

E

Renata Bittencourt Meira

**Baila bonito baiadô:
educação, dança e culturas populares em Uberlândia,
Minas Gerais.**

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade Estadual de Campinas, no Laboratório de
Estudos sobre o Ensino de Arte, para obtenção de
Título de Doutor em Educação.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a Márcia Maria Strazzacappa Hernandez

Campinas
Fevereiro de 2007

**BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

**Baila bonito Baiadô: Educação, dança e culturas populares em
Uberlândia, Minas Gerais.**

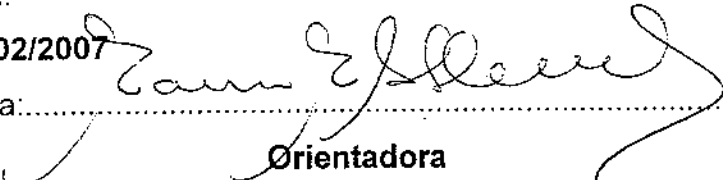
Autora: **Renata Bittencourt Meira**

Orientadora: **Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez**

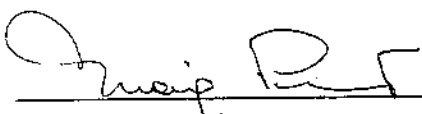
Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida
por **Renata Bittencourt Meira** e aprovada pela Comissão
Julgadora.

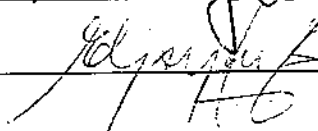
Data: **12/02/2007**

Assinatura:.....


Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:



2007
iii

**BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP**

© by Renata Bittencourt Meira, 2007.

UNIDADE BC
Nº CHAMADA: T/UNICAMP/M478b
V. EX.
TOMBO BCCL 74432
PROC 16.145-09
C D X
PREÇO 11,00
DATA 03/10/07
BIB-ID 408609

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

M478b Meira, Renata Bittencourt .
Baile bonito baiadô: educação, dança e culturas populares em Uberlândia,
Minas Gerais / Renata Bittencourt Meira . -- Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador : Márcia Maria Strazzacappa Hernandez.
Tese (doutorado) -- Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Educação. 2. Dança. 3. Cultura popular. 4. Arte - Ensino. 5. Congadas.
I. Hernandez, Márcia Maria Strazzacappa. II. Universidade Estadual de
Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

07-026/BFE

Título em inglês : Baile bonito baiadô: education, dance and popular culture.

Keywords : Education; Dance; Popular Culture; Art Education; Congado.

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação : Doutor em Educação

Banca examinadora : Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez (Orientador)

Profa. Dra. Márcia Pompeo Nogueira

Profa. Dra. Eloísa Leite Domenici

Profa. Dra. Neusa Maria Mendes de Gusmão

Profa. Dra. Ana Angélica Medeiros Albano

Profa. Dra. Eliana Ayoub

Data da defesa: 12/02/2007

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : rbmeira@hotmail.com

Resumo

Baila bonito baiadô é um estudo sobre a relação entre culturas populares tradicionais da cidade de Uberlândia e uma escola de Educação Formal dentro do contexto da contemporaneidade. Dentre as expressões populares, foi destacado o Congado que se constitui em comunidade como uma prática de solidariedade e de convivência entre as diferenças, evidenciando os aspectos estéticos e criadores, contextualizada num processo histórico de dominação.

A pesquisa foi realizada em duas etapas. A primeira foi o desenvolvimento do grupo *Baiadô, pesquisa e prática das danças brasileiras*, projeto de pesquisa, ensino e extensão do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. O grupo Baiadô desenvolveu suas atividades embasado nos aspectos populares da educação encontrados nas culturas populares de Uberlândia: indissociabilidade entre fazer, criar e aprender; integração e diálogo com o contexto; influência de diferentes processos e expressões da cultura; expressão formada por diversas linguagens artísticas; coexistência de ações pedagógicas diferenciadas (institucional, familiar e difusa); convívio entre pessoas com experiências e capacidades distintas; conhecimento passado por oralidade, corporalidade e musicalidade; respeito à individualidade na prática coletiva; percepção cíclica do tempo, respeito ao tempo de aprender e ao tempo de ensinar de cada um e de cada grupo.

A segunda etapa da pesquisa foi uma intervenção na educação formal por meio do oferecimento de um curso de dança, ministrado por integrantes do grupo Baiadô nas terceiras séries do Ensino Fundamental de uma escola estadual em Uberlândia. A partir deste estudo, foram vislumbradas quatro fases da relação entre escola e culturas populares mediada pela dança: "encantamento, resistência, reintegração e revelação". A mediação da dança enfatizou os aspectos sensíveis, estéticos, emocionais e criativos desse processo de ensino e aprendizagem. As culturas populares promoveram a relação íntima com o contexto. Foi o enfrentamento de um desafio que envolveu a sociedade, os estudantes, as instituições e os educadores. A arte foi trabalhada de maneira sensível e criativa.

Abstract

Baila Bonito Baiadô is an research on traditional popular cultures from Uberlândia city and one formal education school in the actual context. Among popular habits were detected the "Congado" which is, in the community like a practice of solidarity and live with the differences, enhancing the innovators and esthetics features into an historical process of dominance.

A case study research was developed during dance classes given by the Baiadô Group for the third series of a public school in which the Group did their research based in the educational popular aspects found in Uberlândia people's culture: Relationship between create, doing and learning; dialogue and integration with the context; influences of distinguished process and cultural expressions; interpretation of several different artistically languages; coexistence of several typical pedagogic actions; familiarity between peoples with different experiences and capacities; knowledge of the past brought about through words, music and body movements; respect for individuality in the collective practice; perception of periodic time elapsed and respect to the learning and teaching rhythm of every one and every group

From these researches arisen four fazes of the relationship between the school and the popular culture from the dance standpoint: *enchantment*; *resistance*; *integration* and *revelation*. The sensitive, esthetical, emotional and creative aspects of this learning-teaching process were emphasized by the dance. The popular cultures enhanced the intimate relationship with the environment. It was a great challenge evolving society, students, institutions and scholars. The art was worked out in a creative and sensitive way.

Dedico este trabalho a todas as pessoas que reinventam o tempo fazendo
sua própria dança e sua cultura.

Ao Túlio Cunha, com quem escuto o vento.

A Carmem Cunha, com quem abraço a vida.

Ao Ugo e à Marília, a quem devo minhas raízes.

Ao grupo Baiadô, parente original da cultura popular, formado por gente de
opinião, dedicado à alegria e ao companheirismo, com quem compartilho
as experiências, o sol, a chuva, o suor e a cerveja.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que compartilharam esta experiência e que, por meio do diálogo em dança, canto e reflexão, colaboraram para a elaboração deste trabalho. Em especial:

Às crianças com quem tive o privilégio de dançar;

Aos congadeiros, moçambiqueiros, catupé, marinheiros e marujos de Uberlândia, educadores da poesia e da fé;

Ao Túlio Cunha, por tantas imagens que mantêm vivas as situações e detalhes, por acreditar intensamente no trabalho, pelo carinho e pelo prazer do diálogo;

À Professora Doutora Márcia Strazzacappa, orientadora e amiga, exemplo de educadora-artista-pesquisadora;

Ao Rogério Miranda pelo samba esclarecedor e surpreendente;

Aos pesquisadores do Congado de Uberlândia, que elaboram idéias a partir da realidade e, com emoção, reconstroem a história;

À Tânia Valeriano e à Sandra Gorette pelo abrigo e amizade;

À Cida Mason, pelo estímulo e pela revisão minuciosa;

Ao Ugo Renato Meira, pela ajuda na tradução do resumo (abstract);

À Vânia Castro, pela infraestrutura na finalização da tese;

Ao Rogério Gomes de Almeida, por trazer o equipamento fotográfico e pelo apoio à distância;

Aos companheiros do Laborarte, pela possibilidade das trocas de conhecimentos e de ansiedades nesse caminho da construção do conhecimento sobre o ensino de arte;

Aos professores do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, pelo esforço que possibilitou o afastamento para pesquisa;

À Pro Reitoria de Extensão, Culturas e Assuntos Estudantis, pelos estagiários e apoio ao projeto, de maneira especial, à Professora Doutora Gercina Santana Novais e ao Professor Doutor Gabriel Humberto Muñoz Palafox;

À Pro Reitoria de Graduação pelo reconhecimento e parceria, especialmente, à Professora Doutora Vera Puga e às secretárias Kátia e Magna.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – pelo fomento ao trabalho.

Sumário

Introdução	1
1. Sertão da Farinha Podre	13
2. As culturas populares no tecido cultural contemporâneo	59
2.1. Congado: a tradição regional	64
2.2. Outras danças populares em Uberlândia	87
2.3. A dança acadêmica em Uberlândia	92
3. Tecendo culturas	103
3.1. Aspectos populares da educação	106
4. Um tecido chamado Baiadô	125
4.1. Processo de Criação	141
4.2. Tradição e ensino institucionalizado	154
4.3. De Professora a Capitoa	158
5. Culturas Populares na Escola: uma experiência	185
Considerações Finais	227
I. Referências	233
I.I. Bibliografia	233
I.II. Relatórios de Pesquisa	238
I.III. Registros sonoros	238
II. Glossário	239
III. Apêndices	245
III.I Repertório do Baiadô em janeiro de 2006	247
III.II. Caixa de Talentos	251
III.III. Projeto Padre Mário Florestan 2005	257
III.IV. Trajetórias do Baiadô: Grupo de Dança Brasileira	263
III.V. Apostila Tatudançaando	275
III.VI. Proposta de Interdisciplinaridade	295

Lista de Figuras por Capítulo

2. As culturas populares no tecido cultural contemporâneo	59
Figura 2.1. Congado nas ruas da cidade	95
Figura 2.2. Coroação dos Novos Reis	96
Figura 2.3. Dança do Congado	97
Figura 2.4. Dança do Congado	98
Figura 2.5. Articuladores Culturais	99
Figura 2.7. Arraia do Azul de Maio	101
Figura 2.8. Transformações estéticas	102
3. Tecendo culturas	103
Figura 3.1. Crianças nos rituais	121
Figura 3.2. Crianças nos rituais e em cena	122
Figura 3.3. Experimentação e imitação	123
Figura 3.4. Diálogo entre Moçambiques	124
4. Um tecido chamado Baiadô	125
Figura 4.1. Troca de conhecimento	171
Figura 4.2. Enraizamento	172
Figura 4.3. O tempo de aprender e o corpo sensível	173
Figura 4.4. Contato Corporal	174
Figura 4.5. Experimentação de movimentos	175
Figura 4.6. Tronco	176
Figura 4.7. Percussão	177
Figura 4.8. Diálogo Corporal entre baiadores	178
Figura 4.9. Diálogo Corporal com o público	179
Figura 4.10. Diálogo Corporal com o público	180
Figura 4.11. Diálogo entre Baiadô e Umbanda	181
Figura 4.12. Diálogo com outras tradições	182
Figura 4.13. Dança Híbrida	183
Figura 4.14. Respeito às diferenças	184
5. Culturas Populares na Escola: uma experiência	185
Figura 5.1. Para ver e ser visto	209
Figura 5.2. Celebração	210
Figura 5.3. Tem moçambiqueiro na Padre Mário	211
Figura 5.4. Reunião pedagógica	212
Figura 5.5. Trabalho Corporal	213
Figura 5.6. Repertório	214
Figura 5.7. Canto e percussão	216
Figura 5.8. Figurino	217
Figura 5.9. Ensinar: criar e aprender	218
Figura 5.10. Danças apresentadas pelos alunos	219
Figura 5.11. Dançando para a Escola	220
Figura 5.12. Encantamento	221
Figura 5.13. Alunas Moçambiqueiras	222
Figura 5.14. Alunos moçambiqueiros	223
Figura 5.15. Grupo Cacuriando	224
Figura 5.16. Apresentação Cacuriando	225
Figura 5. 17. Reencontros na Festa do Congado	226

Introdução

Este trabalho tem como tema a pesquisa sobre dança e culturas populares e suas relações com a educação. Partiu de experiências acumuladas como professora, dançarina, baiadora, puxadora, caixeira, coordenadora de um grupo de dança intitulado Baiadô: grupo de pesquisa e prática das danças brasileiras¹, sediado na cidade de Uberlândia, Minas Gerais. A tese investigou a possibilidade de a dança ser um mediador entre a educação formal e as tradições populares a partir da análise das culturas populares de Uberlândia, das atividades do grupo Baiadô e de uma intervenção numa escola: o oferecimento de um curso de seis meses como atividade curricular para duas turmas de terceira série do ensino fundamental realizado na Escola Estadual “Padre Mário Florestan”.

O desenvolvimento do grupo Baiadô faz parte do trajeto no doutorado e forma um campo experimental que relaciona intimamente a prática e a teoria. As atividades de pesquisa, ensino e extensão, construíram uma convivência de grupo que possibilitou o diálogo com as tradições de Uberlândia por meio da dança e da criação de danças e músicas. O primeiro passo foi a elaboração de uma etnografia sobre o Baiadô, apresentando detalhada e criticamente sua trajetória de quatro anos. O segundo passo foi a análise desse documento e a busca de um recorte para o desenvolvimento da tese.

O grupo Baiadô: pesquisa e prática das danças brasileiras desenvolve trabalhos na área de arte e educação. O trabalho do grupo se baseou, num primeiro momento, no processo de criação popular e, com o desenvolvimento da pesquisa, nos aspectos populares da educação. Para a análise da experimentação foi necessário o movimento de deslocamento do olhar de onde se faz a pesquisa como estratégia para o estabelecimento do estranhamento necessário para a reflexão sobre a própria prática. Esse movimento inseriu a pesquisa em seu contexto maior, o contexto no qual se inserem também as culturas populares, a dança e a escola.

¹ *Baiadô: pesquisa e práticas das danças brasileiras* é um projeto de extensão, pesquisa e ensino desenvolvido no Laboratório de Ações Corporais do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. No capítulo 4. *Um Tecido Chamado Baiadô*, os saberes e fazeres desenvolvidos no grupo são analisados, no apêndice III.III. *Trajeto do Baiadô*, a produção do grupo é descrita desde sua fundação em 18 de junho de 2002, até dezembro de 2006.

As Culturas Populares Tradicionais de que trata esta tese são formadas por aspectos materiais, políticos e simbólicos e são expressão contemporânea de sujeitos, que não compartilham do poder econômico, mas são protagonistas em sua prática cultural. Na Sociedade brasileira, assim como em outros países da América Latina, as tradições populares permanecem vivas e o processo modernizador foi interrompido sem ser finalizado. Coexistem sistemas e processos diferentes de formação social (GARCIA CANCLINI, 1998). Nessa sociedade, cheia de diferenças, as trocas culturais apresentam características que dependem da especificidade de cada cultura envolvida e do contexto em que acontecem as trocas. Para haver trocas é necessário haver diferenças. O resultado de grande parte das trocas é o hibridismo cultural (BURKE, 2003). A sociedade brasileira se formou em contexto de dominação e de assistencialismo, em trocas desiguais. Não há uma experiência histórica de práticas solidárias e coletivas que influenciem as diretrizes políticas, econômicas e sociais (FREIRE, 2000). A transformação da sociedade requer que sejam ultrapassados valores como autoritarismo, manipulação e privilégios e que desabrochem novos valores como autonomia, protagonismo e participação (FREIRE, 2000, p. 54-55).

O Congado é uma cultura popular tradicional contemporânea, de matriz africana e parte do catolicismo popular. Moçambique, Catupé, Congo, Marujo e Marinheiros são tipos de ternos de Congado encontrados em Uberlândia hoje. É uma expressão estética de parte da população da cidade, em sua maioria, afro descendentes, e também um processo de educação estética. Está inserido num tecido cultural em que coexistem diferenças e é o cultivo coletivo de um sistema simbólico e de um conjunto específico de processos, objetos e expressões. O contexto no qual se formou e hoje acontece é de dominação cultural, econômico, social e político, em que se destaca a concentração de renda e a segregação racial e social. Como parte das estratégias de sobrevivência e convivência numa sociedade discriminatória e preconceituosa é um momento de visibilidade e voz da comunidade afro descendente. Escravidão, preconceito e segregação, capacidade de organização, sistematização e transmissão de saberes são elementos definidores desse grupo social que faz e é o Congado.

Tem criança no Congado. Como elas aprendem a dançar? As formas de ensino e aprendizagem das culturas populares são chamadas aqui de aspectos populares da educação, nelas, fazer e aprender são uma coisa só; apresentar faz parte de aprender; há

integração e diálogo com o contexto; há influências de diferentes processos e expressões da cultura; a expressão é formada por diversas linguagens artísticas; o convívio se dá entre pessoas com experiências e capacidades distintas; o conhecimento é passado por oralidade, corporalidade e musicalidade; há o respeito à individualidade na prática que é coletiva, mas cada um faz do seu jeito; o tempo de aprender e o tempo de ensinar de cada um e de cada grupo é respeitado e as ações pedagógicas diferenciadas coexistem.

Essas ações pedagógicas são a educação familiar, a educação difusa e a educação institucional. Conforme Pierre Bourdieu (1982, p.20), a educação familiar é toda a ação pedagógica exercida “pelos membros do grupo familiar aos quais a cultura de um grupo ou de uma classe confere essa tarefa”; a educação difusa é “exercida por todos os membros educados de uma formação social ou de um grupo” e a educação institucional é toda a ação pedagógica exercida “pelo sistema de agentes explicitamente convocados para esse fim por uma instituição com função direta ou indiretamente, exclusiva ou parcialmente educativa”.

As crianças do Congado também vão à escola. Como se dá na escola a interface entre as culturas populares e a educação formal? A escola é um local de trocas culturais. Grande parte da população brasileira cultiva os valores e práticas das culturas populares tradicionais. A democratização do acesso à escola, central no contexto atual da educação institucional formal, enfrenta esse desafio: absorver essa comunidade. E como serão tratadas as diferenças?

Para refletir sobre essa questão foi feita uma intervenção numa escola estadual em Uberlândia, no período de maio a dezembro de 2005. Foi, então, desenvolvido um projeto curricular com danças brasileiras na Escola Estadual Padre Mário Florestan, que não tem professores especialistas em arte. Não há professor licenciado em dança atuando em escolas de Uberlândia. O trabalho foi realizado com duas turmas de terceira série do ensino fundamental, em atividades com a duração de cem minutos por semana, em cada turma. As professoras regentes desenvolveram também atividades interdisciplinares e correlacionadas em sala de aula. A equipe multidisciplinar que elaborou e desenvolveu o trabalho foi formada por professoras regentes, professoras de educação física, sete integrantes do grupo Baiadô e a mentora do projeto.

A história de vida do pesquisador define as experiências de onde partem as referências para uma pesquisa simbólica, um estudo das culturas, da arte e da

educação. As influências culturais e o trajeto escolar constituem o contexto social e institucional de formação do sujeito que pesquisa. Este contexto direciona o olhar, o fazer e o pensar a pesquisa. No caso do trabalho apresentado a seguir, reconhece-se a influência da dança e da música presentes na formação da pesquisadora. Por isso, antes de entrar no primeiro capítulo da tese, peço a palavra.

Nascida e criada na cidade de São Paulo em uma família de intelectuais e profissionais liberais, me inseri no campo das culturas populares por meio da experiência com o carnaval de rua² e a convivência com pescadores artesanais³. Essas experiências me aproximaram da produção cultural e também de seu contexto afetivo, ambiental e sócio econômico. Minhas referências vêm do contexto urbano e cultural da cidade de São Paulo com aulas de dança e música e da experiência com a cultura popular tradicional ampliada para além da tradição familiar. As culturas populares foram também campo de estudo e criação na graduação em Dança do Departamento de Artes Corporais e no Mestrado em Artes, ambos na UNICAMP.

A graduação em Dança da Unicamp foi o espaço de reunião e de amalgamento de práticas e reflexões, não sem antes passar em prova minha capacidade de seguir modelos determinados pela dança acadêmica. Aspectos técnicos, de domínio de determinados movimentos e a forma longilínea do corpo não me pertenciam. Entretanto, a capacidade de refletir sobre movimentos como linguagem e como processo anatômico e de crescimento humano suplantaram o desajuste ao modelo apresentado no primeiro contato. Os estudos da graduação fortaleceram os conhecimentos sobre anatomia do movimento, expressão e consciência corporal. A expressão das emoções em dança marcou as primeiras coreografias na graduação e ajudou a encontrar um caminho próprio.

Com as aulas de Graziela Rodrigues me interessei integralmente pela prática e pela pesquisa em danças brasileiras. Os movimentos aprendidos se aproximavam das características de meus movimentos pessoais, mais ligados ao chão e ao centro do corpo. A percussão e o canto, sempre presentes, enlevavam minha expressão e minhas impressões. As aulas de dança brasileira eram fonte abundante de imagens em vídeo, de danças, de

² Grêmio Recreativo Escola de Samba Manacá da Serra na cidade de Arujá, puxadora de samba e cabrocha nos anos 1976 a 1979.

³ Desenvolveu pesquisa de campo sobre a dança dos pescadores da praia de Jericoacoara, Ceará, no período de 1989 a 1990, sob orientação da Profª Drª Regina Pollo Muller.

lugares e de pessoas. Os estudos das tradições populares vivas e carregadas de significados ampliavam meu horizonte, enriquecido pela convivência em uma comunidade⁴ de pescadores artesanais no Nordeste. A pesquisa e a prática em danças brasileiras articularam o conhecimento adquirido em sala de aula com os estudos de registros em vídeo e a experiência no contexto sócio-cultural.

O corpo passou a ser trabalhado em sua dimensão simbólica. A cultura brasileira popular e tradicional era, então, corporificada. A proposta de trabalho desenvolvido por Graziela foi, depois, sistematizada e publicada. Nessa sistematização Rodrigues (1997, p.43) denomina “anatomia simbólica” a esta corporificação de aspectos simbólicos. Esse estudo das danças brasileiras fundamenta-se em três procedimentos: observação e aprendizado com mestres populares em campo, análise de vídeo dos registros da pesquisa de campo e “o aprendizado a partir da atuação de personagens provindas da pesquisa”. A estrutura física, “forma pela qual o corpo se organiza para realizar diversas categorias de linguagens de movimento”, é compreendida e trabalhada em conexão com imagens relativas ao contexto simbólico.

Essa experiência sensibilizou ao mesmo tempo o corpo, as emoções e a consciência social, e, com isso, despertou meu interesse pelos estudos antropológicos. Arte e antropologia passaram a ser as linhas condutoras do estudo experiencial⁵ do movimento e do processo de criação desenvolvidos na graduação. Nesse processo mergulhei no universo popular ao mesmo tempo em que colaborava com a pesquisa antropológica da Professora Doutora Regina Pollo Muller e desenvolvia laboratórios de criação sob direção da Professora Doutora Graziela Rodrigues. O resultado desse trabalho foi o espetáculo *Bailarinas de Terreiro* apresentado em dezembro de 1990 na UNICAMP⁶.

⁴ Vivi em Jericoacoara quatro meses por ano no período de 1987 a 1990. Entre os anos 88 e 90, passei a praticar a pesquisa de campo sob orientação da Professora Doutora Regina Pollo Müller.

⁵ O Grupo de Trabalho Processo de Criação e Expressão Cênicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, considera três aspectos metodológicos de pesquisa sobre processos de criação: experiencial, experimental e analítico. O aspecto experiencial refere-se a pesquisa que investiga o fazer cênico do próprio pesquisador; o aspecto experimental refere-se a investigação de uma vivência cênica individual ou em grupo coordenada ou acompanhada pelo pesquisador; o aspecto analítico refere-se a investigações sobre o fazer cênico de outro sujeito por meio de documentação e aspectos teóricos.

⁶ Apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Dança, Departamento de Artes Corporais UNICAMP. Co-criação, produção e interpretação: Renata Bittencourt Meira, Rosana Baptistella e Grácia Navarro; direção de Graziela Rodrigues, 1990.

Nesse período conquistei uma percepção simbólica do universo popular tradicional, conheci um conjunto de danças, músicas, vestimentas, adereços, objetos, alimentos, procedimentos, em seu contexto cultural, entre outras expressões. Esses aspectos da cultura popular tradicional estavam sempre relacionados a agentes portadores de tradição ou relacionados a essas tradições de alguma outra maneira. Ao conhecer e me relacionar com esses agentes passei a enxergar setores da sociedade que antes não conhecia e também a perceber portadores de tradição nos nichos da sociedade que eu mesma freqüentava. Conheci meninos e meninas, mendigos e outros moradores de rua tão desvalorizados que existiam quase sem serem vistos. Reconheci os filhos de santo de terreiros de Candomblé e Umbanda nas escolas, como professores e estudantes ou prestando serviços em lanchonetes e casas de família, por exemplo.

Concomitantemente à formação acadêmica, que me mostrava aspectos da complexa sociedade urbana contemporânea, conheci Tião Carvalho⁷, portador de tradição maranhense radicado em São Paulo. Participei em Campinas da fundação de um grupo sob direção de Tião Carvalho que foi chamado Saia Rodada e durou oito anos. Nas aulas de Tião Carvalho e nas atividades do Saia Rodada aprendi um repertório de danças nordestinas, com as quais trabalho até hoje: Cacuriá, Caroço, Bambaê, Ciranda, Bumba Meu Boi, Tambor de Crioula, Lelê e Baralho⁸. Aprendi também a tocar Caixa do Divino⁹, um tambor maranhense, e a ser puxadora.

Em 1997, deixei o grupo Saia Rodada para me dedicar ao evento *Fandango no Folclore e na Arte*¹⁰. Esse evento constou de um espetáculo de dança e multimeios, no qual contratei com treze pescadores artesanais de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo, onde foi desenvolvida a pesquisa. Com esse trabalho de pesquisa, extensão e arte,

⁷ Tião Carvalho, maranhense natural da cidade de Cururupu, amo do boi Brilho da Noite em São Paulo, caboclo de pena do boi *Fé em Deus* de São Luiz do Maranhão, músico, dançador, ator e educador. Criou e coordena o grupo Cupuaçu em São Paulo há vinte anos. Sua trajetória foi pesquisada por André Paula Bueno, no doutorado em Semiótica, na Universidade de São Paulo. A pesquisa foi publicada em 2001 com o título *Bumaba Boi Maranhense em São Paulo*, pela editora Nanquim.

⁸ Consultar Glossário.

⁹ Lembro da dificuldade que enfrentei quando quis tocar, dançar e cantar ao mesmo tempo. Lembro também que brinquei com Tião: "Não consigo Tião, vou deixar para a próxima encarnação, quando eu nascer negra". Tião respondeu me olhando de canto de olho: "Vai arrepender...", referindo-se às dificuldades de ser negro em meio ao racismo disfarçado da nossa sociedade.

¹⁰ Resultado da pesquisa de mestrado desenvolvida no Instituto de Artes da UNICAMP, sob orientação da Profª Drª Regina Pollo Muller.

aprofundei meus conhecimentos em danças brasileiras analisando o processo de criação realizado na cultura popular tradicional. Para isso relacionei as análises de Burke (1989) apresentadas em seu livro *Cultura Popular no Início da Idade Moderna* com o processo de criação experienciado na construção do evento O Ciclo das Festas.

A análise de Burke contempla a Europa entre 1500 e 1800, aproximadamente, e discorre sobre dança, música, sermões, contos e teatro. Trata-se de um vasto território e de um grande período de tempo, o que lhe permitiu somar informações suficientes para concluir como seria o processo de composição da cultura popular. Por meio do estudo desses processos é possível reconhecer na cultura popular tradicional brasileira contemporânea uma estrutura semelhante à generalização apresentada por ele (MEIRA, 1997, p. 36).

A conclusão da dissertação apontou para a existência de uma analogia entre a estrutura de criação popular analisada por Burke na Europa e a cultura popular tradicional dos pescadores artesanais de Cananéia. O desenvolvimento desse processo de criação popular na arte contemporânea iniciou meus trabalhos de aproximação entre portadores de tradição, fazer artístico e universo acadêmico.

Em 2000 fui contratada pela Universidade Federal de Uberlândia¹¹ para ministrar as disciplinas de dança, consciência e expressão corporal no curso de Artes Cênicas do Departamento de Música e Artes Cênicas da Faculdade de Arte, Filosofia e Ciências Sociais, locus no qual continuo desenvolvendo pesquisas que articulam a cultura popular tradicional e a arte por meio do processo de criação. Como a cultura popular tradicional é intimamente ligada ao contexto onde ocorre, conhecer Uberlândia em sua complexidade foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. As experiências até então desenvolvidas, situavam-se nas práticas encontradas no Estado de São Paulo e Região Nordeste. Desde o samba adolescente no interior paulista, as danças do Ceará e Maranhão, o estudo da Umbanda e Candomblé de Campinas até o Fandango de Cananéia, litoral Sul do Estado de São Paulo. Uberlândia apresentava outro contexto, até então, desconhecido.

Além das funções assumidas como docente da Universidade Federal de Uberlândia, tornei-me delegada do Orçamento Participativo pela Temática de Cultura, sendo eleita conselheira e, depois, coordenadora do Conselho do Orçamento Participativo, COP, gestão

¹¹ Atualmente sou docente efetiva da Universidade Federal de Uberlândia – UFU - onde coordenei nos anos de 2003 e 2004 o curso de Artes Cênicas, sendo responsável pela elaboração e encaminhamento do reconhecimento do curso e pela reforma curricular exigida pelas diretrizes curriculares de 1998, institucionalizada na UFU com o desenvolvimento do Projeto Institucional de Formação de Professores.

2000/2001. Com esta função conheci setores da sociedade uberlandense distantes da universidade. Visitei os bairros periféricos e a zona rural. Aproximei-me de grupos organizados da sociedade como Associação de Moradores, os grupos das pastorais, o grupo de rádio amadores e a imprensa de bairro, com seus jornais e rádio comunitários, entre outros.

Simultaneamente ao trabalho de docência na UFU e da coordenação do COP, freqüentava, com meu companheiro¹², a Festa do Congado de Uberlândia que é realizada pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito de Uberlândia. Aos poucos fomos conhecendo os locais por onde esses grupos passavam, seus nomes, suas bandeiras, suas pessoas. O Congado revelava-se em sua expressão, em sua lógica própria, em seu contexto social e político e, especialmente, em sua forma de dança, canto, cores e poesia, diferentes linguagens que formam uma só expressão. Meu olhar para a cidade mostrava-se múltiplo, assim como múltipla se mostrava a cidade. As expressões de dança e música estavam dentro e fora da universidade, em meu fazer e na cidade onde vivia.

Nesse contexto organizei o grupo Baiadô, pesquisa e prática das danças brasileiras. Fundado em 2002, esse grupo tornou-se um campo de formação, experimentação e pesquisa, criando uma forma de se organizar e danças híbridas que mediam as ações de aproximação do Congado e da escola formal. Essa experiência trouxe novas possibilidades pedagógicas, curriculares e de relação da escola com a sociedade, apresentadas nos capítulos seguintes.

¹² Túlio Cunha, sociólogo, fotógrafo, integrante do Grupo Baiadô e presidente da Folia Cultural; Instituto de Educação, Pesquisa, Arte, Cultura e Informação. Foi assessor da Secretaria de Planejamento Participativo, assumindo a função de coordenador governamental do Conselho do Orçamento Participativo no período de 2000 a 2003.

*Eu sou do teatro tô chegando agora
Louvar Benedito e a Nossa Senhora*

*A festa de congo eu não conhecia
Agora eu a salvo c'uma Ave Maria*

*Nosso espetáculo não é do congado
A gente olhou e ficou inspirado*

*Pro bloco 3M chamamos você
É lá que o mastro nós vamos ergue*

*Somo de longe cabamo de chega
E a Nossa Senhora nós vamo louva*

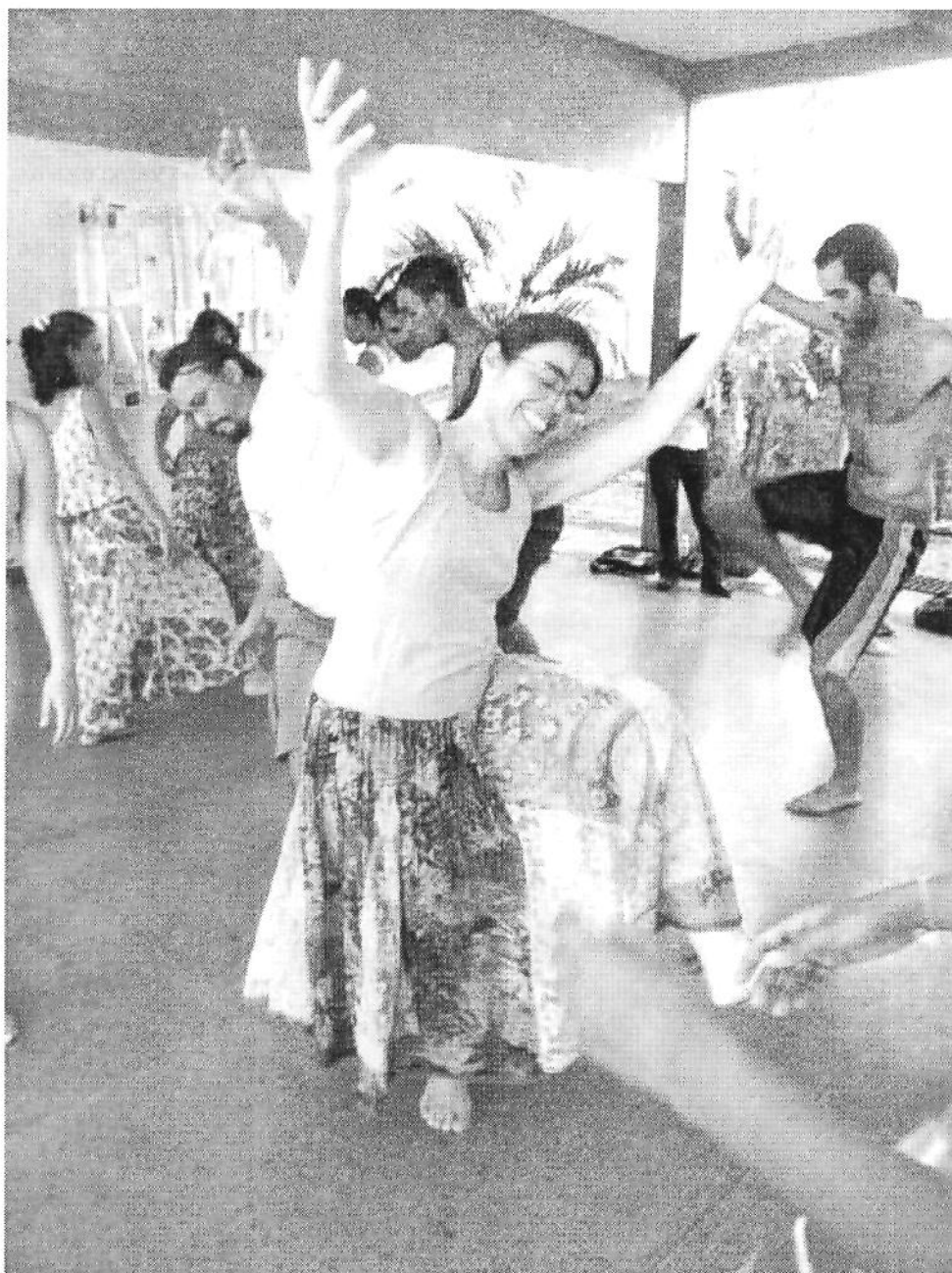
*Imitá o congado não temo intenção
O que nós queremos é fazer louvação*

*O povo do teatro não sabe benze
A gente ta aqui é pra convida você*

*O teatro não tá aqui pra imita
Nós tamo aqui pra homenageá¹³*



¹³ Versos criados pelos alunos da disciplina Teatro de Repertório, em 2000, oferecida como optativa, na qual coordenei um processo de criação coletiva baseado em pesquisa sobre o Congado.



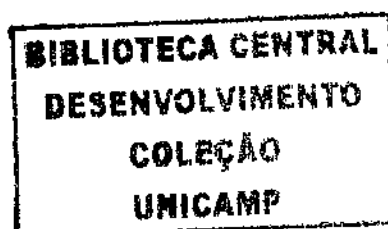
*Aprendi a tocar e a cantar
No Saia Rodada dancei numa boa
De Campinas fui pra Uberlândia
Montei Baiadô sou chamada Tiôa*

A tese se divide em quatro capítulos. No primeiro, a história de Uberlândia mostra o contexto de dominação e opressão em que o Congado se desenvolveu e as estratégias de sobrevivência e manutenção da dignidade da comunidade congadeira. Enquanto conta a história da cidade, delineia a concepção de culturas tradicionais.

No segundo capítulo, a tradição popular e regional do Congado é analisada e contextualizada na sociedade complexa contemporânea. As culturas populares são apresentadas, então, em sua relação com o contexto de troca rápida de informações, dos meios de comunicação de massa, da relativização de fronteiras, aparecendo outras formas de dança em Uberlândia.

O capítulo três examina com minúcia os aspectos populares da educação. Faz a análise do processo de transmissão de conhecimento e de formação de dançadores no Congado, na Breakdance e na Capoeira. Essas manifestações são referências importantes para as culturas de matriz africana do município e originam-se e desenvolvem-se de maneira diferenciada no contexto local.

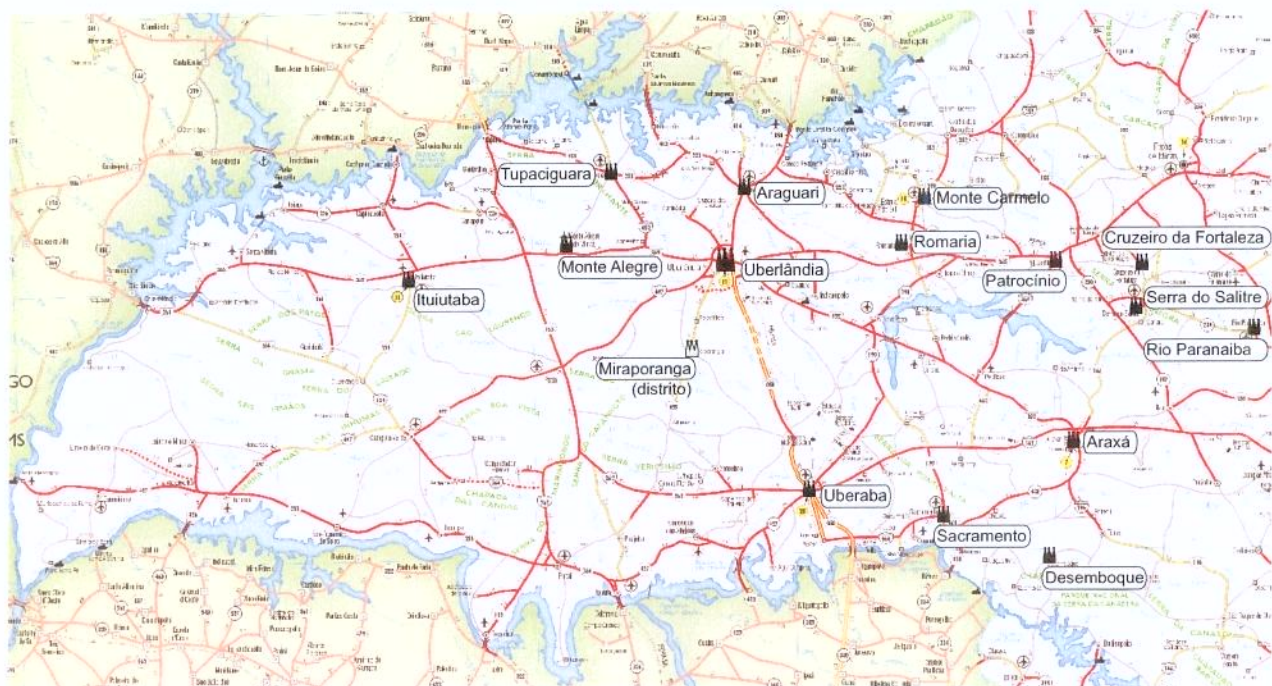
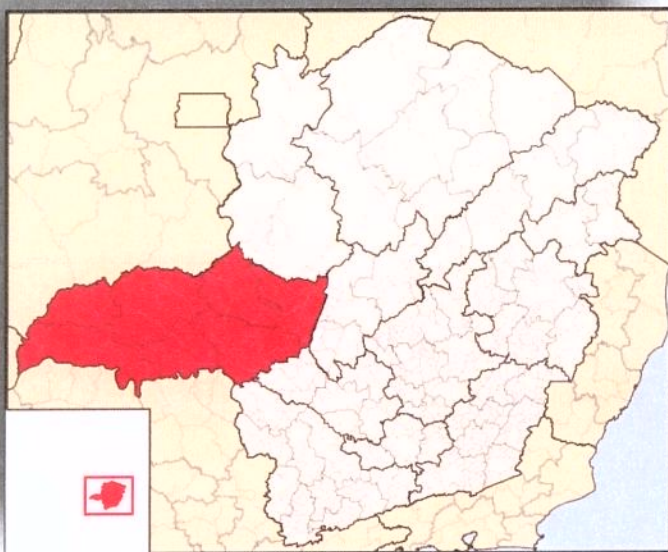
A ação concreta apresentada no capítulo quatro analisa o oferecimento de um curso de dança dentro das atividades curriculares para a terceira série do ensino fundamental. Mostra a organização das atividades e seu processo de desenvolvimento, considerando as dificuldades e as estratégias para a sua superação. O registro fotográfico da pesquisa, realizado por Túlio Cunha, complementa o texto com o discurso das imagens.



1. Sertão da Farinha Podre

*Mãe do Rosário olha eu,
Além de São Benedito eu sou filho seu
Sou congadeiro, catupê, maçambiqueiro
Afro-brasileiro, sou filho de Deus*

*Moçambique Princesa Isabel
CUNHA e MEIRA: 2000, p.15*



Uberlândia é uma “grande cidade média”¹ situada no Triângulo Mineiro, região que, juntamente com o Alto Paranaíba, foi chamada inicialmente de Sertão da Farinha Podre. Essa região é considerada precoce no que diz respeito à divisão inter-regional do trabalho, conforme Calixto (2001, p. 71), e “com vigorosa presença na economia nacional”. Aqui, sua história é contada a partir da perspectiva da população trabalhadora². Destacam-se os escravos e seus descendentes como sujeitos sociais portadores de historicidade. Apresentam-se os conflitos de valores e interesses e procura-se o trajeto que constituiu o contexto cultural contemporâneo. Com essa abordagem, faz-se visível e atuante a tradição popular mais antiga e, ainda hoje, a mais representativa da região, o Congado³.

A abordagem desta história de Uberlândia objetiva localizar a cidade no contexto histórico nacional e destacar os aspectos referentes ao Congado. Com a consciência da historicidade humana que “é a percepção de que o presente se enraíza no passado e se projeta no futuro” (SAVIANI, 1996: p. 12) oferece os dados necessários para definir a concepção de cultura popular tradicional.

Na história contada, a seguir, há diferentes recursos para sua construção: fontes como documentos, depoimentos, artigos de jornal, pesquisas acadêmicas, publicações de memorialistas e versos de músicas do Congado; a história oral de vida, a história oral temática e a tradição oral. Com isso são feitos paralelos de perspectivas hegemônicas e periféricas, procurando-se tecer um panorama múltiplo e complexo, como um mosaico. São fatos apresentados em ordem cronológica que focalizam a vida do trabalhador e as práticas culturais em meio à história oficial. O processo histórico e sua descrição não se apresentam acabados, pois são inúmeras as perspectivas possíveis de contar a história e as suas consequências, pois o presente se faz a partir dessa história. E essa história se refaz a partir do presente.

¹ Chamadas anteriormente de centros regionais, são consideradas cidade média aquelas que apresentam expansão do meio técnico-científico-informacional, com população entre 100 mil e 500 mil habitantes, a ONU considera médias cidades de até um milhão de habitantes, dependendo da região, com destacado desenvolvimento econômico, alta e competitiva especialização funcional, modernas formas de consumo como hipermercados e *shopping centers*, bem como os consumos vinculados à educação, saúde, cultura e lazer, e característica de centro de gestão do território, conforme BESSA, 2005.

² Calixto (2001) e Carmo (2000) apresentam em seus trabalhos a história de Uberlândia a partir do trabalho. O primeiro com o objetivo de descrever um bairro periférico na atualidade e o outro, focando os trabalhadores negros a partir de sua própria fala e de como foram vistos em matérias de jornais locais, entre as décadas de quarenta e sessenta do século XX..

³ Diversas são as publicações acerca do Congado regional.

Apesar da multiplicidade, a história aqui contada não é neutra, posiciona-se ao lado dos trabalhadores e dos negros, destacando seus sujeitos, apresentando sua dignidade e denunciando os abusos e a construção de um imaginário que os desvaloriza. A escassez de fontes sobre a perspectiva de mundo da população negra na construção histórica de Uberlândia e do Congado fortalece as informações recolhidas em depoimentos, versos e registros de caráter memorialista. Essas informações, muitas vezes românticas, justapostas aos agressivos artigos de jornais e à perspectiva dominante da história dão um contorno idealizado à figura do negro trabalhador, deixando ocultos conflitos e contradições. Nesse panorama histórico denso e inacabado está o Congado em sua complexidade. Uma tradição popular importante para o contexto desta pesquisa é assim apresentada, ao mesmo tempo define-se o conceito de cultura popular tradicional, base deste trabalho. Aqui vai a história.

No século XVII, segundo Flander de Almeida Calixto (2001, p.71), a região chamada hoje de Triângulo Mineiro era parte portuguesa, capitania Hereditária do Espírito Santo, e parte espanhola, de acordo com o Tratado de Tordesilhas. A região era habitada, principalmente, pelos índios Caiapós, disputados por sertanistas que os vendiam no “comércio de seres humanos por 1000 réis a ‘peça’”, e por jesuítas que queriam catequizá-los. Nesse cenário de conflito, o Sertão da Farinha Podre foi uma região de passagem de tropeiros e mineradores que seguiam para Goiás e Mato Grosso. “Em 1736 foi descoberto ouro no Rio das Abelhas, atual Rio Araguari” (CALIXTO, 2001, p. 72). Oficialmente, a extração de ouro chegou, segundo Calixto, a 1500kg entre os anos de 1743 e 1781. A aldeia lá constituída foi alvo de emboscada dos Caiapós nos seus primeiros anos de existência, entretanto, os índios não conseguiram afastar o colonizador que lá permaneceu.

A resistência dos Caiapós ao povoamento dessa região foi intensa. Junto aos índios rebelavam-se também os negros “foragidos” que organizaram na região muitos quilombos, provavelmente mais de trinta (CALIXTO, 2001: p.72). Esse conflito provocou a reação da coroa que enviou, em 1759, uma expedição chefiada por Bartolomeu Bueno do Prado, eliminando as resistências dos escravos negros e dos Caiapós, destruindo os quilombos e escravizando os índios.

Nesse período, os viajantes eram responsáveis pelo registro e divulgação das expressões de culturas das diferentes partes do mundo. Não existia ainda a noção, hoje ainda controversa, das culturas populares, como analisam Peter Burke (1999) e Renato Ortiz

(1992). O primeiro registro de Congado em Minas Gerais⁴ foi feito na região do Tejuco, atual cidade de Diamantina. Spix e Martius⁵ contam no livro *Viagem pelo Brasil – 1817-1820* que “em 1818, assistiram em Minas Gerais, na localidade chamada Tejuco, à representação do Congado, efetuada como parte das solenidades populares em homenagem a D. João VI, por motivo de sua coroação”. Apresentavam-se, nesse Congado, personagens representando o “Rei Congo”, a “Rainha Xinga”, o Príncipe, Princesas e seis mafucas (camareiros e camareiras). Tocavam “tambores, flautas, pandeiros, chocalhos e a chórica marimba” (RABAÇAL, 1976, p.158).

No final do século XVIII e início do XIX, enquanto os folcloristas e os românticos registravam, organizavam, defendiam e definiam as noções de folclore, as terras do Sertão da Farinha Podre eram ocupadas pelos entrantes. O primeiro povoado do Sertão da Farinha Podre foi chamado Desemboque e serviu de pouso e abastecimento para os tropeiros e mineradores. Distante dos centros mais povoados da colônia foi cenário de contrabando e desvio de ouro. Viu o comércio florescer por ser entroncamento de várias rotas até que, em 1789, o governo paulista proibiu a circulação pela estrada de Desemboque (Brandão, 1989, p. 25 apud Calixto, 201, p. 72). Foi trilhado, então, um novo caminho de tropeiros e mineradores contribuindo para o crescimento de Araxá e Uberaba. A história da ocupação inicial da região mostra duas formas de dominação: por violência ou por poder econômico e político. A primeira diz respeito à relação entre os entrantes e os povos indígenas e escravos, respectivamente massacrados e perseguidos, com o apoio militar da coroa. A segunda diz respeito à soberania das regiões de maior concentração de renda que definiram o investimento e o uso de infra-estrutura na região do sertão da Farinha Podre.

Junto a uma série de concessões de sesmarias no Triângulo, então sob jurisdição da Capitania de Goiás, João Pereira da Rocha, “primeiro entrante em terras do futuro município de Uberlândia” (SILVA, 2002, p. 20), adquiriu, em 1818, uma sesmaria e fundou a Fazenda São Francisco. As circunstâncias do povoamento brasileiro “levava a um fechamento extremamente individualista”. Os centros urbanos foram criados “compulsoriamente com

⁴ Segundo Rabaçal (1976, p. 12) a “primeira notícia conhecida sobre Congos, Congados, Congadas, data de 6 de junho de 1760, quando nas festas realizadas em Santo Amaro, na Bahia, em regozijo pelo casamento de D. Maria I de Portugal com o Príncipe D. Pedro”. Em São Paulo, os registros mais antigos referem-se a 1793. Sendo em Minas o próximo, em 1818, na região do Tejuco, como mencionado no texto.

