.

APÊNDICE E - BREVE ESTUDO SOBRE TEORIAS PEDAGÓGICAS.

Comênio (1592 – 1670) estabeleceu no Ocidente a sistematização da pedagogia e da didática. Seu lema era ensinar a tudo e a todos. Para ele, todos tinham a mesma natureza apesar de possuírem inteligências distintas.

Rousseau (1712 – 1778) constituiu como princípio fundamental a certeza da natureza bondosa do homem, mas infelizmente submetido à influência corruptora do grupo social. Defendeu o pensamento pedagógico iluminista de educar o aluno com liberdade pela experiência direta, incluindo formação moral e política. Para ele a educação não deveria apenas planejar a formação do homem para o futuro, mas também propiciar felicidade a criança.

Pestalozzi (1746 – 1827) enfatizou que a escola deveria ser uma extensão do lar, e, se inspirar neste, para dar as crianças segurança e afeto. Para ele, a aprendizagem é produto da observação, da percepção e deve contribuir para desenvolver as habilidades naturais e inatas dos alunos (método intuitivo) gerando conhecimento.

John Dewey (1859 – 1952) defendeu uma educação progressista visando o desenvolvimento da capacidade de raciocínio e espírito crítico do aluno. A educação não poderia se restringir apenas a uma transmissão de conhecimento, mas principalmente deveria contribuir para a vida do cidadão. Fez críticas a escola tradicional onde o aluno só decorava estabelecendo a educação como uma necessidade vital da sociedade. Seus princípios contribuíram para o movimento Escola Nova.

Durkheim (1858 – 1917) chamou de *socialização* seu processo de aprendizagem que via em cada aluno dois seres intrínsecos e distintos. Um seria o individual e o outro seria o ser social, onde ele chamava a atenção para a necessidade da escola focar e estimular esse outro lado dos alunos onde eles exprimem ideias da sociedade da qual fazem parte. O papel da educação seria formar o cidadão para tomar conta de seu espaço público. Durkheim enfatizava que o desenvolvimento da comunidade onde a escola se insere depende do sucesso do processo educativo escolar. Ele via a educação como um bem social se relacionando com a cultura e o grupo social onde a escola se encontra.

Montessori (1858 – 1952) deu ênfase a autoeducação do aluno onde esse era o indivíduo como sujeito e objeto na busca de conhecimentos. Sua teoria estabelecia a individualidade, atividade e liberdade como condições primordiais para a formação integral numa educação para a vida. Ao professor competia apenas o papel de detectar o modo individual e a potencialidade de cada um e acompanhar o processo de crescimento de acordo com as características pessoais do aluno. Seu método se baseava na natureza e estabelecia como princípio o desenvolvimento da capacidade humana de amar e nutrir a paz promovendo independência física e afetiva.

Claparède (1873 – 1940) desenvolveu teoria psicológica que favoreceu duas importantes linhas educacionais do século XX: a escola nova e o cognitismo. Para ele o ensino deveria se basear nos processos mentais e na evolução da criança defendendo o pensamento de que o vetor da aprendizagem é a atividade e não a memorização.

Alexsander Neill (1883 – 1973) desenvolveu um sistema educativo conhecido como pedagogia humanista onde a criança tinha liberdade para escolher o que aprender desenvolvendo-se em seu próprio ritmo em contraponto a escola tradicional. Para ele a educação deveria favorecer que a sensibilidade ultrapassasse a racionalidade por meio de trabalho direto com a dimensão emocional do aluno.

GRAMSCI (1891 – 1937) defendeu uma escola única de cultura geral, humanista formativa e crítica, mas nos anos iniciais o professor seria um transmissor de conteúdos. Na escola prevista por ele as classes desfavorecidas poderiam se inteirar dos códigos das classes dominantes. Acreditava que a escola o saber intelectual era o que podia garantir a mentalidade e criticidade necessária para uma tomada de poder pelos trabalhadores para uma verdadeira cidadania. Seu pensamento que envolvia instrução popular e pedagogia crítica foi posteriormente teorizado por Paulo Freire.

JEAN PIAGET (1896 – 1980) Desenvolveu observação científica rigorosa buscando compreender o processo de aquisição de conhecimento humano, comprovando que o conhecimento vem das buscas realizadas por esta. Desenvolveu uma epistemologia genética, teoria centrada no desenvolvimento natural da criança e afirmava que educar era estimular a procura do conhecimento.

LEV VYGOTSKY (1896 – 1934) desenvolveu a corrente socioconstrutivista que defendia uma educação dialética entre sujeito e sociedade por meio de mediação. Para ele o ensino precisava se antecipar ao que o aluno não sabia e nem seria capaz de aprender sozinho e o professor deveria ser capaz de perceber o desenvolvimento real da criança e o que ela tinha potencial de aprender.

CARL ROGER (1902 – 1987) via o aluno como centro do processo educativo e o educador como facilitador de aprendizagem trabalhando para que seus alunos se tornassem pessoas funcionais. Sua teoria englobava aprendizagem cognitiva, afetiva e psicomotora.