⁵ Apud Rabaçal (1976, p. 117).

populações arrebanhadas, só uma vez ou outra nascidos com a força de vontade do povo” (FREIRE, 2000, p. 79 e 80). Uberlândia é gestada na estrutura de “propriedade sesmeira” e trabalho escravo, em que

não podíamos, dentro dessas circunstâncias, marchar para formas de vida democrática, que implicava num alto senso de participação nos problemas comuns. Senso que se “instala” na consciência do povo e se transforma em sabedoria democrática (FREIRE, 2000, p. 79).

A região ganhava características de centro comercial, pois “realizavam um expressivo escambo com os criadores de gado da província de Goiás” (CALIXTO, 2001, p. 73). Em troca do gado para engorda nas invernadas do Triângulo, permutava-se “chumbo, cobertores, sal, ferro, tecidos, etc.” (SAINT-HILAIRE, 1944, p. 219 apud CALIXTO, 2001, p. 73). Nessa época, alguns acontecimentos como guerras e garimpo se somaram ao comércio crescente e favoreceram a migração para o Triângulo. Nesse movimento migratório circulavam proprietários, comerciantes e escravos. É datado de 1853, o primeiro documento a respeito de escravos trabalhadores na localidade de Chagas do Campo Grande, atual Rio Paranaíba, onde, segundo Jeremias Brasileiro (2001, p. 21), em 1847 “já existe evidência concreta do Congado”.

A partir dos movimentos migratórios para a cidade e dos projetos de desenvolvimento urbano regional, tem-se uma datação que localiza, anterior a 1860, o arraial de São Pedro de Uberabinha como um núcleo proto-urbano, que se constituía de uma esparsa população morando ao redor da capela, quando nos fins de semana realizavam-se os cultos e ritos (missas, casamentos, batismos) e a feira (comércio). (GABARRA, 2003, P.93).

Entre os cultos e ritos realizados estava o Congado, festa de devoção à Nossa Senhora do Rosário e São Benedito realizada pela população afro-descendente da região. Ranulfo José Paulino⁶, afirma em entrevista (BRASILEIRO: 2001, p. 31) que os primeiros ternos de Congado de Uberlândia surgiram no distrito de Miraporanga.

A Igreja Nossa Senhora do Rosário de Miraporanga, atual distrito de Uberlândia, foi construída no século 19, por volta de 1850 a 1852. No altar, juntamente com a santa, permaneceu São

⁶ Ranulfo José Paulino, neto de Paulino Estevão da Costa.

Sebastião, ao que parece foi um dos santos de grande devoção do povo triangulino do século 19 (ROSSI, 2006).⁷

O movimento migratório e o crescimento comercial aumentavam de acordo com as vias de transporte fluviais e terrestres. As terras de São Pedro de Uberabinha foram sendo demarcadas, adquiridas e empossadas, primeiro pela família Pereira, seguidos pelos Carrejos e depois por outras famílias que aumentavam o contingente de colonizadores. Felisberto Carrejo⁸ instalou em sua casa a primeira escola da região, era professor com formação adquirida em colégios missionários. Já os escravos, além de trabalhar nas fazendas, desenvolviam sua própria cultura.

Ainda no tempo da escravidão, eles se reuniam no mato e ali cantavam e dançavam em louvor a sua santa protetora. Assim, por volta de 1874, começou o movimento do Congado de Uberlândia, através da pessoa do Sr. André. Ele reunia os negros da região do Rio das Velhas, Olhos d'Água, que saíam 'batendo caixa', venerando e pedindo a Nossa Senhora do Rosário, padroeira dos Negros, para libertá-los da escravidão. (Histórico do Congado, sd., p. 3).

As festas dos santos de devoção dos escravos são resultado do processo de colonização cultural e religiosa. Fruto do processo de dominação e controle da população escrava, o Congado remete à luta entre mouros e cristãos, referindo-se diretamente ao processo de cristianização dos escravos. Entretanto, esse processo não se fez, nem se faz, numa via de mão única e com uma recepção passiva. Certamente, o fato de ser uma prática de catequese, de imposição de valores, acarretava a permissão para sua prática. Com o passar do tempo, o Congado que se configurou, em seus primórdios, como uma forma de doutrinação da população trabalhadora tornou-se crítica e ganhou contornos de prática de resistência e expressão de seu lugar específico na sociedade. Tornou-se, também, uma forma de contar sua história, manipulada e, até, negada pela história oficial⁹. A experiência

⁷ <http://www.dochis.arq.br/html/numero/num15b.html>

⁸ Felisberto Carrejo foi reconhecido em 1964 como fundador da cidade de Uberlândia.

⁹ Tanto foi negada que atualmente é obrigatória por força de lei: Lei Federal 10.639/03 Altera a Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

coletiva instaurava-se nas práticas populares distantes dos centros de decisão e poder. A dominação fazia com que a experiência coletiva se construísse à margem da sociedade, longe do centro de poder econômico e político.

Larissa Gabarra (2003, p. 121) afirma que há notícias de uma abolição tardia nas redondezas do Sertão da Farinha Podre, pois, ainda na “década de 20 do século XX, os depoimentos mostram a vida dos trabalhadores que andavam descalços, buscavam lenha, cozinhavam, casavam-se, reproduziam-se, obedecendo a ordens dos senhores e das sinhás”. Passo a palavra agora ao Capitão Baltazar do Moçambique do Oriente (CUNHA e MEIRA: 2000, p. 17-21) que nos canta sua versão desses tempos de escravidão [grifos meus].

*Êh, coração em terra alheira
É uma morada que ninguém conhece
É certeza como planta o fruto
E passa ano e não enfloresce
É certeza como tem o dia
O sole entra e escurece*

*A palavra é justa eu não sei explicar
Só Deus no céu que sabe ensinar
A palavra é justa eu posso cantá
Com os anjos no céu que vem me ensinar*

*Oh, no tempo da escravidão
Ah, quando o senhora batia
Chamava por Nossa Senhora
Mas a pancada doía*

*Preto velho tanto sofreu
E preto velho tanto apanhou
Por hoje encontra com Deuso
Vai junto com Salvador
Pois viva Maria e viva José
Anjo da minha guarda é o anjo Gabriel*

*A Senhora do rosário
É uma mãe tão poderosa
E rainha santa Izabele
Ela é tão milagrosa
Encontrou os preto velho
E ela deu a benção*

*Rainha santa Izabele
Ela tirou a escravidão
O minha mamãe eu quero adora
Mamãe do Rosário vai abençoar*

*Oh, mas quando alembro do vovô
Me dá pancada no coração
Ele contava o sofrimento
Como foi a escravidão
E ele comia no cocho era angu e feijão
O vovô mudou pra longe
Pra aquele centro de sertão
E me deixou aqui tão triste
Num grande triste solidão
E eu chorava dia e noite
Que a lágrima caía no chão*

*Eu tinha o vovô e tinha a vovó
A vida era boa num tinha milhó
Eu tinha o papai e tinha o vovô
Criei lá na roça o vovô me criou*

Vovô foi-se embora eu peguei a chorar
E veio a vovó pra me consolar
Eu tinha o vovo não vou reclamar
O vovô era bom me ensinou trabalhar

De dia e de noite vamo trabaia
Pra Nossa Senhora pr'ela abençoar
Bate esse congo até talufá
Pra Nossa Senhora vamo peleja

Eu tinha a vovó e tinha o vovô
A reza que eu sei ele que me ensinou
Reza o pai nosso reza o bendito
A reza que eu tenho é de São Benedito

Esse chama gunga chama pataquá
Pra Nossa Senhora quero peleja
A minha mamãe vai abençoar
Mamãe lá do céu vai abençoar

Essas canções falam sobre o sofrimento de não se sentir na própria terra e da separação de entes queridos. Contam dos castigos doloridos dos escravos e dos maus tratos sofridos. Mostram a fé na Mamãe do Rosário e as rezas aprendidas com os antepassados, com as quais superavam o sofrimento. Referem-se ao imaginário simbólico que dá sentido à entidade Preto Velho, além de revelar um certo saudosismo da vida em família. Em negrito, são quatro versos que aludem ao ensino. Os dois primeiros afirmam que Deus e os anjos seriam os responsáveis pela explicação da palavra justa. Em meio a tanto sofrimento, é por meio da fé que a justiça pode ser percebida. Os outros dois versos lembram o ensino recebido do avô para o trabalho e a reza. Referem-se ao processo de formação desenvolvido pelos negros na estrutura escravocrata, numa ação pedagógica familiar, bem como a importância das relações intergeracionais. Esses cantos dizem respeito ao tempo da escravidão e são cantados hoje em dia. Permanecem atuais e, ao mesmo tempo, são parte da história.

No período relativo ao final da abolição, a educação formal no Brasil era restrita a poucos e trazia para a América Latina a ilustração que se desenvolvia na Europa (SAVIANI, 1996, p. 22). A educação escolar, então, definia as diferenças nessa sociedade predominantemente rural e de cobertura educacional reduzida. Legitimava o *status* dos proprietários de terra mantendo a maioria da população analfabeta (SAVIANI, 1996, pp. 55-57). O Brasil vivia a “expansão geográfica do capitalismo que se consolidava”. São Paulo se impunha como “núcleo hegemônico da acumulação do capital no país” e, com isso, a região

do Triângulo passa de “ponto de passagem” para “ponto de intercessão” (CALIXTO, 2001, p. 74). O Congado já era praticado na região¹⁰ e, nessas passagens e intercessões, as famílias descendentes de escravos se fixaram onde hoje é Uberlândia. O Congado era uma prática coletiva dos negros, ou, como define Martins (2000, p. 65 apud GABARRA, 2003, p. 19), “um lugar de discursos diferentes que coabitam, de pessoas diversas que se unem para praticá-lo”.

A família Rosa é uma das famílias que se tornou liderança em meados do século XX. Maria Irene Rosa, liderança espiritual respeitada atualmente em Uberlândia, conta que um menino chamado João nasceu em Santa Maria e tinha oito anos quando acabou a escravidão. Seu senhor, chamado Francisco, registrou-o com o nome João Francisco Rosa, colocando como sobrenome o nome de seu senhor seguido do nome de sua mãe. Além de registrá-lo, levou-o para freqüentar a escola em Sacramento, junto com os filhos dos brancos. Lá conheceu uma filha de escravos muito prendada que fazia as quitandas para a festa do Congado. O “coronel pegou e falou, vamos casá eles, vamo. Meu avô com 17 anos e minha avó com 14 anos”, conta Maria Irene (GABARRA, 2003, p.118). Os descendentes de João e sua esposa migraram para Uberlândia e, na década de 1940, fundaram o Congado Nossa Senhora do Rosário Catupé, junto com a família Matinada. Essa história mostra a gerência que os “coronéis” tinham na vida dos escravos. Uma forma de dominação aparentemente benéfica, mas impositiva. Parte do assistencialismo amaciador, como denomina Paulo Freire (2000), que emudece o diálogo. Percebe-se, também, a segregação, pois Francisco que foi estudar na escola “junto com os filhos dos brancos” é uma exceção.

O povoado de São Pedro de Uberabinha crescia e organizava-se de acordo com a infra-estrutura e as relações comerciais regionais e nacionais. O crescimento trouxe “a exigência de generalização daqueles elementos que integram a vida da cidade” (SAVIANI, 1991, p. 30) e a alfabetização é um deles. Conforme Saviani, é nesse processo de formação da cidade que a escola passa a ser a forma dominante de educação. É também nesse processo, que a “idéia de comunidade é superada pela idéia de sociedade”. Em Uberlândia, mantém-se com o Congado e com as práticas que o circundam uma comunidade dentro da sociedade. Comunidade aqui é entendida como um grupo que mantém características

¹⁰ O Histórico do Congado (Prefeitura Municipal de Uberlândia, s.d.) indica a data de 1874 como o início do Congado em Uberlândia.

específicas dentro de uma sociedade complexa (BRANDÃO: 2002, 202). Conforme Carlos Rodrigues Brandão, a comunidade é

a pequena trama de teias e redes de pessoas, de grupos de pessoas e de relações de aliança e conflito, de amorosa proximidade, de relacionamento formal e utilitário, de evitação respeitosa, de distanciamento motivado ou de hostilidade velada ou aberta (2002, pp. 203 e 204).

As comunidades se organizam a partir de características comuns como idade ou interesse e localizam-se entre a família, “de onde se é” e os limites para fora “de onde se vive” (BRANDÃO: 2002, p.202 e 203). O Congado é considerado, assim, uma comunidade demarcada pela etnia, formada na grande maioria por negros, e pela religiosidade, vinculada à igreja e também aos cultos afro-brasileiros.

Com o passar dos anos, eles [os negros] sentiram a necessidade de realizar a Festa do Congado da cidade. Naquele tempo, os negros vinham em carros de bois e se agrupavam de baixo de uma grande árvore, onde hoje se encontra a Praça Tubal Vilela. Depois eles seguiam por uma trilha até a Capela de Nossa Senhora do Rosário, construída de pau a pique e buriti, onde é hoje a Praça Dr. Duarte, e ali realizavam a Festa. Essa Capela foi construída por volta de 1880.(Histórico do Congado, sd., p. 3).

A construção da igreja dedicada a Nossa Senhora do Rosário, santa de devoção dos escravos, revela aspectos da posição dessa comunidade na sociedade que se formava. As informações sobre a primeira igreja são imprecisas, mostrando a ausência da história oficial. É provável que a primeira igreja tenha sido construída no antigo Largo do Rosário¹¹ e as informações recolhidas da memória apresentam o preconceito junto com a localização da igreja.

¹¹ Segundo Lourenço (1987, p. 26), “em Uberabinha, desde 1876 já existia uma capela dedicada a Nossa Senhora do Rosário, no antigo largo do Rosário, utilizada por negros, assim como as Igrejas do Rosário de Ouro Preto, Mariana, São João del Rei, e a igreja inacabada do Rosário de Sabará e tantas outras. Essa capela foi demolida em 1891, com a construção de uma igreja do Rosário em outro local”. Provavelmente em 1891 foi construída, sob cuidados de Arlindo Teixeira, outra igreja na atual praça Rui Barbosa. “Para o lançamento da pedra fundamental, os negros da Irmandade do Rosário, já sob a presidência do Sr. Manoel Francisco do Nascimento (Manoel Angelino) realizaram uma procissão, carregando um cruzeiro de madeira, da antiga capela até onde seria construída a outra. Esta outra capela foi construída com estrutura de madeira, tijolos de adobe e telha comum. O sino era dependurado do lado de fora, no baldrame da igreja” (Prefeitura Municipal de Uberlândia, sd., p. 3).

A memória oral registra que Arlindo não se sentia muito prestigiado com aquela igreja de negros defronte à sua casa que era no largo. Por outro lado, o povoado se desenvolvia subindo a barranca para tomar o planalto onde se assenta, hoje, o centro da cidade; a praça Dr. Duarte já se transformava num centro comercial e aquela igreja bem ali no miolo além de reduzir espaços fazia da praça um reduto da 'negrada', principalmente nos seus dias festivos. E a cidade tinha em grande apreço seus valiosos preconceitos. (SILVA, 2002, p. 88).

Na segunda metade do século XIX, a malha ferroviária interiorana se expande colaborando na definição do mercado nacional, distribuindo os bens industrializados de São Paulo e possibilitando o escoamento da produção agro-pecuária do interior.

*Preto na senzala bateu sua caixa deu viva iá, iá
Preto na senzala bateu sua caixa deu viva iô, iô
Viva iá, iá, viva iô, iô Viva Nossa Senhora cativoiro já acabou
Viva iá, iá, viva iô, iô Viva Nossa Senhora cativoiro já acabou*

*Terno de Congo Amarelo Ouro
(CUNHA e MEIRA, 2000, p. 24)*

A malha ferroviária, chamada de Mogiana, chegou a São Pedro de Uberabinha no ano de 1895, intensificando os laços econômicos com São Paulo e fazendo do Triângulo Mineiro entreposto obrigatório para a produção do Centro-Oeste brasileiro (CALIXTO, 2001, p.76). A estrada de ferro Mogiana é parte da história do Congado de Uberlândia, como mostra o verso do terno de Congo de Sainha (CUNHA e MEIRA: 2000, p. 8), abaixo transcrito, e como atestam as fotografias desse terno de congo na "linha da Mogiana" (BRASILEIRO, 2001, p. 50).

*O Mogiana corre terra sem paragem
Oi baronesa quero ver balancear, gente
O peru faz volta no meio da morenada
Oi baronesa quero ver balancear, gente
Terno de Congo de Sainha
(CUNHA e MEIRA: 2000, p. 10)*

Os movimentos migratórios de trabalhadores da região que se fixaram em Uberlândia formam a história da economia local e também a história do Congado, representante mais notório da cultura popular tradicional da região do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba. A estrutura de transporte que fez da região um entreposto importante para o Brasil, foi

ampliada com a construção de pontes, uma delas sobre o rio Paranaíba, ligando o Estado de Minas Gerais ao Estado de Goiás. Por volta de 1912, foi instalada a Companhia Mineira de Autoviação, uma grande rede intermunicipal e tendo Uberlândia no centro comercial, perfazia “um percurso viário de quatro mil quilômetros no eixo principal” (CALIXTO, 2001, p. 78), norteando uma grande rede capilar de estradas vicinais. Essa rede ligava trinta e duas povoações do Triângulo Mineiro, dentre elas dezoito mineiras e vinte e quatro goianas. Também é dessa época, a criação em Uberlândia de uma companhia de energia elétrica, Companhia Prada de Eletricidade. Em 1919, foi instalada em São Pedro de Uberabinha uma empresa de telefonia, chamada Teixeira¹².

*Trabaia trabaia trabaia nego
Trabaia trabaia trabaia nego
O São Benedito mandou trabalhar
Trabaia, trabaia, trabaia nego
Terno de Moçambique Pena Branca
(CUNHA e MEIRA: 2000, p. 14)*

O incremento do comércio e produção gerados pela construção dessa infra-estrutura ampliou significativamente o número de trabalhadores, que criaram formas de organização para melhorar as difíceis condições de vida. Uma dessas estratégias foi a fundação da Irmandade do Rosário de Uberabinha em 12 de julho de 1916. A formação de Irmandades do Rosário já acontecia na Europa e na África antes da chegada de seus povos no Brasil¹³. Constituem organizações ligadas à Igreja Católica e prestavam-se tanto a instituir e estreitar a relação dos negros com a igreja, quanto a apoiar os negros em suas necessidades. Ações como organização de funerais e compra de carta de alforria eram comuns nas Irmandades do Rosário. A Irmandade do Rosário de São Pedro de Uberabinha era formada por dois ternos, o Terno de Congo de Sainha e o Moçambique do Mudesto (GABARRA, 2003, p. 95 e 96).

¹² Essa empresa Teixeira seria futuramente a atual CTBC – Telecom do grupo Algar.

¹³ A Irmandade do Rosário (dos brancos) fundada na Alemanha em 1409, chegou a Lisboa em 1478. A mais antiga menção a uma “Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos” é de 14 de julho de 1496, isto é, quatro anos antes da chegada dos portugueses ao Brasil. Esta informação consta num alvará dado à dita confraria, sita no mosteiro de S.Domingos de Lisboa, “para poderem dar círios e recolher as esmolas nas caravelas que vão à Mina e aos rios da Guiné”. Encontramos o importante documento no Arquivo Nacional da Torre do Tombo em Lisboa: Confirmações Gerais, L.2 fls.107v.-108.

Nessa época, o presidente da Irmandade era Manoel Francisco do Nascimento, conhecido por Manoel Angelino, escravo da família Pereira, conforme Livro de Ata nº1 (1916-1959). Gabarra (2003, p. 93) chama a atenção para o fato da família Pereira, proprietária do escravo Manoel Angelino, fazer parte das famílias fundadoras da cidade. Destaca com isso o fato de a Irmandade ser presidida pelos primeiros escravos que se fixaram oficialmente, no local. A institucionalização da Irmandade consolidou a relação entre os congadeiros e a igreja. Há notícias de outra festa de Congado, a “festa de 13 de maio”¹⁴ que acontecia na igreja Nossa Senhora de Fátima (GABARRA, 2003, p. 96).

Os homens de cor que compuseram o Congado chegavam principalmente da região do Desemboque, Sacramento, Cruzeiro da Fortaleza, Patrocínio e, mais tarde, de Formiga, Tupaciguara. Eram migrantes, no entanto, os pais do Sr. Elias já podiam ser considerados uberlandenses, Manoel Angelino, seu pai, era escravo de uma das famílias patriarcais, os Pereiras (POEL, 2006).

Em diversas capitais do Brasil, na década de 1920, eclodem movimentos operários, greves e manifestações públicas, estimulados pelo movimento comunista coroado com a revolução na Rússia. Alguns postos de trabalho se organizavam em entidades, diferentemente das “funções de preto” que se organizavam entre si¹⁵.

Em Uberlândia formou-se uma entidade que congregava e defendia os motoristas, em 1924, chamava-se Sociedade União dos Chauffeurs de Uberabinha sucedida depois por outras associações. (PEREIRA: 2002, p. 110).

Enquanto em São Paulo acontecia o movimento modernista, em que a arte trabalhava, simbolicamente, as mudanças que influenciaram toda a sociedade ocidental, e depois também o oriente, em Uberlândia, na década de 1920, o cinema era provavelmente o maior entretenimento¹⁶. Após as sessões das *matinés* aos domingos, as calçadas da Av. Afonso Pena, a principal da cidade até hoje, ficavam cheias de gente andando de um lado para o outro, nos *footings*. Nessas ocasiões aconteciam os flertes, o reconhecimento social e

¹⁴ Depoimento de Lúcia Verônica, colhido por Gabarra em outubro de 2000.

¹⁵ Essa denominação é encontrada nas entrevistas realizadas por Luiz Carlos do Carmo (2001) e refere-se a trabalhos praticados quase em sua totalidade por homens negros. A organização dos trabalhadores afro-descendentes nas “funções de preto” é explicada adiante, ainda neste capítulo.

¹⁶ Com seu auge nas décadas de 40 e 50.

também a prática do preconceito, pois os negros não podiam passear na calçada direita junto aos brancos, sendo obrigados a ocupar as calçadas do outro lado da rua, ou mesmo, o meio da rua.

No Cine Uberlândia, as entradas eram separadas, assim como os lugares dentro do cinema, não é preciso dizer que os melhores lugares eram destinados aos cidadãos brancos, enquanto aos negros se reservava o “puleiro”. (CARMO, 2000, p. 133). O espaço da cidade se organizava também tendo em vista a segregação, bairros onde só moravam negros, clubes sociais para negros e a divisão do uso das ruas do centro da cidade, os brancos andavam no lado direito, no passeio do cinema, e os negros andavam no meio da rua ou na calçada oposta. Também o desrespeito à festa do Congado é citado nos depoimentos colhidos por Luis Carlos do Carmo, a ocupação do centro da cidade com a festa dos negros chegava a ser quase uma ofensa para a parcela progressista da sociedade.

Ainda na década de 1920, a avenida Afonso Pena era palco do carnaval de rua, realizado pela elite da cidade em forma de corsos, com músicas animadas, não necessariamente carnavalescas. No final da década de vinte, o carnaval da elite foi perdendo lugar para o carnaval do “povo”. Segundo Antônio Pereira da Silva (2003, p. 12), “o clube de negros ‘Flor de maio’ surpreendeu a todos ao alugar um automóvel e entrar na avenida – lugar exclusivo de brancos ricos até então”. Havia bailes em diversos locais: nos clubes de brancos separados dos clubes de negros; nas casas e cantos em serenatas. Assim, as diferenças étnicas e sociais configuravam desigualdades, tensões e mesmo conflitos também nas atividades culturais como a festa do Congado, a sessão de cinema, os bailes e passeios nos finais de semana.

Charqueada, considerado hoje o congadeiro mais velho de Uberlândia, em depoimento telefônico a Gabarra (2003, p.112) conta que quando chegou, em 1921,

Só tinha o [bairro do] Patrimônio não tinha mais nada não, lá eu ajudei a fazer a Omega, matadouro municipal, e graxeira, onde cozinhava as coisas, adubo, o lixo, tinha o [bairro do] Fundinho, Rua Princesa Isabel (risada). As quatro avenidas principais, que eu gostava, e acho bonita, achei bonita, e foi bonita e é bonita. Mas Uberlândia chamava Sertão da Farinha Podre, aqui não tinha negócio de água encanada, não tinha luz elétrica. Uai! No Sertão da Farinha Podre, bandeirantes passou largaram a farinha pra trás ninguém ligou praquilo não ué! Pr’cê vende um litro de farinha era trocado, a farinha a troco de fubá, não tinha arroz, farinha de mandioca, tinha de milho também,

mas que deixou foi mandioca.

O bairro do Patrimônio é reconhecido como reduto de negros, Luiz Augusto Bustamante Lourenço (1987), Carmo (2000) e Gabarra (2003) e Em 1929, em meio à crise da estrutura nacional de produção agrícola para exportação e no início da redefinição das condições do mercado internacional, em plena crise mundial que acarretaria a crise do café no Brasil, o então vilarejo de São Pedro de Uberabinha recebeu o nome de Uberlândia, que significa terra fértil, sugerido por João de Deus Faria. Nesse mesmo ano, houve uma mudança na data da festa do Congado. Por determinação da igreja, a festa do Congado passou a ser realizada no segundo domingo de novembro¹⁷. Com isso a quermesse dos “homens brancos” poderia se realizar sem o barulho e sem a presença dos “homens de cor” no dia de São Benedito. Na década de 1920, entre os movimentos políticos e culturais que acompanhavam as transformações econômicas e tecnológicas, “o catolicismo esteve articulado com o nacionalismo e com o integralismo, através de Jackson de Figueiredo, do centro Dom Vidal e de Dom Leme” (SAVIANI, 1991, p 69).

Iniciava a era Vargas, caracterizada pelo populismo e pelo nacionalismo. As culturas populares foram, então, tidas como expressão da identidade nacional e passaram a ser realizadas em modos mais aceitos socialmente. Um exemplo notório é a capoeira na Bahia. As mudanças ocorridas no processo de desmarginalização acabaram por formar uma outra modalidade de capoeira, a chamada regional, que dentre outras coisas trouxe o caráter de arte marcial a essa tradição e tirou-a das ruas constituindo as Academias de Luta Regional Baiana.

Manoel dos Reis Machado, o mestre Bimba, sentindo a necessidade de dar à capoeira um caráter mais aceito socialmente, estabelece algumas modificações substanciais naquela prática que até então era tida como “coisa de marginais e desocupados”, constando inclusive do Código Penal Brasileiro de 1890, caracterizada como crime (ABIB, 2004, p. 35, 36).

¹⁷ Atualmente a festa ocorre no segundo domingo de outubro e na segunda-feira subsequente. Esse retorno ao calendário eclesiástico deu-se também por determinação da igreja.

Getúlio Vargas descriminaliza a capoeira, em decreto de 1934. Em Uberlândia, a capoeira chegou três ou quatro décadas depois. O Congado em Uberlândia não vive esse processo de inserção social. Em 1931, foi construída a nova Igreja de Nossa Senhora do Rosário, que passou a ser, e é ainda hoje, o local central da festa do Congado. Foi construída no mesmo lugar da última, mas com a frente voltada para o “alto”, onde se formou o centro da cidade. Há uma tolerância expressa na solenidade de inauguração e no posicionamento da igreja do Rosário.

A pedra fundamental da edificação foi solenemente lançada em 29 de junho de 1929, com discursos e Banda de Música. A Igreja foi inaugurada em 10 de maio de 1931, com a presença do então Bispo de Uberaba, D. Frei Luiz Maria de Santana. (Prefeitura Municipal de Uberlândia, s.d., p. 4)

É importante perceber como a visão sobre as culturas populares se modifica. O nacionalismo tolera e mesmo incentiva as práticas populares dentro de padrões de sociabilidade hegemônicos. Minimiza seu caráter de resistência e elabora estratégias de controle e limites. As imposições são substituídas pelo assistencialismo amaciador, duas formas de dominação que não permitem o diálogo entre os diferentes grupos sociais (FREIRE, 2000). Atualmente, o Congado de Uberlândia tem servido como tema de propaganda para turismo, guiado pela valorização do regionalismo na época da economia globalizada. De maneira ilustrativa, o Congado é tema de cartões telefônicos, *folders* e *outdoors*. No ano corrente de 2006, essa igreja, que é a mais antiga construção religiosa da cidade segundo Silva (2002, p. 90), está sendo reformada com financiamento do Ministério do Turismo sob administração da Prefeitura Municipal de Uberlândia. O interesse do poder público pelas culturas populares aponta para as transformações constantes de significados e de relações políticas, sociais e culturais que as expressões culturais assumem.

Nas quatro primeiras décadas do século XX, a migração se fez em função da construção da cidade e do desenvolvimento regional. Esse movimento migratório escreve a história do Congado de Uberlândia¹⁸. “A identidade afro-descendente mantida pelo toque do

¹⁸ Gabarra (2003, p. 111) examina a “possibilidade de pensar um mapa da migração afro-descendente da região para Uberlândia a partir das viagens às festas do Congado vizinhas, como uma das (re)elaborações culturais”. A autora cita as seguintes localidades e a época das festas visitadas por ternos da cidade de Uberlândia atualmente: Ituiutaba, primeiro domingo de maio; Monte Alegre de Minas, dia treze de maio;

Congado revive a memória dessa cultura, mas também a memória da cidade, e vive-versa” (GABARRA, 2003, p. 111). A dinâmica da criação, abandono e levantamento dos ternos de Congado de Uberlândia é parte da intensa migração que compõe o crescimento da cidade. Muitas cidades da região cultivam o Congado até hoje e denotam uma rede de relações familiares, sociais e culturais na região.

O terno de Congo de Sainha, considerado o primeiro de Uberlândia, é um bom exemplo para entender como se dá essa relação. Os dados de sua criação são incertos, mas é possível reconstituir a história. O Histórico do Congado (Prefeitura Municipal de Uberlândia, s.d., p.6) afirma que esse terno foi criado por um senhor de nome André, bisavô do atual presidente da Irmandade. Jeremias Brasileiro (2001, p. 47) publica um depoimento de Dona Abadia, madrinha, falecida em 2003, afirmando que o terno,

existe desde a época do Sr. Elias do Nascimento, um dos fundadores e primeiro presidente da Irmandade. Antes, o Sainha era do Abadio e do Vicente e por problemas políticos na campanha do Tubal Vilela, o Sainha voltou pras mãos de Elias do Nascimento. O terno já chegou a possuir 120 dançadores. O José Rafael, o José Justino e o Leônidas pegaram depois o terno e com o abandono do Leônidas e falecimento do Rafael, o terno Sainha ficou comigo e com o Zé Justino.

Segundo o Histórico do Congado (Prefeitura Municipal de Uberlândia, s.d., p. 7) e Gabarra (2003, p. 95), o capitão do Sainha chamava-se José Pedro e, em 1894, morava na roça. Seu filho Abadio, residente no Rio das Velhas, assumiu o terno no começo da década de 1930. Abadio mudou-se da cidade e o terno de Sainha ficou desativado. Em meados de 1940, o Sr. José Geraldo dos Santos, conhecido como Zé Rafael, mudou-se de Tupaciguara para Uberlândia e juntamente com o Sr. José Alves Garcia, conhecido como Zezé, levantou o terno de Congo de Sainha. A Irmandade que, na década de 1920, era formada por um terno de Congo, o Sainha, e outro de Moçambique, o Mudesto, na década de 1940, estrutura-se com três ternos. O Marinheiro era formado por crianças e ficou conhecido por Marinheirinho. O Camisa Verde era o terno que recebia os congadeiros do Marinheirinho quando jovens. Quando o congadeiro estava amadurecido, participava do Terno de Congo

Romaria, último domingo de maio; Ibiá, segundo domingo de julho; Formiga, agosto, Serra do Salitre, setembro; Araguari e Catalão em outubro, sendo esta última cidade localizada no Estado de Goiás; Rio Paranaíba, novembro. Gabarra cita ainda as cidades de Patrocínio, Desemboque e Olímpia sem determinar a época do ano em que ocorrem.

de Sainha. Sendo assim, nas três primeiras décadas do século XX havia três ternos que reuniam os congadeiros em Uberlândia, cada um deles com histórico de relação com outras localidades da região.

A presidência da Irmandade passou no ano de 1936 para o Sr. Elias Nascimento, filho de Manuel Francisco do Nascimento, pois os presidentes dessa Irmandade têm cargo vitalício e a transmissão é hereditária. Sob sua presidência, o Congado de Uberlândia se desenvolveu junto com a cidade. Nesse período, a população da cidade sofreu um crescimento de 255,76 % (CARMO, 2000, p.44). Uberlândia se constituía em pólo regional com a economia a partir do beneficiamento de produtos agrícolas e pecuários como em outras cidades regionais, mas específica e principalmente no comércio, como centro atacadista. Em 1940, de um total de 42.179 habitantes, divididos igualmente entre as áreas urbana e rural, 21.077 e 21.102 respectivamente, 7.082 pessoas eram negras, segundo o IBGE. Ou seja, 16,79 % da população era composta por descendentes de escravos.

Formava-se aos poucos a modernidade no Triângulo Mineiro. Modernidade que se faz com a urbanização e os meios de comunicação de massa. Além do cinema, já citado, o rádio traz, em suas ondas, informações e notícias para o entretenimento e cumprindo uma função civilizatória.

Em 1939 a radiodifusão se instaura em Uberlândia, com a fundação da PRC6 – Rádio Difusora Brasileira de Uberlândia – a primeira estação de rádio da cidade. (...) As ondas do rádio levavam até os ouvintes, a civilização, a política, as notícias e novidades, os novos hábitos e costumes propondo uma nova realidade progressista da cidade. Além das suas funções de comunicação rápida e abrangente, informação e entretenimento, o rádio foi visto como uma possibilidade de educar os analfabetos e incorporar os indivíduos vindos de fora, das mais diversas origens, ao desejo de também se empenhar no crescimento de Uberlândia. (D'Angelo, 2004/2005).

A cidade de Uberlândia viveu um grande desenvolvimento relacionado à produção econômica e ao processo de urbanização a partir dos anos 1940, juntamente com um projeto nacional que incluía o desenvolvimento do interior, das indústrias e o deslocamento da Capital Federal para o Planalto Central. A efetivação desse crescimento envolveu um conjunto de trabalhadores que ouviam rádio, iam ao cinema, dançavam o Congado,

quebravam as pedras para calçar as avenidas, carregavam os caminhões que trafegavam pelas estradas recém-construídas, operavam as máquinas de beneficiamento de arroz e colocavam a carne salgada para tomar sol, antes mesmo do sol nascer. As relações sociais que se estabeleceram nesse processo e as estratégias alternativas de formação específicas, mantiveram tradições e definiram práticas culturais. Além da segregação, percebe-se uma relação de dominação econômica, pois as famílias afro-descendentes ocupavam os cargos menos valorizados e remunerados dos postos de trabalho abertos no crescimento intenso da região.

A dissertação de Luiz Carlos do Carmo (2001) encontra nas falas de senhores negros entrevistados, nos anos de 1998 e 1999, algumas ocupações consideradas “funções de preto” e apresenta a dinâmica desse campo de trabalho. Nas músicas do Congado é comum a referência aos “pretos” trabalhadores e aos “pretos velhos”, referindo-se tanto aos escravos quanto à entidade da Umbanda. Nas músicas gravadas no Projeto Congado, Cultura do Povo (CUNHA e MEIRA: 2000, pp. 12, 21 e 22), há os seguintes versos que se referem a “pretos”.

*Sonhei com meu Preto Velho
Ele mandou me avisar
Que quem meche com demanda
Sua vida vai atrapalhar
Moçambique de Belém*

*Preto velho tanto sofreu, Aruê
E preto velho tanto apanhou, Aruê
Por hoje encontra com deuso, Aruê
Vai junto com salvador, Aruê
Moçambique do Oriente*

*Oh. Preto sabe língua
Branco sabe lê
A língua de preto custa entender
Oi ah custa entender
Oi ah custa entender
Moçambique Pena Branca*

*A Senhora do rosário, Aruê
É uma mãe tão poderosa, Aruê
E rainha santa Izabele, Aruê
Ela é tão milagrosa, Aruê
Encontrou os preto velho, Aruê
E ela deu a benção, Aruê
Rainha santa Izabele, Aruê
Ela tirou a escravidão
Moçambique do Oriente*

*Preto sabe língua branco escreve
A língua de preto branco qué sabe
Olelé, lê, lê, branco qué sabe
Moçambique de Belém*

Nos dois últimos pontos¹⁹, nota-se a referência à alfabetização. Os dois se referem à oralidade da cultura afro-descendente e ao letramento dos brancos. Entretanto, existem duas perspectivas diferentes. No primeiro ponto cantado pelo Moçambique Pena Branca, o “branco” sabe ler, mas não entende a “língua de preto”. Sua perspectiva é de definir as diferenças e reconhecer os saberes da cultura negra. Parece que não é possível estabelecer a comunicação. Já o segundo ponto cantado pelo Moçambique de Belém, valoriza ainda mais os saberes da cultura de matriz africana inferindo que o “branco” quer saber a “língua de preto”, que ele não entende. Nesses versos, a palavra “demanda” se remete a trabalhos espirituais de disputa e o ponto alerta para o retorno desse tipo de trabalho. Há também, nesses versos, referência à princesa Izabel que está amalgamada com a própria Senhora do Rosário. Tem poderes milagrosos por ter acabado com a escravidão. Em outros pontos, cantados pelo Moçambique Princesa Izabel, aparece ainda, a perspectiva do negro querer aprender a ler, pedindo emprestada a cartilha do branco, e de diferenciar o conhecimento letrado do saber poético, em que o negro se insere.

*É o a, é o b, é o a, é o b, é o c,
Me empresta sua cartilha que eu também quero aprender*

*Não sei ler, não sei escrever, sou apenas um poeta
Filho de São Benedito e Nossa Senhora que é dona da festa
(CUNHA e MEIRA: 2000, p. 15)*

De 1930 até 1964, é possível perceber, na política educacional da América Latina, a predominância do estilo de modernização social. Nesse período, a escolarização foi um instrumento de mobilidade social, trazendo as classes médias para as elites, mas mantendo as classes populares fora da disputa pelo poder e riqueza, numa relação de dominação cultural. Em Uberlândia, no ano de 1935, um dos principais símbolos de status e desigualdade social da cidade é inaugurado oficialmente: o Praia Clube. Clube social, de esporte e lazer da elite da cidade, localizado às margens do Rio Uberabinha, no Bairro do Patrimônio. A criação desse clube restringiu o uso do local de lazer para os cidadãos de destaque social e de sucesso econômico. É reflexo do crescimento econômico das classes médias que têm, então, condições de incorporar-se ao “grupo dominante que surge da fusão

¹⁹ Ponto é como são chamadas as canções dos Moçambiques. Referem-se aos cantos da Umbanda e Candomblé que possuem poderes mágico-religiosos.

da antiga oligarquia com a burguesia, obtendo socialização cultural e conhecimentos suficientes para agir como burocracia política da nova ordem” (SAVIANI, 1996,p. 60). A escola é, então, o caminho de ascensão social das classes médias que

em virtude de sua integração ou associação com a aliança de poder, participam de uma série de oportunidades educacionais, entre as quais figuram a gratuidade, a dotação de escolas de ciclo completo nas cidades, o desenvolvimento da educação de nível médio (em especial a magisterial) e a criação ou expansão de cursos universitários técnicos e administrativos que lhes permitam transformarem-se em elites modernas, que ao mesmo tempo fazem parte do sistema tradicional de poder.

Já a comunidade congadeira, formada em sua maioria por trabalhadores braçais, utilizava outras estratégias de transmissão de conhecimento, principalmente ações pedagógicas de educação familiar. Transmitir o conhecimento das “funções de preto” a filhos e parentes era, conforme Carmo (2000), uma estratégia utilizada por diversas famílias de negros, para evitar as atitudes discriminatórias contra descendentes de escravos, intensas e públicas, principalmente, entre 1945 e 1960, período estudado pelo autor. O conhecimento sobre o Congado era também trocado entre parentes.

Ao chegar à cidade de Uberlândia, dentro da dinâmica migratória, os negros eram recebidos por parentes ou conhecidos. As famílias negras moradoras da cidade e as recém-chegadas organizavam a moradia e o trabalho “para assim tentar fugir das condições normalmente encontradas no interior dessa sociedade” (CARMO, 2001, p. 69). Além da adaptação inerente a mudanças, ter em quem confiar e com quem contar diminuía a probabilidade de zombaria e ridicularização a que os negros eram submetidos. Para enfrentar esses problemas, ao apoio de familiares e amigos somava-se

uma devoção, uma promessa a Nossa Senhora do Rosário, ou uma seqüência de noites, incorporando, transpirando, pedindo ou agradecendo aos Orixás, nos terreiros de Mãe Irene, do Pai Cândido ou da Mãe Elpídia. (CARMO, 2000, p. 114)

Dentro do trabalho e das práticas de devoção aos santos de proteção, desenvolvia-se um processo de educação organizado pelos próprios trabalhadores e suas famílias. Como exemplo, a família Rosa, aquela do menino João Francisco Rosa que se casou com a

quitandeira em Sacramento: a filha do casal, chamada Irene Rosa, na década de quarenta, fundou e coordenou o Externato Coração de Jesus “que chegou a comportar cerca de trezentos alunos somando os três turnos, com um anexo ao Colégio Brasil para seus alunos negros que fossem fazer a admissão” (GABARRA: 2003, p. 99). Era parteira e organizava os funerais de quem a procurasse. Essa mulher negra organizou o Bairro Martins²⁰ em torno das práticas das culturas que podem ser chamadas de afro-descendentes. Colaborou na fundação de três ternos, Congado Nossa Senhora do Rosário Catupé, Moçambique Alvorada e Marinheiro de São Benedito²¹. Também fundou a Tenda Coração de Jesus, casa de Umbanda ativa até hoje e coordenada por sua neta, a respeitada e conhecida Mãe Irene.

O crescimento de Uberlândia idealizado e divulgado pelos setores hegemônicos e construído com as mãos e o suor dos trabalhadores não foi feito sem conflitos. Muitos são os fatos de enfrentamento por parte dos trabalhadores, não se tem notícia dessas manifestações dentre as “funções de preto”. Organização em associações, greves e quebra-quebras são exemplos da manifestação de descontentamento, escondido por trás da imagem de cidade moderna do discurso hegemônico. De acordo com a pesquisa do memorialista Antonio Pereira (2002, p. 110),

Em 1947 os motoristas desceram para a ponte do Vau (a primeira porteira de cobrança dos pedágios) e bloquearam o tráfego. Em 1948, houve uma nova greve. Os motoristas queriam efetivamente a desativação do pedágio. Bloquearam o tráfego de cerca de 400 caminhões. O movimento teve apoio de alguns partidos políticos, instituições de classes e várias cidades da região.

No final da década de 1940, segundo Carmo (2001, p. 46), o Relatório da Comissão Econômica²², destaca a importância das charqueadas, dos frigoríficos e do beneficiamento de arroz para a economia do município. Os direitos trabalhistas já eram legislados em âmbito nacional, mas não eram respeitados nessas atividades (CARMO, 2000p. 161). Além daquelas atividades, são “função de preto” o fabrico de banha, sabão e couro, bem como seu beneficiamento, o trabalho nas pedreiras, o calçamento da cidade e o carregamento de

²⁰ Esse bairro é um dos bairros citados por Carmo (2000, p. 128) como espaço reconhecido da comunidade negra, referência à citação acima transcrita.

²¹ O Catupé, 1954, junto com a família Matinada que viera de Formiga; o Moçambique, também na década de 50 e o Marinheiro junto com Luiz Carlos da Silva.

²² Publicado no Jornal Correio de Uberlândia de 1948 (CARMO, 2001, p. 46).

carga, denominado de sacaria. As “funções de preto” caracterizavam-se como atividades que os negros desempenhavam com maior habilidade e/ou conseguiam evitar a ocupação por trabalhadores brancos. Isso garantia aos negros condições de negociação favoráveis, logo, uma melhor remuneração apesar do trabalho ser pesado. Outra característica da “função de preto”, definida por Carmo, é uma relativa distância das situações de zombaria, humilhação e discriminação comuns na região.

Não eram todos os negros da cidade que se ocupavam das “funções de preto”, parte do contingente de trabalhadores negros da cidade estavam inseridos em outras atividades que não foram identificadas por Carmo como “funções de preto”, apresentando piores condições de trabalho tanto no que tange à remuneração, quanto ao tratamento dedicado aos negros. Nas atividades em que brancos e negros trabalham num cotidiano de esforço físico e condições de desgaste, não há necessidade de qualificação sistematizada e específica. São postos de trabalho,

como a construção civil, sapatarias, ou como lavradores, limpadores de quintais, apanhadores e vendedores de lenha, operários das máquinas de beneficiar algodão, fábrica de artefatos de couro, fábrica de móveis, fundições, oficinas mecânicas, alfaiataria, panificadoras, serralherias, carpintarias e fábricas de carroças e carrocerias, serrarias, fábricas de artefato de ferro e aço, entre outros, juntamente com os demais trabalhadores não negros, do mesmo perfil de trabalho. (CARMO, 2001, p. 51).

A ampliação da estrutura escolar chegou, também, às classes populares, mas não lhes ofereciam as mesmas oportunidades de mobilidade social que conquistavam as classes médias. Entretanto, são criadas as expectativas de ascensão social por meio do estudo. Um dos entrevistados de Carmo, apesar de ter estudado até o antigo ginásio, não conseguiu uma colocação melhor no mercado de trabalho, porque “mesmo portando instrumental para se inserir no mercado de trabalho, esbarraria no quesito cor da pele” (CARMO, 2000, p. 73). A cidade organizava os trabalhadores em colônias de operários e em escolas para filhos de operários. Essas condições consolidam um proletariado e denotam como o estilo de educação de “modernização social capaz de controlar as pressões em favor da transformação estrutural, mantendo as relações de classe e poder” (RAMA, 1977). Além disso, é uma forma de controle do trabalhador em seus momentos de folga. Por outro lado,

apesar da vigilância, a reunião de trabalhadores, num mesmo ambiente, proporcionava o convívio mais direto e o conhecimento mútuo. Com isso as tradições culturais e as relações sociais se fortaleciam. (CARMO, 2000, p. 114).

O processo de modernização incrementava ainda mais a imigração de trabalhadores. O modo de vida daquele conjunto de famílias negras se constituía de hábitos e valores. Exemplos dessas práticas era o uso de bebidas quentes e energéticas, como “... um café misturado com muito fedegoso...” (depoimento do Senhor Antônio Flávio in CARMO, 2001, p. 77). Essa mistura fazia render o café, produto caro para o trabalhador braçal, e recompunha as energias, por ser o fedegoso uma leguminosa conhecida por seus princípios medicinais. Registra-se, também, o consumo diário de cachaça para agüentar o trabalho pesado com a sacaria, inebriando os corpos, tirando as dores musculares e amortecendo a rigidez dos movimentos. Também, os clubes sociais de dança faziam parte das redes de parentesco, camaradagem, amizades, trabalho e práticas sociais (CARMO, 2000, p. 138). Zanz-Bar Clube, Cabarropa (o nome oficial era José do Patrocínio), o Sal Tropeiro, e os mais antigos Tenentes Negros, Flor de Maio e Trianon eram clubes exclusivos para negros. Esses clubes foram cenários do concurso de Miss Negra e eram freqüentados por negros sempre vestidos com esmero. Roupas bem cuidadas para os passeios, encontros festivos e práticas religiosas em que as danças tinham lugar de destaque, acompanhavam valores como a honestidade e a religiosidade.

Ganhar a vida honestamente, sem roubar, é um dos valores dessa gente até hoje. Vestir-se bem, usando roupas e sapatos novos, era uma prática que pode ser entendida como uma estratégia para não validar a fama de folgados e arruaceiros que os setores privilegiados da sociedade preconizavam, numa forma moderna de dominação. Ao apresentar artigos do Jornal Correio de Uberlândia, lado a lado, com depoimentos de trabalhadores negros, Carmo mostra a diferença de abordagem. Para os cidadãos entrevistados, a vida de negro é trabalho pesado, poupança para estruturar a família, diversão nos cinemas e clubes sociais, onde só se apresentam bem vestidos e arrumados. Os jornais publicam artigos com forte teor de julgamento. Essas idéias difundidas entre os letrados influenciavam a maneira como eram percebidos os negros e seus costumes.

(...) Em qualquer dia da semana...havemos de encontrar uma “gafiera” em funcionamento até de madrugada. Lá as negras se enroscam em mulatos, a cachaça alegra os espíritos e - não raro – a polícia acaba com tudo. Mas quando termina um desses “freges”, sempre há alguns casais que neles não havia tomado parte e, sob o espírito do suco do bagaço de cana, vão se deitar. Amor, então, como disse muito bem num de seus maravilhosos sambas o filósofo Noel Rosa, amor, repetimos, “é amor pra xuxu” (...) (Jornal Correio Brasiliense, 07 de abril de 1956, in CARMO, 2001, p. 129).

Esse trecho exemplifica a argúcia da construção de uma imagem desajustada socialmente, referente à parte da população descendente de escravos. Uma “sociedade” que divulga um discurso de exclusão e utiliza a força de trabalho dos “excluídos” para constituir-se. Os trabalhadores negros são uma parte da sociedade chamada de excluídos, para que os setores detentores de privilégios possam se auto-declarar “sociedade” e explorar esses trabalhadores e para que o poder público possa abdicar da responsabilidade de assisti-los, excluindo-os da cidadania. Em 07 de abril de 1956, o Jornal Correio de Uberlândia publica uma matéria sobre a população negra moradora dos bairros Martins, Aparecida (ou Vila Operária), Vila Osvaldo, e imediações do Praia Clube, entre outras (CARMO, 2001, p. 128):

tipos mais diferentes vivem na periferia, unidos todos por uma grave miséria. E essa miséria não é apenas de corpo. Muitas vezes reflete-se nas ações dos homens e mulheres...a realidade é que por lá, quase todos são infelizes e revoltados contra a civilização do asfalto e das avenidas arborizadas...aquela população trabalha pouco. A malandragem...é indústria mais rendosa e menos cansativa...é uma sociedade bem estranha... (Jornal Correio de Uberlândia, 07 de abril de 1956, p. 6 apud CARMO, 2000, p. 128)

Aqueles “excluídos” são responsabilizados por sua própria pobreza. A revolta contra a discriminação e a desigualdade de oportunidades é descontextualizada. A perspectiva preconceituosa e tendenciosa, exemplificada no artigo transcrito, está em completa dissonância com o discurso dos trabalhadores recolhido nas entrevistas sobre o trabalho e a cultura da época. Nesse aparece o sacrifício do trabalhador para a construção da “civilização do asfalto”, tendo como importância fundamental o calçamento das ruas.

(...) ih, era duro, num era, ó (com a voz ganhando um volume) faz o paralelepípedo cortado

manualmente, com umas ferramenta assim ó, tipo, tipo taiadeira e marretinha pequena, e tinha que se rápido, num podia fica alisano não, por que era pago por miero (...) (depoimento do Sr. José Mendes in CARMO, 2000, p. p. 82).

São, assim, outras as histórias que aparecem quando se reporta a essa “sociedade bem estranha” que não é reconhecida como parte integrante da sociedade: história de trabalho duro e dominação econômica, social e política. Carmo (2000, p. 143-145) reconhece, em suas entrevistas, que a imagem pessoal pública desses trabalhadores era alvo de cuidado e vigilância constante. Cabelos e unhas tratados e arrumados. Uma parte significativa dos salários investida em sapatos, tecidos e alfaiates. Os tecidos de saco eram tingidos e bordados e, depois de costurados, os vestidos eram ainda enfeitados com sinhaninhas. “Ficava coisa chique” (Vanilda Silva in CARMO, 2000, p. 144).

Percebe-se, nessas reportagens, explicitamente discriminatórias, o que hoje é chamado de exclusão. Os próprios termos utilizados determinam sociedades diferentes, sendo a dos negros bem estranha. Estranha a que? Estranha à “sociedade uberlandense”, ou seja, no discurso hegemônico são duas sociedades. A idéia de exclusão cria uma outra sociedade, diferenciada da sociedade oficial. No discurso hegemônico, não existe uma sociedade única que abriga essas diferenças de formas de viver, de papéis sociais e econômicos, de práticas culturais diferenciadas. Entretanto, essa “sociedade bem estranha” é parte integrante da sociedade uberlandense e sem ela não haveria a cidade moderna. Não haveria calçadas, jardins, entreposto comercial, alimentos, prédios, fábricas e avenidas com automóveis.

Não só havia o discurso dos meios de comunicação de massa, no caso, o jornal, mas também o cinema e o rádio como práticas de desqualificação de determinados grupos humanos. Segundo Carmo (2000, p. 127), era uma maneira de rotular aqueles indivíduos perante o restante da população que, por consequência, os desautorizava de compartilhar direitos iguais. É a criação de estigmas que legitimam o descaso do poder público, a desigualdade de acesso e a proliferação da pobreza. Seu comportamento urbano se mostra “impróprio” nas distorções das notícias do jornal. É a estigmatização por meio do poder simbólico. Atualmente, o discurso público é mais ameno, os jornais não publicam artigos que desqualificam explicitamente a população negra. Entretanto, a estigmatização, a dificuldade

de acesso a escolas e empregos e a baixa qualidade de vida permanecem como legado da história para os negros uberlandenses.

As culturas populares são vivências comunitárias sob a pressão das classes privilegiadas. O poder simbólico se impõe nos aspectos econômicos, culturais e educacionais da sociedade. Por outro lado, o assistencialismo amaciador acolhe os oprimidos e os subjuga pela inação, pelo silêncio e pela submissão (FREIRE, 2000). Nesse contexto hostil, o Congado de Uberlândia se mantém vivo há mais de cem anos.

As ações modernizadoras qualificaram a cidade, enquanto construíram desigualdades econômicas, sociais e culturais. O apreço pela modernização em Minas Gerais é declarado pela população com a eleição de Juscelino Kubitschek ao governo do Estado, 1950 – 1954. Nesse período, dentro das ações modernizadoras, é dado início à criação dos Conservatórios Estaduais de Música²³. Em Uberlândia, o Conservatório criado pela Professora Cora Pavan Capparelli foi oficializado em 1957. Os primeiros atores do Conservatório eram predominantemente da classe média alta (ARROYO, 1999, p.12). Também as telecomunicações, os combustíveis e o asfalto foram implantados com incentivos governamentais no Triângulo Mineiro na década de cinquenta.

A festa do Congado era feita com a ajuda da igreja, com o dinheiro recolhido na campanha²⁴ e com as esmolas recebidas nos dias de festa. Os ternos carregavam uma urna na qual os devotos colocavam suas colaborações. Até a década de 1970, era comum essa prática, chamavam a isso de pedir esmola. Nesse cenário de crescimento econômico, o Congado ficava à margem dos investimentos de empresários, comerciantes ou do poder público. Mesmo assim, já em 1955, cogitava-se dar destaque publicitário para a festa “a fim de angariar para a nossa cidade também uma futura renda turística” (Correio de Uberlândia, 30 de outubro de 1955 apud GABARRA, 2003, p. 88). Ação que pode ser entendida como um populismo tardio. Nessa época, é fundada a primeira Escola de Samba da cidade, denominada Tabajaras e localizada no Bairro do Patrimônio. Em âmbito municipal, também

²³ O Estado de Minas Gerais possui doze Conservatórios Estaduais de Música, localizados nas cidades de Juiz de Fora, Ituiutaba, Pouso Alegre, Uberaba, Ubá, Varginha, Leopoldina, Uberlândia, Diamantina, São João del Rei, Montes Claros e Araguari. O de Uberlândia é denominado Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli.

²⁴ Campanha é um período de aproximadamente dois meses que antecede a festa do Congado, quando os ternos realizam visitas nas casas dos devotos, rezam o terço e cantam um leilão para arrecadar fundos para os preparativos da festa.

são tomadas providências legais para minimizar a pobreza e o crime decorrentes do desenvolvimento e da modernidade. É o resultado do crescimento do município como referência regional, a ampliação das migrações e o inchaço da cidade, que já não dava conta de absorver a população que ali chegava buscando emprego e estrutura urbana.

Em 1952, a Câmara Municipal de Uberlândia aprova uma verba anual para recambiar mendigos e doentes para outras cidades. Em 1954, a taxa de assistência social volta como decreto-lei ou lei. Em 59, o Legislativo aprova a lei 753/59, que fixa em 5% da receita prevista no orçamento municipal a verba destinada aos gastos com subvenção e auxílios às instituições assistenciais. (D'ANGELO, 2004/2005).

O governo de Getúlio Vargas implementou a política de industrialização, especialmente a automobilística²⁵ e o de Juscelino Kubitschek ampliou as ações a partir dessa diretriz. Kubitschek, depois de governar o Estado de Minas Gerais, foi eleito presidente da república para o mandato 1955 – 1960. Estava consolidado o capitalismo monopolista no país. Uberlândia se beneficiou com a construção de Brasília, a partir de 1956, e entrou com força na economia internacional com a criação de “duas empresas atacadistas que se transformariam nas maiores do setor da América Latina, o Alô Brasil e o Grupo Martins” (CALIXTO, 2001, p. 79). Investimentos no setor de telecomunicação iniciaram, em 1954, a CTBC – Companhia Telefônica do Brasil Central, hoje uma gigante do setor de telecomunicações. O processo de transformação estrutural do Brasil da década de sessenta,

que se estende até os nossos dias, já é conhecido em suas linhas gerais: intensifica-se a urbanização e a industrialização, avolumam-se as migrações para as grandes cidades, faz-se cada vez mais manifesta a decadência da economia agrária, aparecem na política as classes populares urbanas, redefinem-se as alianças de classes ao nível do Estado conduzindo à crise das elites. (WEFFORT in FREIRE, 2000, p. 22)

²⁵ “Ai vem um bicho preto com quatro rodas no chão / Nele vem um choferzinho com a mão na direção / Ai ai ai, nosso amigo, tenha compaixão de nossa sina / Que o nosso ideal, nosso ideal, é o cheiro da gasolina”. Essa canção foi ouvida por esta pesquisadora nos anos 1987, 88, 89 e 90 cantada por Dona Nazareth. Nazareth Marques viveu em Jericoacoara, vila de pescadores ao norte do Estado do Ceará, desde os oito anos de idade, de lá soube da guerra do Paraguai, quando criança, quando seus tios foram convocados, mas conseguiram fugir da patrulha. Faleceu em 17 de junho de 1991, com aproximadamente 125 anos. Gostava muito de cantar e dentre suas músicas preferidas estava o “Bicho Preto”, com certeza referência à política de incentivo à indústria automobilística da década de 50.

Com isto o Estado assume a responsabilidade de intermediar os processos de produção capitalista, “trazendo a reboque as suas contradições inerentes à lógica de exploração de mão de obra”, conforme destaca acertadamente Calixto (2001, p. 80). É esse mesmo estado que não oferece assistência aos trabalhadores, deixando que as más condições de saneamento e de reconhecimento social ampliassem as críticas e o preconceito contra o padrão de vida dos trabalhadores (CARMO, 2000, p. 123). Em 1959, houve uma manifestação expressiva, tendo como estopim o aumento do preço dos cinemas que de dezoito passou para trinta cruzeiros, conhecida como quebra-quebra.

As manifestações coletivas de protesto e resistência colocavam em dúvida as imagens da cidade, elaboradas no discurso dominante. Assumindo contornos dramáticos e inquietantes, os quebra-quebras e saques ocorridos em janeiro de 1959, exigiram a intervenção das forças policiais até mesmo de cidades vizinhas. Essas manifestações irromperam de forma espontânea e desorganizada; os participantes saquearam casas comerciais e quebraram os cinemas locais, convulsionando a cidade por alguns dias (DYONÍSIO, 2006 in D'ANGELO, 2004/2005).

A década de 1960 foi palco de intensa atividade em torno das festas do Congado, em meio à transferência da capital do país para o Planalto Central (1961) e com o golpe militar de 1964, que contou com a adesão do empresariado regional, o Congado de Uberlândia ganha complexidade. A cidade crescia, a migração aumentava, os trabalhadores se organizavam em torno de relações pessoais, familiares e institucionais. Resultante da reunião de diferentes famílias em Uberlândia, o Congado cresce em meio à ajuda mútua, mas também a diferenças, conflitos e disputas.

Em 8 de agosto de 1962, foi registrada²⁶ a *Associação Religiosa e Civil de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário*²⁷, sem fins lucrativos, organizada em torno da família Rosa. Sua finalidade última era a realização de festa do “13 de maio” em louvor a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Com isso, a diocese de Uberlândia foi ampliada por meio da paróquia Nossa Senhora de Fátima. Os ternos “Lealdade, Congo Branco, Boa Esperança, Cor de Rosa, São Benedito, Camisa Verde, Sainha, Catupé, Moçambique e

²⁶ Processo Estatutário do Cartório de Registro de Título e Documento de Uberlândia da Associação Religiosa e Civil de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário (GABARRA, 2003, p. 96).

²⁷ Com isso, reforça a informação de Dona Lúcia, da existência da festa do 13 de maio, já na primeira década do século XX.

Marinheiro são citados como fundadores. A Irmandade do Rosário de Uberabinha, fundada em 1916, foi registrada em 8 de janeiro de 1963 com o nome de Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens de Cor. No final da festa da Irmandade, parte dos ternos festejava até o amanhecer em frente à casa de Elias Nascimento e outra parte amanhecia confraternizando no quartel do Catupé do Martins, junto aos amigos e familiares de Irene Rosa. As duas famílias, Rosa e Nascimento, mantinham e mantêm, até hoje, relações de respeito (GABARRA, 2003, p.97).

Ainda hoje, a complexidade social e cultural do Congado é desconhecida da maioria dos habitantes de Uberlândia, que não estão diretamente envolvidos com ele. As pesquisas acadêmicas é que têm revelado nas áreas de arte, educação, história e ciências sociais, a dinâmica estética, educacional, social e política desse complexo cultural chamado Congado. Enquanto a população negra criava suas estratégias de convivência e sobrevivência numa sociedade altamente discriminatória, o progresso continuava a desenvolver-se, tendo os negros à margem de seu usufruto, mas ao centro de seu canteiro de obras, de seus caminhos e de suas fazendas.

A Universidade de Uberlândia foi criada pelo Decreto-Lei em 14 de agosto de 1969 e, até a década de 1980, possuía um orçamento maior que o do município (CALIXTO, 2001, p.81). Desde o início, a Universidade de Uberlândia oferecia cursos de artes com habilitação em música e artes plásticas, na então Faculdade de Artes. Sua primeira diretora foi Cora Pavan Caparrelli, diretora do Conservatório Estadual de Uberlândia que leva seu nome. As administrações municipais estavam em consonância com o projeto de desenvolvimento nacional. A partir da década de 1970, a estratificação social se amplia e torna-se mais complexa, gerando maior fragmentação social, ampliação das classes médias e aumento do consumo (BESSA, 2005, p. 270).

Os anos 1969, 1970 e 1971 são épocas de grandes rearranjos no Congado da cidade. As alterações acontecem por causa da mudança da localização das moradias dos trabalhadores, resultado do crescimento da cidade, da migração e da nova organização do trabalho. Os bairros tradicionalmente habitados pelas famílias de negros, principalmente, o Cazeca, o Fundinho, o bairro Aparecida, a vila Osvaldo, o extinto Tabocas e partes do Martins e do bairro Brasil se transformam. Segundo Dona Vanilda Silva,

é por volta dos anos 70 que o processo de mudança de seus parentes e conhecidos se intensifica, e, conseqüentemente, as transformações nas paisagens compostas até então com a cultura daqueles homens e mulheres negros, com suas crianças, seus parentes (CARMO, 2000, p.157).

A *Associação Religiosa e Civil de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário*, deixa de existir. Entretanto, seus agentes não deixam de atuar no cenário do Congado. Pelo contrário, os ternos aumentaram de número e ampliaram o número de dançadores. São ternos com outro nome e em novo endereço. Com a morte do capitão José Pedro, o Moçambique Alvorada foi desativado, seu bastão foi passado para Nestor Vidal, fundador do Moçambique Princesa Isabel no bairro Patrimônio. Também para o Patrimônio foi o capitão Vicente de Souza, fundador do Moçambique Pena Branca. O Congo Beira Mar é desativado e em seu lugar surge o Santa Ifigênia, no ano de 1970.

O Marinheiro de São Benedito transfere seu quartel para o bairro Tibery em 1971. A família de Luizão, seu capitão, recém-chegada de Patrocínio formou outro núcleo, hoje forte e reconhecido, inclusive com um de seus membros, o Capitão Moisés Carlos da Silva, eleito vereador pelo Partido Trabalhista Cristão – PTC em 2003. Moisés, conhecido como Xuxa, é motorista de ônibus. Um exemplo do perfil de um número significativo de negros que mantêm e renovam as práticas culturais populares e contemporâneas, enraizadas e contextualizadas na história de ontem e de hoje. Junto à família de Luizão e Moisés, chegou da cidade de Patrocínio, Walter Inácio que funda, em 1975, o congo Catupé Nossa Senhora do Rosário no bairro Dona Zulmira, próximo ao recém-criado Distrito Industrial. Segundo Jeremias Brasileiro (2001, p. 51) esse Catupé “vem dos princípios de 1906 em Salitre – MG”. Também em 1971, o Senhor Militão, do antigo Cor de Rosa, junto com Siricoco monta o terno de Moçambique de Belém, no bairro Santa Mônica, nas cercanias da Universidade de Uberlândia.

As relações que se estabelecem entre tradição e modernidade na história do Congado de Uberlândia faz parte do desenvolvimento histórico da América Latina, que, nas palavras de Dermeval Saviani (1996, p. 20) se resume

a um processo de modernização conservadora conduzido pelos setores economicamente dominantes, através das elites intelectuais que expressam seus interesses e cujo limite situa-se na incorporação subordinada das camadas médias. Para tanto é mister manter sob controle as

camadas trabalhadoras, evitar sua organização e não hesitar em lançar mão da repressão toda vez que as pressões populares possam ameaçar a ordem que corresponde aos interesses dominantes. (SAVIANI, 1996, p. 20).

O Congado é uma cultura popular urbana, com características tradicionais, resultante de diferentes processos que passam pela catequização de escravos, pela resistência da cultura afro-descendente e pela estratégia de sobrevivência de trabalhadores no processo de urbanização. Todos esses são processos simbólicos, estruturados nas linguagens de arte, nos aspectos sensíveis das ações humanas. É preciso perceber que a luta entre modernidade e tradição não se mantém como antagonismo na contemporaneidade. Nos cenários urbanos contemporâneos

desmoronam todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) usados para falar do popular. Suas novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classe, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais (GARCIA CANCLINI, 1998, p. 283).

A crise dos anos 1970 provocou um novo padrão de desenvolvimento para a região. A agroindústria e os programas governamentais²⁸ seguiram a lógica de exportação. Capital local, como a Granja Rezende, e internacional, como o Grupo Cargil, investiram na produção²⁹, no serviço de armazenamento e escoamento da produção para os portos de Santos, de Tubarão em Vitória e o de Paranaguá (CALIXTO, 2001, p. 84). Na década de oitenta, o mercado interno ganha destaque e lá está Uberlândia como entreposto e lugar de passagem do comércio. Dessa maneira, formou-se o perfil de Uberlândia como centro regional de distribuição atacadista e produção, armazenamento e distribuição de produtos agropecuários. A estrutura social foi definida nesse processo de consolidação econômica e política com grande concentração de renda e segregação racial e, mais recentemente, social também.

Nas décadas de 1970 e 1980, as influências culturais advindas da indústria cultural se intensificaram e somaram-se ao movimento migratório brasileiro e aos investimentos em

²⁸ Como o Programa Corredor de Exportação, o Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, o Plano Estatal de Assentamento Dirigido e o Programa de Desenvolvimento dos Cerrados, concebido segundo a Teoria dos Pólos de Desenvolvimento. Calixto (2001, p. 82).

²⁹ Produção de soja, café do cerrado, cana de açúcar e algodão.

aspectos culturais, relacionados a uma identidade nacional, iniciados na era Vargas e nutridos na ditadura militar. É nesse contexto dos anos setenta que os jovens dos bairros periféricos de Uberlândia passam a cultivar o que veio a ser chamada posteriormente de “Cultura Hip Hop”³⁰.

Dançava-se em casa de amigos e/ou vizinhos e, também, em casas especializadas, como Buriti, *Black Chic* e *Flash Danceteria* (SANTOS, 2006, p. 15). Essa dança tinha a influência da novela *Dancing Days* (1978-79), do filme *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* (1978), vídeo clip’s de Michael Jackson³¹, das músicas e performance de James Brown. Juntam-se a essas referências os filmes *All that Jazz* (1979) e, posteriormente, *Chorus Line* (1985) e em Uberlândia nasce o *Jazz de Rua*. O grupo foi fundado no ano de 1978 por Ismael Gomes da Silva (Branca de Neve), Mamede Aref e Wesley da Rocha (Chocolate). A essa influência da indústria cultural juntava-se o conhecimento sobre a dança das academias. Conta Mamede que

a gente tentava fazer um jazz de academia sem freqüentar a academia, fazia um jazz de academia sem termos técnica clássica de jazz, porém em nossos corpos né... corpos masculinos, e a gente como não tinha técnica nenhuma, a gente fazia do jeito nosso e aquilo ali começou a pega, tanto é que quando a gente começo, desde o final da década de 70 já entramos 80, a gente misturava o funk, o black, o soul e já misturando o jazz. (SANTOS, 2006, p. 13.)

Também fazia parte da “Cultura Hip Hop” a dinâmica social dos jovens. Segundo Vanilton Freitas³² (2004), que no final da década de oitenta começou a freqüentar o Bairro Nossa Senhora das Graças em Uberlândia, era

impressionante o quanto saber dançar era sinônimo de popularidade e de certa forma respeito. A dança estava presente na escola, na rua nas boates, nos bailes e nas praças. Ao chegar no bairro passei a freqüentar os bailes que aconteciam no colégio local (Escola Estadual da Cidade

³⁰ “O termo *hip hop* segundo Afrika Bambaataa, teria sido criado por uma DJ chamado Levebug Starki, ele o utilizava com o propósito de estimular o público a mover o corpo durante as festas que aconteciam no South Bronx, (*hip*) seria mover os quadris e (*hop*) saltar. Em um segundo momento, o termo passou a definir... ‘um conjunto de atitudes, gestos, linguagens e formas estilizadas de se vestir associadas’ ao que foi batizado como cultura *hip hop*” (FREITAS, 2004, p. 56).

³¹ Seu álbum *Thriller* de 1982 possui o título de mais vendido de todos os tempos, com mais de 60 milhões de cópias em todo o mundo.

³² Bailarino Uberlandense conhecido por Vanilton Laka.

Industrial) e no CEAM (Centro de Apoio ao Menor), logo comecei também a freqüentar as danceterias. Para manter a "moral" elevada era preciso dançar bem (...) (FREITAS, 2004, p. 11).

A dança de rua se constituiu por meio de influências da indústria cultural, das aulas em academias, das danças em danceterias e dos bailes. Na década de 1980, começaram os concursos de dança de rua, em que competiam os diferentes estilos das boates e danceterias. Conforme Rafael Guarato dos Santos (2006, p. 15), "o primeiro fora realizado na já extinta boate Buriti no ano de 1984". Sob influência do filme *Breakin* (1983) a dança de rua de Uberlândia passa a incorporar elementos do *Breakdance* (SANTOS, 2006, p. 15). Os dançarinos desconheciam o movimento Hip Hop e criavam sua dança de maneira própria, incorporando os movimentos que chegavam com os filmes, clips e programas de televisão. Essa dança era feita de acordo com o acesso e o entendimento que os jovens negros da periferia de Uberlândia tinham das danças praticadas no Bronx americano e na Jamaica, que chegavam a eles por meio da indústria cultural e dos meios eletrônicos de comunicação.

Nessa dinâmica de multiplicação cultural entre os negros de Uberlândia, Mestre Urso³³ conta que na década de 1980, Mestre Corisco abre sua academia e forma um grande número de professores de Capoeira Regional em Uberlândia. Mestre Corisco, que foi agraciado com o Diploma Grande Otelo de Cultura emitido pela Câmara Municipal de Uberlândia em 1995, tem também influência em outras cidades da região, chegando, segundo Mestre Urso, até o Alto Paranaíba.

Em 1986, tem início o Projeto Circo – Centro Cultural Itinerante – que ofereceu infraestrutura para atividades culturais nos diferentes bairros da cidade. Diversas apresentações eram realizadas, dentre elas a dança de rua. Desse projeto, emergiram expoentes da dança de Uberlândia, é o caso Vanilton Alves de Freitas (O Laka), Dinei, Weberson de Souza (Ebim), Cleiton de Souza (Mano CD), dentre outros (SANTOS, 2006, p. 16).

No ano seguinte, 1987, acontece a primeira edição do Festival de Dança do Triângulo, que se consolida como um importante festival de abrangência nacional. O grupo Jazz de Rua participa, então, oficialmente da dança da cidade. O caráter competitivo do festival instigava os grupos habituados aos *rachas*, nas rodas de Break. A dança de rua tem o caráter

³³ Mestre Urso é o atual presidente da Liga Uberlandense de Capoeira. Tem vinte e seis anos de capoeira. Fundou a Associação Cultural de Capoeira Abolição – ACCA - em 1999. Como linhagem da ACCA indica Mestre Bimba, Mestre Pinatti, Mestre Gatão, Mestre Corisco e Mestre Urso.

competitivo em sua estrutura. Nos anos seguintes, diversos grupos de dança de rua se apresentaram no Festival, dentro da modalidade jazz. Os jurados tinham dificuldades para avaliar esses grupos juntamente com grupos de jazz das academias, o que resultou na criação de uma modalidade específica, conforme descreve Freitas.

Esse esforço de adaptação à modalidade Jazz e ao espaço de apresentação do festival com som e luzes específicas, resultou na criação da modalidade Dança de Rua nos festivais e, em um novo tipo de dança praticamente independente do Hip Hop, uma vez que rompeu com a lógica da *Breakdance*, criando seu próprio estilo, adequado aos espaços que freqüentava. O Festival de Dança do Triângulo foi o primeiro a criar em 1994, em sua VIII edição, a modalidade Dança de Rua – os críticos do período entenderam que os grupos não faziam Jazz e sim Dança de Rua. Em seguida, outros festivais no restante do país incluíram a modalidade, entre eles o festival de Joinville, o mais importante no gênero na atualidade (FREITAS, 2004, p. 49).

A dança de Uberlândia ganha, então, aspectos de mundialização. A *Breakdance* nas ruas e praças e a Dança de Rua nas garagens, academias e festivais são expressões de uma cultura enraizada na indústria cultural, nos meios de comunicação à distância e nas novas tecnologias. Introduzidas no Brasil pelos *clips* de Michel Jackson e James Brown, essa Cultura *Hip Hop* utiliza termos americanizados para se autodenominar: *Breaking*, *Bbouncing*, *Rocking*, *Break*, *Bboy/Bgirl*, *Locking*, *Popping* e *Power Move* são, segundo Freitas (2004, pp 62 e 63) o conjunto de danças que constitui a *Breakdance*, ou em palavras da *Crew*, são as *Breakdance Styles*. Surgidas na Jamaica e disseminadas no *Bronks* americano, essas danças, juntamente com o Grafite e o *Rap*, formam a Cultura *Hip Hop*. Vídeos, internet, aparelhos de som são fundamentais para a realização, divulgação e manutenção dessas danças.

Assim aparece o *hip hop* na cena uberlandense, pela mediação da dança de rua, tendo como principal objetivo a diversão, o lazer e a disputa. Somente em fins da década de 1980 e, principalmente, no início dos anos 90 é que os, até então, dançarinos, passaram a ter maior acesso aos discos de *rappers* nacionais, a novas técnicas utilizadas por *dj's*, tal como novas manobras realizadas na arte do grafite, ou seja, foi devido a um aumento significativo na recepção de informações a respeito do *hip hop*, que esse começou a estruturar-se e a tomar corpo na cidade (SANTOS, 2006, p. 18).

Num ambiente de crescimento urbano e propagação das telecomunicações, esse movimento emergiu com o enfraquecimento das instituições comprometidas com questões sociais, num contexto “tecnologicamente sofisticado e multiétnico” (FREITAS, 2004, 55). Expressão de jovens de periferia em diversos países e estados brasileiros, essa dança desconhece fronteiras geográficas, mas onde se instala, desenvolve características próprias. Manifestação de protesto e denúncia das desigualdades faz parte do conjunto de expressões da identidade negra, o que pode ser percebido pela sua origem e pela estrutura da dança que se faz em roda, num jogo de corpo. “Em termos estruturais segundo pesquisadores, o *Rap* carrega profundas raízes com práticas culturais de origem africana, relacionando-se à tradição oral e musical desta”. (FREITAS, 2004, p. 58)

Enquanto a cultura urbana espelha a modernidade, a tradição do Congado se reestrutura na década de 1980. Três ternos novos são criados: o Marujo Azul de Maio e o Moçambique do Oriente, no bairro Roosevelt, e o terno de Catupé Azul e Rosa. Em 1984, é oficializado um financiamento municipal de parte dos custos da festa. Para ter acesso a essa verba, os ternos de Congado criaram seus estatutos e efetivaram seu registro em cartório. Nesses estatutos³⁴, parecidos uns com os outros, segundo Gabarra (2003, p. 90), encontra-se como uma das finalidades, o incentivo ao folclore e ao turismo. Encontra-se também, no item relativo aos recursos que “sua sobrevivência depende da cobertura da prefeitura municipal, com verba para manutenção do tradicional folclore”.

As grandes empresas de distribuição atacadista e o agronegócio continuam fortes. Em 1995, é inaugurada a Estação Aduaneira Interior-EAdi de Uberlândia³⁵, administrada e operada pela Companhia Vale do Rio Doce. O chamado processo de mundialização tem, “invariavelmente, alterado e influenciado os conceitos de cultura e identidade” (ABIB, 2004, p. 9).

No final do século XX cristaliza-se um conjunto de fenômenos econômicos, políticos e culturais que transcende as nações e os povos. São estes fenômenos que nos permitem falar propriamente de

³⁴ Processos estatutários dos ternos Congado de Santa Ifigênia, Congado NSR e São Benedito, Camisa Verde, e terno de Congo NSR Catopé, registrados no Cartório de Registros de Títulos e Documentos de Uberlândia/MG apud GABARRA, 2003, p. 90.

³⁵ A Eadi oferece serviços aduaneiros para realização de operações de importação e exportação para agroindústrias, por exemplo Braspelco, Cargill Agrícola e Rezende Alimentos, para empresas atacadistas como Tecido Tita e Metal Grampo, e também à *holding* Algar.

'globalização das sociedades' e de 'mundialização da cultura'. Vivemos em um período no qual novos elementos emergem, ao lado de uma potencialização de traços já existentes. (...) Um patamar, para existir, deve pressupor outros níveis anteriores; o passado é o solo no qual ele se sustenta. Entretanto, ao se transformar, ele atinge um outro 'degrau', adquirindo um novo significado, uma outra dinâmica (ORTIZ, 1994, p.13 e 14).

A Capoeira Angola ganha fôlego de revitalização e chega a Uberlândia nas últimas décadas do século XX, conforme Abib (2004, p. 36 a 39). Tendo perfil cosmopolita, desde o século XIX, reorganiza-se com forte caráter de transnacionalidade.

Segundo o pesquisador Jair Moura (2003), esse processo iniciou-se na década de oitenta daquele século [XX], e teve um caráter político importante, envolvendo militantes do movimento negro e intelectuais baianos, mas também nele, tiveram um papel fundamental alguns mestres tradicionais da então agonizante Capoeira Angola, como mestre João Pequeno, mestre João Grande, mestre Curió e mestre Moraes (ABBIB, 2004, p. 36).

O crescimento da capoeira acontece no Brasil e em outros países da Europa, da Ásia e nos Estados Unidos. Em 1995, o mestre João Grande recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de UPSALA, em New Jersey; também nos Estados Unidos está sediada a FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola) presidida pelo mestre brasileiro Cobra Mansa. Grupos brasileiros "mantêm sub-sedes em vários países do mundo como México, Israel, França, Inglaterra, Alemanha, Japão, entre tantos outros" (ABBIB, 2004, p. 36). Também o mestre João Pequeno foi agraciado, no ano de 2004, com o título de Doutor Honoris Causa, pela Universidade Federal de Uberlândia e com o título de Comendador, recebido do próprio presidente Luiz Inácio da Silva.

A Capoeira Angola Malta Nagoa chega a Uberlândia, nesse processo de crescimento transnacional pelas mãos de Guimes Rodrigues Filho, professor doutor do Departamento de Química e Contra-Mestre de Capoeira, casado com uma jovem italiana, pai da pequena Yara. Depois de passar por outros espaços públicos, a capoeira instalou-se na Universidade Federal de Uberlândia junto ao Núcleo de Estudos Afro Brasileiros – NEAB. Tem como um dos seus principais professores um jovem de nome César, chamado nas rodas de Foguinho. Neto da madrinha do Moçambique Raízes, Dona Rosária Silva, é morador do Bairro Patrimônio. Foguinho tem orgulho de ser parente da família que zela pelo terreiro de

Omolocô e pelo Catupé de Nossa Senhora e São Benedito, do Bairro Martins. Entretanto, Foguinho não participa do Moçambique, nem do Catupé, nem dos cultos de Omolocô, apesar do orgulho declarado. Desenvolve suas atividades de capoeira, que abraçou com afinco, na universidade, onde dá aulas diariamente para professores e alunos de diferentes cursos, e seus amigos e filhos. Também trabalha em periferias da cidade em projetos de cunho sócio – culturais. Atualmente, voltou a estudar para prestar o vestibular, com o estímulo da Malta Nagoa. Parte das mensalidades arrecadadas nas aulas de Foguinho e dos outros professores da Malta Nagoa de Uberlândia é enviada para Salvador, como colaboração para o pagamento do plano de saúde do mestre João Pequeno. É a rede de solidariedade que a Malta Nagoa estabelece para além dos limites geográficos e a proximidade cotidiana, típica das tradições populares.

A crise da agricultura nos anos 90 baixou o preço das terras. Esse fator contribuiu para a região do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba tornarem-se “áreas prioritárias para reforma agrária, pois estão perto de grandes centros, possuem terras férteis, clima favorável e o preço da terra está em queda” (CALIXTO, 2001, p. 92). Com isso, os proprietários de terras podem fazer um bom negócio com a desapropriação das terras, caso o conservadorismo da região e dos fazendeiros permitam. Assim, o quadro que se apresenta é de geração de atividades urbanas e de aumento do número de invasões, acampamentos e assentamentos na zona rural. Mesmo assim, a área ocupada por pequenos proprietários é ínfima se comparada aos grandes produtores da agroindústria.

A divulgação de oferta de emprego e de infra-estrutura urbana, realizada pelas elites oligárquicas, juntamente com a crise na área rural promoveu, na década de 90, um inchaço da cidade e um adensamento populacional nas periferias. Em 1996, uma pesquisa realizada pelo Centro de Documentação e Pesquisa Sócio-Econômica da UFU mostra que Uberlândia atraiu novos moradores vindos, predominantemente, por causa de trabalho. Essa pesquisa levantou o índice de alfabetização de trinta e seis bairros periféricos de Uberlândia. A avaliação dos dados indica como significativo o número de pessoas de mão de obra não qualificada. Conforme a pesquisa,

por analfabetos, entendemos aqueles que nem sequer sabem identificar as letras. Alfabetizado, aqueles que sabem escrever o nome e minimamente conhecer algumas letras, não conseguindo ler ou interpretar um texto. Foi identificado que 6,72% são analfabetos, 0,32%

alfabetizados, 63,58% com o ensino fundamental incompleto, 15,60% ensino fundamental completo. (CALIXTO, 2001, p.94).

A manutenção da tradição do Congado em Uberlândia³⁶, de origem rural como se viu, é feita nas últimas décadas do século XX, com diversas mudanças nas relações institucionais, na organização da população congadeira e na atualização da expressão dos ternos em evidência durante a festa. São transformações inerentes às mudanças do contexto. É um processo pelo qual a tradição absorve referências do cenário e da época em que acontece. Por ser pólo regional, Uberlândia se destaca no contexto e é comum ouvir comparações entre a festa de Uberlândia e as festas das pequenas cidades da região. Nessas comparações, feitas pelos próprios congadeiros, a expressão das cidades menores é apontada como “o verdadeiro Congado” e a de Uberlândia é tida como esnobe e descaracterizada. Esse discurso carregado da concepção romântica, não é mais recorrente entre os cientistas sociais, entretanto, é utilizado por políticos nacionalistas e populistas como estratégia para identificar seus interesses com os da nação e encobrir “os conflitos de classe que ameaçam seus privilégios” (GARCIA CANCLINI, 1983, P. 44).

A dinâmica de constante reestruturação do Congado de Uberlândia se intensifica no final da década de 1990 e na primeira nos anos 2000. Surge o Congo Amarelo Ouro em 1997, o Congo Verde e Branco em 2000. Nesse mesmo ano, todos os quinze ternos ativos de Uberlândia foram convidados pelo Instituto Folia Cultural³⁷ para gravar suas músicas num CD. Desses, quatorze realizaram a gravação. A transcrição das sete horas de gravação formou um documento denominado *Cultura do Povo Congado: um registro sonoro das músicas do Congado*. O CD foi publicado em 2003 com o nome *Memória do Congado: letras e músicas dos Ternos de Congado*, com apoio financeiro da Petrobrás. No texto de apresentação, no encarte, Cunha (2003, p. 3) define a Congada como,

a maior manifestação popular de rua de Uberlândia. Uma expressão da tradição, da fé e da religiosidade da cultura negra. É a manifestação de uma cultura que resiste e se revigora a cada ano.

³⁶ Em outras localidades as Congadas estão desaparecendo, como no Paraná (GABBARA, 2003, p. 103).

³⁷ Folia Cultural Instituto de Educação, Pesquisa, Arte, Cultura e Informação, ONG presidida pelo sociólogo Túlio Cunha, com sede em Uberlândia que dentre suas atividades desenvolve projetos em parceria com o grupo Baiadô da Universidade Federal de Uberlândia.

No ano de 2000, o Festival de Dança do Triângulo deixa de ser competitivo para ser uma mostra. A proposta discutida exaustivamente no Fórum Local de Dança tinha seus adeptos nos grupos, academias e bailarinos que fazem pesquisa em arte. O argumento apontava a competição como um fator que dificultava as inovações na dança, tendo interesse comercial pela divulgação das academias vencedoras. As academias e os grupos de dança de rua viam na competição o objetivo primeiro do Festival. Atualmente, a Mostra de Dança do Triângulo³⁸ acontece sem a participação massiva e agitada dos grupos de Dança de Rua e de suas torcidas, como acontecia nos tempos de competição.

A principal característica do *break* é o duelo, a disputa, a batalha para ver quem é o melhor. Quando o Festival deixou de apontar um vencedor, ele tornou-se não mais motivador para aqueles jovens. *“A ajuda nossa era vinda do próprio bolso da gente memo, se a gente quisesse ir prum Festival tinha que tira do nosso bolso, se quisesse faze algum evento aí, era do nosso próprio bolso, certo (...) A gente ensaiano ali prus Festival que tinha né, que hoje em dia ta praticamente... pode falá que tá uma merda né, porque entes era competitivo, agora hoje fica essa porra aí de... mostra... o carai de asa deles...”* (FERREIRA, Cleiton de Souza, 2005 apud SANTOS, 2006, p. 17.)

Em 1999, Brasileiro (2001, p. 32) registra um canto do terno de Camisa Verde ao chegar perto da igreja no dia da festa, descrito abaixo. Esse grito também é ouvido nos campos de futebol, nas festas de carnaval. É uma versão atualizada de expressão do orgulho de ocupar o centro da cidade com suas tradições de matriz africana.

Ah, hu! A igreja é nossa!
Ah, hu! A igreja é nossa!

Em 2001, o Congo Rosário Santo se impõe desrespeitando regras. Veste-se com a farda da mesma cor do Marinheirão e enfrenta a resistência da Irmandade, que desliga o microfone na frente da igreja na sua vez de se apresentar, durante três anos. O Moçambique Estrela Guia e o Congo São Benedito saem em 2002, este último com uma cor verde quase fosforescente, atualizando os padrões de cores de acordo com a moda e a globalização da

³⁸ Atingindo um público em menor número, a mostra é um espaço para observação e discussão das pesquisas em dança, sempre contando com especialistas que dialogam diretamente com os bailarinos e coreógrafos. Uberlândia vem contribuindo com a pesquisa em dança, o que é reconhecido por outorga de prêmios e participação dos expoentes em eventos nacionais e internacionais.

indústria têxtil. Em 2003, a casa de Mãe Irene, a Tenda de Umbanda Coração de Jesus, monta o Congo Prata. Em 2004, o mesmo Camisa Verde cantava³⁹ uma canção de carnaval divulgada por Ivete Sangalo, que ao ser adaptada, incluía o nome do terno entre suas palavras. O mesmo processo de adaptação e atualização de expressões que, nesse caso, buscam destacar um determinado terno do meio de tantos ternos que se apresentam nos dias da festa.

*Poeira, poeira,
Camisa Verde levantou poeira*

A manutenção de versos com referência à escravidão parece maior do que uma memória histórica, no contexto contemporâneo, os versos que falam do trabalho pesado e da dificuldade da vida do negro é entendido como uma conjunção entre a memória histórica oral e a expressão das condições contemporâneas de trabalho dessa população. O ponto gravado pelo Moçambique de Belém (CUNHA e MEIRA: 2000, p. 22) é um exemplo desse duplo sentido.

*Tenho muita pena
Tenho muita dó
Cacunda de nego é mulambo só
Olelê, lê, lê, é mulambo só!*

Além da criação de novos ternos e da apropriação de músicas e trajes oriundos da indústria cultural, alguns ternos de Congado se organizam no terceiro setor, constituindo ONGs, Pontos de Culturas e, com isso, desenvolvem projetos culturais, artísticos e educacionais. Essas mudanças são adaptações para as condições contemporâneas dos valores cultivados pela tradição. No bairro Patrimônio, além da existência dos dois ternos de Moçambiques: Princesa Isabel, capitão Nestor, e Pena Branca, capitão Luizão, em 2005, é criado mais um, o Moçambique Raízes. O Patrimônio é um bairro habitado por moçambiqueiros e sambistas, e está sofrendo o processo de especulação imobiliária que faz com que as famílias mais pobres, que cultivam as tradições populares, mudem para bairros mais afastados do centro. Luizão e Nestor, os capitães, já não residem mais no bairro

³⁹ Anotação de caderno de campo sobre o domingo da festa.

Patrimônio, mas é ainda nesse bairro que os ternos se encontram e onde estão seus quartéis.

A maneira que o bairro encontrou para sobreviver foi mantendo sua herança cultural. A despeito das imposições e proibições da Igreja e do Estado, ao longo do tempo o Moçambique manteve suas características, como o sincretismo catolicismo-umbanda, onde o que importa em essência é o caráter mágico em si, de origem africana, e o caráter festivo e profano que ele dá às manifestações religiosas cristãs. (LOURENÇO, 1986, p. 32 e 33).

Os ternos de Moçambique são competitivos e a mudança dos moradores do bairro amplia o desafio, pois o aparecimento de mais um terno provavelmente tira componentes dos outros Moçambiques. Túlio Cunha, sociólogo com estreita relação com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Uberlândia, propôs o encontro dos três Moçambiques, criando uma situação para enfrentamento do conflito e transformação da situação. O encontro aconteceu em uma visita durante a campanha do Congado e, pela primeira vez, um mesmo altar recebeu três bandeiras de Moçambiques.

Quanto à situação econômica atual de Uberlândia, há controvérsias entre o discurso oficial de crescimento e análises realizadas por pesquisadores que apresentam descendência no desenvolvimento da agroindústria da região, destoando do discurso oficial (CALIXTO: 2001, p. 90). A situação instável tem transformado os contratos de mão de obra, diminuindo os trabalhadores permanentes e ampliando a mão de obra temporária, conseqüentemente transformando o cenário social da região, que vem se complicando com a permanente migração e a mudança no ritmo do crescimento regional. Nessa nova dinâmica, as periferias não conseguem se integrar, nem desenvolver novas estratégias de adaptação. O cenário urbano se reorganiza, os bairros formados em torno das charqueadas e frigoríficos, que constituíram, historicamente, relações de vizinhança e parentesco e fortaleceram as expressões culturais de grande parte da população negra e de trabalhadores braçais, com o crescimento da cidade passaram a localizar-se no centro e não mais nas periferias. Num processo inerente ao crescimento urbano, a cidade vai centralizando bairros antes periféricos e reorganizando seu cenário, como pode ser visto com os bairros Patrimônio, Martins, Vila Osvaldo, Aparecida e Tabocas, destacados nas análises de Carmo. O crescimento urbano e a especulação imobiliária deslocam os congadeiros para as novas

periferias. Capitães, soldados, madrinhas e bandeiras se espalham em bairros como Morada Nova, Canaã e Morumbi.

A urbe, assim, forma um cenário complexo em que convivem famílias de trabalhadores vindos para a cidade há muitos anos, grupos de trabalhadores recém-chegados, uma população universitária, grandes proprietários de terra, empresários e comerciantes. Também é grande o setor informal que tem na cidade, paradoxalmente, espaços delimitados institucionalmente, os *camelódromos*. Segundo o

Programa Regional de Emprego para a América Latina e Caribe da Organização Internacional de Trabalho, o setor informal é composto por pequenas atividades urbanas geradoras de renda que se desenvolvem fora do marco normativo oficial em mercados desregulamentados e competitivos. Essas atividades utilizam pouco capital, técnicas rudimentares e mão de obra pouco qualificada, que proporcionam emprego estável de reduzida produtividade e baixa renda (CALIXTO, 2001, p. 109).

Uma versão contemporânea de Uberlândia, como lugar de passagem, é a tecnologia de comunicação, envolvendo telefonia e logística. Há tentativas de desenvolvimento de novos campos de trabalho como o eco turismo do cerrado, que contou com a reforma do aeroporto. Também, para o Congado, as estratégias são renovadas, atualmente a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Uberlândia tem 24 ternos registrados. A Prefeitura Municipal passa para a Irmandade um valor de subvenção contribuindo com a festa, mas não suficiente para cobrir todos os custos. Quatro desses ternos possuem um estatuto diferenciado que os fazem de utilidade pública, o que garante uma subvenção direta da União, são eles Congo Santa Ifigênia, Congo de Sainha, Catupé do Martins e Moçambique Pena Branca. Outras estratégias se apresentam como iniciativas dos capitães do século XXI. O Moçambique de Belém é um Ponto de Cultura, o Moçambique Estrela Guia constituiu uma ONG, que oferece cursos de dança e outras atividades culturais. Também, no sentido de renovar as tradições e seus agentes, esse mesmo Moçambique e também o Marujo Azul de Maio estão montando ternos de crianças. O Instituto Folia Cultural recebeu um prêmio Klaus Vianna de Dança da FUNARTE para, junto com a Irmandade e com o grupo Baiadô, da Universidade Federal de Uberlândia, organizar a Escola de Congo, local de troca de saberes e fazeres artísticos e tradicionais.

No processo de crescimento da cidade foi-se constituindo, também, a desigualdade e a concentração de renda. Segundo o Atlas de Desenvolvimento Humano no Brasil 2000, a porcentagem de renda apropriada pelos 60% da população mais pobre da cidade de Uberlândia era de 20,94. No extremo oposto, 10% da população mais rica da cidade tinha 45,82 % da renda apropriada. Ou seja, 60% da população mais pobre tinha acesso a 20% da renda gerada, enquanto 10% da população formada pelos mais ricos se apropriou de 45% da renda. Uberlândia é uma cidade com alto índice de concentração de renda.

A população do Município de Uberlândia, em 2003, era formada por 501.214 habitantes, sendo 488.982 na área urbana e 12.232 na área rural, desses 170.497 são negros⁴⁰, sendo 87.320 homens e 83.178 mulheres. Uberlândia está em 47º lugar na listagem das maiores cidades negras do Brasil⁴¹, com 37% da sua população negra ou parda. O crescimento populacional coincide com o crescimento do número de ternos de congo registrados na Irmandade, atualmente são vinte e quatro os ternos de Congado ativos.

Esta breve reconstituição histórica objetivou abordar a perspectiva cultural, com destaque para o Congado, inserida num contexto maior de construção da nação, a que Uberlândia adere reproduzindo em sua história os valores e objetivos desenvolvimentistas.