ANEXO A – CBO: Cadastro Brasileiro de Ocupações



Fonte:

<http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/pesquisas/ResultadoFamiliaDescricao.jsf>
acesso em 23/03/2013

3761 :: Dançarinos tradicionais e populares

Os dançarinos tradicionais e populares dançam, sozinhos, em pares ou em grupo com fins ritualísticos, performáticos e espetaculares, pesquisam e estudam, reinterpretam danças tradicionais e populares; criam espetáculos, ministram aulas e inserem seu acervo cultural em diferentes contextos (sociais, pedagógicos e terapêuticos).

Títulos

3761-05 - Dançarino tradicional

Bailarino de danças folclóricas, Dançarino brincante, Dançarino de danças de raiz, Dançarino de danças folclóricas, Dançarino de danças rituais, Folgazão, Sambista

3761-10 - Dançarino popular

Bailarinos de danças parafolclóricas, Bailarinos populares, Bailarinos étnicos, Dançarino de rua, Dançarino de salão, Dançarinos de danças parafolclóricas, Dançarinos populares, Dançarinos étnicos.

3761-05 - Dançarino tradicional

Data	Evento	Ocupação Anterior	Ocupação Nova
22/10/2002	OI		3761-05 - Dançarino tradicional

3761-10 - Dançarino popular

Data	Evento	Ocupação Anterior	Ocupação Nova
22/10/2002	OI		3761-10 - Dançarino popular

Características de Trabalho

3761 :: Dançarinos tradicionais e populares

Condições gerais de exercício

Os profissionais dançam em lugares públicos, em festas populares, folguedos, rituais religiosos e apresentações e também em salões, teatros, estúdios de tv etc., Em geral, em grupos, portando vestes, paramentos e objetos apropriados à representação ou dança. São, na quase totalidade, autônomos, e seu calendário de trabalho tende à irregularidade, pois está atrelado àquele das festas, folguedos, rituais e apresentações. Por isso, os profissionais costumam desempenhar outra ocupação simultaneamente. Além de atuarem em atividades recreativas e culturais, podem aplicar conhecimentos e performances da dança popular e tradicional no ensino, em programas sociais voltados para adolescentes e crianças e em trabalhos terapêuticos diversos.

Formação e experiência

As ocupações da família são, em geral, aprendidas na prática, junto às comunidades tradicionais e aos grupos que executam as danças populares e tradicionais, muitas vezes desde muito cedo, por meio da participação em festejos, rituais e apresentações. O aprendizado costuma se dar também de forma

Condições gerais de exercício

tradicional, ou seja, via transmissão direta do mestre ao discípulo, como vem sendo feito há gerações. Particularmente no caso das danças populares, o aprendizado costuma se dar por intermédio de cursos informais, de duração variada, em geral, ministrados por dançarinos de renome na sua técnica ou tradição. A(s) ocupação(ões) elencada(s) nesta família ocupacional, demandam formação profissional para efeitos do cálculo do número de aprendizes a serem contratados pelos estabelecimentos, nos termos do artigo 429 da Consolidação das Leis do Trabalho - CLT, exceto os casos previstos no art. 10 do decreto 5.598/2005.

Áreas de Atividade 3761 :: Dançarinos tradicionais e populares

+++ ---

rdem	GAC	Atividades
	INTERPRETAR DANÇAS TRADICIONAIS E POPULARES RESPEITANDO AS TRADIÇÕES	...
	ENSAIAR DANÇA TRADICIONAL E POPULAR	...
	ESTUDAR DANÇAS TRADICIONAIS E POPULARES	...
	PESQUISAR DANÇAS TRADICIONAIS E POPULARES	...
	CRIAR ESPETÁCULOS	...
	DAR AULAS DE DANÇAS TRADICIONAIS E POPULARES	...
	ADMINISTRAR ATIVIDADES RELACIONADAS À DANÇA	...
	INSERIR O ACERVO CULTURAL DA DANÇA TRADICIONAL E POPULAR EM DIFERENTES CONTEXTOS	

Participantes da Descrição

3761 :: Dançarinos tradicionais e populares

Especialistas

Ana Leda Borges Sumodjo
 Ana Lúcia Jung (Ana Morena)
 Carlinhos De Jesus
 Carlos Alberto Teixeira Dos Santos
 Caroline Garcia Monteiro
 Cristiane Del Nero Velasco
 Dalva Soares Bolognini

Especialistas

Elizabeth Menezes
Eusébio Lôbo Da Silva
Francisco De Oliveira (Artístico: Frank Bruno)
Frank Wilson Roberto
Fábio Batista De Farias
Graziela Estela Fonseca Rodrigues
Helder De Vasconcelos E Silva
Henry Alexandre Durante Machado
José Roberto Mendonza Correia
Maria De Lourdes Macena Filha
Maurício Alves De Oliveira
Raquel Trindade De Souza

Instituições

(sem Empresa)
(sem Empresa)
(sem Empresa)
(sem Empresa)
(sem Empresa)
Abaçaí Cultura E Arte
Academia H2o / Estúdio Palco
Casa De Dança Carlinhos De Jesus
Casa Redonda Centro De Estudos (Educação Infantil)
Cefet/ce - Unifor
Escola Vera Cruz
Raizes Cultura Brasileira S/c Ltda.
Strapolos Bar Academia Ltda.
Unicamp - Instituto De Artes
Unicamp - Instituto De Artes
Universidade Federal Do Rio De Janeiro (Ufrj)

Instituição Conveniada Responsável

Fundação de Desenvolvimento da Unicamp - Funcamp

ANEXO B – Informações sobre o trabalho realizado em Sobral

IN: <http://www.todospelaeducacao.org.br/comunicacao-e-midia/educacao-na-midia/27566/cidade-cearense-surpreende-com-altos-indices-obtidos-no-ideb/> consultado em 23 de julho de 2013.