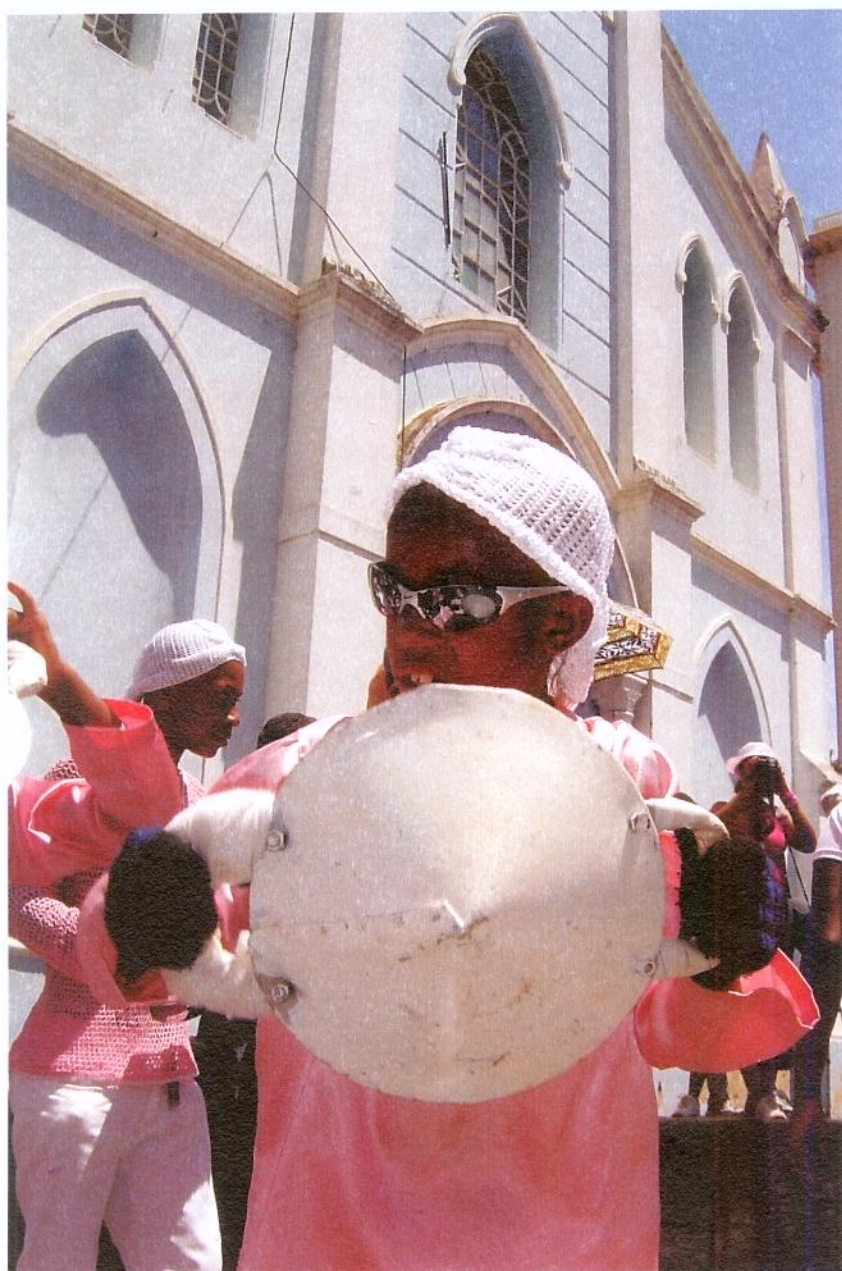
Qualquer uma das forças constitutivas dessa história só vem comprovar a necessidade de pensarem as práticas culturais populares alinhadas ao social. Por isso o Congado de Uberlândia deve ser pensado a partir de seus vínculos, alianças, lutas e conflitos com outras instâncias de poder, e principalmente a partir de suas próprias memórias. Basear-se nas escolhas dos próprios congadeiros possibilita enxergar os múltiplos projetos da cidade, incluindo os dançadores de Congado. (GABARRA, 2003, p. 92)

Nessa viagem pelo tempo, foi traçado um panorama do tecido cultural contemporâneo formado pela sociedade de Uberlândia, com tramas, teias e fios que constituem o objeto de investigação desta tese.

⁴⁰ A classificação do IBGE inclui os pardos na categoria “negros”.

⁴¹ Dados divulgados pelo Observatório Afrobrasileiro (UFRJ/IPDH) Nota de Estudo 02/2003 acessado em 27 de julho de 2006 às 23h06min. , no endereço <http://www.lpp-uerj.net/olped/documentos/ppcor/0349.pdf> .

2. As culturas populares no tecido cultural contemporâneo



Uma das características da contemporaneidade é a coexistência de períodos históricos presentes nessa latinidade, nessa brasilidade, nessa mineirice. Se, às vezes, os fatos passados são revisitados, é para esclarecimentos, para compreensão mais densa do contexto contemporâneo, sem privilegiar apenas a perspectiva histórica, da fatos encarrilhados seqüencialmente. O importante é a visão panorâmica de simultaneidade, a coexistência de diferentes tempos históricos, as diversas maneiras de interação cultural.

Peter Burke (2003) trata desses processos em seu pequeno grande livro *Hibridismo Cultural*¹. Analisando os diferentes termos utilizados por estudiosos da cultura, Burke mostra que a

variedade de objetos híbridos é superada pela quantidade de termos que hoje podem ser encontrados nos textos de *scholars* que descrevem o processo de interação cultural e suas consequências (BURKE: 2002, p. 39).

Esses processos de interação que acontecem no encontro de culturas distintas são parte integrante do que se entende por cultura brasileira. Não destituída de lutas pelo poder, de dominação, submissão e desigualdades, essa cultura brasileira vive processos específicos em diferentes aspectos culturais. São exemplos dessa hibridação a religião, com o sincretismo religioso. O idioma com expressões indígenas – pipoca, mandioca - , com estrangeirismos – talher, sanduíche - e com os diferentes sotaques regionais, por exemplo, uai! A música e a criatividade brasileira se mostram no movimento *harmorial*, no *tropicalismo*, na *bossa nova* e no *mangue beach*, entre tantas criações oriundas dos encontros culturais.

Dançar é o critério utilizado na escolha dos processos e expressões analisados nesta tese. Na complexidade cultural mostrada por meio das danças populares em Uberlândia, há resultados específicos da modernidade, dentre outros existentes no continente americano, conforme atesta Nestor Garcia Canclini (1998, p. 254),

tanto as transformações das culturas populares quanto as da arte culta coincidem em mostrar a realização heterogênea do projeto modernizador em nosso continente, a diversa articulação do modelo racionalista liberal com antigas tradições aborígenes, com o hispanismo colonial católico, com desenvolvimentos socioculturais próprios de cada país.

¹ Neste livro Peter Burke faz uma análise comparativa de termos, contextos e formas de trocas culturais.

O tecido cultural contemporâneo se apresenta como uma trama. Para entendê-lo, é preciso analisar um ou mais fios em suas especificidades, mas nunca considerá-los isolados, pois o sentido se faz na totalidade. São considerados processos de modernização, dinâmicas tradicionais, aspectos da cultura de massa e, dessa maneira, é definido o local de onde se fala e seu contexto, em que as identidades se reorganizam perante fronteiras que se virtualizam. No contexto de massificação da educação, da comunicação instantânea e mundializada e da mercantilização do corpo, desenvolvem-se processos que resultam em objetos, expressões, ações e sentidos uberlandenses na contemporaneidade: uma trama das culturas a que todos enreda. O interesse está em descrever as danças populares contemporâneas, nesse contexto, para colaborar no entendimento das relações e interstícios em que se apresentam.

*Salve o Brasil, salve Minas Gerais
Salve o povo desta Terra, morador deste lugar
Terno de Congo Branco
(CUNHA e MEIRA: 2000, p. 8)*

O Brasil é um país de cultura híbrida², onde “diferentes culturas africanas se fundiram e se mesclaram com tradições nativas e portuguesas e produziram uma nova ordem” (BURKE, 2003, p.62). Essa hibridação não é resultado de um único encontro. São encontros sucessivos que adicionam novos elementos à mistura, ou reforçam elementos culturais já existentes (BURKE, 2002, p.33). Outras influências constituem, hoje, as culturas brasileiras. Os processos de interação entre culturas, dada a coexistência das diferenças, não são recentes. Nem o são suas conseqüências como os tensionamentos interculturais, as possíveis misturas entre elas ou as separações. As trocas culturais são processos históricos, em geral intensificados quando ocorrem atos de conquista, grandes viagens em busca de especiarias ou processos de colonização. Mais do que isso, a interação cultural está ligada a

² O termo Hibridação ou Hibridismo é utilizado como referência a processos e resultados de trocas interculturais. Mestiçagem, sincretismo, negociação, apropriação, diálogo, tradução, miscigenação, interpenetração, acomodação, fusão são exemplos de formas específicas de hibridismo. Usado por Garcia Canclini (1998, p. 19), o termo Hibridação “abrange diversas mesclas culturais e permite incluir as formas modernas” de trocas interculturais. “As discussões sobre hibridização cultural freqüentemente falam das tendências gerais e ignoram os indivíduos”, ressalva Burke (2002, p. 97). Nesta tese, considera-se híbrido tanto o processo e o produto em que os agentes envolvidos têm consciência da troca intercultural, quanto os que as trocas acontecem sem a consciência dos agentes.

processos de dominação cultural com tendência à homogeneização das culturas, percebida na indústria cultural. Esse processo,

começou muito antes do rádio e da televisão: nas operações etnocidas da conquista e da colonização, na cristianização violenta de grupos com religiões diversas – durante a formação dos Estados Nacionais -, na escolarização monolíngue e na organização colonial ou moderna do espaço urbano (GARCIA-CANCLINI, 1998, p. 255).

As culturas de matrizes africanas e européias que vieram para o Brasil no tempo da colônia já se apresentavam híbridas. Encontros intertribais na África, incluindo dominações e escravidão, assim como a presença de outros povos no continente africano propiciava as relações interculturais. Em Portugal, as relações do comércio europeu, o comércio com o Oriente e a ocupação Moura, por trezentos anos, são fatos suficientes para garantir a existência de trocas culturais e a formação híbrida da cultura portuguesa. Quanto à característica de hibridação da cultura autóctone no período colonial não há como afirmar, mas o número de nações nativas leva a supor a possibilidade de trocas entre culturas distintas. Atualmente existem no Brasil, segundo os dados da Funai³, 225 sociedades indígenas. São grupos com poucos integrantes e dão uma impressão errônea de isolamento. Conforme Manuela Carneiro da Cunha⁴, “na realidade, elas têm crescentemente se revelado ligadas a uma extensa rede de trocas - de mercadorias, de esposas, de cantos e rituais - e abertas ao exterior⁵”.

O Brasil é um país com forte tradição de apropriação e adaptação, “em outras palavras, tradições de modificação de tradições” (BURKE, 2002, p. 68). É uma cultura que tem propensão para incorporar elementos estrangeiros, ou ainda, na qual as pessoas são abertas a novas idéias e novas expressões. Os brasileiros são “famosos por serem receptivos ao que não é familiar” (BURKE, 2002, p. 82). A interação cultural no Brasil se faz, entretanto, em situação de desigualdade, pois a dominação é o caráter predominante da

³ <http://www.funai.gov.br/indios/conteudo.htm#HOJE> “Cabe esclarecer que este dado populacional considera tão-somente aqueles indígenas que vivem em aldeias, havendo estimativas de que, além destes, há entre 100 e 190 mil vivendo fora das terras indígenas, inclusive em áreas urbanas. Há também 63 referências de índios ainda não-contatados, além de existirem grupos que estão requerendo o reconhecimento de sua condição indígena junto ao órgão federal indigenista”.

⁴ <http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/> Políticas Sociais – Povos Indígenas.

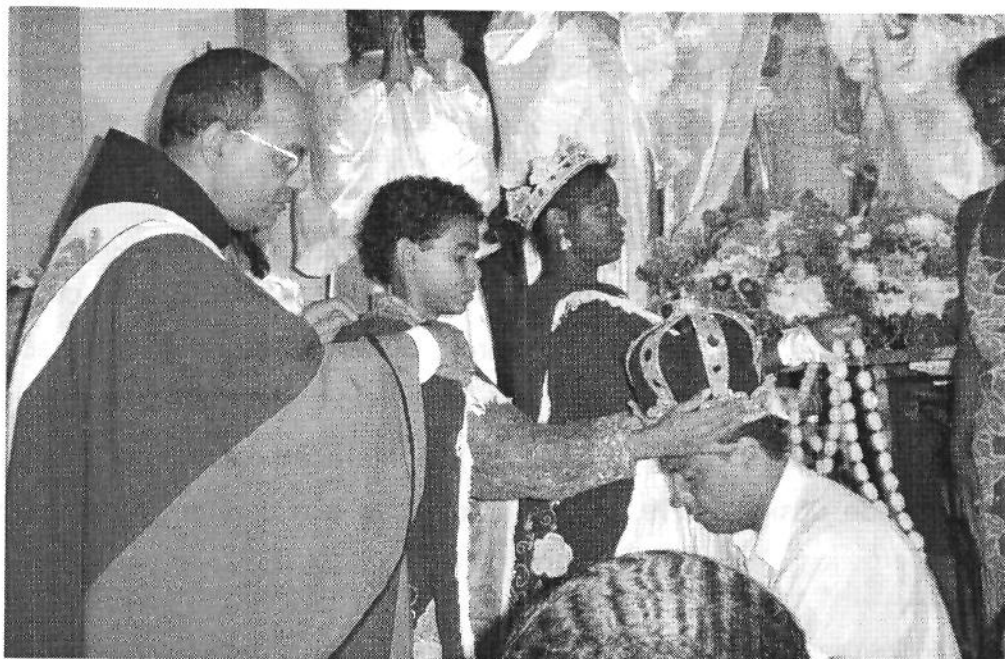
⁵ <http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/polsoc/pindig/apresent/apresent.htm>

formação cultural brasileira. O colonialismo escravocrata, o imperialismo americano e os poderes econômico, tecnológico e cultural, atuais, são processos de dominação. A louvável mestiçagem das três raças, européia, africana e indígena, advogada por Gilberto Freyre, tornou-se o “mito das três raças”, enfim, a democracia racial no Brasil foi reconhecida como falsa, expondo o preconceito até então velado.

2.1. Congado: a tradição regional

*Papai num ta aqui, mamãe num parece
Deixô herança pá quem que merece
Oíá pra quem que merece
Moçambique Pena Branca
(CUNHA e MEIRA, 2000, p.13)*

O ponto central da festa da Congada⁶ é a coroação de um novo rei. Em Uberlândia, coroam-se dois casais, um para São Benedito com coroa de prata e outro para Nossa Senhora do Rosário com coroa de ouro.



⁶ Brasileiro (2006) organiza os termos referentes a essa tradição considerando que o termo Congada se refere ao período festivo, composto pela campanha e dois dias de festas, enquanto o termo Congado refere-se a atividades e ações que acontecem durante todo o ano.

Mário de Andrade (1982) afirma que na África havia o costume de fazer festas celebrando a coroação de novos reis. Em diferentes regiões, como Chitomé, Buniôro, Quibanga, Gobir, Katsa e Daura (ANDRADE, 1982, p. 23), o reinado era sem tempo fixo e a substituição do rei era fato presente nessas comunidades. Trata-se de costumes africanos “e mesmo propriamente congueses” que, em sua adaptação no Brasil, passou a ter periodicidade anual. Essa anuidade coincide com as festas da Igreja Católica, sabe-se que em dias de santo os escravos tinham algum tempo livre e podiam, então, fazer sua celebração.

Também na Europa⁷ existia, já no século XV, o costume católico de fazer festas em que se ordenavam reis e imperadores. Nessas celebrações, a Igreja era o cenário principal onde se faziam “pantomimas, cantigas de jograis, e pagodeiras comuns a quase toda Europa”. Provavelmente, essas celebrações festivas deram origem às práticas de catequese católica que originaram os Congados, os Maracatus e os Cacumbis. No Brasil, já em 1532, “quatro dos principais do lugar (Igarassu) encontrados a bordo das naus francesas” foram tidos por “*reys da terra do Brasil*”, conforme registros de Pero Lopes (ANDRADE, 1982, pp. 18-19).

Essas informações mostram que o Congado é resultado do que Burke (2002, pp. 26-27) denomina de afinidades ou convergências. Trata-se de uma relação intercultural, em que as diferentes tradições têm analogias e facilitam sua assimilação. No caso do Congado colonial, essa afinidade foi usada pelos colonizadores como forma de aproximação e, de certa maneira, controle da população escrava muito numerosa no período colonial. Era grande a condescendência de padres e senhores às coroações de reis que vinham escravos da África, como o caso de Chico Rei das Gerais, ou mesmo da coroação de reis Congueses, de Angola, reis Cabundá ou Rebolo já em terras brasileiras (ANDRADE, 1982, p. 34). No sistema de governo africano, o conceito de rei se aproxima ao de Deus, sendo forte a conotação religiosa. Somando, então, a conotação religiosa dos reis da África com o cenário da igreja católica para a festa, a convergência entre os costumes europeus e africanos constituiu no Brasil um Congado de caráter místico religioso.

⁷ Espanha, Portugal e França conforme Mário de Andrade (1982).

O Congado de Uberlândia é resultado de uma interação entre o cristianismo e religiões de matriz africana. Não há uma simples aceitação do catolicismo pelos escravos e seus descendentes. A igreja acredita na fé católica dos congadeiros, mas a prática religiosa dos congadeiros mostra que uma boa parte vêm a si mesmos “incorporando novas e poderosas práticas à sua religião tradicional”, conforme a análise de Burke (2002, pp. 66 e 67) da situação colonial. Provavelmente, os dois lados têm ciência da situação, mas evitam falar a respeito prevenindo um conflito explícito.

Essa situação pode ser comparada àquela dos escravos africanos nas Américas, que às vezes aparentemente se adequavam ao cristianismo, principalmente as primeiras gerações de escravos, ao mesmo tempo em que mantinham suas crenças tradicionais. (...) No entanto, o que começou como um mecanismo consciente de defesa se desenvolveu com o passar dos séculos e se transformou em uma religião híbrida (BURKE, 2002, pp. 67 e 68).

Como expressão de identidade de um grupo de habitantes da região considerado “socialmente inferior”, o Congado é determinado por sua história, pela descendência africana e pelo processo de migração; pela religiosidade católica popular e, ao mesmo tempo, das religiões de matriz africana, numa realidade ambígua como é a cultura popular; pela posição marginal na economia, com os congadeiros ocupando postos de trabalho que não exigem formação intelectual, mas sim, resistência física e tolerância a maus tratos; e pela ação resultante destes fatores: colocar esforços em aspectos culturais quase irrelevantes para o processo de desenvolvimento, o que faz com que os congadeiros sejam identificados pelos meios de comunicação como sendo preguiçosos, lascivos e exóticos, e identificados pelo poder público como dependentes e folclóricos. Escravidão, preconceito, capacidade de organização, sistematização e transmissão de saberes e segregação são elementos definidores desse grupo social que faz e é o Congado.

A presença contemporânea das tradições populares é forte em Uberlândia. Cidade de mais de seiscentos mil habitantes e com bom desenvolvimento tecnológico, como a biotecnologia e a telefonia. É um exemplo da realidade do Brasil e de outros países da América Latina em que a modernidade não chegou a concretizar-se em sua plenitude e a tradição popular não foi extinta (GARCIA CANCLINI, 1998, p.17), como apregoavam os folcloristas e os românticos. As tradições se transformam porque a vida dos portadores de

tradição não é estática, a vida se transforma em suas diversas dimensões.

As tradições são como áreas de construção, sempre sendo construídas e reconstruídas, quer os indivíduos e os grupos que fazem parte destas tradições se dêem ou não conta disto (BURKE, 2003, p. 102).

O Congado de Uberlândia é um guia para o entendimento das culturas populares tradicionais no contexto contemporâneo. Conhecer o Congado e analisar suas características é descrever uma tradição popular contemporânea. A dança do Congado em sua linguagem plural tem seu momento mais expressivo nos dias de festa. As Congadas, período de expressão pública dessa tradição, são formadas pela campanha, pela novena na igreja e pelos dois dias de festa, que têm como momento central a coroação dos reis novos, com a qual culmina todo um ano de atividades e vivências coletivas. Carlos Rodrigues Brandão (1985, p. 17), analisando a Festa do Congado de Catalão⁸, descreve três áreas da festa: área da Igreja, área da Congada e área do Comércio. Na festa de Uberlândia, essas três áreas são responsáveis por diferentes aspectos e momentos da festa e interseccionam-se em determinados momentos. Na área da Igreja, estão a novena, a missa com a entrega da coroa e a procissão. A coroação é um momento em que as áreas da Igreja e da Congada se integram. Na missa e na procissão, percebe-se a participação de católicos que não estão presentes nos outros momentos da festa, em sua maioria branca. A área da Congada é formada, principalmente, por cortejos pela cidade, por visitas rituais e tem seu ápice na visita à Nossa Senhora e a São Benedito em frente à igreja, quando são cantados os “recados” do ano e a dança amplia seu caráter de devoção. A área do Comércio é composta por ambulantes que vendem alimentos, bebidas, lembrancinhas e brinquedos. Muitos desses comerciantes vêm de fora e são especializados em comércio de “festa de igreja”. A descrição de Margarete Arroyo (1999, p. 105) dá a dimensão do cenário da festa em Uberlândia.

Circundando aquele condensado multi-expressivo de mensagens estavam os que assistiam à Festa, num vai-e-vem entre as barracas de comes e bebes, fumaça e cheiro de churrasco e cachorro quente sendo preparados. Os vendedores ambulantes contribuíam para o colorido da

⁸ A Congada de Catalão apesar de estar situada no Estado de Goiás, integra o circuito de festas que os ternos de Uberlândia freqüentam, formando uma mesma região cultural.

cena, e do alto do palco, do altar montado do lado de fora da igreja, o prefeito, a esposa, o padre e outras “autoridades” apreciavam o festejo.

As festas populares contemporâneas são objeto de estudo de Garcia Canclini (1983) em seu livro *As Culturas Populares no Capitalismo*. São “processos que revelam as mudanças desencadeadas pela penetração capitalista numa tradição determinada”. Garcia Canclini (1983, p. 112-114), ao analisar as festas populares contemporâneas, distingue características da “festa camponesa tradicional”, acontecimento de povoados rurais e a “festa urbana”, na cidade. Entretanto, alerta para a excessiva polarização dessas características e aponta a tendência contemporânea da presença de aspectos tradicionais e modernos num mesmo acontecimento. Reconhece a festa como um fenômeno de relacionamento entre esses pólos – o campo e a cidade – e quando as interações e os conflitos se expressam. Gilberto Giménez (1979, p. 164-165 apud GARCIA CANCLINI, 1983, p. 113) apresenta esquematicamente os traços que polarizam esses eventos.

Festa camponesa tradicional

- a) Ruptura do tempo normal;
- b) Caráter coletivo do fenômeno da festa, sem a exclusão de nenhuma classe, como expressão de uma comunidade local;
- c) Caráter compreensivo e global, uma vez que a festa abrange os elementos mais heterogêneos e diversos sem desagregação nem “especialização” (jogos, danças, ritos, músicas etc., ocorrem no interior de uma mesma celebração global);
- d) Com a conseqüente necessidade de ser realizada em grandes espaços abertos e ao ar livre (a praça, o pátio da igreja...);
- e) Caráter fortemente institucionalizado, ritualizado e sagrado (a festa tradicional é indissociável da religião);
- f) Impregnação da festa pela lógica do valor de uso (como conseqüência: festa-participação e não festa-espetáculo);
- g) Forte dependência do calendário agrícola no quadro de uma agricultura sazonal.

Festa urbana

- a) Integração da festa à vida cotidiana como um seu apêndice, complementação ou compensação;
- b) Caráter fortemente privado, exclusivo e seletivo da festa;

- c) Sua extrema diferenciação, fragmentação e “especialização” (são dissociados os elementos que na festa popular coexistiam no interior da unidade de uma mesma celebração global);
- d) Com a conseqüente necessidade de ela ser desenvolvida em espaços íntimos e fechados;
- e) Laicização e secularização da festa, maior espontaneidade e menor dependência de um calendário estereotipado;
- f) Penetração da lógica do valor de troca: festa-espetáculo, concebida em função do consumo e não da participação.

A análise da Congada de Uberlândia, a partir dessas características, é interessante como um instrumento que revela o hibridismo por meio da permanência de características rurais no contexto urbano. As características da Festa do Congado de Uberlândia a aproximam mais do modelo das tradições camponesas, apesar de ser um acontecimento urbano. Suas características tradicionais são ruptura do tempo normal; caráter compreensivo e global; necessidade de ser realizada em espaços abertos e ao ar livre; caráter fortemente institucionalizado, ritualizado e sagrado; impregnação da festa pela lógica do valor de uso.

Entretanto, a festa do Congado de Uberlândia não espelha dois itens característicos das festas tradicionais, o “caráter coletivo do fenômeno da festa, sem exclusão de nenhuma classe, como expressão de uma comunidade local” e a “forte dependência do calendário agrícola no quadro de uma agricultura sazonal”. O contexto social discriminatório de Uberlândia, a faz diferente de outras cidades da região, como Catalão e Monte Alegre, que envolvem todos os setores da sociedade nas suas respectivas festas. O calendário agrícola não é referência de nenhuma das festas da região, sendo o calendário eclesiástico, elaborado pela igreja que sedia a Irmandade de cada cidade, o que determina o dia das festas. A Congada de Uberlândia é, então, uma festa tradicional e urbana, em que um setor da sociedade uberlandense, formado por famílias afro-descendentes e humildes, reafirma sua solidariedade comunitária e se faz visível.

Essa festa pode ser considerada, também, uma experiência estética. Garcia Canclini (1983, p. 124) afirma que, no contexto urbano, a expressão pública “da vista, do ouvido, do olfato e do paladar se confunde com a invasão de cores, som e luz da cidade, principalmente de seu aspecto mercantil”. “A festa popular tradicional numa pequena vila rural pode ser considerada um processo de educação estética das massas” (GARCIA CANCLINI, 1983, p. 125). Nas cidades, a festa se realiza num contexto repleto de estímulos sensíveis que se

confundem. Em Uberlândia, a festa acontece numa dimensão urbana, sendo muito expressiva, apesar da intensidade dos estímulos sensíveis urbanos. A festa é um processo de educação estética restrito às pessoas que dela participam, uma vez que a dimensão urbana e o preconceito de grande parte da sociedade inviabilizam a participação massiva dos moradores de Uberlândia. O Congado é, então, uma expressão cultural tradicional e urbana enraizada na história e renovada constantemente, viva, dinâmica e contemporânea. Sua expressão estética invade o espaço urbano, dando-lhe uma dimensão simbólica.



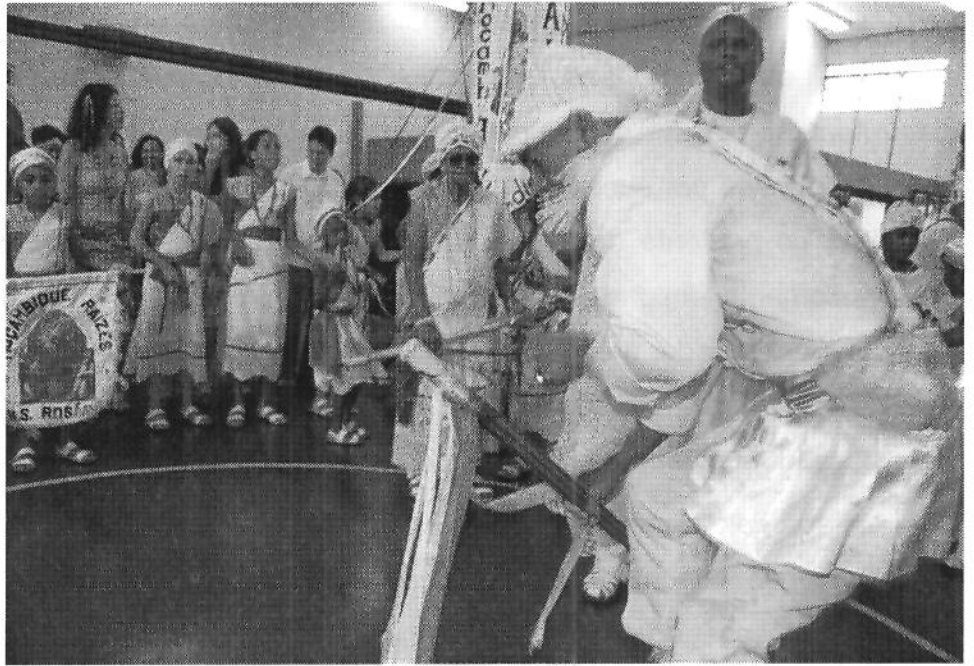
Múltipla em seus significados e constituída de múltiplas dimensões, a Dança do Congado é mais que movimentos, passos e coreografia. Para os congadeiros, a dança é um todo formado por expressões sensíveis. São passos, movimentos e coreografias, cantos (chamados de pontos por seu poder mágico religioso), batidos, instrumento de percussão (caixas, chocalhos, patangomas e gungas), viola, sanfona, cavaquinho, símbolos condutores (apitos, bastões, bandeiras), fardas (a vestimenta e os adereços como as coroas, chapéus, turbantes, capas), figuras ou personagens (princesas, reis e rainhas), cores, contas que ornamentam e dão poder aos bastões, fitas e faixas coloridas, ocupação do espaço da

cidade e organização ritual, são exemplos dessas várias dimensões verbais e não verbais que distinguem os diferentes ternos. Arroyo (1999, p. 79) destaca que esses diferentes “signos verbais e não verbais desempenham um papel na construção e manutenção de identidades” e que ser “constitutivo de marcas de identidade” é uma questão fundamental para o ensino e aprendizagem nesse cenário congadeiro.



BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP





O Congado, como tradição ritualizada, concebe o tempo ciclicamente, numa prática que se repete a cada ano e, paradoxalmente, transforma-se, dinâmica e em constante reestruturação por ser contextualizada no cenário e na época quando se realiza. O tempo histórico formado por sucessão de fatos é substituído pelo tempo cíclico ritual. O passado é manifesto no presente durante o ritual feito junto e para os ancestrais. Os pretos velhos, simultaneamente entidades e antepassados, manifestam-se em sonhos, intuições ou por meio da mediunidade, e estão, também, nas danças, nos pontos e nas batidas das engomas (tambor). Os objetos usados no ritual também presentificam os ancestrais, “é uma constante entre passado e presente articulada no suporte material” (GABARRA, 2003, 165).

A aparente desordem festiva observada no dia da festa pode ganhar sentido sob a perspectiva de Leach (1992, p. 66 apud ARROYO, 1999, p. 114) de que nos “rituais mandamos mensagens para nós mesmos”. Dançar, cantar e tocar é mais importante do que ser visto e ouvido. Talvez seja essa unidade feita de múltiplas linguagens que faz do Congado uma prática que revitaliza. Talvez seja a energia criadora estimulada nesse contínuo atualizar de tradições que renova a expressão coletiva e, também, o indivíduo, conforme a fala de Bodão descrita por Arroyo (1999, p. 93),

Era fim de fase de campanha, portanto há pelo menos 6 semanas nesta luta [ensaios sistemáticos e cortejos pelas ruas levando a santa para as casas dos devotos], quando na volta de uma visita Bodão comentou: gozado, eu tava um prego hoje. Comecei a bater o cansaço sumiu!

O Congado tem um mito de origem que apresenta a escravidão, o milagre, a relação entre senhor e escravo e a hierarquia, como elementos estruturantes do ritual (GABARRA, 2003, p. 148). Circunscreve-se o lugar de onde se lê o mundo por meio dessa tradição. Arroyo, ao analisar o mito de origem do Congado percebe esse mito como “o compositor” do ritual, aportando-se em Leach (1992, p. 66 apud ARROYO, 1999, p. 76). A escravidão aponta os aspectos de submissão e inferioridade, atribuídos a esse grupo dentro da sociedade uberlandense. E também, na história do Brasil, indica a origem africana, ou seja, a pele negra, o cabelo “ruim”⁹, os lábios e nariz grossos. A relação entre senhor e escravo e a hierarquia, presentes nesse mito de origem, mostram o valor dos congadeiros que não é

⁹ Termo utilizado coloquialmente para designar a qualidade dos cabelos da etnia negra, os cabelos muito crespos. Denota a desqualificação da etnia negra imbricada no cotidiano.

reconhecido socialmente, e a superioridade hierárquica dos Moçambiques, o grupo mais pobre e de menos poder da sociedade. O milagre mostra a religiosidade, uma 'devoção que no caso do Congado é católica e ao mesmo tempo de religiões de matriz africana.

*Oh bate bumbo na aruanda de Xangô
Mas lá na mata a cachoeira balanço
Mas aí vem Nossa Senhora Brasileira
Carregando nos braços seu boclero de fulo
Moçambique Pena Branca
(CUNHA e MEIRA: 2000, p. 12)*

O congadeiro segue e freqüenta a igreja e, também, segue e freqüenta os terreiros de Umbanda, Candomblé e Omolocô. Margarete Arroyo (1999, p.64) percebeu essa religiosidade híbrida como diferentes atmosferas durante a novena na Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

As portas laterais da igreja estavam abertas e aos poucos outras pessoas foram chegando e integrando-se aos cantos e rezas. Em meio à ladainha, de repente dei-me conta de que algo quebrava sua monotonia. Algo longe ainda, mas já podendo ser identificado: um terno estava se aproximando da igreja, anunciando por seus batidos. A cada passo, ia-se fazendo ouvir mais e mais, e maior sua aproximação, mais potente sonoridade de suas caixas e chocalhos encobria a reza no interior da igreja. Já no adro, os batidos faziam tremer o chão, os bancos, o corpo. Foi impressionante viver aquela contraposição de 'atmosferas'. Meu coração disparou pela emoção desencadeada por aquele momento de encontro de dois mundos – o católico e o afro – que se fundiam de modo intenso.

As danças dos diferentes ternos estão relacionadas a diferentes entidade e poderes da natureza, com forte influência da visão de mundo africana, segundo Sr.Bianor (GABARRA, 2003, p 135)

Moçambique é puxado de preto velho, mais cadenciado, só pra paz; o Congo é puxado de Ogun, ligado aos caboclos, guerreiros e caçadores, é mais agitado, ligado aos índios; o Marinheiro é o Congo da água.

O Congado é reconhecido como lócus de sinais e indícios da história oral em forma de eventos, pessoas e locais, revelando os hiatos deixados pela história oficial da relação da

África com o Brasil, detalhes importantes do processo civilizatório local. São interstícios da história oficial em que a dança se aloja como discurso de resistência e permanência. Alguns termos utilizados em seus pontos são reconhecidos como palavras de uma língua crioula chamada Kalunga como nos versos abaixo.

Gunga não é minha, gunga é de tatá
Nas horas de Deus vamo balançar
Oi, ai, mandou balançar

Diringá de Nossa senhora
Gunga de um só deixá balançar
Moçambique Pena Branca
(CUNHA e MEIRA, 2000, p. 14)

A convivência entre crianças, jovens, adultos e idosos caracteriza o Congado como um fenômeno intergeracional. Essa característica é importante e estruturante da dinâmica intrínseca das tradições que existe entre permanência e transformação.

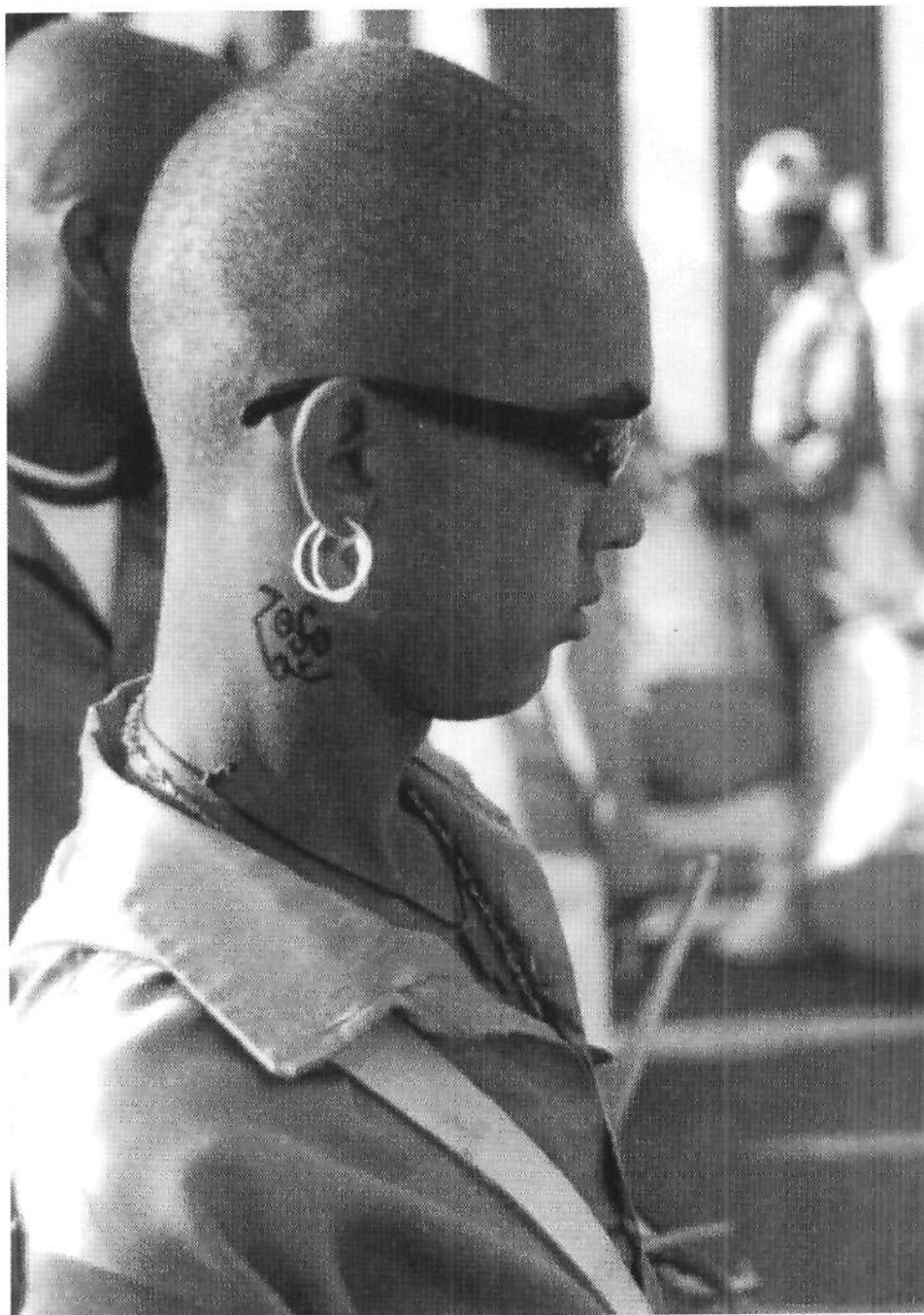
Para ser congadeiro é preciso saber se colocar como representante do grupo diante da sociedade alheia ao ritual. Nesse sentido, ainda crianças, meninos e meninas são inseridos no contexto da função ritualística que deverão assumir mais à frente (GABARRA, 2004, p. 70) ¹⁰.

Além, e, ao mesmo tempo, em que a tradição se mantém, ela é transformada. A cada ano, músicas novas, roupas novas, passos novos de dança, entre outras novidades, são criados, sempre tendo por referência a estrutura tradicional com seus limites guardados pelos capitães e pelas madrinhas. A transformação acontece no tempo e também no espaço, de acordo com o contexto da tradição. As mudanças contextuais – tempo e espaço – e as relações intergeracionais dinamizam a tradição. Em Uberlândia¹¹, o Congado se apropria de expressões oriundas da indústria cultural e divulgadas pelos meios massivos de comunicação. São exemplos dessas expressões músicas do carnaval da Bahia, os óculos espelhados e o par de tênis. Essas apropriações dão à Congada elementos do contexto atual, que carregam valor simbólico referente à identidade negra jovem contemporânea.

¹⁰ Existe registro de ações rituais que indicaram um menino de três anos para ser capitão (GABARRA, 2004, P. 71).

¹¹ Entre as festas da região, Arroyo (1999, p. 69) observou uma estrutura geral análoga e muitas variantes.

Nessa hibridização está caracterizada a negociação entre a manutenção da tradição e a transformação das expressões que formam a tensão dinâmica de uma tradição viva.



BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP



2.1.1. Para além da festa

*Olha gente! Já vêm aqueles barulhentos!
O que traz estes congadeiros?
Já tentei entender, tentaram me explicar.
Será que é uma crença?
Ou uma herança?
Mas que maneira estranha de se vestir.
Olha bem nas minhas faces
Nem sei, já ouvi tantas histórias.
Sabe, no dia a dia de um congadeiro me sinto em uma terra estranha.
Mas quando o som da caixa rompe o silêncio, mergulho nesta magia.
Esta é a minha história.*

*Texto elaborado por Eustáquio Marques, capitão do Terno de Congo de Sainha no Laboratório de Criação da Escola de Congo, denominado pelo autor de **Identidade de um Congadeiro** novembro de 2006.*

Carmo (2000, p.104) demonstrou as estratégias para conviver com o preconceito e a discriminação no trabalho, nas décadas de 1940, 1950 e 1960, os negros criaram “redes de solidariedade impregnadas de valores e sentidos”: a organização do grupo que convive cotidianamente no ambiente de trabalho, as relações existentes entre o momento de trabalho, de lazer e de devoção e, também, entre a escolaridade e as oportunidades de trabalhos mais bem remunerados.

Os congadeiros são uma parte específica da rede social que constitui a cidade de Uberlândia e sua relação com a região. Ao estabelecerem relações de fraternidade, competição e alianças se constituem como um determinado grupo social, um grupo de pertencimento que se opõe à exclusão imposta pela parcela progressista da sociedade. Atuam de maneira a criar e a “acessar os mecanismos de inserção social e defesa da cidadania cultural e social que almejam” (CARMO, 2000, p. 149). São estratégias de convivência e sobrevivência dessa comunidade dentro de uma sociedade altamente discriminatória¹². No período da campanha e nos dias da festa, fazem-se ver e ouvir ocupando o centro da cidade. Nesses dois meses, os tambores soam nas noites de Uberlândia, a festa é o momento de visibilidade da população afro-descendente em

¹² Carmo (2000, p. 149) indica análises diferenciadas, que não reconhecem as ações da “comunidades” negras como organização política e social, com o exemplo de Maria de Lourdes Bandeira (*Território Negro em Espaço Branco*, São Paulo: Brasiliense, 1988) que afirma a inexistência da articulação entre as instituições de cultura, lazer e religião e a luta contra a opressão.

Uberlândia. Mesmo assim, a cidade se comporta como a “ensurdecer para o que não queria ouvir” (ARROYO, 1999, p. 101), Parte significativa dos moradores da cidade ignora o Congado. Num depoimento a Arroyo (1999, p. 109), Moisés, capitão¹³ do Terno Marinheirão revela que,

o que a gente vê é falta de respeito e consideração que o próprio ser humano não tem dentro de Uberlândia. Eles acham bonito, só que a gente que é negro já (...) ouviu várias vezes as próprias pessoas dizer que esse negro não tem nada que fazer e fica batendo caixa o tempo todo da rua, atrapalhando.

Um conflito étnico e social se impõe na distribuição desigual dos recursos, das oportunidades e do acesso ao poder público, conflito característico de manifestações de cultura popular. A população negra é quase invisível na história oficial e no cotidiano da cidade, faz-se visível e audível na festa do Congado, numa atitude quase ofensiva para a população branca que se quer moderna. Ao contrário da expectativa do progresso, a tradição do Congado insiste em se manter viva. Uma vez por ano as ruas dos bairros da cidade ganham colorido, dança e música que invadem o centro da cidade para onde convergem todos os ternos de congo. As ruas da cidade são ocupadas de tal maneira que é impossível negar-lhes a existência (GABARRA, 2003, p. 103).

¹³ Moisés é motorista de ônibus, Mestre Sala da Escola de Samba Unidos do Chatão, médium da Tenda de Umbanda Pai Domingos da Guiné. Hoje é vereador e foi candidato a deputado estadual nessa última eleição.



Segundo Carmo (2000, p. 159) há um contraste entre a invisibilidade do trabalhador negro no cotidiano e a visibilidade desses mesmos sujeitos nas comemorações da Festa do Congado. Festejado no tempo cíclico do ritual, todo o ano os ternos saem às ruas da cidade para se fazerem ver e lembrar de si mesmos. Nessa devoção do catolicismo popular, a dança do Congado, com suas músicas e vestimentas específicas constroem parte da história.

A visibilidade que a comunidade congadeira exerce em tempo de campanha caracteriza o tempo em que a cultura de matriz africana expõe-se e impõe-se através de uma parcela da população urbana que faz da rua a sua casa. Essa representação cultural do cidadão na verdade imprime no cotidiano urbano o caráter politicamente ativo dessa população. Descaracteriza o sentido de destino que a rua carrega, para entrega-la sob a responsabilidade do ritual. Talvez seja o mesmo sentido político que Marta Abreu observou na festa do Divino no Rio de Janeiro no século XIX. “Ao mesmo tempo, criavam-se imagens da nova ordem imperial e irreverentes apropriações plebéias e populares: expressões festivas das difíceis relações entre poderosos e dominados” (ABREU, 1999, p. 64 apud GABARRA, 2004, p. 43).

Nas ações dos congadeiros estão os aspectos materiais, políticos, sociais e culturais organizados por meio das linguagens da arte: dança, música, teatro e artes visuais. A comunidade utiliza essas linguagens em outras situações, para além da festa. Durante o ano todo, os congadeiros desenvolvem ações como “estratégia consciente de resistências

cotidianas”, que constituem, junto com a festa, uma “espacialidade simbólica” congadeira (BRASILEIRO: 2006, p. 22 e 23). Apesar das divergências políticas, da diversidade expressiva e da multiplicidade religiosa, os congadeiros organizados realizam ações de protagonismo.

Realizam passeatas de protesto político e seminários para discutir problemas da comunidade como saúde, emprego, moradia, alcoolismo, drogas e doenças sexualmente transmissíveis. Oferecem cursos e oficinas de diferentes fazeres e saberes, como informática, bordado em pedraria, culinária, dança e percussão, entre outros. Organizam torneios de futebol entre os ternos e roda de samba nos bairros “agregando a dança de rua, dança de salão e capoeira”. Fazem atividades para arrecadar recursos como as *Macarronetes* em maio, festejos juninos, *Congalinhadas* em julho.



Nos dois meses que antecedem a festa, no período chamado campanha, são feitas as novenas. Cada terno visita os devotos e amigos, que chamam a santa em sua casa, realizando leilões e cantando o terço. É nesse período que são feitos, consertados e enfeitados os instrumentos, as fardas e os estandartes. Há ensaios para integrar novos componentes ao terno e para a escolha e criação das cantorias. Realizam, ainda, caminhadas, arrecadando alimentos para os dias da festa, quando as refeições coletivas reúnem congadeiros e convidados, por vezes com mais de mil pessoas.

A vivência do ritual é uma hibridação entre a tradição e o cotidiano. O momento da festa, o período de preparação é a própria dramatização de suas vidas, representando-as não só durante a programação da festa, como também em outros elementos intrínsecos ao rito, como os versos modernos e os tradicionais que compõem a música (GABARRA, 2004, p. 35).

Os saberes, valores culturais, religiosos e de lazer envolvidos no Congado promovem a melhoria das condições de vida por meio da construção de uma rede de relações, que tem uma relativa independência dos acordos sociais hegemônicos que os desvalorizam. Arroyo (1999, p. 65), ao descrever sua pesquisa de campo junto ao terno Marinheirão, presenciou três moças no quartel bordando, “Vi que uma das moças, Aparecida, ensinava bordado às outras duas”. Além das aulas de bordado, de um programa vinculado à prefeitura local, Aparecida tingia flores de tecido para, segundo ela, colocar nos cabelos das meninas da bandeira. Arroyo (1999, p. 67) cita ainda um bar em que aconteciam os encontros do pessoal do terno, mas também da vizinhança, com bate-papos e cantorias coletivas de música sertaneja e pagode. Estratégias institucionais se unem a essas como, por exemplo, a participação nas políticas de cultura com Pontos de Cultura¹⁴ e a participação no processo de seleção de projetos para a Lei Municipal de Incentivo à Cultura¹⁵. A candidatura e eleição de vereadores¹⁶ e deputados¹⁷ representam as causas dos Congadeiros, conforme texto de panfleto descrito abaixo.

¹⁴ O terno Moçambique de Belém, que também se organiza como bloco de carnaval chamado Bloco Axé, é Ponto de Cultura desde 2005.

¹⁵ O capitão do terno de Congo de Sainha, Eustáquio Marques foi membro da comissão Municipal para seleção de projetos encaminhados à Lei de Incentivo à Cultura, que no município de Uberlândia é feita por meio do Fundo Municipal de Cultura e também com a captação de recursos fiscais.

¹⁶ Moisés Carlos da Silva, conhecido como Xuxa, é capitão do Marinheirão, motorista de ônibus e vereador pelo Partido Trabalhista Cristão. Em sua campanha proclamava: “Não vote em branco, vote no pretinho. Vote Xuxa Torresminho”.

Chegou a hora!
O legado de uma vida!!!

A cada dia de suas vidas, um ato, em cada ato um trabalho realizado, em cada realização uma satisfação. A partir daí a certeza do dever cumprido.

A cada pessoa uma história contada em prosa, as vezes com espinhos. Uma aventura, muitas lembranças, por cada lembrança um ouvinte atento. Por cada dia trabalhado, o porque de ser cidadãos. Em cada porque, a nossa cidade, o nosso triângulo, o nosso Estado e o nosso País.

Oswaldo Samuel e o Capitão Charqueada, também, carinhosamente chamado de Vô Charqueada, têm cada um deles uma história, mas uma história de luta, trabalho e honestidade demonstrada durante toda as suas vidas.

Não basta parecer ou querer ser honesto, hoje isto deixou de ser moda para ser uma necessidade para estes políticos que “elamearam”, com suas atuações, não só a classe política de nosso País, mas de toda nossa gente.

O povo clama por mudanças. O País antes de políticos, clama por representantes íntegros.

Oswaldo Samuel e Vô Charqueada representam a moral, a integridade e a honestidade de duas diferentes gerações, mas ambas criadas dentro destes preceitos, enraizados no seio de suas famílias.

Dignos representantes do povo, aceitaram o desafio de representarem as minorias, para assim preencher as lacunas criadas pela segregação da raça e dos excluídos.

Oswaldo Samuel Deputado Federal 2211
Vô Charqueada Deputado Estadual 22011¹⁸

(Panfleto de Propaganda Política agosto de 2006).

Os praticantes do Congado circulam por vários espaços institucionais, como a igreja e a prefeitura (principalmente em cargos de servidores administrativos e cargos de confiança como assessores de vereadores ou secretários municipais), mas é no espaço cultural que eles são os proprietários. Proprietários no sentido de que produzem, organizam e participam. É no espaço cultural que se mostram, e é através da cultura que se mantêm com dignidade diante dos quadros de exploração econômica. Conseguem, assim, dar passos emancipatórios nos setores dos quais o sistema político e econômico hegemônico os deixaria distantes (GABARRA, 2004, p. 73).