Educação na mídia - 17 de julho de 2013

CIDADE CEARENSE SURPREENDE COM ALTOS ÍNDICES OBTIDOS NO IDEB

Em 2011, a rede municipal de Educação Pública de Sobral, Ceará, ultrapassou a meta final de alfabetização prevista para 2021.

Fonte: MEC

Com 97% das crianças alfabetizadas aos 7 anos de idade, a rede municipal de Educação pública de Sobral, Ceará, aparece com destaque no mapa do índice desenvolvimento da educação básica (Ideb). A cada edição, o município registra avanços — em 2005, chegou a 4 pontos; em 2007, a 4,9; em 2009, a 6,6; em 2011, a 7,3. Ao obter tal pontuação, ultrapassou a meta final prevista somente para 2021, de 6,1 pontos.

Tais resultados, de acordo com o secretário municipal de Educação, Júlio César da Costa Alexandre, constituem a soma de 11 anos de política de alfabetização e de investimentos na formação das crianças da rede de ensino. Em 2001, 48% dos alunos, aos 8 anos de idade, não conseguiam ler palavras. Hoje, 97% dos estudantes, aos 7 anos, têm leitura, entonação e compreensão do que leem e escrevem.

A estratégia do município tem a leitura como base do processo. Para executar a tarefa, cada escola conta com um agente de leitura, que recebe formação mensal ministrada pela equipe da professora Lourdes Macena, do Departamento de Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, câmpus de Fortaleza. “Em todas as etapas da caminhada da rede rumo à educação integral, o programa Mais Educação fortalece nossa estratégia”, diz Júlio César.

Hoje, de uma rede de 34 mil alunos, incluindo a educação infantil, o município tem 6,5 mil estudantes com jornada ampliada e no Mais Educação. O objetivo é chegar à educação integral das 7 às 17 horas, em 100% das escolas urbanas e rurais.

O secretário explica que o rumo da ampliação prevê diversas ações já em curso:

- >Abertura de mais três escolas de educação integral, em janeiro de 2014
- >Conclusão das obras de 11 centros de educação infantil
- >Elaboração de um currículo que favoreça o protagonismo de pré-adolescentes do sétimo ao nono ano do ensino fundamental
- >Continuidade da formação mensal de professores e monitores pelo Instituto Federal do Ceará

A formação continuada dos educadores e monitores, segundo Júlio César, foi construída para dar identidade ao projeto. Este ano, 160 educadores, entre professores e monitores, que trabalham na rede de Sobral recebem formação em música, teatro, narração de histórias, danças populares e artes visuais. Eles têm 80 horas de curso por ano.

De acordo com a coordenadora do projeto, Lourdes Macena, cinco profissionais licenciados no ensino de artes vão a Sobral uma vez por mês para trabalhar com os educadores do município. Lourdes é licenciada em música, tem mestrado em turismo cultural e faz doutorado no ensino de

artes na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É professora efetiva do Instituto Federal há 31 anos.

Reconhecimento — Na avaliação de Júlio César, os pais reconhecem que a escola está melhorando. Além disso, já se observa a tendência de famílias da classe média de tirar os filhos da escola particular para matriculá-los na pública. Exemplo recente citado pelo secretário aconteceu com uma escola particular que foi municipalizada. “No começo, os pais não queriam, mas hoje eles perguntam por que a unidade não foi municipalizada antes”, salientou.

O desafio, de acordo com Júlio César, é manter a colaboração das famílias com o projeto que vai universalizar a educação integral, da creche ao final da educação infantil, do primeiro ao quinto (anos iniciais) e do sexto ao nono ano (finais) do ensino fundamental.

Sobral fica no noroeste cearense, a 240 quilômetros de Fortaleza, em área da Caatinga, com vegetação do Semiárido. A população é de 193,1 mil habitantes, segundo o Censo Demográfico de 2010.

Mais Educação — Integrante do Plano Nacional de Desenvolvimento da Educação (PNE), o programa Mais Educação foi criado em 2007 para incentivar, com transferência de recursos federais, as secretarias estaduais e municipais de Educação a oferecer educação integral na rede pública. Em 2008, primeiro ano de atividade, aderiram ao programa 1.380 escolas de ensino fundamental. Em 2009, o número subiu para 5 mil unidades; em 2010, chegou a dez mil; em 2011, a 14,9 mil e, em 2012, a 32 mil. A meta para 2013 é alcançar 45 mil escolas.