O Congado é uma prática que assume diferentes papéis, inclusive o de folclore. E é também um importante caminho institucional de conquista política e social. O Congado,

¹⁷ Gilmar Machado, Deputado Federal pelo PT reeleito no último pleito, é apoiado por parte da comunidade congadeira.

¹⁸ O congadeiro mais antigo de Uberlândia, candidato a deputado estadual pelo Partido Liberal, recebeu 1.363 votos.

como folclore, pode ser encontrado nos estatutos, registrados por necessidade burocrática da institucionalização para a subvenção, nos trabalhos escolares e universitários e também na fala do próprio congadeiro. “Então a gente veio reverenciar essa festa, mas a partir das décadas, dos anos passados a congada se tornou assim folclórico” (depoimento do capitão Ubiratan a GABARRA, 2003, p. 128).

O Congado de Uberlândia é uma das danças populares brasileiras que surgiram como resultado dos processos de dominação. Essas danças apresentam significados específicos e diversos dependendo da situação e das expressões envolvidas na análise de diferenças e igualdades. Garcia Canclini apresenta dois lados dessa questão. Se por um lado, é importante a manutenção do universo simbólico do Congado, no caso, para a manter a diferença e singularidade cultural dos congadeiros em meio às transformações macroculturais impostas, por outro,

desde o começo da colonização, um recurso para dominar os grupos aborígenes foi manter sua diferença; ainda que a estrutura da subordinação tenha mudado, permanece a necessidade, por diferentes razões, dos dominadores e das classes populares, de que a cultura destas seja diferente (GARCIA CANCLINI: 1998, p. 250).

A comunidade congadeira em seu processo de organização na formação da cidade de Uberlândia utilizou estratégias com tendência à segregação cultural¹⁹, numa reação ao preconceito étnico sofrido abertamente em Uberlândia. A ocupação de determinado mercado de trabalho, as chamadas “funções de preto” indicam essa segregação, junto com a ocupação de bairros específicos, com laços de vizinhança estruturados no trabalho e nas regiões de origem dos imigrantes. Não se trata de um isolamento social, mas de uma reserva de relações que se desenvolvem, preferencialmente, dentro da comunidade.

O que geralmente acontece é que as pessoas vivem uma vida dupla no sentido japonês da expressão, ou seja, na cultura anfitriã durante o horário de trabalho e em sua cultura tradicional nas horas de lazer (BURKE: 2003, p.90).

¹⁹ Na perspectiva das trocas culturais, conforme Burke (2002, p. 88)

No ambiente escolar²⁰, esse tipo de segregação aparece na atitude das crianças congadeiras²¹. Não há nenhum sinal aparente da tradição da qual fazem parte, no seu comportamento cotidiano na escola. Burke (2002) justifica essa atitude como sendo de defesa, no caso, da cultura tradicional. Ser Moçambiqueiro em casa e não ser na escola, na concepção de Burke (2003, p. 88), seria uma maneira de livrar o Moçambique de “contaminações” por influências externas.

Entretanto, na análise dos aspectos resultantes das trocas culturais na expressão da Congada não há esse isolamento de “contaminações”, na relação da tradição do Congado com outras culturas. No Congado de Uberlândia há expressões que chegaram pelos meios massivos de comunicação. Músicas do carnaval da Bahia, do Padre Marcelo, óculos escuros dos negros norte-americanos, cabelos trançados como na Jamaica, por exemplo, são expressões que ganham no Congado concepções próprias, inserem-se na dinâmica tradicional, caracterizando e contextualizando sua contemporaneidade. No aspecto simbólico, a relação entre Congado e indústria cultural se dá por adaptação e localiza-se no tensionamento entre permanência e transformação, responsável pela atualização das tradições e pela transformação cultural que cria novas expressões. Segundo Burke (2003, p.91)

a adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente.

Considerando as culturas populares como parte da cultura contemporânea, dialeticamente, aquelas trazem concepções de mundo diferentes da hegemônica. O Congado é uma expressão de identidade de um determinado grupo social, que se mostra diferente, com história própria, herança específica, religiosidade complexa. Mas, também, mostra-se igual, coexistindo em meio aos programas de televisão, indústrias e grandes cidades. Diferentes e iguais, parece ser essa a maior mensagem do Congado de Uberlândia.

O conceito de culturas populares tradicionais leva em conta os aspectos materiais, políticos e simbólicos que constituem a expressão contemporânea de sujeitos, que não

²⁰ Observação feita na escola Estadual Padre Mário, local de experimentação desta tese.

²¹ No caso integrantes do Moçambique Guardiões de São Benedito.

compartilham do poder econômico, mas são protagonistas em sua prática cultural, incluindo as questões de identidade e os aspectos políticos com seus tensionamentos em relação à sociedade macro e internamente ao grupo portador da tradição. Assim, a cultura popular tradicional se afasta da perspectiva romântica de uma cultura autêntica e sem contaminação; da perspectiva populista que, em suas melhores intenções, pretendia produzir a “boa cultura popular” e, também, da visão fatalista do desaparecimento das culturas populares frente à homogeneização do capitalismo com sua cultura de massa. As culturas populares transformam-se de acordo com as mudanças da sociedade e com os materiais disponíveis para a fabricação de seus objetos, podendo ser naturais ou industriais. Em Uberlândia, há a tradição da tecelagem e as tecedeiras, mesmo conhecendo as técnicas de tingimento dos fios com plantas e minerais, utilizam em seus trabalhos as linhas industriais - “Cléa” - que têm um brilho que embeleza a trama. O portador de tradição é o responsável pela tradição viva, dinâmica, contextualizada e significativa. Neste trabalho, não se procurou uma origem de onde saíram essas tradições, foram encontrados caminhos que mostram influências, misturas ou mesmo rejeições. A raiz não se encontra, vislumbra-se, conforme ensina um ponto de Congado:

*O toco é grosso, a raiz é funda
Procurei a raiz tá no fim do mundo
Toco preto no caminho levanta o pé
Se a mata mexeu quero ver quem é
Enildo Pereira Silva, 2006 ²².*

2.2. Outras danças populares em Uberlândia

As danças populares, no Triângulo Mineiro, são resultados das relações dinâmicas entre os campos da tradição popular e da arte, susceptíveis à indústria cultural. Constituem novas sínteses resultantes das trocas culturais. O Congado é parte integrante de uma rede que relaciona formas diferentes de dança. O Samba é encontrado em três modalidades: o Pagode, o Samba Rock e a Escola de Samba. A Dança de Rua é uma especialidade de Uberlândia, formada a partir do *Breakdance*, do *Street Dance* e do *Jazz* de academia. Dança-se em terreiros de Umbanda, Candomblé e Omolocô, três religiões de matriz africana.

²² Ponto cantado por Enildo Pereira Silva, capitão do Catupé Azul e Rosa, numa situação de mutirão para capina de terreno para uso coletivo, quando sobram tocos no chão para ser arrancados posteriormente.

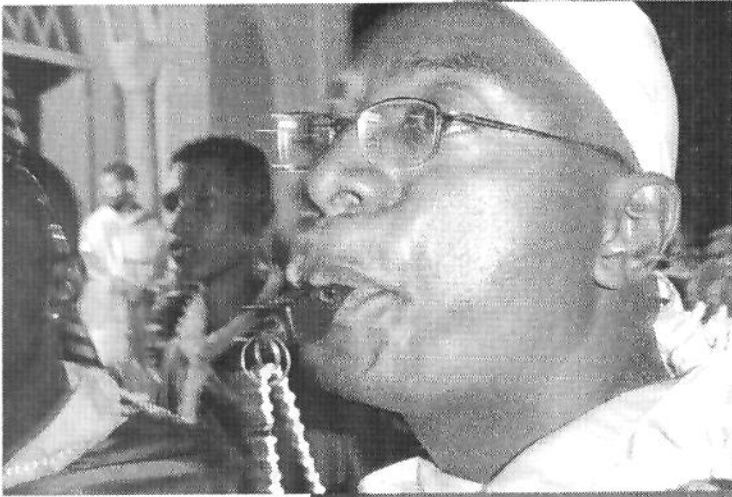
Essas danças são parte da cultura afro-descendente, multiplicam-se na cidade num conjunto heterogêneo de práticas com origem, organização, sentido e história diferenciadas. Agregam entre os congadeiros pessoas de outros grupos sócio-culturais. São todas partes de um mesmo campo reconhecido aqui como das culturas populares. Essa rede de danças populares é um espaço de trocas entre diferenças culturais. Dentro das categorias apresentadas por Burke (2003)²³, essas trocas se fazem em processos de adaptação.

O Samba é resultado da relação entre tradição e indústria cultural, mas uma tradição que não chegou com os primeiros moradores da região. Veio por meio do rádio, do cinema e, posteriormente, da televisão e das migrações. O samba é parte de um movimento da cultura nacional já vinculado à modernidade. Originário das expressões dos batuques dos terreiros, o samba ganha as rádios e difunde-se como identidade nacional, dentro das ações populistas, a partir da década de quarenta. O samba nacional chega a Uberlândia onde foi recebido pelos negros que o incorporaram em suas práticas culturais nas casas de dança, nas rodas de samba e no carnaval de rua.

Hoje, o pagode é uma expressão amplamente praticada na cidade, inclusive em academias de dança. O samba é difundido em diversos grupos sociais. O Samba Raiz conquistou os artistas e pesquisadores e já é codificado, publicado, aprendido, ensinado e analisado em diversos meios. O Samba, enquanto dança, entrou em casas de baile, shows e na avenida do carnaval.

Muitos congadeiros são também integrantes de Escolas de Samba, Blocos de Carnaval e terreiros de Umbanda, Candomblé e Omolocô. São atores que articulam diferentes eventos em que acontecem as danças populares: eventos distintos e próximos ao mesmo tempo, realizados pelos mesmos sujeitos.

²³ Homogeneização, aceitação, rejeição, segregação e adaptação.



O capitão do Marinheirão é também o mestre sala do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Chatão e toca atabaque na Tenda de Umbanda Pai Domingos da Guiné. O capitão do Marujo Azul de Maio é pai da Rainha do Carnaval. O capitão do Moçambique Princesa Izabel é fiscal de pista. Arroyo (1999, p. 83) denomina essa múltipla função de *articulação cultural*. O Congado, as Escolas de Samba, a Capoeira, os grupos de Pagode, os terreiros de Candomblé e Umbanda são parte de uma mesma rede cultural em Uberlândia. Festas compostas de dança e música, ritmadas por tambores e freqüentadas por sujeitos de todas as idades, estão imbricadas com as religiões dos terreiros e da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, também devotos de São Benedito. A existência de articuladores culturais dentro da comunidade congadeira é um dos fatores que viabilizam as hibridações entre os diferentes estilos de dança em Uberlândia.

O exemplo mais expressivo dessa hibridação está nas Escolas de Samba. As comissões de frente e a ala dos *snoobs* são formadas por bailarinos da Dança de Rua e coreografadas nesse estilo de dança. Marcam uma forma peculiar de assimilação de duas formas de cultura. Uma delas é o samba organizado em escolas, que segue a forma e critérios estruturados no Rio de Janeiro e a outra, o *Hip Hop*, vindo dos Estados Unidos e da Jamaica por meio da televisão, do cinema e da internet. O Samba teve aceitação pelos negros em Uberlândia. Uma vez assimilado como tradição de identidade negra, passa a sofrer o processo de adaptação na interação com a indústria cultural e com outros estilos de dança locais. Uma inserção interessante é a Dança de Rua na Escola de Samba.

A capoeira é também uma tradição da população afro-descendente que chegou a Uberlândia mais recentemente. Não faz parte de uma política nacional, como o samba, mas da organização da tradição que estruturou hierarquias e formas de divulgação, ensino e aprendizagem. A Dança de Rua e a Capoeira Angola são exemplos que demonstram a diversidade de origem, processo de transmissão e forma de representação que as danças populares de Uberlândia de matriz africana apresentam na contemporaneidade²⁴.

Os primeiros indícios que chegaram do *Breakdance*, do *Soul* e do *Street Dance* se tornaram estímulos para criação de danças pelos jovens da periferia de Uberlândia. Os

²⁴ Atualmente, segundo o IBGE os negros e pardos constituem hoje 37% da população do Município de Uberlândia. Nem todos são congadeiros, surpreendentemente parte deles nem conhecem o Congado.

dançarinos praticavam os movimentos que conheciam por meio de filmes, *clips* e programas de televisão. Não havia uma compreensão dessa expressão como um movimento *Hip Hop*, como acontecia em São Paulo²⁵. A dança era recriada de acordo com o acesso e o entendimento dos jovens negros da periferia de Uberlândia (SANTOS, 2006). Amplamente praticada na cidade, foi recriada em estilo próprio uberlandense num processo de bricolagem, em que os fragmentos são alinhavados com a inventividade popular. A presença marcante do *Break* em Uberlândia tem características próprias, não se mostra como reprodução de uma cultura estrangeira divulgada pelos meios de comunicação massivos.

O *Hip Hop* tornou-se um fenômeno da indústria cultural brasileira vendendo milhões de discos e fazendo moda. Entretanto, Uberlândia não estruturou um mercado em torno desse fenômeno. O acesso a informações, discos e roupas é restrito. Mesmo sendo um produto da indústria cultural, a assimilação e reinterpretação garantem identidade local. Os grupos de Uberlândia se comunicam com os grupos das cidades vizinhas como Uberaba, Ituiutaba, Araguari, Araxá, Monte Carmelo, dentre outras (SANTOS, 2006, p. 21).

Ao analisar o *Break* e o *Funk* em Campinas, Lílian Vilela (1998, p. 198) afirma que essas danças encontradas em diversas cidades brasileiras se caracterizam de acordo com cada localidade. Recebem influências da vida cultural de cada localidade e de como essa vida se relaciona com a cultura global. A circulação de informações entre as diferentes cidades dá-se por meio informal. Há pouca veiculação na mídia desse *Rap* e *Break* contextualizados. O grande público uberlandense, que consome e produz material referente ao *Hip Hop* o faz por vias alternativas. A gravação da maior parte da produção de *Rap* no Brasil é feita por gravadoras independentes (SANTOS, 2006, p. 19),

foi por volta de 1995 que foram formados [em Uberlândia] grupos com a proposta de compor e cantar rap surgindo os grupos *Crânios Mc's*, *Elemento X*, *Radicais Mc's* e depois o *Impacto Verbal*, tendo como referência o eixo Brasília - São Paulo, esses grupos da cidade passaram a compor letras relacionadas ao cotidiano das periferias de Uberlândia, resistindo à exclusão vivenciada no dia-a-dia, narrando o cotidiano para pessoas residentes em seus bairros e em bairros vizinhos e que compartilham dos mesmos problemas, construindo uma rede de identificação baseada nas

²⁵ Em São Paulo, os jovens de periferia ocupavam o centro da cidade de maneira reivindicatória e como denúncia às desigualdades de oportunidade, ao preconceito e à má distribuição de renda. A consciência das reivindicações era expressa nas três linguagens do movimento *Hip Hop*: a dança – *break dance* – a música – o *Rap* – e a arte gráfica – o grafite.

mazelas urbanas. O *hip hop* tornou-se uma identidade alternativa, enraizada na experiência local (SANTOS, 2006, p. 19).

O processo de configuração da chamada Dança de Rua mostra aspectos de hibridação encontrados na contemporaneidade. É um indício encontrado em Uberlândia da forte tradição de apropriação das culturas brasileiras. Além da apropriação da dança estrangeira, que se fez de maneira fragmentada na Dança de Rua de Uberlândia, o processo de criação em dança popular também faz uma apropriação da dança acadêmica, do jazz ensinado nas academias. Mesmo sendo expressões de um mesmo grupo social, o Congado, a Capoeira, o Samba e a Dança de Rua têm características diferentes. Apresentam diferentes formas de inter-relações com outros grupos sociais. O Samba e a Capoeira são aceitos pela classe média, que frequenta as academias de capoeira e de dança de salão. Não recebem adjetivos pejorativos como os congadeiros, que são chamados de macumbeiros e vinculados à violência e baderna. A Dança de Rua de Uberlândia ganhou respeito da população nos Festivais de Dança e, recentemente, com a repercussão internacional do grupo *Balé de Rua*.

2.3. A dança acadêmica em Uberlândia

A dança se desenvolve em outros campos culturais de Uberlândia, além das culturas populares. O Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli desenvolve atividades de ensino de arte. Mesmo sendo a música a linguagem principal são oferecidas aulas de balé e de artes plásticas. Atualmente, os “atores do Conservatório de Música são oriundos de diversos setores da classe média (alta, média e baixa), diferentemente de anos atrás, cuja predominância era da classe média alta” (ARROYO, 1999, p. 12).

Uberlândia, também, abriga em seu tecido cultural uma Universidade Federal com três cursos de artes, Música, Teatro²⁶ e Artes Visuais, que provêm de professores licenciados a rede das escolas locais e regionais e o próprio Conservatório. Não há licenciatura em dança

²⁶ Esse curso sofreu no período desta pesquisa o processo de reformulação curricular para adequação às novas diretrizes do ensino superior. O desenvolvimento deste Projeto Político Pedagógico, coordenado pela pesquisadora desta tese, traz informações sobre a escolarização do ensino de artes, especificamente de teatro.

na região. Nesse contexto, insere-se o Laboratório de Ações Corporais do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, no qual projetos de pesquisa em dança são elaborados e desenvolvidos, dentre eles o *Baiadô, pesquisa e prática das danças brasileiras*, objeto de estudo desta pesquisa.

O Festival de Dança do Triângulo ganhou projeção nacional influenciando a estrutura de festivais de prestígio, como o de Joinville, ao criar a categoria Dança de Rua. Durante dez anos, esse festival foi palco de grandes competições de dança em diferentes modalidades. A mudança recente que sofreu, passando de festival para mostra, aconteceu a partir da reflexão dos dançarinos da cidade sobre a função de um encontro dessa natureza. Há divergências entre diferentes setores da dança local em relação à característica competitiva do festival o que não é exclusividade de Uberlândia. Estão em jogo interesses comerciais, artísticos e as perspectivas elitistas e populares da dança.

Ser mostra de dança e não um festival competitivo acorda com o reconhecimento que a arte local vem recebendo. A dança de Uberlândia tem recebido apoio de agentes financiadores como Circuito Telemig Celular e tem sido contemplada com prêmios de prestígio nacional como Rumos Itaú Cultura e Prêmio Klauss Vianna da Dança/FUNARTE²⁷. Bailarinos, grupos e escolas desenvolvem trabalhos de ensino, criação e circulação de dança. Dois bailarinos criadores se destacam na dança contemporânea: Wagner Schwartz e Vanilto Lakka, ambos começaram a dançar nos grupos de Dança de Rua.

As academias e grupos de dança da cidade ensinam e apresentam o balé clássico, a dança do ventre, o jazz, a dança contemporânea, a dança de rua e a dança de salão. Ocupam o único teatro da cidade todos os anos com o resultado de suas aulas. Além da intensa atividade das academias e grupos de dança, Uberlândia abriga o Núcleo de Estudos da Dança. Por iniciativa de um grupo de professores de dança e com o apoio da Secretaria de Cultura de Uberlândia, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, esse núcleo oferece formação em dança para crianças das escolas públicas a partir dos sete anos de idade. A base é o balé clássico com complementação de conhecimento e prática por meio de aulas de outros estilos de dança.

²⁷ O grupo Baiadô foi parceiro do projeto Escola de Congo, premiado pela FUNARTE em 2006.

O Brasil contemporâneo é múltiplo e polissêmico. Nele convivem culturas distintas que se relacionam por meio de permanências, apropriações, criações, adaptações, segregações formando novas sínteses. Esta investigação destaca a dança e reconhece a dança popular como parte expressiva da cultura latino-americana e brasileira, formada por tradições fortemente arraigadas e significativas para parte da sociedade sem acesso às riquezas produzidas pelo desenvolvimento econômico.

Congado nas ruas da cidade

Festa do Congado de 1999 e 2006.

O Congado de Uberlândia é uma festa tradicional e urbana, em que um setor da sociedade uberlandense, formado em sua maioria por famílias afro-descendentes e humildes, reafirma sua solidariedade comunitária e se faz visível. Essa festa é, também, uma experiência estética e um processo de educação estética.

A população negra é quase invisível na história oficial e no cotidiano da cidade, faz-se visível e audível na festa do Congado. (Congado: a tradição regional: p. 69).



Foto 1 – Terno de Congo de Sainha em corteja na Rua Bernardo Guimarães, entre a Pç. do Coreto e a Igreja de N. S. do Rosário - 22/10/2006.



Foto 2 – Capitão Ubiratan do Nascimento, do Catupé de N.S. do Rosário e S. Benedito, na Av. Floriano Peixoto, que corta todo o centro da cidade - nov/1999.



Foto 3 – Capitão Carlos Roberto Nascimento à frente do Terno de Camisa Verde, em cortejo pela Av. Floriano Peixoto - nov/1999.

Coroação dos Novos Reis

Igreja Nossa Senhora do Rosário

Festa do Congado, 09 de outubro de 2005

O ponto central da festa do Congado é a coroação de um novo rei. Em Uberlândia, a cada ano são renovados os Reis festeiros, coroam-se dois casais, um para São Benedito e outro para Nossa Senhora do Rosário. Trata-se da convergência cultural de tradições europeias e africanas no Brasil. (Congado: tradição regional: p. 64 e 65)



Foto 1 – O presidente da Irmandade de N. S. do Rosário, Sr. Deni Nascimento, coroa o novo Rei, sob aplausos do Pd. Baltazar Sallum Passos.



Fotos 2 – Os novos Reis acompanham a missa campal ao lado do andor de N. S. do Rosário.



Foto 3 – Os novos Reis se apresentam durante a missa campal: ao centro está o Sr. Deni, à sua esquerda estão a Rainha e o Rei de S. Benedito e à sua direita estão os Rei e a Rainha de N. S. do Rosário.



Dança do Congado

Marinheiro de São Benedito em cortejo
Igreja Nossa Senhora do Rosário
em 10 de outubro de 2005

Essa festa pode ser considerada, também, uma experiência estética. Múltipla em seus significados e constituída de múltiplas dimensões, a Dança do Congado é mais que movimentos, passos e coreografia. Para os congadeiros, a dança é um todo formado por expressões sensíveis. (Congado: tradição regional: p. 69 e 70).

Fotos 1 a 3 – Caixeiros do terno Marinheiro de São Benedito dançam com as caixas e as capas na noite de segunda-feira, despedida da Festa do Congado.



Dança do Congado

Moçambique Raízes em visita à Escola de Congo - Festa do Congado, 22/outubro/2006

Para os congadeiros, a dança é um todo formado por passos, movimentos e coreografias, cantos (chamados de pontos por seu poder mágico religioso), ritmos; instrumento de percussão (caixas, chocalhos, patangomas e gungas), símbolos condutores (apitos, bastões, bandeiras), fardas (a vestimenta e os adereços como as coroas, chapéus, turbantes, capas), cores, contas que ornamentam e dão poder aos bastões, fitas e faixas coloridas, entre outras expressões sensíveis. (Congado: a tradição regional: p. 70)



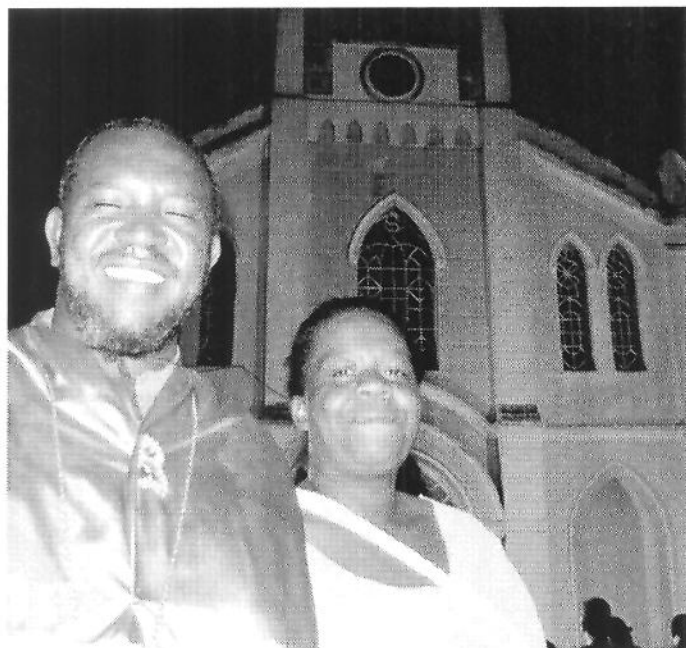
Foto 1 – Capitão Cláudio, à direita, canta agradecendo a estola, em suas mãos, recebida em comemoração aos 90 Anos da Irmandade. Ao centro o dançador Zulu agradece a homenagem com sua dança. Ao fundo, integrantes do Baiadô e do Moçambique Raízes apreciam a dança e o canto.



Fotos 2 e 3 – Zulu dança Moçambique para o Baiadô e para outros integrantes e visitantes da Escola de Congo.

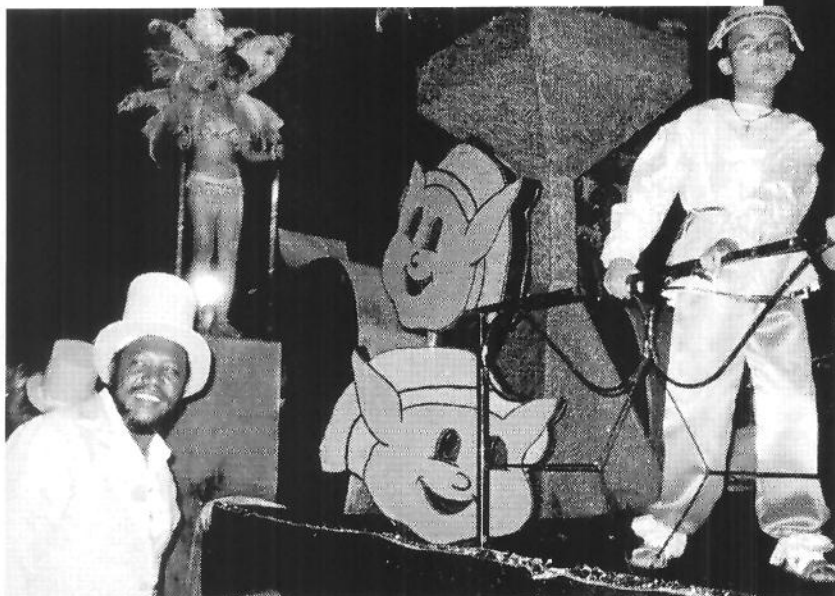
Articuladores Culturais

São sujeitos ou atores com múltipla função, participam de diferentes eventos e atividades culturais. A existência de articuladores culturais dentro da comunidade congadeira é um dos fatores que viabiliza as hibridações entre os diferentes estilos de dança em Uberlândia. (Outras danças populares em Uberlândia, p. 90).



Enildo Pereira Silva

Foto 1: Capitão Enildo e esposa que conduzem o Terno de Catupé Azul e Rosa, na porta da igreja de Nossa Senhora do Rosário, dia 10 de outubro de 2005.



Enildo Pereira Silva

Fotos 2 e 3: Coordenador de Bateria da Escola de Samba Acadêmicos do Samba, av Anselmo Duarte, dia 27 de fevereiro de 2005.

Articuladores Culturais



Ubiratan Nascimento

Foto 1:
Capitão Ubiratan conduzindo o Terno de Catupé de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, em visita à Escola de Congo, dia 22 de outubro de 2006.

Foto 2:
Passista do Bloco de Carnaval Ache, av Anselmo Duarte, dia 26 de fevereiro de 2005.

Foto 3:
Intérprete de Samba Enredo da Escola de Samba Garotos do Samba.



Rosária Silva

Foto 4: Madrinha do terno de Moçambique Raízes, do bairro Patrimônio, em visita à Escola de Congo, dia 22 de outubro de 2006.

Foto 5: Baiana da Escola de Samba Tabajara, av Anselmo Duarte, dia 27 de fevereiro de 2005.



Arraiá do Azul de Maio

Festa Junina do Terno Marujo Azul de Maio
Clube dos Sargentos em 09 de julho de 2005

Nas ações dos congadeiros estão os aspectos materiais, políticos, sociais e culturais organizados por meio das linguagens da arte: dança, música, teatro e artes visuais. A comunidade utiliza essas linguagens em outras situações, para além da festa do Congado. (Para além da festa, p. 81).



Foto 1 – Personagem da Quadrilha entra na roda do Garnisé para dançar com integrante do Baiadô.



Fotos 2 e 3 – Personagens da Quadrilha brincam no Arraia.



Foto 4 – As crianças do Moçambique Azul de Maio cantam e dançam junto com o Baiadô.



Foto 1 – Meninas da Bandeira do Congo de Camisa Verde, de Uberlândia, no 21º Encontro de Congos, Marujos, Moçambiques e Catupês, em Romaria, Minas

Transformações estéticas

No Brasil, assim como em outros países da América Latina, a modernidade e a tradição popular coexistem. A tradição se mantém e, ao mesmo tempo, é transformada, sempre tendo por referência a estrutura tradicional com seus limites guardados pelos capitães e pelas madrinhas. No aspecto simbólico, a relação entre Congado e indústria cultural se dá por adaptação e localiza-se no tensionamento entre permanência e transformação, responsável pela atualização das tradições e pela transformação cultural que cria novas expressões. Os óculos escuros são um exemplo dessa transformação. (Congado: tradição regional, p. 56; Para além da festa, p. 86).



Foto 2 – Capitão Ubirajara coloca a estola comemorativa dos 90 Anos da Irmandade na Princesa do Terno de Moçambique Princesa Izabel, em visita à Escola de Congo, dia 22 de outubro de 2006.



Fotos 3 e 4 – Capitães e soldados de ternos da região do Triângulo Mineiro no 21º Encontro em Romaria.

3. Tecendo culturas



O tecido cultural não é um fato dado e acabado, sua trama é processualmente construída. É como um trabalho de tecelagem. “Entrelaçar regularmente os fios”; “fazer com fios”; “urdir, tramar, travar”; “compor, entrelaçando, trançar”, essa é a idéia primeira a que verbo tecer remete, de acordo com Aurélio. E, mais, tecer é também “fazer aparecer; produzir, gerar, engendrar, formar”; “coordenar, compor”; “formar-se, organizar-se, preparar-se”, aspectos dessa trama cultural que envolve o ensino e a aprendizagem, a transmissão e socialização de conhecimentos.

As culturas populares tradicionais, como foi visto, apresentam uma temporalidade específica, uma forte contextualização histórica e geográfica, um lugar e uma função social, formas específicas de transmissão de saberes e de relacionamento intercultural. São outras racionalidades existentes por meio das linguagens da arte. Sociabilidades que valorizam formas simbólicas, ritualidade e ancestralidade (ABIB, 2004, p. 6). Esses valores, expressões, práticas e leituras de mundo, que caracterizam as culturas populares tradicionais, estão inculcados em grande parte da população brasileira. A democratização do acesso à escola, central no contexto atual da educação institucional, enfrenta o desafio de articular essas diferentes modalidades de educação, pois a escola se caracteriza de maneira diferenciada no que tange aos valores, expressões, práticas e leituras de mundo.

A característica precípua dessa educação [latino-americana] é uma escola de massa à qual cumpre enfrentar o desafio de incorporar os amplos contingentes populares dos nossos países visando à sua socialização no âmbito da cultura elaborada e articulando as demais modalidades de educação entre as quais avultam os meios de comunicação de massa e as expressões próprias e autênticas da chamada cultura popular (BOSI, 1993: pp. 308-383 apud SAVIANI, 1996: p. 7)

Esse desafio pode ser analisado abordando três aspectos: a dificuldade em organizar um sistema educacional em grande escala, o que no Brasil é agravado pela sua dimensão continental; o rompimento com a elitização construída historicamente, que mantém as desigualdades e os privilégios; a falta de vivência comunitária e de diálogo essenciais para a participação popular nas coisas públicas, resultante das relações de dominação da história brasileira (FREIRE, 2000, p. 77 a 79). Assim, o desafio da educação contemporânea enfrenta aspectos técnico-estruturais e político-ideológicos. Os Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN -, não isentos de críticas, indicam caminhos para esse enfrentamento. No

processo de transformação da educação brasileiras as pesquisas devem aproximá-los da realidade. Essa aproximação é importante para a revisão dos PCN no processo contínuo de construção da educação brasileira em sua complexidade e dinâmica. Leis e pesquisas são, entre outras coisas, procedimentos de transformação, organização e análise da sociedade. A questão que se coloca é a distância entre as leis e a possibilidade de sua implementação em ações especificamente educativas. A transformação da sociedade requer que sejam ultrapassados valores como autoritarismo, manipulação e privilégios e desabrochem novos valores como autonomia, protagonismo e participação (FREIRE, 2000, p. 54 e 55).

O que se vislumbra é alcançar por meio da prática da dança, uma experiência estética como parte da sociedade em que a escola está inserida. Uma experiência estética dentro da escola, que revele a existência fora da escola de práticas carregadas de significados e de sentidos. A estratégia metodológica para o enfrentamento desse desafio foi a análise de aspectos populares da educação, aspectos estruturantes e intrínsecos às culturas populares e fundamentais para sistematização das ações mediadoras de ensino de arte.

3.1. Aspectos populares da educação

*Não sei ler, não sei escrever
Sou apenas um poeta
Filho de São Benedito
E Nossa Senhora que é dona da festa
Moçambique Princesa Isabel
(CUNHA e MEIRA: 2000, p. 15)*

Aspectos populares da educação são considerados aqui como as estratégias de ensino e aprendizado, que as expressões de cultura popular se utilizam na socialização, propagação, disseminação e transmissão de seus conhecimentos. São aspectos da educação “identificados com o próprio processo de produção da existência” (SAVIANI, 1991, p. 87).

Os processos educativos pelos quais os seres humanos se educam “na própria relação com a realidade, na própria relação com a matéria, na própria relação com a natureza” (SAVIANI, 1991, p. 27) são definidos em oposição à educação escolar. Saviani localiza as origens históricas da escola na possibilidade de viver sem trabalhar, ou seja, quando surgem os proprietários que gozam de tempo livre. Entretanto, as práticas populares

são realizadas por pessoas que não dispõem de tempo livre, nos moldes do período pré-moderno. Atualmente, as classes trabalhadoras se organizam e dedicam seu tempo e outros recursos a essas práticas culturais e sua dinâmica de manutenção e atualização. O tempo livre que levou as elites a se organizar em escolas¹ não é fundamental para esse grupo de trabalhadores, jovens e crianças que reinventam seu tempo fazendo dele sua dança e sua cultura.

Arroyo (1999, p. 157) analisa a educação musical congadeira e conclui que “apresenta aspectos comuns com o que John Blaking (1985) pôde aprender entre os Venda (África do Sul), Timothy Rice entre os búlgaros (1985), e Luciana Prass entre os sambistas da escola de samba ‘Bambas da Orgia’ no Rio Grande do Sul (1998)”. Ou seja, Arroyo encontra no Congado características de “outros cenários não ocidentais e não escolares de ensino”.

As culturas populares, segundo Pedro Rodolfo Jungers Abib (2004, p. 44), apresentam formas de aprendizagem social relacionadas à memória, oralidade e ancestralidade. O autor afirma ainda que aquele processo de desmarginalização, que instituiu a Capoeira Regional e suas reações, desembocou na criação da “Capoeira Angola”. Conforme Abib (2004, p. 36), essas reações se referiam à “preservação das formas originais e tradicionais de praticar a capoeira: a ludicidade e a ritualidade deixadas de lado pela ‘eficiência’ da capoeira regional”.

Arroyo (1999) enfatiza o caráter “pedagógico” dos rituais, tomando por base Roberto DaMatta e Carlos Rodrigues Brandão, conforme citação abaixo. Considerando esse caráter “pedagógico” dos rituais, que a dança e a música do Congado, contextualizadas em sua hierarquia e valores, estão sempre sendo lembradas, aprendidas e recriadas, é uma estrutura de fazer que carrega em si um tipo específico de educação. Ou seja, não há separação entre fazer e aprender, música e dança no Congado.

Roberto DaMatta ressalta que “(...) o ritual é um dos elementos mais importantes não só para transmitir e reproduzir valores, mas como instrumento de parto e acabamento destes valores (...)” (1990, p.26). Segundo Carlos Rodrigues Brandão “tudo o que acontece [no ritual] ensina” (1984, p.35) (ARROYO, 1999, p. 156).

¹ “Escola em grego significa ‘lugar de ócio’” (SAVIANI, 1991, p. 28).





Na comunidade congadeira, as meninas e meninos são socializados na tradição de matriz africana do Congado, freqüentam a escola e recebem influências dos meios de comunicação e indústria cultural. É um cenário com diferentes realidades históricas e influências, como a tradição popular, a escola e a indústria cultural. Essas diferenças configuram cenários culturais diversos, com expressões distintas, ocupação de espaços diferenciados na cidade e formas diferentes de organização dos atores. Tanto a *Breakdance* quanto a Capoeira se organizam, em Uberlândia, como grupos de interesse, considerados por Brandão (2002, p. 202) como sendo do âmbito da comunidade. A Capoeira reúne sujeitos de diferentes setores sociais, sexo e idade, enquanto a *Breakdance* é formada por jovens das periferias, quase exclusivamente do sexo masculino.

A transformação das culturas populares, inerente à sua dinâmica de coerência com o contexto, dialoga com outros processos de ensino e aprendizagem estruturados, por

exemplo, em academias e salas de aula. Como a capoeira que, em seu processo de aceitação social e desmarginalização, saiu das ruas e constituiu-se em academias de capoeira. Nesse processo, uma prática popular tida como “coisa de marginais” e realizada nas ruas, recebe apoio de setores de reconhecida importância social, como universitários e filhos de “personagens importantes”, e assume características de um sistema de ensino e aprendizagem aceito socialmente, as academias (ABIB, 2004, p. 35, 36).

A análise dos aspectos populares da educação é importante para uma visão ampliada das influências que as crianças recebem de diferentes campos culturais em sua formação. Essa multiplicidade de fontes, dados e processos são os diferentes aspectos de aprendizagem que estão tramados na sociedade e influenciam a todos, não apenas às crianças. Pierre Bourdieu (1982, p. 20), em seus estudos sobre educação, considera essa multiplicidade e cria categorias de análise para operar as reflexões. Educação difusa, educação familiar e educação institucional são ações pedagógicas que se desenvolvem em âmbitos diferentes e com estrutura diferenciada. Educação difusa é “exercida por todos os membros educados de uma formação social ou de um grupo”. A educação familiar, como está explícito no nome, é toda a ação pedagógica exercida “pelos membros do grupo familiar aos quais a cultura de um grupo ou de uma classe confere essa tarefa”. A educação institucionalizada, ainda segundo Bourdieu, é toda a ação pedagógica exercida “pelo sistema de agentes explicitamente convocados para esse fim por uma instituição com função direta ou indiretamente, exclusiva ou parcialmente educativa”.

Para encontrar os aspectos da educação popular é preciso conhecer as características dos grupos em análise. No Congado de Uberlândia, os ternos apresentam diferenças quanto à sua formação. Alguns ternos se organizam em torno de uma ou algumas famílias, outros agregam, em torno do núcleo familiar, outros integrantes. Também a vizinhança é um critério de união para formação de um terno, ou ainda, os frequentadores de uma determinada sede religiosa. Essas diferentes formações dão características diferenciadas também à organização dos ternos. Por exemplo, um terno que tem agregados em torno de um núcleo familiar tenderá a centralizar as ações e decisões nesse núcleo, um terno familiar, sem agregados, tende a ser mais democrático. Os ternos organizados em torno de um terreiro de Umbanda, por exemplo tenderão a ser mais hierarquizados.

Na *Breakdance*, os grupos se formam pelo interesse comum de dançar. São

chamados de *Crew*², formados por rapazes jovens das periferias e organizados na maioria das vezes por território. Em Uberlândia, existe um grande número de *Crews*, para análise foi escolhido o grupo estudado por Freitas. O autor compara a organização dos grupos de Belo Horizonte com os de Uberlândia e encontra *Crews* mais fechados na capital mineira. Em Uberlândia, ao analisar os B.boys, treinando na Praça Sérgio Pacheco, deparou-se com um grupo de dançadores mais assíduos que mantinham o treino, denominado UDI³ Força Break. Entre eles, o autor não encontrou um compromisso de *Crew* como havia observado em BH. Havia “sim uma responsabilidade em manter o nome da cidade, o status que mantinha frente ao movimento” (FREITAS, 2004, p. 17).

A contribuição sobre os aspectos da educação da Capoeira Angola, neste trabalho, apóia-se em um estudo genérico e não em um estudo de caso, como as pesquisas sobre Congado e *Breakdance*. Abib faz uma análise das experiências educacionais no “universo da Capoeira Angola” que pode ser transposto para Uberlândia. Em Uberlândia, existe a Capoeira Malta Nagoa, reconhecida como único grupo que segue as tradições da Capoeira Angola, e muitos grupos de capoeira regional. A Malta Nagoa tem sede na Universidade Federal de Uberlândia onde joga diariamente. Dessa roda, saem os professores que coordenam outras rodas, prioritariamente em bairros periféricos da cidade e em projetos sociais.

O convívio entre pessoas com experiências e capacidades distintas é uma característica comum a todos os grupos de Uberlândia aqui referenciados. Tanto os ternos de Congado, quanto a UDI Força *Break* e a Malta Nagoa são formados por iniciantes e integrantes mais experientes. É uma característica que estimula o processo de aprendizagem por observação e imitação, também encontrado nos grupos.

Toda a separação entre os que sabem e os que não sabem, do mesmo modo que a separação entre as elites e o povo, é apenas fruto de circunstâncias históricas que podem e devem ser transformadas (WEFFORT in FREIRE, 2000, p. 20).

² Crew é o nome utilizado pelos dançadores para seus grupos. “Todos que treinavam e adquiriam um certo nível poderiam representar a Crew da cidade, denominada como UDI Força Break” (FREITAS, 2004, p. 17).

³ UDI é o acrograma oficial de Uberlândia.

A prática coletiva que acolhe pessoas iniciantes e dançadores experientes permite que se difunda a função de ensinar e se despersonalize. O iniciante, certamente, aprenderá com um dançador mais experiente, mesmo quando existir outros agentes específicos para essa função. É uma estratégia de multiplicar, descentralizar e aprofundar o conhecimento, confirmada no depoimento de Brija recolhido por Gabarra (2003, p. 75)

Ensino, ensino, sou diretor de bateria faz 30 anos. Sei faço, ensino os outros, ensino os outros a bate. Tenho ouvido bom. Tudo que você pensa de percussão eu sei toca, começa de triângulo até cuíca. (...) Uai, se for num Congado, nós dá um chucalho pra ele, aí ele fala que não gostou do chocalho nós vamo dá um surdo pra ele e ensina umas pancadas para ele. Chucalho, surdo, maracanã, ripilique. O repilique é o que fala mais fininho. Fino. A gente põe por último por que ele que faz a mistura.

Nos ternos de Congado e na Malta Nagoa participam também crianças. Para isso, há infra-estrutura específica como instrumentos pequenos, fardas e uniformes de tamanho infantil, acompanhamento e cuidados adequados. Na Malta Nagoa, as crianças participam juntamente com os pais ou responsáveis. Nos ternos de Congado há pessoas com a função específica de acompanhar as crianças, que são muitas crianças. Tomando como exemplo o Marinheirão, notá-se que a participação das crianças promove-lhes um mergulho na cultura, em que estão presentes processos de ensino e aprendizado.

Nenê não era o único em situação de aprendizagem. Estavam lá suas primas menores, seu irmão, crianças da vizinhança. Selma não era a única a ensinar. As meninas que sabiam mais ensinavam a iniciantes. Nenê não aprendia de alguém propriamente, mas de todos e de tudo ao mesmo tempo. (...) O olhar, os braços, as pernas também eram canais de aprendizagem. (...) Ele não aprendia apenas os batidos, aprendia sobre a condição de homem e mulher, sobre pertencer àquela classe social, àquela vizinhança, àquela família. Aprendia a ser congadeiro (ARROYO, 1999, p. 176 e 177).

O Congado e a Capoeira são práticas ritualizadas, que trazem nas danças e músicas a história, os ritos, disputas e celebrações entre seus integrantes e dentro do tempo cíclico. Por fazer parte da história dos escravos, esses rituais sofrem influências de religiões de matriz africana e de perseguições. O conhecimento passado por oralidade, corporalidade e musicalidade contém também dissimulações e aspectos mágico-religiosos. Soma-se a isso o

cuidado dos mestres “em não disponibilizar abertamente preceitos e tradições” e tem-se por vezes um discurso ininteligível, considerado por alguns um mosaico fragmentado de diversas histórias truncadas (ABIB, 2004,p. 63).

Entretanto, esse mosaico aparentemente ininteligível, na compreensão de Abib, é parte da característica das culturas populares. O modo como se organizam os fragmentos faz parte do discurso. Os interstícios que se apresentam entre as peças do mosaico, são preenchidos pela criatividade e dão novos significados, expressões e sentidos à prática cultural. O que parecia, ininteligível torna-se comunicação, seu entendimento depende do conhecimento de regras e códigos utilizados, além do processo criativo envolvido na manutenção desse mosaico. Os fragmentos ganham novos significados. A fragmentação

é uma forma de resistência à ideologia dominante (Ortiz, 1980, p.89). Por apresentar-se heterogênea opõe-se ao projeto globalizador de conhecimento do mundo. Dessa maneira, não participa da construção da lógica hegemônica em que tudo e todos estão contidos numa ordem comum. “A fragilidade da ordem social se insere ainda na dificuldade que encontram as concepções de mundo em se tornar homogêneas. Nesse sentido toda fragmentação é um espaço potencial de 'resistência' social” (MEIRA, 1997,p. 17).

A *Breakdance* é a expressão própria da fragmentação. Criada a partir das interrupções e diferentes andamentos que os DJs criam ao manipular o áudio em sua performance sonora. Os “movimentos quebrados”, “*Breakdance*” surgem, então, no diálogo com a música eletrônica. Seus movimentos complexos e de difícil execução exigem força, habilidade e equilíbrio. A atitude é tão importante quanto os *movies* (FREITAS, 2004). Um pequeno repertório bem articulado e a atitude valorizam o B.boy numa roda. Como entrar e sair da roda, a relação com a música e a finalização da performance são momentos importantes na *Breakdance*. Essa atitude pode ser vista como um caráter de teatralidade, também encontrado na Capoeira Angola e no Congado.

Dança, música, teatralidade e os aspectos visuais são amalgamados, fazem parte do mesmo discurso que tem o corpo em sua centralidade. O corpo é dinamizado pela música, pelos batidos dos tambores ou pela batida eletrônica. Segundo Jocimar Daólio (1995, p.39) no corpo estão inscritas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, assimiladas num processo de incorporação. Mais que um aprendizado

intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no conjunto de suas expressões (ABIB, 2004, p. 140). Forma-se uma imagem única de compreensão da indissociabilidade das linguagens e do sentido contextual. A inserção num fazer coletivo, o som que deve ser produzido, a observação do corpo do outro e de seu próprio corpo constituem uma situação que leva ao resultado adequado emicamente (ARROYO, 1999, p. 189).

O corpo é referência primeira para a orientação da prática e é, também, elemento fundamental no procedimento de observação e imitação. As danças populares podem ser consideradas um diálogo corporal explícito, como na Capoeira, indireto, como no *Breakdance*, ou coletivo, como no Congado. Em todas essas danças, o corpo é atento, provoca e reage aos outros corpos que dançam juntos, à música e à situação dada. Esse diálogo se faz a partir de uma estrutura, de um conjunto de regras coletivas, mas revela “os signos culturais tatuados em seus corpos e os gestos singulares de cada um” (ABIB, 142). É prática e estrutura coletiva que permite a expressão individual de todos os integrantes dos grupos.

Os aprendizes e os mais experientes participam juntos das situações de performance, que “são consideradas pelos atores momentos de ensino e aprendizagem” (ARROYO, 1999, P. 179). Estar em cena, no jogo ou no ritual promove a concentração e a responsabilidade que enriquece o grupo e a prática da dança. O corpo é fundamental como modelo e como agente. Os movimentos básicos característicos de cada dança são recriados e elaborados individualmente. Todos dançam a mesma dança, mas cada um tem o seu jeito próprio. Abib (2004, p. 141) reedita a frase esclarecedora de mestre Pastinha. “Cada qual é cada qual e ninguém joga do meu jeito”. Essa é uma característica popular, que viabiliza a participação de dançadores de idades diferentes e com experiência diferenciada.



Na festa, nas apresentações, nos rituais e nas comemorações estão presentes os aspectos de ensino e aprendizagem. Estabelecem-se, assim, relações e práticas, não há um único canal de aprendizagem nem um único aspecto específico a ser aprendido. A aprendizagem no Congado (Arroyo:1999, p. 178), ampliada para a Capoeira e a *Breakdance* também, “não implica apenas tornar-se tecnicamente competente, mas interiorizar representações sociais, que lhes dão sentido como cultura”. A mensagem ritual, o contexto

sócio-cultural, a performance e a criação são aspectos de uma situação de processos culturais “enredados por uma teia de significados” (ARROYO, 1999, p. 196). Nessa teia, há ensino e aprendizagem, criação e comunicação. Essa teia se expressa no momento da festa, da apresentação, das comemorações e dos rituais. Nela os erros se transformam em novas expressões, as improvisações recriam as tradições, a situação molda a performance. São momentos abertos a influências e à inventividade, carregados de estímulos sensíveis, emocionais e simbólicos. O aprendizado do iniciante vai-se desenvolvendo de modo interativo e integrado àquela comunidade cultural. São desenvolvidas diferentes estratégias de liderança e coordenação da situação. No Congado, por exemplo, o Capitão é o regente, o apito e o bastão são instrumentos de orientação. A música orienta a prática da dança e os códigos comuns entre os praticantes coordenam as diferenças de maturidade dentro de uma mesma manifestação.

A circularidade do tempo, da roda e das trocas culturais condiz com o modo de aprender e de ensinar integrado ao contexto. Fazer de novo, ter outra oportunidade, observar outra vez a situação fazem parte dos aspectos populares da educação. O tempo ritual que traz o passado para o presente e projeta o futuro num mesmo instante acolhe iniciantes, integrantes, mestres, capitães e madrinhas. Essas diferenças são, inclusive, necessárias para dar expressão e sentido à circularidade do tempo. A roda remete à circularidade do tempo e é também, metaforicamente, segundo Mestre Moraes, um “mundo micro, no qual você aprende a jogar com as normas que a sociedade impõe” (ABIB, 2004, p. 131).

*Eh! Volta do mundo, câmara
Eh! Mundo dá volta, câmara
Ponto de capoeira, domínio público*

*Dói, dói, dói, que hei de fazer
Até para o ano se um dia eu não morrer
Adeus, adeus, eu tenho fé
Até para o ano se Deus quiser
Congo de Camisa Verde
(CUNHA e MEIRA: 2000, p. 7)*

*Esse mundo é bonito, igual um jardim
Esse mundo é nosso ele não tem fim
Eê, uê, uê ele não tem fim
Moçambique do Oriente
(CUNHA e MEIRA: 2000, p. 18)*

*Oi nessa roda eu que rodo
ou o mundo que vai rodar
Numa ciranda da vida,
seus olhos no meu brilhar
Ciranda de Ana Flávia Pístori,
integrante do Baiadô*

É nas rodas de *Break* que os *B.boys* se mostram e se observam. Aí, ocorrem os rachas, as competições. Os registros em vídeo das rodas, dos rachas e das performances

trocados entre *B.boys* e divulgados pela internet são usados como “material didático”. Nesses registros, são observadas as regras, as expressões mais valorizadas, os estilos de cada B.boy. O registro permite um estudo técnico dos apoios, dos impulsos e da força necessária para a realização dos *movies*. Esse estudo das performances nas rodas e rachas reafirma a idéia de que a prática é um momento de aprendizagem.

A educação difusa é inserida num contexto maior. São processos de ensino e aprendizagem que aparecem de maneira

indiferenciada em todos os setores da sociedade: as pessoas se comunicam tendo em vista objetivos que não o de educar e, no entanto, educam e se educam. Trata-se, aí, da educação assistemática; ocorre uma atividade educacional, mas ao nível da consciência irrefletida, ou seja, concomitantemente a uma outra atividade, esta sim, desenvolvida de modo intencional (Saviani, 2000, P. 83).

A capoeira ensinada de maneira difusa, ou seja, através da oralidade e baseada na experiência e na observação é chamada “de oitiva”. Antes das academias de capoeira se organizarem, o aprendizado se dava na rua “de oitiva”, sem método ou pedagogia (ABIB, 2004, p. 123). Aprender “de oitiva” ou de maneira difusa, num processo inserido no contexto sócio-cultural, parece ser próprio da tradição africana.

Para os africanos e afro-descendentes, segundo Petronilha Gonçalves e Silva (2003), o termo educar-se tem um sentido mais amplo e refere-se ao como *tornar-se pessoa*, o que traduzem como *aprender a própria vida*. Na perspectiva africana a construção da vida encontra um sentido maior quando relacionada à comunidade a qual faz parte o sujeito, não se restringindo ao seu aspecto individual. O crescimento das pessoas tem sentido quando representa fortalecimento para a comunidade a que pertencem (ABIB, 2004, p.126).



Apesar da força inequívoca da educação difusa existem também, nas culturas populares, procedimentos da educação institucionalizada. São ações pedagógicas formadas por situações e estratégias de ensino e aprendizagem, com “agentes explicitamente convocados para esse fim” em instituições com função indireta e parcialmente educativa, no caso em estudo as instituições são a Irmandade do Rosário, a capoeira Malta Nagoa e a Crew UDI Força Break.

Nessas instituições, existem momentos próprios para o ensino e aprendizagem chamados de ensaios ou treinos. Acontecem em espaços públicos e abertos como as ruas (Congado) ou a praça (*Breakdance*) ou em espaços públicos e fechados como as salas da Universidade Federal de Uberlândia (Capoeira). No Congado, o ensaio é essencialmente coletivo e realizado na rua, em frente aos quartéis antes de sair para a campanha. Na *Breakdance*, o treino é individual, mas tem hora e local coletivo que viabiliza a troca de “dicas” e “manhas” entre os B.boys. São os treinos na praça Sérgio Pacheco às noites e finais de semana. Esses treinos acontecem perto da roda, mas fora dela. São momentos de construção de *movies* mais difíceis, momentos de “passar a manha”. Experimentações e estudos realizados coletivamente. A Capoeira Malta Nagoa estrutura sua prática em treinos e rodas. Nos treinos, acontecem os estudos e exercícios para execução adequada dos

movimentos.

Na *Breakdance*, o treino ocorre fora da roda, mas os movimentos evidenciados na roda são alvo de estudo, pois os *B.boys* emitem opiniões a partir do que vêem nas rodas. No Congado, acontecem as conversas coletivas em grandes rodas organizadas nas ruas. Há a verbalização das práticas, o que leva a utilização de terminologias próprias para a referência das especificidades de seus conhecimentos.

Na *Breakdance*, são duas as estratégias principais de ensino e aprendizagem: a experimentação e a troca de informações técnicas. Por ser um grupo de interesse, formado por rapazes jovens, não há uma hierarquia a ser seguida. Também o tempo de prática nem sempre garante o melhor desempenho. Entre os *B.boys*, o ensino e a aprendizagem se fazem horizontalmente, por troca e experimentação. A criação de movimentos é comum nesse ambiente de estudo. A experimentação se baseia na observação de movimentos em vídeo, na internet, nas rodas e nos treinos. As trocas de informações técnicas tratam de mecanismos e realização dos *movies* e exercícios para melhorar o desempenho. É por meio de “dicas”, “toques” e demonstração que se “passa a manha”. Os exercícios, por vezes, utilizam objetos e pisos específicos para ampliar o rendimento do treino. Pesos e piso inclinado são exemplos dessas estratégias.

Diferente da *Breakdance*, o Congado e a Capoeira têm agentes que assumem funções específicas de ensino. Madrinhas, mestres e capitães demonstram, corrigem, dão orientações gerais ou individualizadas “ao pé do ouvido”. Preocupam-se em estar sempre em posições estratégicas como modelo para os iniciantes. Além da demonstração, há também o contato corporal, o toque como estratégia de ensino. Na capoeira, a proximidade corporal que ensina movimentos e passa afeto é valorizada. “Até o hálito de quem ensina deve ser transmitido para aquele que aprende, como um meio por onde a tradição é repassada” (ABIB, 2004,p. 124).

Como os grupos são formados por integrantes com experiência e funções diferenciadas, nem todos conhecem as terminologias específicas, pois o ensino e aprendizagem se fazem, prioritariamente, de maneira prática. Por isso, para ser capitão é preciso dominar as práticas (ARROYO, 1999, p. 194), é preciso saber apitar, dançar, cantar, improvisar, bater os tambores e conhecer a estrutura para reagir adequadamente a interações com os outros ternos e com as situações que se apresentarem. É

preciso também dominar as terminologias próprias. Além das habilidades, o mestre deve ter também experiência de vida (ABIB, 2004, p. 61). Assim, forma-se parte da legitimidade das lideranças populares.

Tanto os capitães quanto os mestres são guardiões de conhecimentos importantes nos processos de transmissão dos saberes. Centrado no corpo e na música, o conhecimento é amplo e inclui aspectos históricos e estéticos. Na poesia das músicas está a sua história, seus heróis, o sofrimento da escravidão e também mensagens cifradas, chamadas “pontos” entre os Moçambiqueiros, que exigem uma certa “iniciação” para sua compreensão e para a reação adequada em momento de ritual. Também sabem ocultar determinados conhecimentos essenciais dentro de sua tradição. “O mestre reserva segredos, mas não nega explicação” (PASTINHA apud ABIB, 2004, p. 62). Esses conhecimentos essenciais são chamados na Capoeira de “o pulo do gato”, no *Break* é a “manha”, no Congado pouco se sabe, porque quem sabe não fala e quem falaria não sabe.

O respeito ao “tempo de aprender” é uma forma poética, com a qual a Capoeira Angola evidencia um aspecto importante para a convivência entre as diferenças, que é também observado nos outros grupos. É o respeito à individualidade, que requer paciência tanto do mestre quanto do aprendiz. Acrescente-se, também, a tolerância do grupo. O jeito de ensinar também é próprio de cada um, espelhando o “tempo de aprender”, o mestre deve aprender a ensinar.

Na análise dos aspectos populares da educação há a educação difusa, a educação institucionalizada e a educação familiar, que não foi abordada, mas aparece, principalmente, no Congado com sua organização por parentesco e vizinhança. A capoeira parece ser um processo de iniciação em que se estabelece a relação entre mestre e discípulo. O Congado é um ritual coletivo em que o capitão coordena as ações do grupo. A *Breakdance* é uma prática social, em que a experiência é socializada entre iguais.

Crianças nos rituais

Nos rituais em que as crianças participam, a dança, música, teatralidade e os aspectos visuais são amalgamados, fazem parte do mesmo discurso que tem o corpo em sua centralidade. Nestas experiências o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no conjunto de suas expressões. Os rituais são momentos abertos a influências e à inventividade, carregados de estímulos sensíveis, emocionais e simbólicos. O aprendizado do iniciante vai-se desenvolvendo de modo interativo e integrado àquela comunidade cultural. (Aspectos populares da educação, p. 113 e 114).



Foto 1 – Menina dançando como bandeirinha de um terno de Congo de Ituiutaba, no 21º Encontro de Romaria.



Foto 2 – Meninos participam da alvorada no quartel do Catupê de NS do Rosário e São Benedito, em 14 de novembro de 1999.



Foto 3 – Menino com sua mãe na procissão para Xangô da Tenda de Umbanda Coração de Jesus, dia 23 de junho de 2005.

Crianças nos rituais e em cena

Rituais e apresentações de dança são momentos de ensino e aprendizagem. O iniciante, certamente, aprenderá com um dançador mais experiente, mesmo quando existir outros agentes específicos para essa função. Estar em cena, no jogo ou no ritual promove a concentração e a responsabilidade que enriquece o grupo e a prática da dança.



Foto 1 –
Intérprete mirim da Escola de Samba Tabajaras no Carnaval de rua de Uberlândia de 2005.

Foto 2 –
Crianças do Terno de Moçambique Guardiões de São Benedito tocam patangoma na festa do Congado, em visita à Escola de Congo, dia 22 de outubro de 2006.

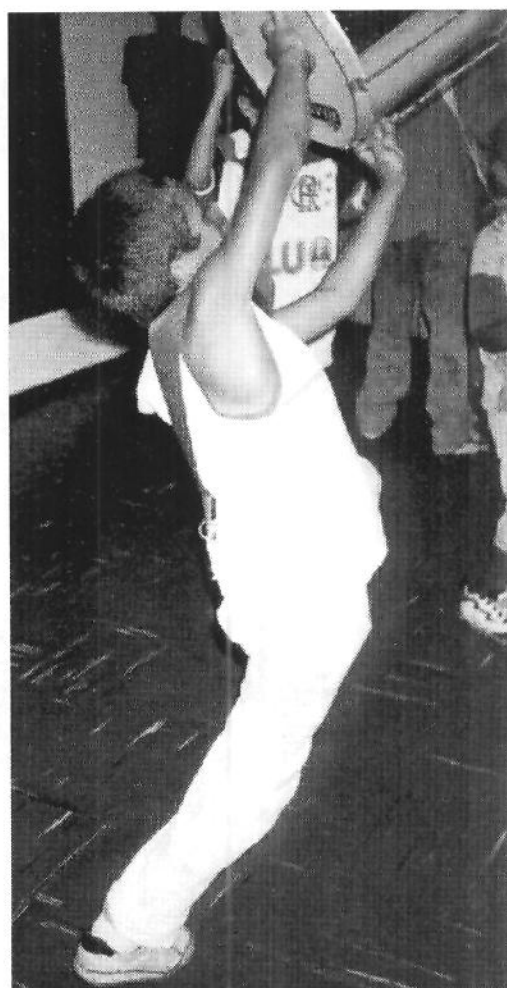
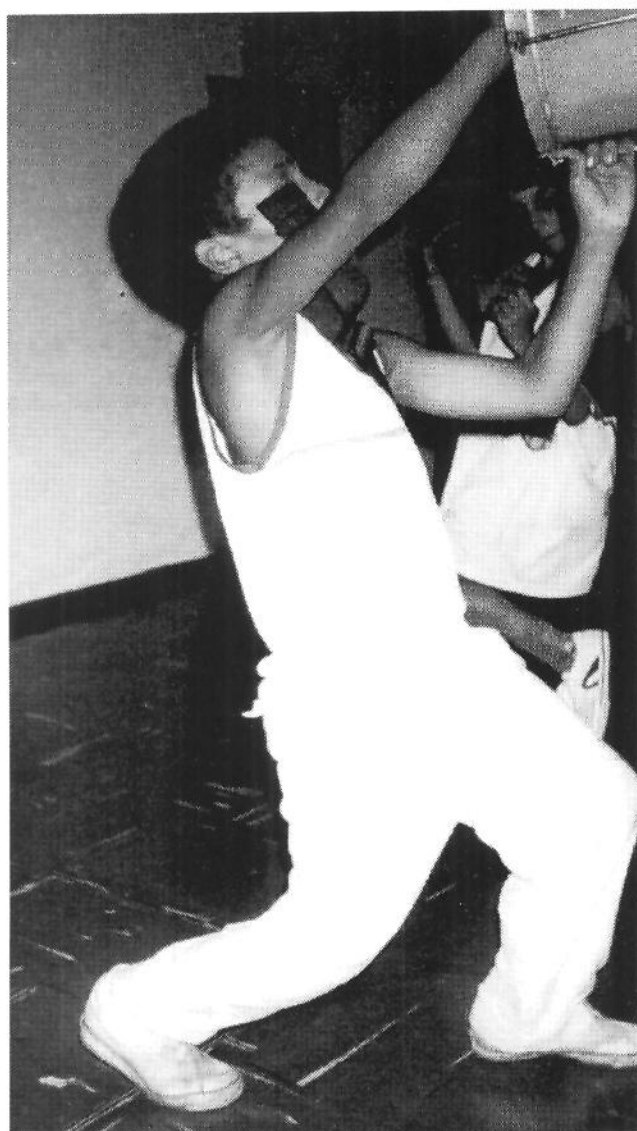
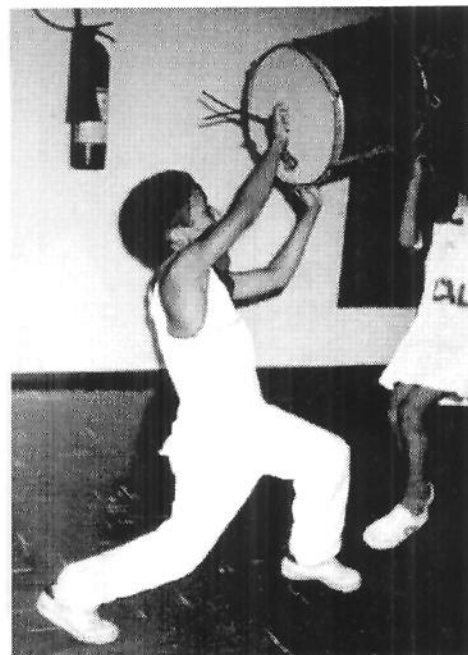




Experimentação e imitação

O convívio entre pessoas com experiências e capacidades distintas é uma característica que estimula o processo de aprendizagem por observação e imitação. Existem diversas ocasiões para a experimentação e treino coletivos, quando as crianças buscam seu próprio conhecimento. (Aspectos populares da educação, p. 111).

Foto 1— Um menino, do terno de Congo Verde e Branco, observa outro tocar chocalho, por ocasião da gravação do CD "Memória do Povo".



Fotos 2, 3 e 4 - Caixaero, do Terno de Congo Verde e Branco, treina a dança com a caixa, por ocasião da gravação do CD "Memória do Povo", na Universidade Federal de Uberlândia, dia 17 de dezembro de 2000.



Diálogo entre Moçambiques

O diálogo é um jogo recíproco, em que é preciso compreensão, memória e capacidade de síntese. Como num jogo, para haver o diálogo é necessário o conhecimento de regras comuns. O Congado estabelece um diálogo corporal coletivo realizado a partir da expressão de cada um. O corpo é atento para reagir aos outros corpos, à música e à situação dada. (Aspectos populares da educação, p. 94; De professora a capitão, p. 169).

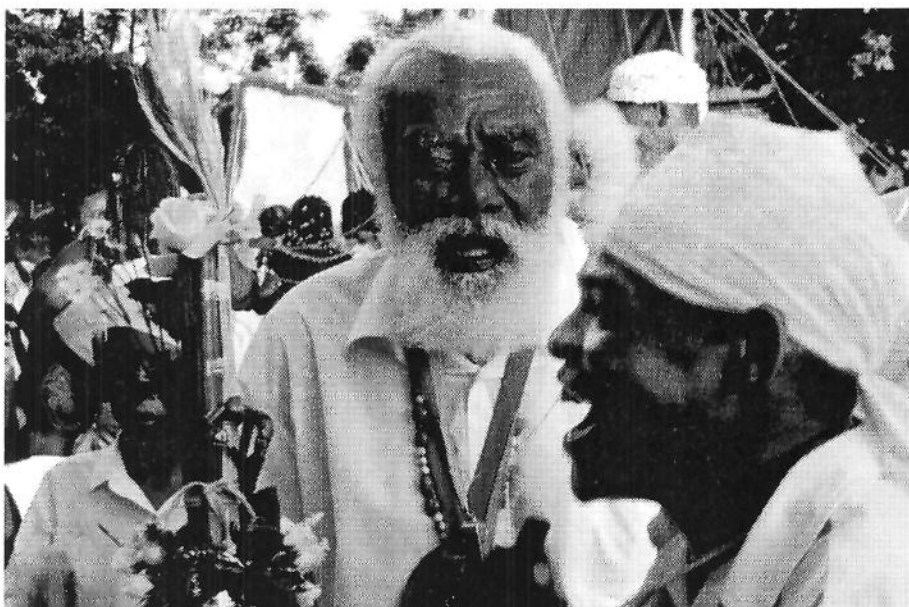


Foto 1 – Sr. Geraldo Miguel, capitão mais velho do Terno de Moçambique Pena Branca e conhecido como Charqueada, canta para o capitão Nestor, enquanto seu filho comanda a percussão do Moçambique Pena Branca, no encontro de Moçambiques do bairro Patrimônio, dia 25 de setembro de 2005.



Foto 2 –Capitão Charqueada, observa o canto de um capitão mais novo, em frente ao quartel do Moçambique Princesa Izabel, dia 09 de outubro de 2005.

Foto 3 – Luis Carlos Miguel, primeiro capitão do Moçambique Pena Branca e filho de Charqueada, canta para Nestor Vital da Silva, primeiro capitão do Moçambique Princesa Izabel, em frente ao quartel do Princesa Izabel, dia 09 de outubro de 2005.

4. Um tecido chamado Baiadô



Baila bonito baiadô
Baila bonito Baiadô
Baiadô que canta e dança
Tem histórias pra contar
É parente original
Da cultura popular

“Baiadô” é o dançador de danças populares, o sujeito que baila, é uma corruptela de bailador, baiador, Baiadô¹. “Baiadô” é uma maneira popular de chamar a pessoa que dança, é uma palavra recorrente em canções de Tambor de Crioula e de Caróço do Maranhão, por exemplo. Palavra que se refere à dança popular tradicional brasileira tanto na sua forma quanto no seu significado. É o nome dado ao grupo de dança constituído na Universidade Federal de Uberlândia a partir do desejo de alunos de intensificar a prática e a pesquisa das danças brasileiras².

Baiadô, pesquisa e prática das danças brasileiras, é um projeto de pesquisa e extensão do Laboratório de Ações Corporais proposto e coordenado por Renata Bittencourt Meira, docente do Curso de Teatro do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. A base da pesquisa é a prática de dançar junto. Dança que se constitui sistematicamente e coletivamente no Baiadô e que tem por princípios dialogar com as tradições populares, criar a partir desse diálogo, respeitar as diferenças e expressá-las, socializar essa prática e o conhecimento constituído a partir dela. Todos os integrantes do grupo são estimulados a contribuir ativamente na prática e na pesquisa por meio da perspectiva interdisciplinar. Esse fazer permeia as áreas de arte, educação, saúde, psicologia, história, sociologia e antropologia³.

¹ Neste trabalho Baiadô com letra maiúscula refere-se ao grupo, baiadô, baiadora(s) ou baiadores refere-se ao(s) integrante(s) do grupo Baiadô.

² As danças populares brasileiras foram introduzidas no curso de Teatro da UFU como parte do conteúdo das disciplinas Expressão Corporal I e II e Teatro de Repertório V.

³ O projeto *Baiadô, pesquisa e prática das danças brasileiras* é um projeto guarda chuva que abraça projetos individuais e de grupo. Se considerarmos os desdobramentos do Baiadô, o grupo atua também nas áreas de segurança pública, urbanismo, etnobotânica, políticas culturais e tecnologia da informação.

Esse projeto propõe atividades de ensino, pesquisa e extensão por meio da prática e da reflexão sobre a cultura popular, produzindo conhecimento e promovendo a troca de experiências e saberes entre os pesquisadores e estudantes da universidade, os portadores de tradição e outros membros da comunidade (MEIRA, 2003, p. 1)

O grupo Baiadô foi criado em 18 de junho de 2002 e está em plena atividade. A estruturação do grupo deu-se a partir dos estudos e práticas sobre o processo de criação popular (MEIRA, 1997) tendo por base as pesquisas de campo, a análise de Burke (1989), a elaboração e prática de danças cênicas e de danças de celebração. A proposta pode ser resumida em conhecer e praticar danças populares brasileiras e criar a partir delas. O grupo é aberto e gratuito. Não há limite de idade, nem data estabelecida para ingresso e egresso ou qualquer tipo de seleção. Desde sua formação, passaram pelo Baiadô cento e vinte e oito pessoas⁴ de diferentes idades⁵, oriundas de diferentes grupos sócio culturais, com profissões e área de estudo diversificadas⁶. Doze dos quais permaneceram dois anos ou mais em atividade no grupo, todos esses desenvolvem atividades profissionais ou acadêmicas envolvendo o conhecimento cultivado no grupo. O Baiadô é um grupo de interesse que se renova constantemente.

Para integrar o grupo é preciso comparecer aos ensaios⁷ e estar interessado e comprometido com dançar, cantar e brincar. O grupo instituído na universidade se caracteriza, a priori, como um trabalho dentro da educação institucionalizada. Entretanto, traça um percurso de aproximação com os aspectos populares de educação. Com isso, o Baiadô apresenta estratégias e processos tanto



⁴ Das quais: onze estão no grupo há mais de dois anos, setenta e sete permaneceram pelo menos um semestre e cinquenta e um frequentaram menos de dois meses.

⁵ A idade varia entre seis e sessenta e nove anos, a maioria dos integrantes têm entre dezoito e trinta anos.

⁶ Congadeiros, capoeiristas, católicos, kardecistas, umbandistas, espiritualistas, ateus, atores, artistas plásticos, músicos, bailarinos, educadores, sociólogo, psicólogos da rede pública e de clínicas particulares, vendedores, trabalhadores autônomos, de serviços domésticos e de serviços gerais, desempregados, aposentados e estudantes de dez cursos diferentes da universidade.

⁷ Os ensaios acontecem aos sábados, das 14hs às 19hs, no Bloco 3M do Campus Santa Mônica da UFU.

da educação difusa quanto da educação institucionalizada.

O trabalho corporal é central, faz-se por meio de atividades de conscientização, sensibilização, percepção e expressão corporal. Estuda-se alinhamento, equilíbrio instável, articulações, apoios e impulsos por meio do conhecimento anatômico teórico e prático. O uso de metáforas como forma de estimular o movimento constrói um imaginário que aproxima as atividades do grupo do contexto tradicional. Entramos com os pés no chão criando raízes, pisamos como se estivéssemos amassando o barro ou ciscando num terreiro. Tiramos a poeira como que nos dando um passe. O corpo é sensibilizado para perceber o mundo com a pele, perceber o apoio do chão, olhar o espaço e as pessoas com quem dança, escutar a própria voz e pulsar junto com o tambor. Dançar no Baiadô é também cantar⁸ e tocar⁹, portanto os ensaios são a oportunidade de aprender a tocar a caixa, os caxixis, o pandeiro, as matracas e as palmas. O canto prescinde de cuidados com a voz, no que tange ao aquecimento e a expressão. Puxar e ser coro são parte do treino.

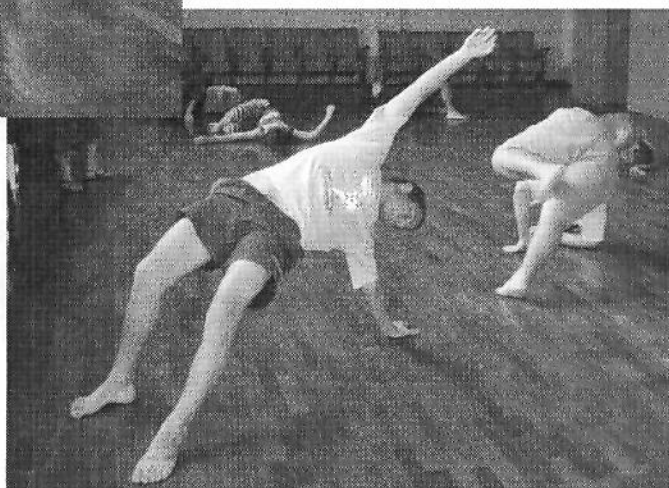
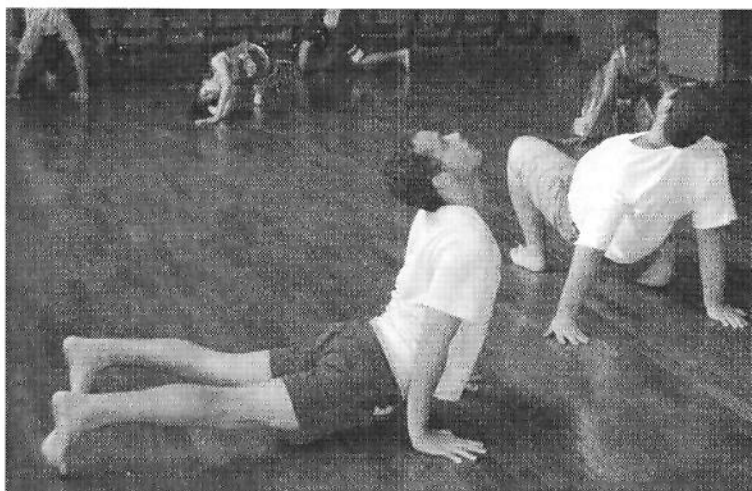
A sensibilidade se amplia e toca a sociedade, o contexto cultural e seu legado coletivo. Os exercícios consideram a linguagem das danças brasileiras. Têm grande influência dos estudos de anatomia simbólica de Graziela Rodrigues (1997) e são recriados a partir da observação em campo e de oficinas recebidas de portadores de tradição e de pesquisadores do movimento. O baiadô deve ter um corpo atento e expressivo para reagir e dialogar. Cantar e tocar se faz concomitantemente ao trabalho corporal. Há momentos de maior ou menor atenção a uma destas linguagens. A destreza corporal é uma das possibilidades expressivas, não a única, nem a mais importante. Os movimentos virtuosos são combinados a movimentos simples nas composições coreográficas. As diferenças de capacidade, habilidade e de conhecimento enriquecem as danças e influenciam a criação de coreografias. Os aprendizes e os mais experientes participam juntos das situações de performance. Como nas culturas populares todos dançam a mesma dança, mas cada um dança de seu jeito.

⁸ O trabalho de canto tem por base os estudos realizados pela coordenação do grupo junto a Ana Maria Kieffer, em São Paulo, e conta com a colaboração de Edmar Ferretti, em Uberlândia, que ofereceu oficinas de canto para os baiadores.

⁹ A percussão é ensinada a partir dos conhecimentos adquiridos pela coordenação do grupo com Tião Carvalho em Campinas. Conta com a valorosa contribuição de Henrique Reis de Menezes que ofereceu oficina de percussão e de feitura de tambor para o grupo em Uberlândia. Diversos integrantes do grupo fazem oficinas e cursos de percussão fora dos ensaios.









O trabalho em um grupo aberto necessita constantemente de dinâmicas de integração. Jogos e brincadeiras são aplicadas pela coordenação, por baiadores mais experientes e por novos integrantes, que trazem experiências de outras vivências, especialmente do Curso de Teatro. É um momento de troca de repertórios, de dinâmicas e de formas de aplica-las. Cada um utiliza o conhecimento desenvolvido no grupo em suas atividades profissionais, de estudo e pesquisa. Nestas oportunidades, os ensaios são direcionados e o grupo discute, aprende e contribui para o planejamento das atividades de um determinado integrante.

As rodas de conversa são realizadas duas a três vezes por ensaio, são momentos de socialização de conhecimentos, leituras teóricas, explicações específicas. É também o momento de dar as notícias, fazer os convites e trocar informações. Os principais temas das rodas de conversa são elaboração de repertório, criação de versos, informações sobre as danças praticadas, contexto dos eventos, condições para desenvolvimento das apresentações e oficinas oferecidas, questões sobre as culturas populares, a cultura na contemporaneidade e anatomia do movimento.

As estratégias pedagógicas, utilizadas nos ensaios, são reveladas num processo de ensinar a ensinar. Há o cuidado de não expor as pessoas e de preservar a auto estima de cada um. Os erros e os acertos são comentados, as evoluções são destacadas, todos sabem e se percebem em processo de transformação. Revelando as estratégias de ensino e os processos de aprendizagem cada um é encorajado a se transformar, enfrentando dificuldades e abrindo caminhos para as facilidades. Cada baiadô é singular, por vezes superam a coordenação em algumas habilidades, o que é incentivado. O objetivo é que cada um dance, cante, toque e ensine de maneira própria e criativa.

O Baiadô está em constante transformação. Os baiadores entram, permanecem e saem do grupo sem seguir nenhuma norma. É uma maneira de viver a circularidade do tempo. O repertório é sempre revisto, ao mesmo tempo em que é ampliado e alimentado pelos baiadores, que bebem em diferentes fontes e criam danças, músicas, variações de coreografias, versos e roteiros. Não há uma dança eleita como a Dança do grupo. Dança-se atualmente Cacuriá, Coco, Ciranda, Jongô, Congo, Moçambique, Caroco, Samba de Roda, Samba Rock, Bumba meu Boi e Catira. O aprendizado destas danças tem cada um seu percurso, fontes distintas, maior ou menor profundidade de conhecimento. As criações dos baiadores são mais abundantes nas danças do Cacuriá, Coco e Ciranda, das quais são

mantidos o ritmo e o passo básico, sendo criadas melodias, poesia, movimentos e coreografia.

O processo de conhecimento das danças e das culturas populares de diversas regiões do Brasil utiliza fontes diversas. São oficinas e conversas com portadores de tradição, observação em campo, realização de viagens, conhecimento por meio de espetáculos assistidos, leitura de artigos, livros, jornais e revistas, apreciação de músicas gravadas em CD e de documentários e ficção em televisão e cinema, oficinas com artistas e arte educadores. No Baiadô, as danças populares são reconstruídas em processo de bricolagem. Os interstícios existentes entre uma informação e outra, reunidas de fontes diferentes, são preenchidos por meio da criação. Jogos e improvisações são caminhos para a integração de fragmentos.

O aprendizado do Jongo mostra um fazer que trama diversos fios da cultura, nesse caso o contato com educadores, gravações de música, internet, espetáculos, contato com portadores de tradição e um evento acadêmico. É possível perceber como as diversas fontes e o processo de criação estão juntos na prática do Baiadô.

Educadora e praticante das culturas populares de Campinas, Tânia Valeriano ensinou para a coordenadora do Baiadô o passo do jongo de Guaratinguetá, de maneira quase esquemática. Ao socializar esse passo com o grupo, foi criada uma forma de dançar em roda, utilizando a música de um jongo gravado por Clementina de Jesus. Por ocasião da oficina de bordado, oferecida por Rosana Fonseca, o grupo aprendeu um Jongo que fala sobre costuras. Ao cantá-lo, Rosana acompanhou batendo o ritmo na caixa do Divino. A partir de então, o Jongo, no Baiadô, passou a ser acompanhado pela caixa. O CD do Jongo da Serrinha foi adquirido pela internet e as canções desse CD passaram a ser dançadas na roda de Jongo, criada a partir do passo aprendido com Tânia. Dois baiadores assistiram em Belo Horizonte um espetáculo com o Jongo da Serrinha e trouxeram para o grupo um passo diferente, dançado individualmente. Havia, então, duas maneiras de dançar o Jongo: a roda chamada de Jongo do Baiadô e uma interpretação do Jongo da Serrinha, com os baiadores ocupando livremente o espaço. Em Campinas, dois integrantes do grupo participaram de uma oficina de Jongo da Comunidade de Tamandaré, um bairro da cidade de Guaratinguetá e trouxeram para o grupo um terceiro jeito de dançar, o Jongo de Guaratinguetá.

Por ocasião do *II Encontro Nacional de Saúde, Educação e Culturas Populares*, ENESCPOP, organizado pela UFU, o Baiadô teve oportunidade de estar com três integrantes do Jongo da Serrinha. Antes de sua chegada, a prática do “nosso” Jongo da Serrinha foi intensificada, com um ponto de Jongo recolhido da Internet e cantado por Clementina de Jesus. Os integrantes da Serrinha ministraram uma oficina de dança, percussão e canto, na qual ensinaram o Jongo tradicional de Madureira no Rio de Janeiro. Nesta oportunidade, conheceram o percurso de aprendizagem-criação do Jongo pelo qual o Baiadô passou. A princípio riram das interpretações do Jongo tão diferentes, que nem parecia jongo, mas à medida que conheciam o desenvolvimento da criação, a avaliação do Jongo do Baiadô mudou. O comentário foi o seguinte:

A dança de vocês tem tudo de Jongo, mas não se parece com nenhum grupo jogueiro, vocês deveriam ir a um Encontro de Jongueiros, pois vocês criaram um Jongo próprio. O único elemento que não é do Jongo é a caixa tocada com baquetas, vocês devem usar tambores que se toca com as mãos. (Marisa da Silva, 2006)

Fizeram, então, questão de aprender o *Jongo do Baiadô*, tanto a dança quanto a música, criada por José Pedro e disseram: “Quando vocês forem à Serrinha vocês vão ver o Jongo do Baiadô”.

No evento final do ENESCPOP, foram construídas bandeiras para o fechamento do evento e na bandeira da Tenda das Tradições, Marisa da Silva, coordenadora da Escola de Jongo da Serrinha escreveu: “Serrinha mais Baiadô fizeram o Jongo do Serradô”. Em resposta a esta frase a coordenadora do Baiadô criou um verso para um ponto da Serrinha¹⁰,

<i>Eu entrei na mata pra cortar a lenha</i>	<i>Eu levei o Jongo lá pro Cerrado</i>
<i>Passei na cachoeira e molhei a mão</i>	<i>Comi uma feijoada e toquei tambor</i>
<i>Senhor da Pedreira, benze esta</i>	<i>Levei tabeado, levei candongueiro</i>
<i>fogueira</i>	<i>E lá com os mineiros inventamos o</i>
<i>E além da Fogueira, ajudai todos</i>	<i>Serradô</i>
<i>irmão</i>	

¹⁰ A primeira é a estrofe tradicional e a segunda é a criação para celebrar o encontro do Jongo da Serrinha com o Baiadô.

Cada integrante do Baiadô contribui de maneira diferenciada para o repertório. A ampliação do conhecimento dá-se por meio de trocas. O papel da coordenação do grupo, além de dar sua própria contribuição individual, é mediar as trocas, por vezes, organizando os saberes e fazeres que são trazidos para o grupo; valorizando e destacando qualidades que poderiam passar despercebidas; levando portadores de tradição e pesquisadores para ampliar a troca; estimulando a criação e a demonstração de saberes e fazeres de cada integrante. Nas oficinas e na prática cotidiana, a arte se aproxima da educação e a educação é abordada como um meio para trocar conhecimentos que reconheçam as diferentes leituras do mundo.



Participam do grupo pessoas de diferentes idades, capacidades, habilidades e conhecimentos, que trocam conhecimentos mediados pela coordenação do grupo. Com isso, o grupo se faz um campo experimental da prática dos aspectos populares da educação. Alguns desses aspectos precisam ser cultivados, por meio de atividades que compensem as diferenças entre o Baiadô e os grupos de dança populares, principalmente, no que diz respeito às características provenientes do convívio em comunidade, do aspecto de oralidade, de ancestralidade e ritualidade. São aspectos difíceis de serem substituídos, mas, algumas práticas e valores cultivados em grupo, fazem com que os integrantes reconheçam esses aspectos nas culturas populares e cultivem relações análogas ou, ao menos, parecidas.

Situações cotidianas, como o término de namoro, são contadas nas rodas de improviso. Nos aniversários cada um faz um ou mais versos para o aniversariante. Também já aconteceu de um baiadô nunca soltar verso e numa roda de improviso, ser provocado por versos que, ironicamente, o desqualificavam e afirmavam que só seriam aceitas explicações em versos. O rapaz, alvo das ofensas irônicas, aprendeu a soltar versos sob pressão, numa brincadeira surgida espontaneamente no grupo.

Cada dança aprendida tem uma história, sabe-se e conta-se quem a ensinou ou quem a criou, qual a situação em que o grupo aprendeu e detalhes sobre as apresentações, celebrações e brincadeiras nas quais cada dança se faz. Os integrantes que já passaram pelo grupo¹¹ são lembrados em dança e música por seus nomes¹², por seus movimentos, sua personalidade e sua atuação no grupo. A cada apresentação, procura-se estabelecer relação com o público, mas, a relação entre os baiadores é cuidada com o mesmo interesse e afinho. É comum o grupo continuar dançando e cantando após as apresentações, eventos e festas dos quais participa. Nestas ocasiões as relações interpessoais se estreitam e a criatividade aflora. O grupo atende a convites de acordo com a disponibilidade dos integrantes e o interesse em participar, conforme o objetivo do evento. Dança em ruas e praças por iniciativa própria, não são exatamente apresentações, uma vez que não há público prévio, chama-se a estas atividades de Intervenções Culturais. As viagens são

¹¹ Atualmente, o grupo conta com vinte e três baiadores ativos.

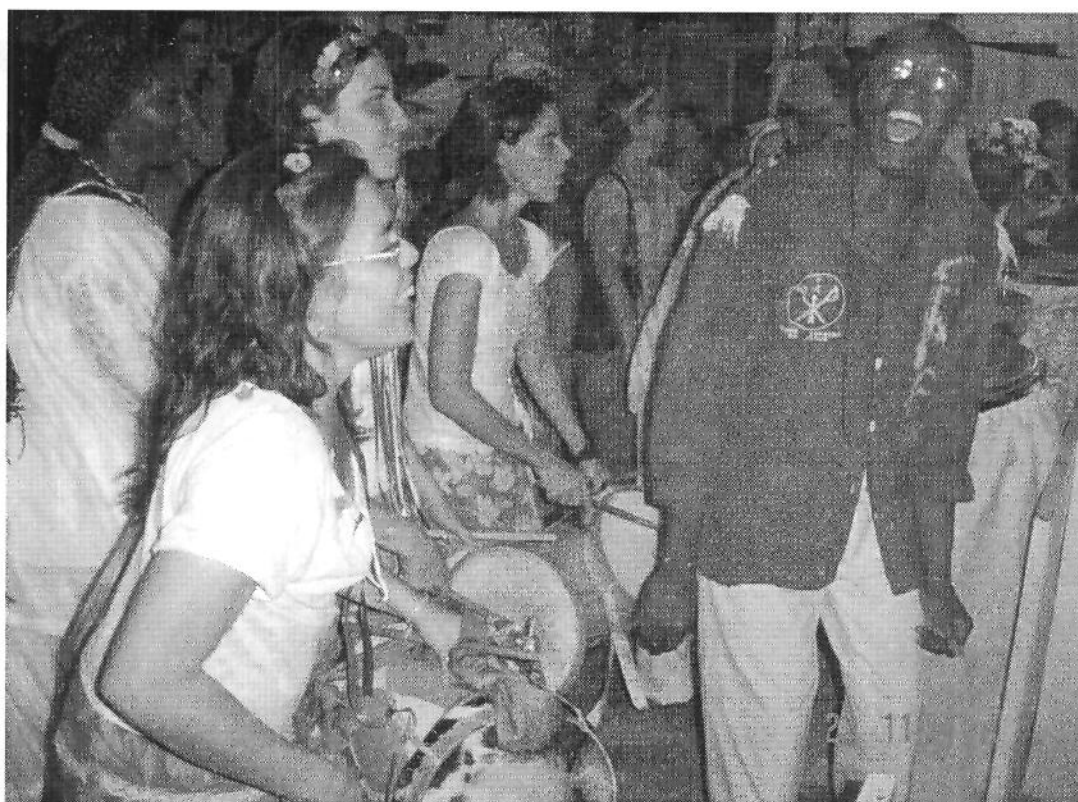
¹² Especialmente com o seguinte ponto de Jongo aprendido no CD Músicas do Sudeste, cantado pela comunidade jongueira de Guaratinguetá, Estado de São Paulo. "Sinto saudade de quem se foi/ Sinto saudade de quem se foi/ Saravá (fala-se o nome da pessoa) de Aruanda".

situações que agregam e constroem a história do grupo. Viaja-se para participação em festas, congressos ou apenas para estreitar laços¹³ entre os integrantes. Com estas atividades diversas em cenários culturais diferentes, o grupo encontra oportunidades para desenvolver processos de educação difusa e institucional.



¹³ No ano de 2005, o grupo fez um conjunto de apresentações remuneradas e, com o cachê, organizou uma

As apresentações, festas e eventos fazem parte do aprendizado da dança, do canto, da percussão, da criação de versos, da ocupação do espaço e da improvisação que são feitos simultaneamente. É comum um novo integrante participar de apresentações um dia ou dois depois de ingressar no grupo. A forma de participação do novo baiadô depende da vontade dele e do conhecimento que traz para o grupo. Por vezes, há o simples acompanhamento do grupo e, em muitos casos, há a participação integral de um novo baiadô nas danças. Isso é possível porque a elaboração do roteiro leva em conta as características dos baiadores que participarão da atividade. O Baiadô participa de eventos nos quais o público é formado por dançadores populares: leilões na campanha ou visitas na festa do Congado; festas em terreiros de Umbanda e de festa junina, na qual dança-se a quadrilha, entre outros. São ocasiões nas quais o diálogo entre os grupos se dá por meio da dança. É uma maneira de aprender novos códigos das danças populares, de perceber como estão sendo recebidas as danças do Baiadô. Uma vez que as danças são criadas a partir das culturas populares, é importante, para o grupo, o retorno dos portadores de tradição, pois o interesse é o estabelecimento do diálogo entre a arte e a tradição popular.



viagem a Ubatuba. Nesta ocasião, o grupo chegou a dançar doze horas seguidas na praia.

A preparação para as apresentações e eventos inclui a análise do espaço, do público e dos objetivos do evento para a criação de versos, definição de figurino e de repertório. São cuidados necessários para o estabelecimento de diálogo com o contexto, por meio da relação com o público e da mensagem que o grupo deseja comunicar. São praticadas improvisações de dança e música para que seja possível a resposta aos estímulos imprevistos. O público é sempre convidado a dançar e a cantar. Dessa maneira, o ver aproxima-se do fazer. Quando a dança se faz para dançadores e cantores, como quando se dança para congadeiros ou jongueiros, cria-se oportunidades para a inserção de danças e de músicas novas, trazidas pelo público. São estratégias de aproximação com o contexto e de definição de posicionamento político, estético, poético e afetivo do grupo.

4.1. Processo de Criação

A criação no Baiadô tem por base a análise do processo de criação popular. Essa análise fundamenta-se nos estudos de Peter Burke (1989), na convivência com portadores de tradição, na participação em festas e danças populares e na criação de espetáculos de dança com a participação de portadores de tradição (MEIRA, 1997). A partir da análise do processo de criação popular, da prática e da pesquisa em danças brasileiras, o Baiadô cria suas danças e recria a tradição.

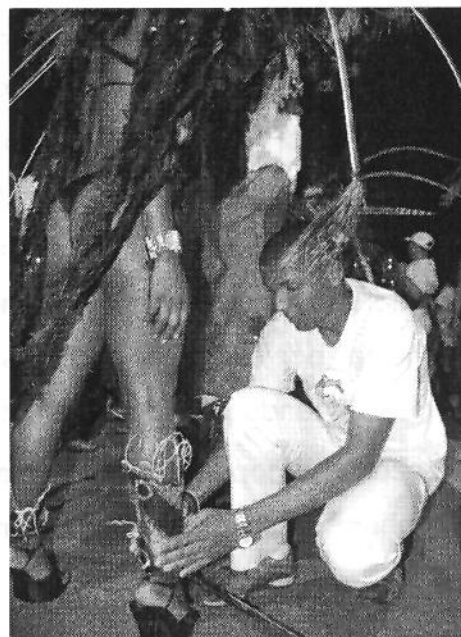
A criação popular inicia na própria transmissão dos saberes e fazeres populares (BURKE, 1989). Está inserida nos processos de ensino e aprendizagem e na dinâmica de atualização da cultura popular tradicional. A transmissão se dá no cotidiano, de maneira passiva e regida pela convivência em meio a atitudes e hábitos do dia a dia. Dá-se também por meio das ações dos “portadores ativos” das tradições culturais, que são os artistas populares (BURKE, 1989, p.115). O processo de criação popular acontece no cenário físico e social, nos quais as tradições são atualizadas. Cada portador de tradição contribui individualmente para a criação e recriação, seja ele ativo ou passivo. A oralidade oferece interstícios que são preenchidos por ações criativas. Quando uma frase não é compreendida, por exemplo, podem ser tomadas duas atitudes: repete-se a frase como foi ouvida, mesmo tendo perdido o significado, ou cria-se uma frase nova para substituí-la.

As culturas populares apresentam uma estrutura que faz com que, ao mesmo tempo, se mantenham e se atualizem as formas tradicionais. Um repertório limitado de expressões

se repetiu e se multiplicou em incontáveis variações e continua se repetindo e se multiplicando. Esse repertório recorrente de elementos, mais ou menos prontos, é articulado em temas e variações. O processo de composição popular consiste em diferentes combinações das formas e motivos que compõem o repertório popular, existindo combinações prontas, recorrentes como o próprio repertório, denominados “esquemas”. As culturas populares locais, parcialmente descritas nos aspectos populares da educação, apresentam essa estrutura.

A criação é uma característica importante na dinâmica das tradições e nas relações que se estabelecem entre expressões culturais diferentes, como a Dança de Rua em Uberlândia, por exemplo. As danças são um meio pelo qual o Baiadô dialoga com as culturas populares locais, especialmente com as tradicionais. A perspectiva de criação colabora para o entendimento sobre culturas populares no contexto contemporâneo. É a base da abordagem das danças no Baiadô, desse modo, encontramos nas tradições, e em sua dinâmica, aspectos expressivos e criativos que enriquecem a arte.

Dois são os resultados desta abordagem de criação para as danças brasileiras, por um lado, os baiadores se sensibilizam para os sentidos que as danças populares expressam, por outro lado, as danças criadas no grupo se constroem assimilando expressões locais, trazidas pelos baiadores e pela proximidade com as tradições. Essa proximidade permite o diálogo no dançar e ver dançar, no dançar junto as danças tradicionais e as do Baiadô, na inclusão de movimentos, versos, melodias e ritmos tradicionais nas danças do Baiadô e na incorporação de portadores de tradição no grupo.





O diálogo foi intensificado com os convites que o grupo passou a receber dos próprios portadores de tradição. O Baiadô dançou na Festa de Iemanjá, juntamente com os integrantes dos terreiros de Umbanda e Candomblé, nas visitas aos quartéis de Congado no dia da festa, em leilões, feijoadas, festas juninas e festas de terreiro, como a de Ogum e a de Preto Velho, entre outros eventos¹⁴.

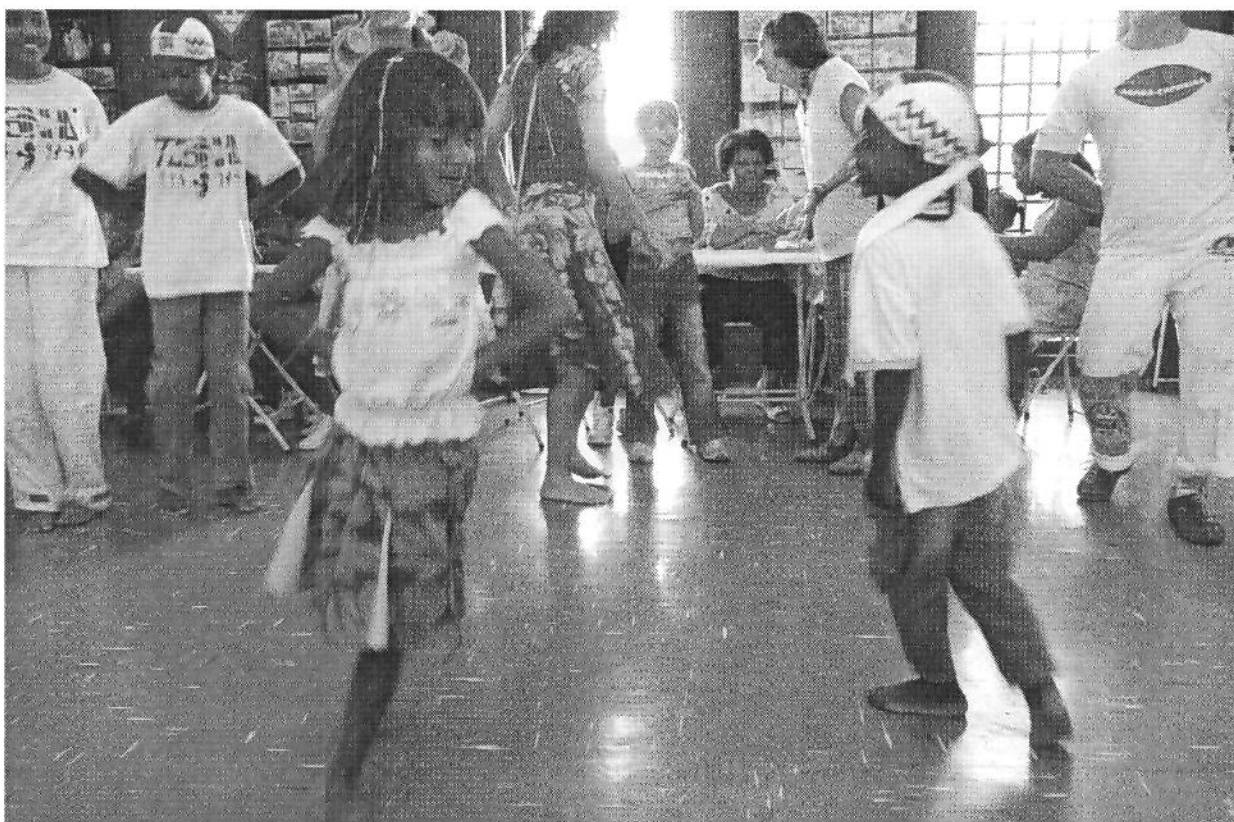


¹⁴ Para mais detalhes ver o item *Trajetória do Baiadô*, nos apêndices.

Peter Burke situa o conceito de diálogo dentre os conceitos que especificam aspectos de trocas culturais, na história da cultura,

o termo tem sido empregado para analisar o diálogo entre dois sistemas intelectuais, o da elite e o popular, por exemplo. É freqüentemente empregado em análises de etnicidade porque expressa consciência da multiplicidade e da fluidez da identidade e o modo como ela pode ser modificada ou pelo menos apresentada de diferentes modos em diferentes situações. (BURKE, 1998, 48)

Cada terno, cada capitão, responde de maneira própria à proposição de diálogo. No diálogo, percebe-se a complexidade dos setores da sociedade que fazem as culturas populares. Não há um posicionamento único político ou cultural. Alguns aceitam e participam, outros se esquivam e observam de longe e outros, ainda, ignoram as iniciativas. Também são diferentes as estratégias políticas, uns se apóiam no assistencialismo, outros na luta dos partidos de esquerda, outros ainda fazem alianças com intelectuais. A aproximação por meio do diálogo é uma forma de reconhece-los, escuta-los e considera-los no jogo social.



O Baiadô desenvolve processos de criação a partir (1) de danças locais, (2) de danças regionais; (3) de acontecimentos vividos; (4) de temáticas específicas; (5) das idéias individuais dos dançadores; (6) de elementos da natureza; (7) de elementos da tradição (8) de homenagens. Essas criações formam um “sotaque” próprio, sotaque de Uberlândia, nascido das criações em diálogo com as tradições. O repertório do grupo é, ao mesmo tempo, parecido e diferente das tradições. As danças, com o sotaque de Uberlândia, são propícias para ser dançadas com os grupos tradicionais e, nessas oportunidades, são transformadas.

A dança do Garnisé é um exemplo de circularidade na criação do Baiadô. Garnisé, como o nome sugere, refere-se aos quintais com galinhas e galos. Uma roda de dançadores delimita o terreiro no qual os pares dançam. Nos pés, os movimentos de ciscar referem-se às aves no terreiro, nos braços, o bater das asas refere-se, ao mesmo tempo, às aves e aos movimentos das escápulas dos moçambiqueiros. A letra da música permite uma liberdade de interpretação nas relações entre os dançadores/garnisé dentro da roda.

*Lá no meu terreiro cisco como quiser
Garnisé, cisca lá no meu terreiro
Garnisé, cisca como tu quiser*

Na movimentação dos dançadores, numa roda de Garnisé, é observada uma ampla gama de relações diferentes. Por exemplo, percebe-se disputas e conquistas, as disputas podem ser por território ou por meio da amplitude de movimento, as conquistas podem ser sedução ou alianças.

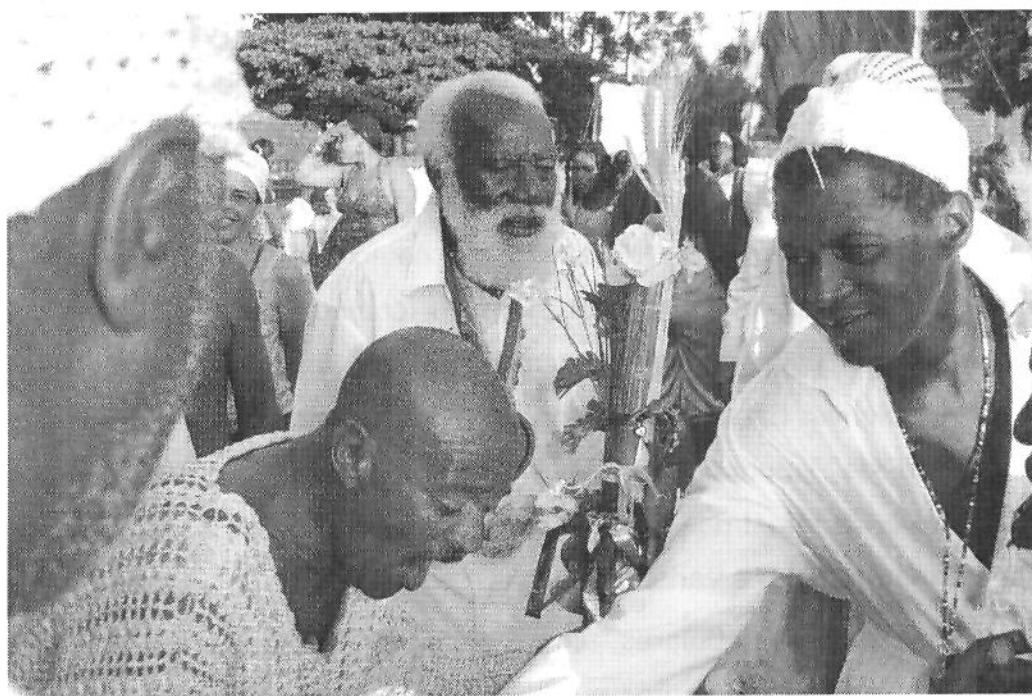
Essa dança foi aceita com alegria e participação da comunidade congadeira. Houve ocasião em que dois capitães se enfrentaram dançando Garnisé, mostrando suas características diferenciadas. Enquanto um deles, o capitão Ramon Rodrigues do Moçambique de Belém, mostrava um passo miudinho que buscava aliança e sedução, o capitão Moisés Carlos da Silva, do Marinheiro de São Benedito, dançava com movimentos grandes e abrangentes, que eram vistos de longe. O enfrentamento de capoeiristas de regional no Garnisé foi também interessante, amplos movimentos ágeis ocupavam o centro da roda nos corpos que se encaixavam e se esquivavam. No Morro do Querosene, em São Paulo, coreiras de Tambor de Crioula entraram no Garnisé, inserindo a umbigada

na dança. Percebe-se, com estes exemplos, que a dança do Garnisé permite que cada dançador coloque na roda características de sua tradição. Por isso, a prática dessa dança transforma a criação do Baiadô. Os baiadores, atentos aos portadores de tradição, aprimoram seus movimentos ao dançar com eles e mantêm, nas outras rodas em que dançam, as características aprendidas.

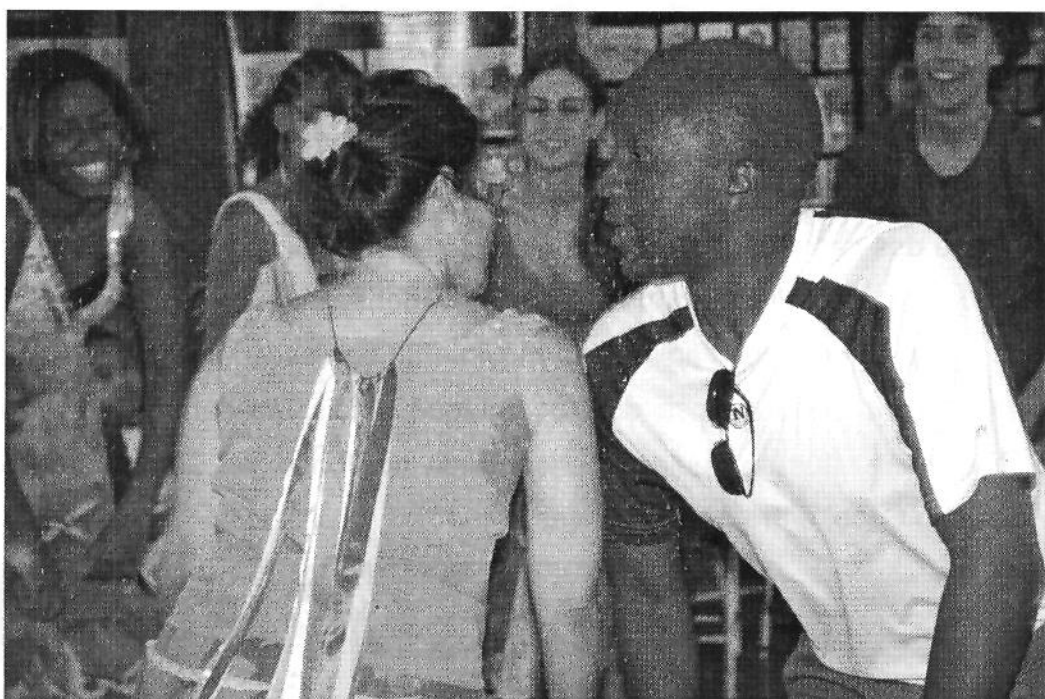




A participação dos capitães, na roda de Garnisé, é um indicativo da proximidade das criações do Baiadô com as tradições populares. A movimentação e a estrutura desta dança são semelhantes à experiência dos capitães. O movimento das escápulas, como as asas do Garnisé, foi uma apropriação da dança do Moçambique. A disputa dentro da roda é uma estrutura recorrente nas culturas populares, encontrada no Jongo, no Samba de Roda, no Tambor de Crioula, no Coco, entre outras danças.



No Congo, o enfrentamento não se faz individualmente nem em roda, como no Garnisé, acontece nos encontros entre os ternos, perceptível na batida dos tambores, nos versos trocados e na dinâmica dos movimentos. A participação dos capitães nesta dança enriquece o Baiadô, trazem exemplos de movimentos íntegros, ímpares e com personalidade. Os capitães têm os corpos atentos e reagem aos estímulos dos movimentos. Ver e dançar com os capitães as danças criadas pelo Baiadô é uma maneira de aprimorar as danças do grupo, mantendo a estrutura das tradições populares.



Aprender e ensinar a criar são ações realizadas no Baiadô. Entre as canções criadas por baiadores, uma delas, foi selecionada como base para criação de danças, nas oficinas oferecidas pelo grupo. A canção do Tatu, composta por Glayson Arcanjo, não tem uma dança fixa. A cada oficina ministrada, cria-se uma gestualidade e uma coreografia, de maneira coletiva. Estas oficinas, nas quais são criadas danças para a canção do Tatu, são chamadas de Tatudançando. A prática de orientar a criação da dança do Tatu e a experiência de construção de roteiros tem cultivado nos baiadores a capacidade de criar, transformar, adaptar e variar as danças.

Nas culturas populares, uma linguagem não é priorizada em detrimento da outra. Os versos trazem uma mensagem verbal, complementar ao ritmo e à dança. Muitos

integrantes do Baiadô, por ter interesse especialmente na dança, não percebiam a importância dos versos, não ouviam as músicas do Congado, ou de outras expressões das culturas populares. Com o exercício e a prática de versar, as informações sobre danças populares expressas por meio dos versos passam a ser percebidas. A prática de versar aprimora a capacidade de entender os versos das culturas populares e incentiva a composição de versos e canções. Verso, ritmo, movimentos, ocupação do espaço, relação com o público, comunicam informações sobre o grupo e a forma de ver e estar no mundo cultivada pelo Baiadô.

Em São Paulo, numa apresentação no Morro do Querosene¹⁵, o verso fez referência ao Grupo Saia Rodada de Campinas, que tem Tião Carvalho como coordenador, e à coordenadora do grupo Baiadô, que aprendeu com Tião e por isso é chamada Tiôa.

*Aprendi tocar caixa e cantar
No Saia Rodada dancei numa boa
De Campinas fui pra Uberlândia
Formei Baiadô sou chamada Tiôa*

No evento de abertura do Programa de Educação Continuada para Docentes do Ensino Básico¹⁶, antes da palestra da professora e Madalena Freire¹⁷, para um auditório cheio de professores da rede pública de ensino, o grupo Baiadô mostrou seu trabalho dançando, tocando, cantando e compondo versos, em parceria com o público. As atividades do grupo Baiadô iniciaram com uma apresentação, mostrando a perspectiva do trabalho por meio da dança popular: dançar, cantar, tocar, versar e chamar o público a participar. Após a dança de chegada, com movimentos abertos, sorrisos e olho no olho, cantou-se,

¹⁵ Dia 15 de abril de 2006, sábado de Aleluia, festa de nascimento do Boi Estrela da Noite e comemoração de vinte anos do grupo Cupuaçu, formado e coordenado por Tião Carvalho.

¹⁶ Realização Pro Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis – PROPEX – Universidade Federal de Uberlândia, maio a dezembro de 2006. O Programa foi dividido em três eixos temáticos: Eixo 1, Linguagens e Culturas; Eixo 2, Gênero, Raça e Etnia; Eixo 3, Educação Ambiental e Patrimônio. O Baiadô ofereceu uma oficina dentro do Eixo 1.

¹⁷ Formada em Pedagogia, dedica-se desde 1981 à formação de educadores com grupos de reflexão e estudo. Sócia-fundadora e docente do Espaço Pedagógico, presta assessoria à instituições públicas e particulares. É autora do livro *A paixão de conhecer o mundo* (com 16 edições), além de artigos e organizações de publicações, como *Instrumentos Metodológicos I e II*. É filha de Paulo Freire.

*Na escola os meninos
Na cadeira aprendem a ler
Mas junto com o pensamento
Eu vou contar pra você
Escrever e fazer conta
É de fato importante
Mas a sensibilidade
Essa é humanizante
Cada um tem seu talento
Eu canto e toco tambor
Minha pesquisa é em dança
Com esse grupo o Baiadô*

Nas danças apresentadas, o uso do espaço e a relação entre os dançadores variaram. O convite para o público participar foi em versos.

*Hoje estamos reunidos
Pra pensar educação
O meu corpo está dançando
Busco outra expressão
As linguagens e as culturas
Raciocínio em ação
Cês tão todos convidados
A dar sua opinião*

Com a ajuda dos baiadores e, depois, de maneira espontânea, os professores criaram seus versos, expressando as preocupações com o contexto político e com a desvalorização do professor,

*Professor quer bom salário
Sinal de valorização
Dizem que não têm dinheiro
E está aí o mensalão
Tem que ter muito amor
Pra trabalhar na educação
Professor não tem amor
Professor tem é paixão*

Ouvir e compor versos, numa atividade de arte, ensina a ouvir os congadeiros cantando na porta da igreja ou nas visitas de campanha. É uma atividade que unifica fazer, criar e aprender, um dos aspectos populares da educação. Assim como a criação de versos é um modo de perceber o sentido das culturas populares, as adaptações de

canções já existentes também o são. O modo de criação popular é amplo, são improvisos, adaptações, variações, redundâncias (Peter Burke, 1989). A melodia, o ritmo e os versos são elementos que sofrem adaptações nas músicas populares. A música *Oh Minas Gerais*¹⁸ foi adaptada ao ritmo do Congado, por exemplo. Entre as canções do Baiadô estão algumas adaptações de canções tradicionais, como *Sou Baiadô* de Vivian Parreira.

*Sou baiadô viemos para dançar
Venha ver como é bonito ver a saia balançar
É peixe, é piaba, tubarão é peixe serra
Baiadô veio por terra, por aqui não tem o mar*

O grupo cultiva um repertório, do qual seleciona danças e as articula num discurso cênico chamado roteiro. A criação de roteiros e versos é abundante e sistemática. Há critérios para elaboração dos roteiros: a característica do público, a característica e a estrutura do evento, o desejo e a formação do grupo. A estrutura dos roteiros segue os esquemas tradicionais que seriam a chegada, a apresentação, versos improvisados, agradecimento e despedida.

O uso do espaço e a relação com o público são estruturantes. A concepção geral da apresentação é expressa no roteiro e tem como ponto de partida o espaço, onde será realizada a dança, e as características do público. O contato com o público inicia com o olhar, olhar no olho de cada um, em uma relação pessoal. Gestos direcionados como vênias, abertura do corpo e oferecimento de giros e sorrisos, são importantes para o estabelecimento de uma cumplicidade ou, no mínimo, de uma sensação de estar no mesmo tempo e lugar. Os versos são estratégicos, criados para cada evento e colecionados em acervo, tradicionais ou criados pelos baiadores, que são utilizados em determinadas situações. O puxador está sempre atento aos acontecimentos e, por vezes, modifica o roteiro previsto, para chegar mais perto do público.

¹⁸ Cantada por Nestor Vital (CUNHA e MEIRA: 2000, p. 15).



O repertório contém danças coletivas, como a Ciranda, que, com as mãos dadas, traz segurança para públicos mais tímidos ou formado por crianças muito novas; danças para soltar o corpo, por meio de articulações ou saculejos; danças que promovem o toque entre os baiadores e o público; jogos de diálogo ou disputa; citações de danças locais.

No diálogo com a tradição, percebe-se analogias na criação de roteiros. Ao fazer o convite para o Baiadô dançar na festa de São Jorge, a Mãe Selma, da Tenda Pai Domingos da Guiné, explicou como seria a participação do grupo de um jeito análogo à estrutura dos roteiros que o grupo cria, estruturando as entradas e o sentido da participação.

Vocês acompanham a procissão, em cortejo, pelas ruas próximas ao terreiro, entramos e Ogum vem à terra fazer a celebração, Ogum vai embora e vocês entram dançando antes de servirmos o *ejeú*, ou seja, a comida.

A partir do roteiro geral da festa, descrito por Mãe Selma, foi detalhada a participação do Baiadô. O roteiro, descrito abaixo, recebeu o nome de “Terreiro”. A estrutura ritual, as letras das canções, a ocupação do espaço, a relação com o evento e o público, foram os parâmetros estruturante.

*Roteiro Terreiro*¹⁹

O grupo entra no espaço sagrado varrendo, espalhado pelo espaço, com a dança Cacuriá da “Vassoura”, “limpando” o lugar da dança.

*Minha vassoura não sei onde está
Eu deixei no terreiro te mandei buscar
Pega a vassoura, sinhá,
e varre o terreiro pro Cacuriá*

“Bana fogo”, que se remete ao preparo da comida, de maneira simbólica trouxe a comunhão.

*Convidei o povo do terreiro pra dançar
Mas só que primeiro ‘cês vão ter que me ajudar
Abana fogo, abana fogo, que é pro fogo cozinhar.*

O grupo pisa com o “Pé Direito”, numa dança de roda que faz referência à boa sorte.

*Vou amassa barro no Tabatingal,
É com pé direito, que eu vou pisar
É com o Pé no Terreiro, que eu vou pisar*

Ainda em roda os tambores são reverenciados na dança do “Tambor”, criada por José Pedro.

*Todo povo se alegra com a batida do tambor
Foi o Henrique do Maranhão que fez as caixas pro Baiadô
Vamo dança Ciranda, Coco e Cacuriá
Na batida do tambor eu quero ver saia roda.*

Os tambores vão aos ares com o canto do Congo, criado por José Pedro, homenageando a cultura local, da qual os integrantes do terreiro fazem parte.

*Vovô é negro, negro velho da Angola
Foi vovô que tirou do mar mamãe do Rosário e Nossa Senhora
Panela de barro, colher de madeira
Na cozinha de São Benedito, êta comida que cheira*

A canção “Bendito” abre o caxambu, ou seja, instaura uma gira, um tipo especial de dança em roda na qual a energia é trabalhada.

*Bendito louvado seja, é o Rosário de Maria
Bendito pra Santo Antônio, Bendito pra São João
Senhora Santana, Saravá meu zirimão
Saravá angoma puita, saravá meu candongueiro
Abre caxambu, saravá jongueiro
Bendito louvado seja meu zirimão
Agora mesmo que eu cheguei foi pra Saravá*

Ainda na dança do Jongo, chamamos a todos para dançar cantando a música de José Pedro que diz,

¹⁹ Registrado no relatório das atividades do grupo, realizado em agosto de 2006. Nas canções criadas por integrantes do grupo são citados os nomes dos autores.

*Nego, nego , nego jongueiro
 Ô vamos dançar jongo, nego, lá no terreiro
 Salva o povo da Angola, salve o povo da Guiné
 O povo que dança jongo é um povo de muita fé.*

A roda se desfaz com a despedida do Cacuriá, criada por Vivian Parreira, que cita uma canção de Congado muito difundida na região, é outra forma de convidar o público a participar. Com essa dança, o grupo sai do espaço sagrado.

*Eu vou dar a despedida pra você que me escutou
 Celebrando alegria com o Baiadô dançou
 Nós viemos do cerrado, com as saias a rodar
 Precisamos ir embora já é hora de voltar*

*Obrigada, obrigada, quero agora agradecer
 Essa festa foi bonita nós dançamos com prazer
 E nos caminhos da vida ainda vamos nos encontrar
 Baiadô junto contigo, de novo poder dançar*

*Vou me embora, vou me embora deixo aqui meu coração
 Vou sair daqui agora deixando fulo no chão
 Ta caindo fulo, hei! Ta caindo fulo
 Lá no céu, cá na terra, hei! Ta caindo fulô*

Já no espaço da assistência, com a dança do coco, todos se abraçam, é uma canção de agradecimento e de confraternização.

*Eu fiz minha visita de bom coração,
 Aceite um abraço e um aperto de mão*

4.2. Tradição e ensino institucionalizado

Uma das estratégias para ampliação de repertório do grupo é a organização de oficinas, ministradas por portadores de tradição. O objetivo primeiro destas oficinas era inserir no repertório do grupo as danças locais, para isso, foram organizadas oficinas de Dança dos Orixás, Congo, Moçambique, Catira e Palhaço de Folia de Reis. O resultado foi inesperado, a resposta, neste diálogo, foi outra.

A previsão era inserir no repertório as danças aprendidas com os portadores de tradição, ampliando as referências locais. O grupo mostrava-se dinâmico, sempre em transformação, com princípios próprios, metodologias conhecidas e o objetivo, definido na sua implementação, realizado por meio das celebrações, ou seja, das apresentações nas quais a participação do público era o fato central. As oficinas recebidas pelo Baiadô, ao invés de ampliar o repertório, colaboraram na constituição de sua identidade, trouxeram o grupo mais próximo de uma expressão local.

Abrir as portas da universidade, para portadores de tradição ministrarem aulas, era

uma ação para valorizar as tradições, uma maneira de tratar as tradições e os sujeitos que a conhecem com o mesmo respeito e valor de um professor universitário, de diminuir a distância entre as tradições populares e a acadêmica, campos culturais distintos e desiguais em legitimidade e aceitação. As oficinas foram realizadas, entretanto não foi o suficiente para a inclusão destas danças no repertório.

Seu Antônio ofereceu uma oficina de Catira; Seu Cláudio Palhaço ofereceu uma oficinas de Palhaço da Folia de Reis; José Pedro ensinou o Congo com as meninas da bandeira do Terno de Congo de Sainha, todos esses portadores de tradição de Uberlândia. As danças dos Orixás foram ensinadas por Dulcinéia, uma carioca que já havia coordenado um grupo de dança afro, junto à Faculdade de Educação Física da UFU. Dirceu José Ribeiro, capoeirista do Rio de Janeiro de passagem por Uberlândia, ofereceu uma oficina de feitura de Caxixis. Henrique Reis de Menezes, maranhense radicado em São Paulo, foi à Uberlândia ensinar a fazer tambores e aprimorar o conhecimento das danças do Maranhão.

A reflexão sobre as oficinas recebidas mostraram três formas de relação entre tradição popular e ensino formal. A primeira, chamada de *ingênua*, foi revelada nas oficinas de Catira e de Folia de Reis. A segunda forma, chamada de *formal*, foi apresentada pelas danças dos Orixás. A terceiro, denominada de *íntima*, aconteceu nas oficinas de Congo. As formas *ingênua* e *formal* referiam-se “apenas” à dança descontextualizada, cada qual a sua maneira. As oficinas de Congo, de forma *íntima* eram íntegras e complexas demais para ser parte do repertório do Baiadô, revelavam *mistérios* e mostravam a criação, vinculada à tradição popular, da qual o Baiadô não faz parte.

As oficinas, que revelaram uma relação *ingênua* da cultura popular com o universo do ensino formal ou acadêmico, foram ministradas por velhos dançadores, conhecedores da tradição. Esses senhores expressaram grande contentamento em conhecer um grupo interessado em suas danças e isto, por si só, parecia que bastava para que o grupo dançasse. Na oficina de Folia de Reis, Seu Cláudio Palhaço vestiu sua roupa, com um chapéu interessantíssimo, e se colocou em frente ao aparelho de som, realizando pequenos passos de Xote, como uma dança de salão tímida.

Os palhaços de Folia de Reis que dançam em Romaria, pequena cidade próxima a Uberlândia que promove um grande encontro de Folias na região, desenvolviam um conjunto de movimentos, quase acrobáticos, deitando no chão, mexendo com o público,

aparentemente, com um conteúdo mágico religioso. Os movimentos eram estimulados pela situação, eram reações aos acontecimentos. Nas oficinas, na universidade, o cenário, uma sala de aula, era vazio de significados e de tensões para os velhos dançadores reagirem. Esses senhores fazem parte do processo tradicional de transmissão da cultura, que exige um tempo grande o suficiente para que a convivência construa o entendimento comum do conjunto expressivo e significativo de que é formada, no caso, a Folia de Reis. Sendo assim, o tempo e o espaço mostraram-se inadequados para a realização dos objetivos propostos.

A oficina de Dança dos Orixás foi ministrada por Dulcinéia, uma conhecedora dos rituais de Candomblé e da estrutura de aulas de dança acadêmica. Dulcinéia seguiu uma “pedagogia” na qual ela adaptava a Dança dos Orixás à estrutura das aulas de dança. Por isso a denominação *formal*, para definir a aproximação das tradições com as práticas acadêmicas. As atividades eram feitas de frente para o espelho, seguidas de diagonais e depois a coreografia no centro da sala. Ela explicava os gestos mais característicos dos Orixás, como o machado de Xangô e o banho da Oxum. Não usava a roda, própria das danças dos Orixás e do significado das danças, porque “usando a *gira*²⁰ muitos alunos incorporavam”.

As oficinas de Congo foram conduzidas de maneira diferenciada, ministradas por José Pedro e por quatro “meninas da Bandeira”, do Terno de Congo de Sainha. O jeito que José Pedro achou para ensinar passava pela revelação de alguns “segredos”, como, por exemplo, um compartimento em seu bastão, onde é colocado um “remédio” para resolver eventuais problemas espirituais que o terno venha a encontrar nas ruas. Também trouxe algumas danças do sul de Minas, com bastões enfeitados de fitas, que ele fez e levou de presente para o Baiadô. A oficina com as meninas foi reveladora também, mas em outro sentido. Elas mostravam diferentes passos da dança do Congo, respondendo às intervenções e estímulos dos baiadores. Ao serem perguntadas sobre quem cria as danças, revelaram que elas mesmas “inventam” os passos e que a Madrinha do Terno é quem dá o limite, caso algum passo não esteja adequado. As danças do Sul de Minas, aparentemente mais distantes de José Pedro, foram somadas ao repertório. A música, o ritmo e, principalmente, o jogo, feito com os bastões, eram envolventes, interessantes e divertidos. Possibilitou um conjunto de

²⁰ Gira é o termo usado para se referir às rodas de rituais da Umbanda e do Candomblé. Designa além da formação espacial formada pelos médiuns, também a corrente de energia espiritual que nela circula.

variações, de interpretações individuais no esquema coletivo. Mas, as danças do Congo de Uberlândia se mostraram intimamente vinculadas à cultura tradicional e, talvez por isso, herméticas, intangíveis, nesse primeiro momento. O passo e o ritmo do Congo de Uberlândia só entrou no repertório do grupo depois de muita convivência com José Pedro e depois do Baiadô ter experimentado um conjunto de situações em que dançava para e com os congadeiros.

Ao conhecer as danças brasileiras, experienciar, aprender, criar e ensinar o Baiadô sistematiza a estrutura das culturas populares por meio de sua prática e pesquisa. As ações e manifestações das culturas populares são percebidas como um conjunto de ações que mantém uma coerência da situação, que enfrenta problemas e reage a eles por meio de intervenções, que manifestam uma posição frente ao problema inserido no contexto e, por vezes, transformam esta situação solucionando o problema.

A estrutura das culturas populares é um instrumento de compreensão e análise das ações e manifestações destas culturas, na perspectiva de Peter Burke e Levi Strauss²¹. Esta estrutura não é estática, as ações dos portadores ativos de tradição são carregadas de intencionalidades e consciência. Demonstrem uma visão de mundo específica. Além de que, na sociedade contemporânea se amplia cada vez mais o trânsito entre os campos das culturas populares e dos estudos acadêmicos²², ou campo escolar.

Na pesquisa e na prática das danças do Baiadô há uma ordem própria e uma coerência operante, nos elementos que formam as culturas populares. Essa ordem e essa coerência subsidiam os processos de criação e de ensino-aprendizagem desenvolvidos. A base é o reconhecimento da estrutura dinâmica das culturas populares, sistematizada por meio das linguagens da arte, balizada pelo diálogo com as tradições. O que é observado nas ações dos portadores de tradição e nas manifestações das culturas populares passa a ser

²¹ Utilizamos o entendimento estruturalista das culturas populares como instrumento de análise dos fazeres aqui considerados. Indicamos a relativização do conceito de acordo com seu uso nesta pesquisa. Não aprofundaremos as críticas e revisões do conceito, entendemos que isto cabe ao âmbito da história da antropologia e foge de nosso propósito.

²² Jeremias Brasileiro, General do Congado de Uberlândia, defendeu a monografia "Congado em Uberlândia: espaço de resistência e identidade cultural (1996-2006)" para obtenção do título de bacharel em História na Universidade Federal de Uberlândia. José Pedro Simeão Alves, capitão do terno Marinheiro de São Benedito em Uberlândia, apresentou a comunicação denominada "De Congadeiro a Educador" no Encontro Regional do Projeto Arte na Escola acontecido em Patos de Minas, Minas Gerais.

praticado, conscientemente, por meio da dança e é comprovado por meio do diálogo com as tradições. É o que faz o grupo Baiadô.

4.3. De Professora a Capitoa

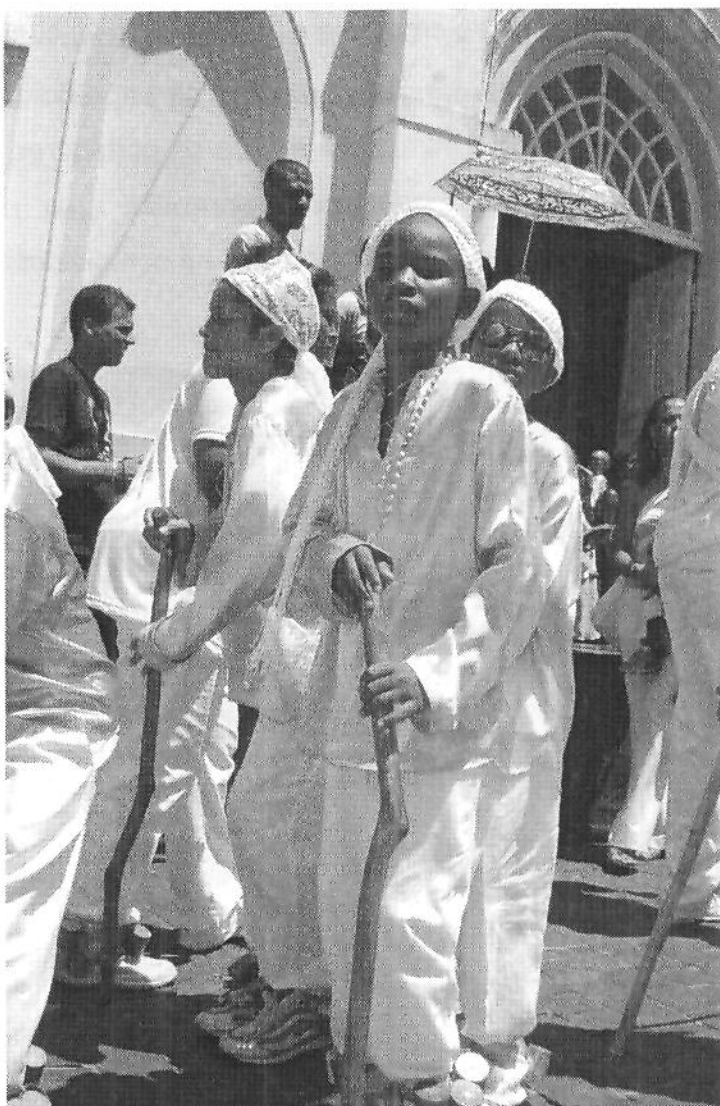
Para estabelecer a relação entre escola e culturas populares é preciso conhecer as modalidades de educação, que se desenvolvem no campo escolar e no campo das culturas populares. O capitão conhece o Congado, o mestre conhece a Capoeira e o professor conhece a escola. É necessária a troca desses conhecimentos para que se faça uma hibridação também nos processos de formação. A educação indígena vem-se qualificando nesse sentido a partir do entendimento de que o melhor professor para as crianças indígenas é o próprio índio²³. É consenso na política educacional brasileira que o professor indígena terá melhores condições de estabelecer a mediação entre as culturas envolvidas, pois é conhecedor da língua e dos costumes de seu povo²⁴.

Na sociedade complexa, não é declarada a necessidade de um educador que transite entre as culturas dos sujeitos com quem convive nas escolas. A necessidade desse educador híbrido não está posta nas políticas da educação e da cultura. A hegemonia, por meio do poder simbólico, tende a esconder as diferenças e desvalorizar o conhecimento popular. Ignorar as diferenças faz parte das estratégias de reprodução das desigualdades existentes na estrutura escolar brasileira. Existem muitos professores congadeiros em Uberlândia, mas há uma dissociação entre essas práticas, mesmo em educadores conhecedores das duas culturas. Tanto os professores quanto os alunos, na grande maioria, agem de maneira a segregar as duas culturas. Ser congadeiro no Congado e ser aluno, professor, merendeira, faxineira, entre outros, na escola.

²³ RESOLUÇÃO CEB Nº 3, DE 10 DE NOVEMBRO DE 1999. Fixa Diretrizes Nacionais para o funcionamento das escolas indígenas e dá outras providências. Art. 8º A atividade docente na escola indígena será exercida prioritariamente por professores indígenas oriundos da respectiva etnia.

²⁴ RESOLUÇÃO CEB Nº 3, DE 10 DE NOVEMBRO DE 1999. Fixa Diretrizes Nacionais para o funcionamento das escolas indígenas e dá outras providências. Art.10 O planejamento da educação escolar indígena, em cada sistema de ensino, deve contar com a participação de representantes de professores indígenas, de organizações indígenas e de apoio aos índios, de universidades e órgãos governamentais.

Na história de Uberlândia, a segregação é uma estratégia da comunidade congadeira de se preservar de maus tratos e ações de desvalorização e humilhação, como foi visto no capítulo um desta tese. A segregação se faz por ação própria, por exemplo, trabalhar onde só trabalhem negros e morar em bairros onde a maioria dos moradores é negra. Também, faz-se por imposição do preconceito, como andar do lado esquerdo da avenida ou assistir ao filme do balcão do cinema. A segregação percebida na escola Padre Mário Florestan se faz nas ações de cada sujeito que transita entre as duas culturas, não se mostrar congadeiro na escola é “naturalmente” a atitude mais adequada.



A mediação proposta e desenvolvida pelo grupo Baiadô procurou estabelecer, por meio da dança, relações de aproximação da educação instituída nas escolas e universidade com as culturas populares. Nesse grupo, cada integrante é reconhecido com suas características culturais, com seu conhecimento anterior e com suas habilidades específicas. As diferenças são estruturantes no Baiadô, assim como nas culturas populares. Para haver trocas, é necessário manter as diferenças, tanto no âmbito intersubjetivo quanto intercultural. A linguagem da dança é a linha condutora da experiência de grupo do Baiadô e do estabelecimento de relações com as culturas populares. Trata-se da dança criada a partir das culturas populares. É nela que são reconhecidas as diferenças. É por meio da dança que são realizadas as trocas interpessoais e entre grupos. A dança estrutura a formação do

grupo, os processos de criação e o diálogo com as culturas populares.

No Baiadô, as danças populares são aprendidas e ensinadas no ato de dançar, de criar em dança e de dançar com e para os portadores de tradição. Compreender as danças populares passa por experienciar, aprender, criar e ensinar (MEIRA, 2005), ações de desenvolvimento do educador engajado na complexidade da cultura contemporânea.



Experienciar é conhecer as danças populares em seu contexto cultural. Dançar e observar as danças são processos distintos de experimentação, utilizados de acordo com o evento e com a relação que o dançador tem com os portadores de tradição: estar na festa do Congado, em frente à igreja e no quartel; participar de leilões em campanha; dançar num baile de Samba Rock; conhecer uma quadrilha de festa junina de bairro ou terreiro; entrar na roda de capoeira do aniversário de um capoeirista; entrar nas quadras das praças, onde se dança o *Break*, ou participar de festas e cultos nos Terreiros de Umbanda, entre tantas

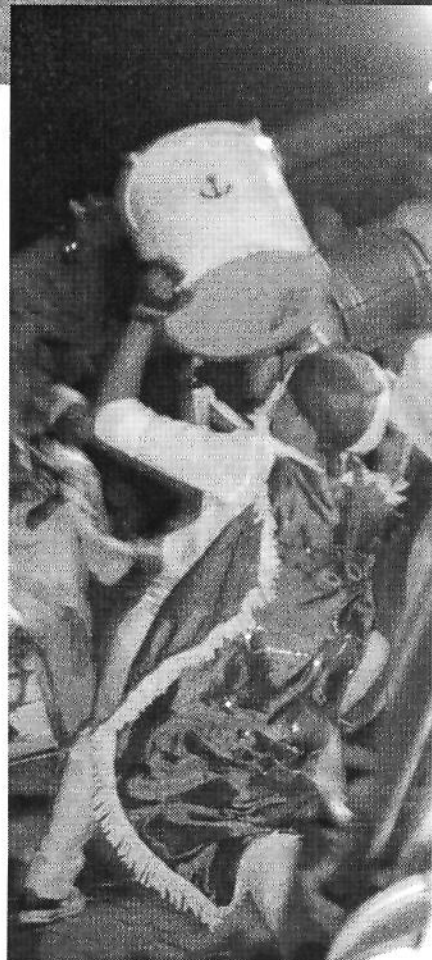
outras formas de experienciar. A lista de exemplos de situações de experiência das danças tradicionais é extensa. São alternativas possíveis que devem ser escolhidas de acordo com o interesse de cada dançador.

Aprender a dança envolve a experiência e, também, a sensibilização do corpo e a prática sistemática de dançar em grupo. As danças são formadas pelos passos básicos, pelas mudanças de ritmo e andamento, pelo uso expressivo do espaço, entre outros elementos expressivos. Também se aprende a perceber o outro e a si mesmo no contexto de grupo. Saber fazer um solo bonito é tão importante quanto manter o coro em segundo plano. Aprender as danças populares é dançar, cantar e tocar simultaneamente, bem como improvisar. É saber escolher as danças adequadas para cada atividade. Enfim, aprender a dançar é fazer-se sensível e aberto para o grupo e para o contexto das danças.

O caminho entre aprender e ensinar passa pela criação. A criação de um verso, a criação do seu jeito de dançar, a criação de uma situação para celebrar, pois essas danças são, na maioria das vezes, dançadas em ocasiões especiais, determinadas, o que faz delas um momento de celebração. Dessa maneira, o ensino da dança popular, fora do seu contexto tradicional, ganha novos significados, mantendo-a viva e dinâmica, contribuindo, assim, para a formação de um sujeito criativo, que respeita o coletivo sem perder sua individualidade, e passa a conhecer, valorizar e respeitar o repertório de danças tradicionais.

Criar é uma ação que se faz na própria experiência em pesquisa de campo, na elaboração artística da dança estudada e no ato de ensinar essas danças. O estado de criação promove a dinâmica e a atualização das expressões e seus significados. A arte popular carrega o sentido geral de arte pura conceituado por Hélio Oiticica (FAVARETTO, 1992), em que forma, conteúdo e vida dos artistas se confundem na “atitude criativa”. Sem a preocupação de produzir uma obra, o artista popular transita entre o cotidiano, a representação e a simbolização.

A partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele [o ser humano] dinamizando o mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura. (FREIRE, 2000, p. 51)



Ensinar é tanto o resultado de um processo de maturação quanto parte desse amadurecimento. O ato de ensinar faz criar e aprender. É um diálogo que amplia a percepção e o entendimento do conhecimento envolvido. As diferentes características dos alunos e a promoção de uma atividade coletiva obrigam a ter atenção. Ensinar é uma experiência tão rica quanto experienciar uma dança tradicional em seu contexto. Ensinar e aprender são dois lados de um mesmo processo: o educador e o educando. Mas participar da formação de um sujeito é um processo de aprendizagem também. Cada aluno tem seu tempo de aprender, suas características próprias, seu conhecimento anterior. Ser professor é

perceber essas especificidades e recriar procedimentos e formas de se relacionar. Conhecer as danças populares e reconhecer nas escolas os alunos que praticam essas danças é perceber especificidades.



A dança é uma expressão de cultura imaterial que não se separa do ato da produção. A dança só existe no dançador, no bailarino ou baiadô, bem como o processo de educação só existe no educador e no aluno. Não há um objeto resultante, há a relação entre os sujeitos envolvidos e a expressão realizada. São processos de transformação de sujeitos.

A dança e a educação podem ser analisadas segundo os “elementos fundamentais da estrutura do homem”, definidos por Saviani (2000, p. 65) como situação, liberdade e consciência. Esses elementos “se contrapõem e se compõem, se negam e se afirmam num conjunto dinâmico” próprio do pensamento dialético e configuram o processo de formação, ou seja, a própria educação. A experiência vivida pelo Baiadô que envolve a dança, a

educação e as culturas populares pode ser analisada a partir dos “elementos fundamentais da estrutura do homem” (SAVIANI, 2000: pp. 33 a 69).

Dentre os elementos de situação, a corporeidade, a imaginação e a emoção²⁵ estão intimamente ligadas com a dança. A dança é a arte do movimento, é expressão e criação por meio do corpo e de suas sensações. O trabalho corporal²⁶ é central, faz-se em atividades de conscientização, sensibilização, percepção e expressão corporal²⁷. Por ser do âmbito da arte evidencia o aspecto da imaginação, das relações entre o vivido e o imaginado. A emoção e a imaginação se referem ao mundo interior de cada um. A dança é um meio de relacionar o mundo interior com o contexto objetivo, trazer impressões para a forma, no ato de dançar e perceber impressões por meio da forma, quando se vê a dança e mesmo quando se dança.

As danças brasileiras têm características próprias de expressão e de esforço corporal. Os aquecimentos e a sensibilização corporal são desenvolvidos considerando essas características. Pés descalços e articulados, pontuação de movimento com quebra de joelhos, quadril flexível que direciona a locomoção e os giros por meio do deslocamento do peso, tronco ágil que torce, cruza, alinha e projeta-se para o céu, braços e mãos que se comunicam e gesticulam trabalhando e transformando o espaço da dança, cabeça que se opõe às raízes dos pés mantendo o alinhamento do corpo e permitindo que o olhar se expresse e seja oferecido ao outro. Essas características do movimento orientam os aquecimentos que preparam o corpo para a dança.

O uso de metáforas e imagens é adequado como forma de estimular o movimento, pois constrói um imaginário que aproxima o movimento do contexto popular e tradicional. A raiz é a principal metáfora utilizada pelo Baiadô nas práticas das danças brasileiras. Essa metáfora remete a imaginação do dançador para sua raiz concreta e objetiva formada pela articulação dos pés, que pressionam o chão em pequenos ou grandes apoios. Relaciona a

²⁵ Estes elementos formam a perspectiva psicológica da educação, nas palavras de Saviani (2000, p. 39 – 41), que inclui também a educação ético-religiosa.

²⁶ No apêndice encontra-se o texto da apostila elaborada a partir do trabalho do Baiadô que descreve as atividades desenvolvidas nas quais o corpo é elemento central.

²⁷ Estas atividades são estruturadas pela coordenação do grupo a partir da Sensopercepção, desenvolvida na Argentina por Patrícia Stokoe e aprendida em São Paulo com Patrícia Noronha. São embasadas nos estudos de anatomia do movimento aprendidos em Campinas com José Antônio Lima. Têm influências do trabalho de Laban, por meio das aulas de Maria Duchenes, aprendidas em São Paulo, e do trabalho de Klauss Vianna assistidos em São Paulo.

dança à herança cultural dos dançadores chegando até às raízes familiares. Por meio dessa imagem, faz-se a relação do corpo em movimento com aspectos culturais, promovendo um processo complexo de enraizamento.

A prática de movimentos simples que enfatizam a conexão dos pés com o chão juntamente com a observação e o diálogo com o contexto cultural local, somados à pesquisa sobre as culturas populares como expressão, processo de criação, identidade de grupo e função social promovem um processo de conscientização corporal e cultural concomitantes. Paulo Freire (2000, p. 50) entende o enraizamento como

A integração ao seu contexto, resultante de estar não apenas nele, mas com ele, e não a simples adaptação, acomodação ou ajustamento, comportamento próprio da esfera dos contatos²⁸.

Outra característica importante das danças populares é ser feita em grupo. Cada um de seu jeito, mas todos juntos numa mesma dança. Cada baiadô, em seu próprio tempo, vai ampliando sua atuação nas danças, num caminho que objetiva a autonomia de cada um e o prazer e o respeito de estar em grupo. Como aconselha José Pedro²⁹: “Não devemos baixar a cabeça para ninguém, mas devemos respeitar a todos”. As diferenças de capacidade, habilidade e de conhecimento enriquecem as danças e influenciam a criação de coreografias. Os aprendizes e os mais experientes participam juntos das situações de performance, cada um no seu papel. Como nas culturas populares, todos dançam a mesma dança, mas cada um dança de seu jeito. Todos estão na mesma performance, mas cada um tem seu papel.

A dança popular não se faz só de movimentos. O canto, a percussão, os elementos visuais nos figurinos e adereços são parte da dança. Nessas linguagens amalgamadas estão os mesmos princípios que regem o movimento: o cuidado e a preparação com o corpo, a relação íntima com a imaginação e a emoção e as características individuais constituindo o

²⁸ Respostas reflexas e sem consequência cultural (FREIRE, 2000, p. 50).

²⁹ José Pedro Simeão Alves é congadeiro desde menino, hoje é capitão de Congado, responsável pela preparação das crianças. Desde os quinze anos desenvolve atividades de grupo como escolinha de futebol. É sambista, desfila pela Escola de Samba Acadêmicos do Samba. Trabalhador de serviços gerais vive de trabalhos esporádicos. Ingressou no Baiadô em novembro de 2003 e hoje é compositor, dançador, puxador e educador do grupo.

coletivo e dialogando com o contexto sócio cultural, como no caso do canto que é estruturado com um puxador e o coro.

O coro não é um verso comum, pois todos repetem-no, participando de sua entonação. É plural, coletivo, não tem uma longa mensagem inscrita, mas o que tem de si é para ser decorado. É a parte que cabe ao congadeiro mais comum da festa, saber de cor, ou seja de coração. É esse aspecto coletivo, em que o mais singelo praticante mostra a sua integração e interiorização da festa. (GABARRA, 2004, p. 29)

Cultura é também um dos aspectos situacionais da estrutura do homem. É o cultivo coletivo de um sistema simbólico e de um conjunto específico de processos, objetos e expressões que influenciam cada sujeito. A criança nasce num meio cultural a partir do qual se forma. O gosto depende da familiaridade com os valores culturais com os quais convive, o entendimento de mundo está ligado à estrutura lingüística da qual faz parte, enfim, o ser humano se deixa influenciar pelo meio cultural em que vive.

A sociedade complexa imerge o sujeito num tecido cultural em que coexistem diferenças. A criança congadeira freqüenta a igreja e o terreiro ou o centro espírita. Faz parte de uma Escola de Samba e/ou de um grupo de Dança de Rua. São expressões diferentes de uma mesma espacialidade simbólica, como definiu Brasileiro (2006). Mas essas mesmas crianças freqüentam a escola e podem freqüentar também o Conservatório Estadual de Música, instituições de outro campo cultural. É necessário perceber e considerar essas diferentes influências na formação das crianças uberlandenses, mineiras, brasileiras, latino-americanas. Certamente, em outras localidades de Minas Gerais, do Brasil e da América Latina, cada tecido cultural se configura de maneira própria, com outros fios, mas apresenta a mesma complexidade e a mesma necessidade de consideração e compreensão.

Nas sociedades complexas como a de Uberlândia, o contexto cultural não é homogêneo. Há diferenças entre o campo das culturas populares, da escola e o da arte erudita. São campos que apresentam semelhanças e diferenças. Uma das diferenças mais significativas é a tendência à autonomia do campo artístico e a inclinação das culturas populares às demandas heterônomas³⁰. A arte erudita vem, no decorrer de sua história,

³⁰ "Demandas heterônomas são demandas externas, alheias à lógica do campo considerado" (CATANI, CATANI E PEREIRA, 2001).

valorizando cada vez mais os aspectos subjetivos individuais e constituindo referências cada vez mais fechadas em seu campo, é o que Bourdieu (2000) chama de autonomia do campo artístico. Já a dança popular tem no coletivo seu aspecto mais relevante. É cultivada nas práticas coletivas e em diálogo com o contexto. A criação se faz pela contribuição individual, mas a aceitação das criações se confirma por meio da apropriação coletiva. Com isso percebe-se que seus limites são, ao mesmo tempo, restritos ao grupo social de referência, o que garante sua caracterização enquanto campo, e permeável às expressões que surgem de outros campos em seu contexto. A tendência atual à autonomia do campo da escola é um dos fundamentos da função atual da escola como reprodutora de desigualdades, problemática central da educação contemporânea. As escolas vêm considerando parâmetros culturais como naturais (BOURDIEU, 1982), valorizando conhecimentos aprendidos difusamente nas classes privilegiadas, como se fossem capacidades individuais e inatas.

O grupo Baiadô estabelece ativamente relação com o contexto cultural em que está inserido, recebendo toda e qualquer pessoa que queira integrar o grupo, fazendo apresentações de dança em diferentes locais e situações na cidade e participando dos eventos promovidos por diferentes setores da sociedade, com destaque àqueles organizados pela comunidade congadeira. Desenvolve trabalhos na área de arte e educação, por meio do diálogo entre as tradições populares e acadêmica, e da recriação e criação de danças populares brasileiras. Com isso promove ações de inclusão social e cidadania. O grupo recebe e oferece oficinas e desenvolve análises e reflexões acerca da troca de conhecimentos que se dá nessas oportunidades, percebendo as diferenças entre portadores de tradição e professores, conhecendo e criando metodologias de ensino para os diferentes públicos que enfrenta.

A influência que o meio exerce no ser humano e as trocas culturais são questões importantes para as relações entre dança, escola e culturas populares. São relações entre campos culturais diferentes que apresentam aspectos comuns. A dança, a escola e as culturas populares influenciam os sujeitos que vivem em seus meios, de maneira passiva, e promovem processos ativos e específicos de formação. Nesses processos, as linguagens da arte têm papéis diferenciados, centrais para a dança e as culturas populares e, secundário, para a escola. O contexto cultural é formado ainda pelos meios de comunicação, o campo do trabalho, a família, a religião, etc. Todos nós somos, então, seres situados.

O contexto físico, ambiental e cultural influencia a criança que reage à situação em que se encontra. Essa reação pode ser de aceitação, rejeição ou transformação, ou seja, o determinismo dos aspectos situacionais é relativizado pelo caráter livre do homem (SAVIANI, 2000, p.47). Nas escolas, as ações educativas são situações contextuais apresentadas às crianças. As reações a essas situações levam em conta o meio cultural de origem, o modelo da família e as práticas de cada comunidade. Considerar os aspectos populares da educação na elaboração das ações educativas é aproximar a escola da vida de seus alunos. É diminuir “a distância social existente e característica das relações humanas no grande domínio” que não permite a “dialogação” (FREIRE: 2000, p. 78).

Na escola, as ações educativas se fazem com a mediação do professor. A ação do educador é um ato de intervenção na reação do educando aos fatores determinantes situacionais. Nas tradições os capitães, madrinhas e mestres balizam a liberdade de criação também num ato de intervenção. A criação de seu jeito próprio de dançar, a criação nas improvisações ou a renovação de um passo de dança para a festa do próximo ano, por exemplo, são balizados pelo conhecimento que os capitães, madrinhas e mestres têm da estrutura tradicional. A questão central é a legitimidade das intervenções desses mediadores, que têm a função de definir os limites da liberdade. A legitimidade da intervenção de capitães, madrinhas e mestres se dá na própria estrutura tradicional. Já na escola, a legitimação da intervenção do professor, assim como a transformação do contexto de maneira coletiva, concretiza-se por meio da consciência, do aspecto intelectual. Esse é o terceiro aspecto estrutural do homem, a consciência.

Por esse aspecto, o homem pretende transcender a situação (aspecto empírico) e os pontos de vista individuais (aspecto pessoal), para julgar de um modo objetivo e absoluto. É este aspecto que possibilita a comunicação (SAVIANI, 2000, p. 58).

No Baiadô, as ações educativas se pautam nos aspectos populares da educação, por meio da pesquisa sobre as culturas populares e tradicionais, que revelam o significado coletivo das expressões utilizadas nas criações. Criar a partir das tradições desenvolve o conhecimento dessas tradições. As criações se fazem da maneira como são observadas nas culturas populares, por um processo de bricolagem. O acesso às expressões populares acontece sempre de modo fragmentado, pois trata-se de recortes de uma manifestação de

múltiplas linguagens e contextualizada. Esses fragmentos expressivos das culturas populares são costurados por meio da criação em grupo ou no grupo. A confirmação do sentido resultante dessa bricolagem se dá no diálogo com danças populares e tradicionais. O Baiadô se baliza pelo diálogo intercultural e interpessoal, tendo por princípio a manutenção das diferenças. “O que se dá no diálogo não é simplesmente um jogo recíproco, mas é preciso usar nele a compreensão, a memória; é preciso compreender os sentidos das frases, guardá-las, sintetizá-las” (SAVIANI: 2000, p. 58). No caso do Baiadô, esse diálogo se faz por meio da dança.

São realizados três tipos de diálogo. Um pelo aspecto intelectual, pela reflexão. O diálogo entre duas pessoas por meio da palavra. Outro, o diálogo entre dois grupos de dança, diálogo corporal, como é observado na festa do Congado, por exemplo, quando dois grupos de Moçambique se encontram. Esse é o diálogo que o Baiadô trava com as culturas populares. O terceiro é um diálogo intercultural de troca entre culturas, do nível macroscópico, é um aspecto coletivo de expressão de características e identidades. Apesar de tratar-se de dimensões diferentes de diálogo, todos acionam a consciência. Por vezes, a consciência refletida é acionada, por vezes é a irrefletida e toda a gradação que existe entre esse par de opostos. Talvez se possa falar de uma consciência poética que opera com outra lógica, outra racionalidade mais adequada às tradições e às artes.

O grupo Baiadô se constituiu como um grupo de pertencimento que dança e cria sua prática artística e pedagógica, a partir das tradições populares com as quais se relaciona diretamente. O diálogo com o Congado e, conseqüentemente, com a Umbanda, teve forte influência no percurso do grupo, inclusive e principalmente, em suas criações. Estabelecer relação com os grupos tradicionais por meio de um grupo de dança trouxe uma característica peculiar à pesquisa. O papel de pesquisador ganhou novos olhos por se fazer na mesma linguagem do “objeto” pesquisado. O diálogo se confirma pela reação dos grupos envolvidos. As danças do Baiadô e dos grupos com os quais dialoga se influenciam mutuamente.

Na educação, predominam o diálogo intelectual e o diálogo intercultural. Ambos influenciando as situações em que se inserem os sujeitos. A experiência de diálogo entre grupos, do grupo Baiadô, se faz por meio das dança e constitui uma dança híbrida, que transita entre os campos. Uma dança feita por meio do processo de criação popular, que é entendida e aceita pelos portadores de tradição. Uma dança criada a partir da experiência do

grupo, que carrega uma história específica. Uma dança que pode ser recriada no contexto escolar sem tensionar o campo das culturas populares, mas permanece articulada a um sistema simbólico oriundo do campo popular.

Quando o diálogo se faz por meio das danças populares, de maneira criativa, e inserida no contexto sócio-cultural, a comunicação feita em âmbito interpessoal ganha uma dimensão intercultural. Essa ampliação da dimensão pessoal para a cultural é a contribuição que as danças populares podem oferecer à escola. Uma vez que a “educação é fundamentalmente comunicação interpessoal” (SAVIANI, 2000, p. 65), um caminho é apontado para que essa comunicação se faça também na dimensão cultural. Sendo assim, o corpo, a imaginação, a emoção, a cultura, a liberdade e a consciência são ingredientes da comunicação que promove o diálogo entre as pessoas.



Troca de conhecimentos

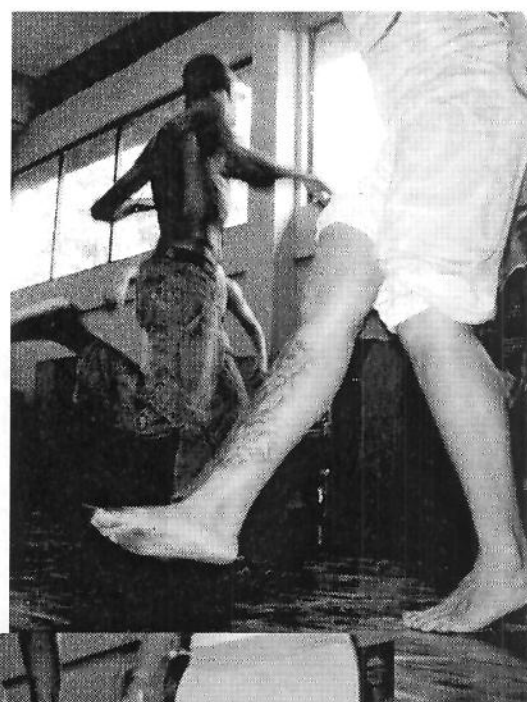
Existem diversas estratégias de ensino e aprendizagem dos aspectos populares da educação. A troca de conhecimentos acontece na educação difusa. Dançadores com graus de conhecimentos diferentes, sem a função específica de ensinar, trocam informações técnicas e exercícios. O ensino e a aprendizagem se fazem horizontalmente, por troca e experimentação. A criação de movimentos e versos é comum nesse ambiente de estudo.



Foto 1 – Grupo Baiadô brincando em atividade informal no II encontro Regional da Rede Arte na Escola, em Patos de Minas. Cada integrante do grupo assumia o papel de puxador e criava versos de improviso. Os detalhes da oficina ministrada em seguida foram acordados por meio de versos improvisados. O público que brincava junto também improvisou nos versos. Dia 01 de julho de 2005.

Enraizamento

As danças brasileiras têm características próprias de expressão e de esforço corporal. Os aquecimentos e a sensibilização corporal são desenvolvidos considerando essas características. A raiz é a principal metáfora utilizada pelo Baiadô nas práticas das danças brasileiras. A prática de movimentos simples que enfatizam a conexão dos pés com o chão fazem parte das atividades que promovem um processo de conscientização, concomitantemente, corporal e cultural. (De professora a capitoa, p.164).



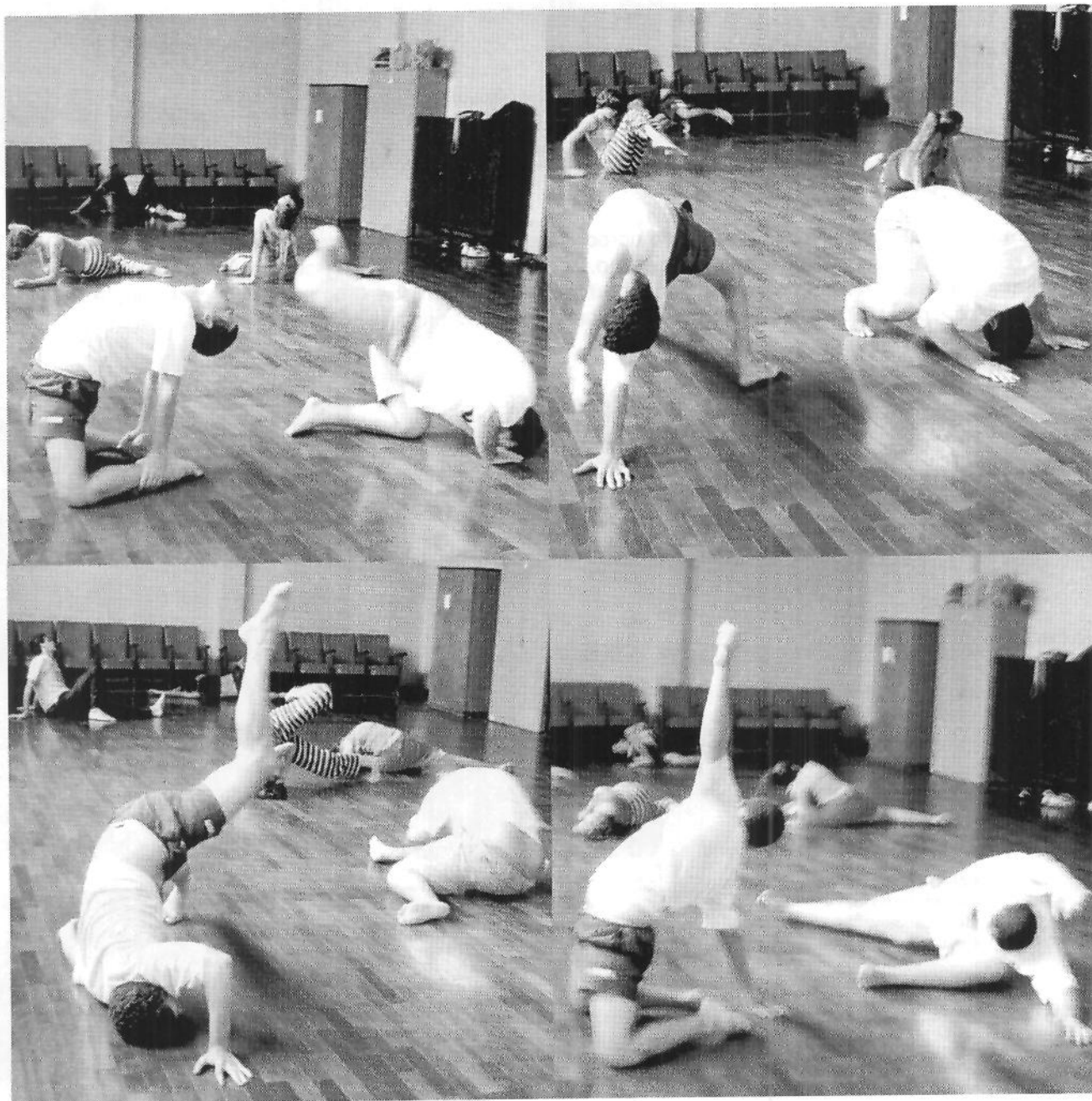
Fotos 1, 2 e 3 – O enraizamento é uma atividade cotidiana de aquecimento dos ensaios do Baiadô. A atividade é coletiva, mas cada faz de seu jeito e a seu tempo. Nesta foto estão sendo realizados movimentos dinâmicos, objetivando locomoção rápida, giros e pequenos saltos.

Fotos 4 e 5 – A manipulação tem o objetivo de sensibilização dos pés e é orientada a partir de informações sobre a anatomia do movimento.



O tempo de aprender e o corpo sensível

Explorar a dança a partir de um estímulo e não de um modelo, é uma atividade coletiva que respeita o tempo de aprender de cada um. Cada um de seu jeito, em seu próprio tempo, vai ampliando sua atuação nas danças, num caminho que objetiva a autonomia de cada um e o prazer e o respeito de estar em grupo. Como nas culturas populares, todos dançam a mesma dança, mas cada um dança de seu jeito.



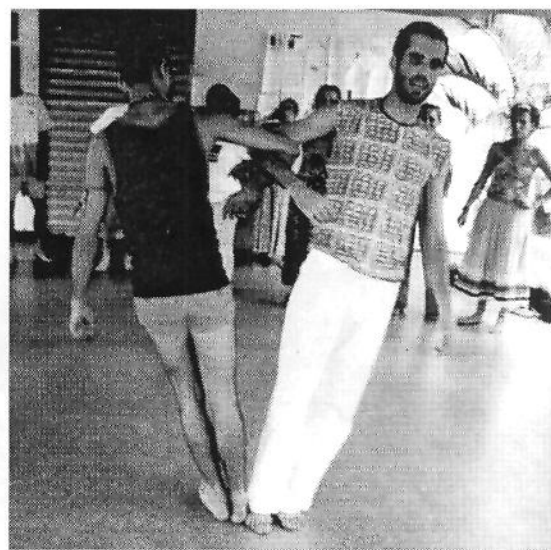
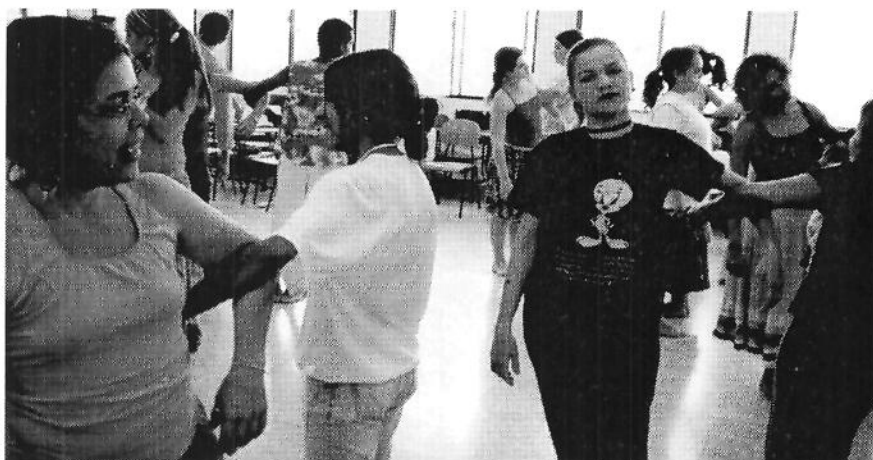
Fotos 1 a 4 – Atividade de ensaio do Baiadô, na qual apoios e projeções são estímulos para a criação de movimentos. A atividade é feita em conjunto, mas a experimentação é individual e parte da sensibilização do corpo para que cada dançarino desenvolva qualidades próprias, sem um modelo ideal como parâmetro.

Foto 1 – Dança do Tatu, criada pelos alunos da oficina para professores Tatudança, que evidencia a influência dos exercícios e atividades preparatórias, no caso as atividades de contato corporal, no processo de criação.



Contato Corporal

Aprender a dança envolve a sensibilização do corpo e a prática sistemática de dançar em grupo. Também se aprende a perceber o outro e a si mesmo no contexto de grupo. Aprender a dançar é fazer-se sensível e aberto para o grupo e para o contexto das danças. O contato corporal, o toque entre os dançadores, é uma estratégia de ensino e aprendizagem das danças. (Aspectos populares da educação, p. 88; De professora a capitoa, p. 161).



Fotos 2 e 3 - Exercício de consciência corporal preparatório para a atividade da foto 4. Realizado em duplas, os dançadores soltam o peso do corpo, inclinando o eixo que é mantido alinhado.



Foto 4 – Atividade realizada em ensaios e oficinas com objetivo de integração do grupo e aquecimento. Os dançadores giram com os braços entrelaçados e trocam de pares, numa dança alegre e ritmada.

Experimentação de movimentos

A experimentação de movimentos é parte do processo de criação, das atividades de desenvolvimento de consciência e expressão corporais e da própria performance. Cada aluno procura seu jeito próprio de dançar, considerando suas características próprias e seu conhecimento anterior. Ser professor é perceber essas especificidades e recriar procedimentos e formas de se relacionar. (De professora a capitoa, p. 163)



Fotos 1, 2 e 3—A experimentação de movimentos é parte do processo de criação das danças, nas fotos, a dança do Sapo está sendo criada.

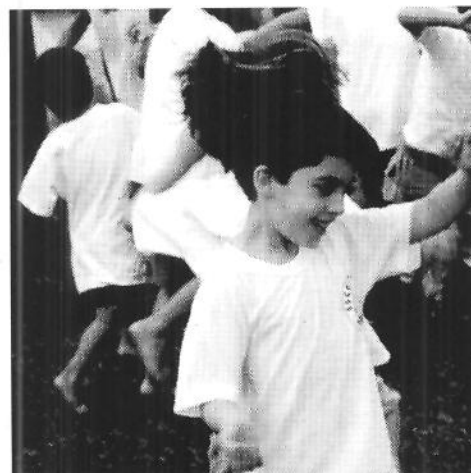
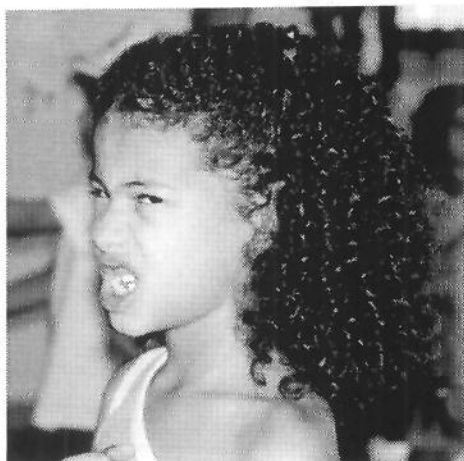


Foto 4 - experimentação de movimentos é feita também durante as danças. O cacuriá Mole Mole convidou as crianças a realizar movimentos articulados, em oficina da Escola Viva.



Fotos 5 e 6 - A experimentação de movimentos é parte das atividades de desenvolvimento de consciência e expressão corporais, nas fotos, crianças experimentam movimentos com o rosto e as mãos, em oficina ministrada pelo Baiadô, na Escola Viva.

Tronco

Dentre as especificidades dos movimentos das danças populares brasileiras está um tronco ágil que torce, cruza, alinha e projeta-se para o céu, braços e mãos que se comunicam e gesticulam trabalhando e transformando o espaço da dança, cabeça que se opõe às raízes dos pés mantendo o alinhamento do corpo e permitindo que o olhar se expresse e seja oferecido ao outro. As atividades dos ensaios e oficinas são criadas considerando essas características do movimento que orientam os aquecimentos que preparam o corpo para a dança. (De professora a capitoa, p. 164).

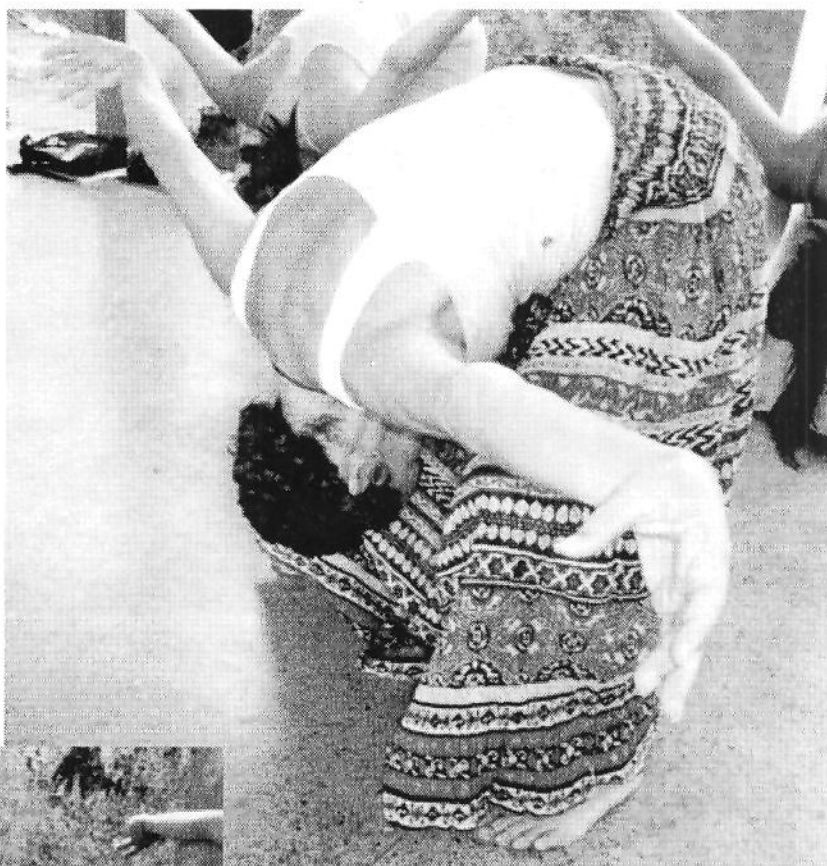


Foto 1 e2 – No ensaio do Baiadô são feitos exercícios de torção e rolamento de coluna respeitando o tempo de aprender de cada um, as características individuais e oferecendo conhecimento sobre anatomia do movimento e anatomia simbólica.

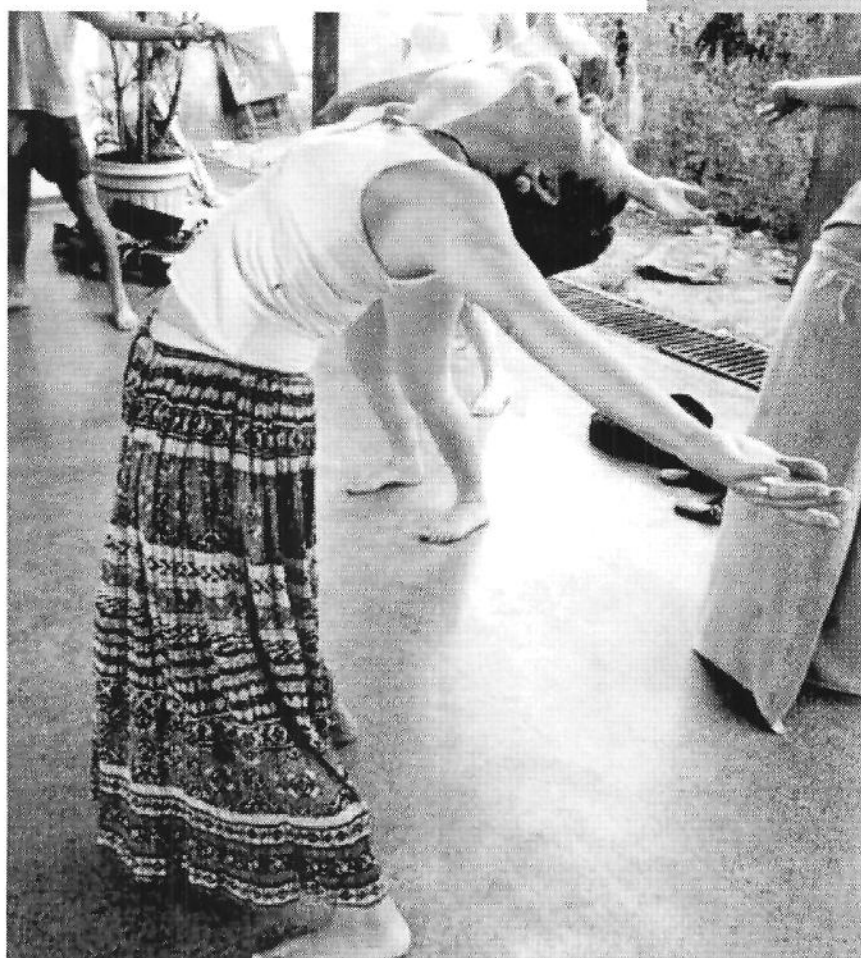
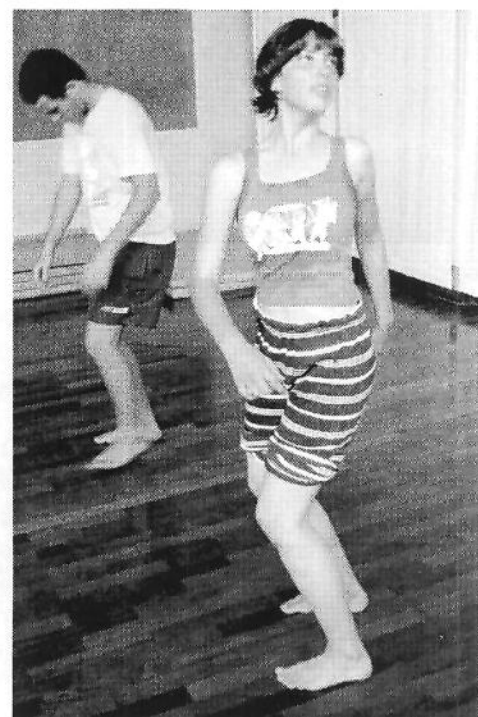


Foto 3 – Movimentos realizado com o cruzamento do tronco, a partir das cinturas escapular e pélvica.



Percussão

O ensino e aprendizagem das danças com tambores e caxixis são exemplos de atividades em que há, concomitantemente, a educação difusa e a institucional. O aluno pode aprender de oitiva, por observação e imitação, ou por meio de uma explicação e exercícios sistematizados.



Fotos 1 a 4 – Nos ensaios do Baiadô, a utilização de instrumentos de percussão e sua prática são feitas com os dançarinos em movimento e cantando. Nas fotos, os baiadores estão usando os caxixis, mas também tocam e dançam com as caixas.

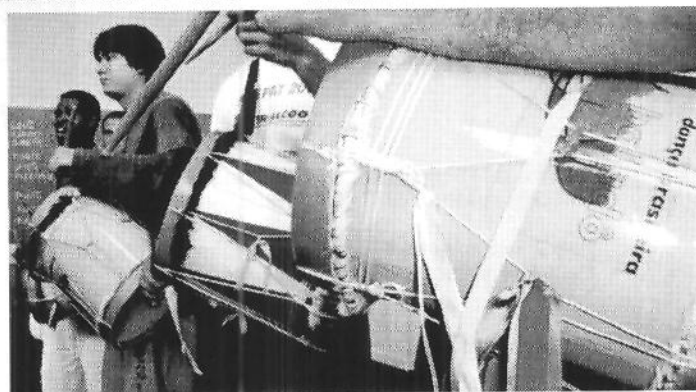
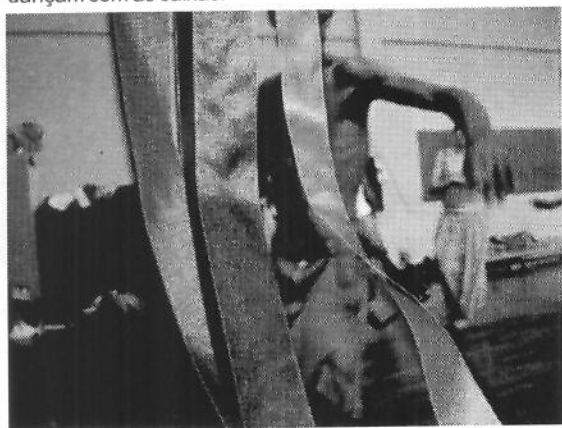
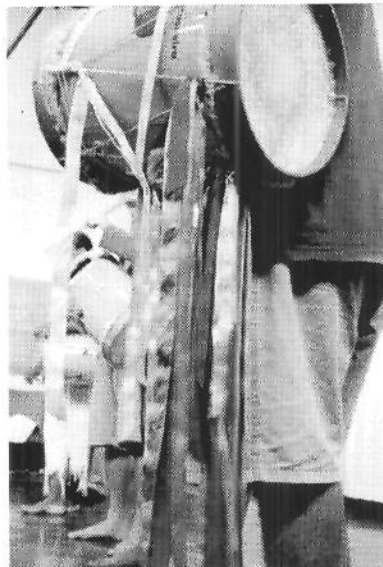


Foto 5 e 6 – Os ensaios do Baiadô utilizam os instrumentos de maneira rotativa, assim, todos praticam a percussão.



Foto 5 – Ensaio-oficina especial com as primeiras caixas produzidas pelo grupo sob orientação de Henrique Menezes, à esquerda, dia 14 de fevereiro de 2003.



Diálogo Corporal entre baiadores

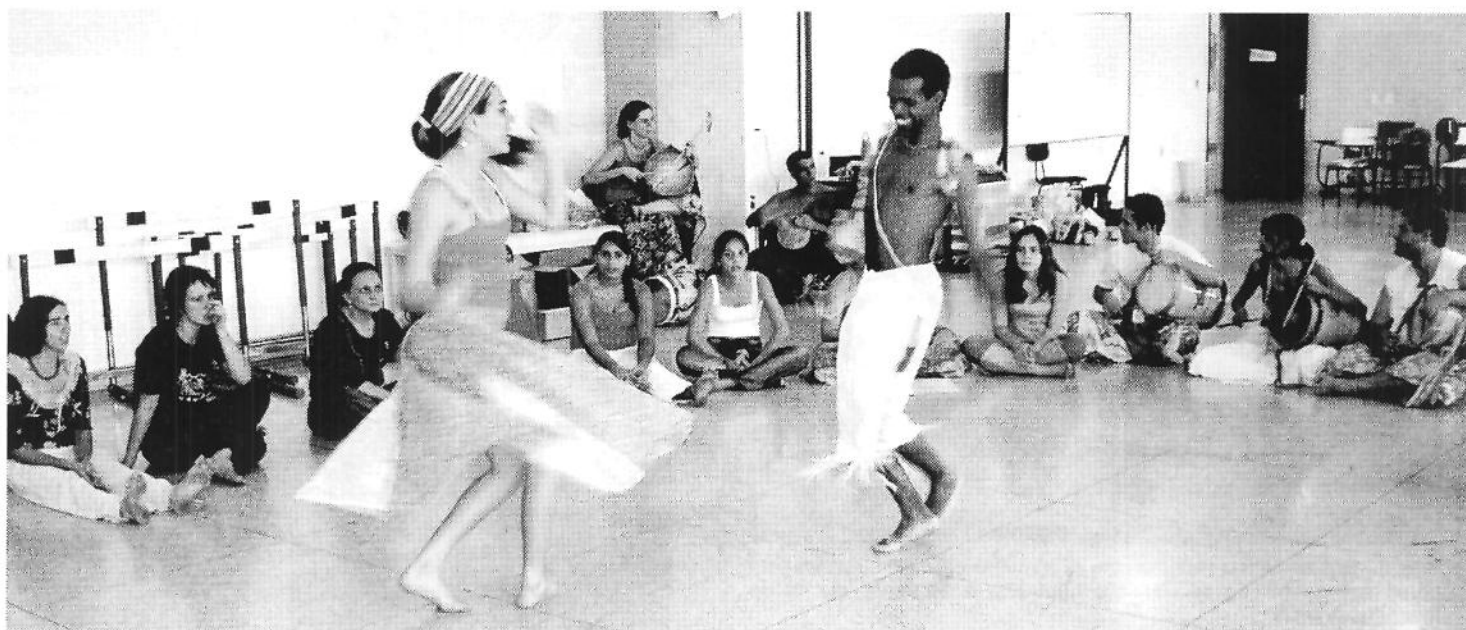
O grupo Baiadô desenvolve trabalhos na área de arte e educação, por meio do diálogo entre as tradições populares e acadêmica, e da recriação e criação de danças populares brasileiras. O corpo é atento para reagir aos estímulos musicais, dos outros dançadores, da situação e da percepção de si mesmo. O diálogo corporal é uma forma de desenvolver esta atenção de maneira lúdica, de criar danças e de recriar tradições.

(De professora a capitoa, p. 167).



Foto 1 – José Pedro Simeão Alves dança samba com Cecília Langoni em apresentação do Baiadô, no II Encontro Regional da Rede Arte na Escola em Patos de Minas, dia 29 de junho de 2005.

Foto 2 – José Pedro e Aline Costa mostram o Jongo do Baiadô na oficina Tatudança, oferecida para educadores, no II Encontro Regional da Rede Arte na Escola, dia 30 de junho de 2005.



Diálogo Corporal com o público

Adança do Garnisé é um exemplo de circularidade na criação do Baiadô. Garnisé, como o nome sugere, refere-se aos quintais com galinhas e galos. Uma roda de dançadores delimita o terreiro no qual os pares dançam. Nos pés, os movimentos de ciscar referem-se às aves no terreiro, nos braços, o bater das asas refere-se, ao mesmo tempo, às aves e aos movimentos das escápulas dos moçambiqueiros. Aletra da música permite uma liberdade de interpretação nas relações entre os dançadores/garnisé dentro da roda.

No Morro do Querosene, em São Paulo, coreiras de Tambor de Crioula entraram no Garnisé, inserindo a umbigada na dança. (Processo de Criação, p. 145).



Foto 1 – Fernanda Abreu, baiadora e umbandista, dança o Garnisé com uma coreira de Tambor de Crioula. Fernanda reage à corporalidade da coreira trazendo a umbigada para o Cacuriá. Festa de Comemoração de 20 Anos do Grupo Cupuaçu, em São Paulo, dia 15 de abril de 2005.

Diálogo Corporal com o Público

No Baiadô, as danças populares são aprendidas e ensinadas no ato de dançar, de criar em dança e de dançar com e para os portadores de tradição. O corpo é fundamental como modelo e como agente. O diálogo corporal é um jogo de criação em dança. Todos dançam a mesma dança, mas cada um tem o seu jeito próprio. Essa é uma característica popular, que viabiliza a participação do público.

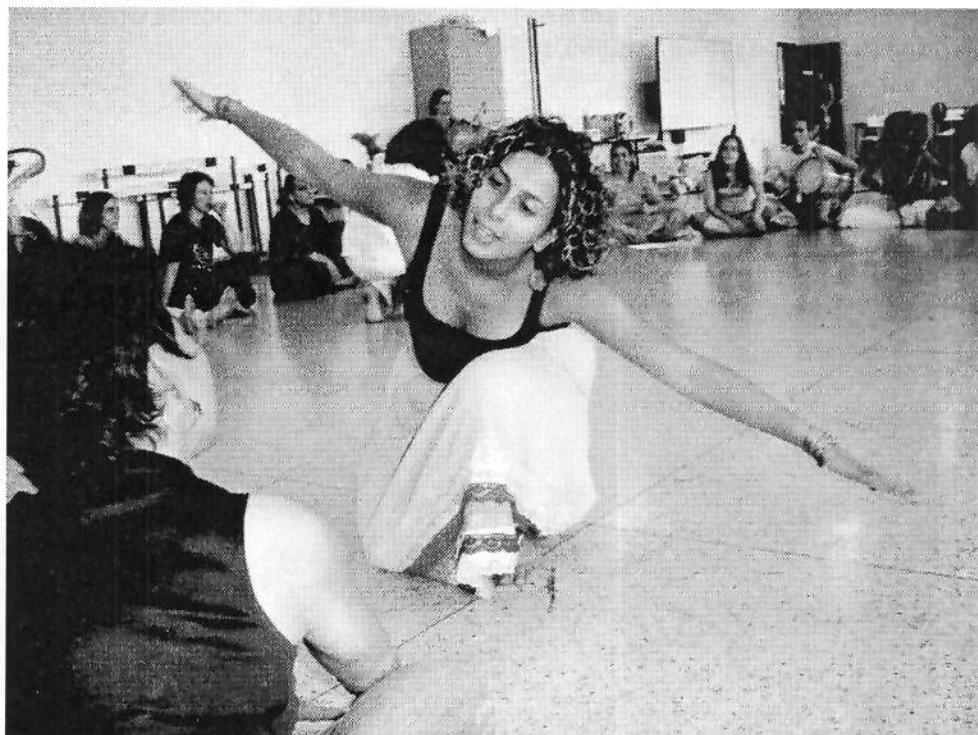


Foto 1 – Vivian, integrante do Baiadô, mostra a dança do Beija-flor para alunos da oficina Tatudança, oferecida no Encontro da Rede Arte na Escola, dia 01 de julho de 2005.



Foto 2 – Julia, integrante do Baiadô, dança o Jongo com estudante da Universidade Estadual de Montes Claros, no II Encontro Regional da Rede Arte na Escola, em Patos de Minas, dia 29 de junho de 2005.

Diálogo entre Baiadô e Umbanda

O diálogo com o Congado e, conseqüentemente, com a Umbanda, teve forte influência no percurso do grupo, inclusive e principalmente, em suas criações. Criar a partir das tradições desenvolve o conhecimento dessas tradições. Essas ações educativas construídas a partir dos processos de criação baseados nas tradições constituem, então, uma estratégia para a tomada de consciência sobre o lugar da cultura tradicional na sociedade contemporânea.



Foto 1 – Baiadô dança acompanhado pelas palmas de Mãe Selma, na festa de Ogum, na Tenda de Umbanda Pai Domingos da Guiné, dia 23 de abril de 2005. Junto à Mãe Selma dança Cecília Langoni, estudante de biologia, que desenvolveu monografia de graduação em etnobotânica por influência do contato com este terreiro de Umbanda nesta apresentação.

Diálogo com outras tradições

No Baiadô, as ações educativas se pautam nos aspectos populares da educação, por meio da pesquisa sobre as culturas populares e tradicionais, que revelam o significado coletivo das expressões utilizadas nas criações, nas oficinas e nas apresentações. O capitão conhece o Congado, o mestre conhece a Capoeira e o professor conhece a escola. É necessária a troca desses conhecimentos para que se faça uma hibridação também nos processos de formação.



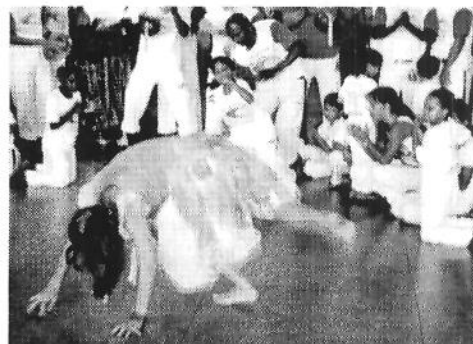
Foto 1 – Grupo Baiadô puxa o Jongo, para os jongueiros do Jongo da Serrinha, Rio de Janeiro, mostrar sua dança no IIº Encontro Nacional de Educação, Saúde e Culturas Populares, dia 15 de



Fotos 2 e 3 – O grupo Baiadô puxa a dança do Jacaré, acompanhado pelo Grupo Tabinha, na percussão, e pelos integrantes da Tenda Pai Domingos, vestidos para a Quadrilha. Festa Junina da Tenda de Umbanda Pai Domingos da Guiné, dia 01 de julho de 2006.



Foto 4 – Integrante do Baiadô entra na roda de Capoeira depois da apresentação do grupo no Batismo promovido pela Capoeira do Cerrado, em 03 de dezembro de 2005.



Dança Híbrida

A experiência de diálogo entre grupos, do grupo Baiadô, se faz por meio das dança e constitui uma dança híbrida, que transita entre os campos das culturas populares, da escola e da arte. Uma dança feita por meio do processo de criação popular, que é entendida e aceita pelos portadores de tradição. Resultados concretos são observados. Os grupos tradicionais se aproximam das danças do Baiadô, reconhecendo a possibilidade de troca. Os alunos da Escola Estadual Padre Mário Florestan reconhecem o valor de seus conhecimentos ao observar sua mãe ensinar o Moçambique para suas professoras de dança. (De professora a capitão, p. 169).



Foto 1 – Caixeiro do Congo de Sainha responde a saudação do Baiadô com sua dança. Escola de Congo, 22 de outubro de 2006.

Foto 2 – Dançadora o Terno de Moçambique Guardiões de São Benedito dança Moçambique com Aline e Renata, do Baiadô.

À esquerda, seu filho, aluno da Escola Estadual Padre Mário Florestan, observa sua mãe ensinar o Moçambique para suas professoras de dança. Escola de Congo, 22 de outubro de 2006.

Respeito às diferenças

No estabelecimento do diálogo corporal percebe-se a aproximação da educação instituída com as culturas populares. Os capitães e madrinhas se dispõem a ensinar suas danças e músicas, criando estratégias de ensino. A universidade reúne conhecimentos de danças populares pela recriação das tradições e pelos eventos realizados pelo Baiadô. Os conhecimentos populares são reconhecidos, com suas características culturais e linguagem específica. Para haver trocas é necessário manter as diferenças, e respeitá-las.



Foto 1 – Caixaeiro do terno de Sainha faz evoluções com sua caixa, para o grupo Baiadô, durante encontro na Escola de Congo, antes da missa de coroação do novo reinado da festa do Congado.

Foto 2 – Moisés, capitão do Marinheiro de São Benedito, ensina uma dança que utiliza o movimento de peneirar para o grupo Baiadô e para o público que prestigiou a reinauguração do Centro Graça do Axé, dia 03 de junho de 2006.

5. Culturas Populares na Escola: uma experiência



No período de 9 de junho a 8 de dezembro de 2005, foi desenvolvido na Escola Estadual Padre Mário Florestan¹, no bairro Roosevelt em Uberlândia, região norte da cidade, um projeto curricular com danças brasileiras². Fundada em 1963, com o objetivo de atender a demanda do bairro Roosevelt que, então, se formava na região norte da cidade, a Escola Estadual Padre Mário Florestan de ensino fundamental conta, atualmente, com 669 alunos e situa-se num bairro de classe média/baixa e baixa renda, cuja população, em razão de seu poder aquisitivo limitado, concentra-se nas atividades escolares e religiosas propostas por representantes comunitários. Funciona em dois turnos: matutino e vespertino, e é mantida com repasse de verbas do Governo do Estado de Minas Gerais.

A proposta foi gestada por Sônia Maria Silva, professora de ciências de quinta a oitava série, comprometida com atividades complementares, interdisciplinares e de arte na escola. Sônia elaborou um projeto, aprovado para ter o apoio do Fundo Municipal de Cultura de Uberlândia, denominado *Caixa de Talentos – Dança* (SILVA, 2005), que apresentava os seguintes objetivos.

OBJETIVO GERAL –

Realizar ações complementares à escola buscando formar bailarinos infanto-juvenis.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS –

- ✓ Promover curso de iniciação ao movimento da dança;
- ✓ Estudar a história, características e a influência das danças populares na cultura brasileira;
- ✓ Divulgar danças populares e folclóricas;
- ✓ Construir uma relação de cooperação, respeito, diálogo e valorização das diversas escolhas e possibilidades de interpretação e de criação em dança que ocorram em sala de aula e na sociedade; (³);
- ✓ Situar e compreender as relações entre corpo, dança e sociedade, principalmente no que diz respeito ao diálogo entre a tradição e a sociedade contemporânea; (⁴) Abrir caminhos para que o jovem se revele com criatividade;

¹ Endereço: Rua Galeno Andrade Santos, 159 – Bairro Roosevelt; Cidade: Uberlândia – MG; CEP: 38401-058; Telefone: (34) 3215-2564.

² Projeto na íntegra nos apêndices com o título *Caixa de Talentos*.

³ Parâmetros Curriculares Nacionais Terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental – Arte Dança: objetivos gerais – p. 74. <http://mecsrv04.mec.gov.br/sef/estrut2/pcn/pdf/arte.pdf>

- ✓ Contribuir para o fortalecimento da auto-estima, ampliar a visão de mundo, do significado da educação e para a melhoria da capacidade de convivência;
- ✓ Perceber as experiências artísticas como um referencial para uma aprendizagem transformadora com garantia dos valores humanos e qualidade de vida;
- ✓ Exercitar o protagonismo juvenil.

O objetivo geral indica uma perspectiva instrumental e complementar da dança na escola, mas os objetivos específicos se aproximam dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), que inserem a dança como parte integrante de conteúdos, procedimentos e habilidades necessários à formação do sujeito e do cidadão. A justificativa de seu projeto revela o interesse e a valorização da dança na escola. Sua perspectiva considera a linguagem da dança como “um modo singular de o homem refletir seu estar no mundo” por meio da “poética intimidade” entre coração e mente. Destaca, também, a importância da arte na escola em seus aspectos de afetividade, relacionamento e auto-conhecimento. A criação artística é um modo de expressão e conhecimento que leva à realização, pois estimula a imaginação, relacionando-a com sentimentos, sensações e pensamentos. Por fim, “a dança é importante na escola, principalmente porque é importante fora dela”. Já no projeto estava anunciada a idéia da dança como mediação entre a escola e as culturas populares.

O grupo Baiadô foi convidado a ser parceiro nesse projeto⁵. A primeira ação do grupo foi realizar uma apresentação de dança na escola, em 10 de maio de 2005, com o objetivo de sensibilizar as crianças e professores e fazer-se conhecer. A apresentação foi para todos os alunos do turno da tarde e no relatório de atividades está descrita assim,

Foi realmente uma tarde diferente. A quadra parecia “explodir” de alegria. Momento mágico quando todos foram convidados a dançar o Cacuriá e posteriormente a Ciranda. (...) Após o sinal as crianças ainda experimentavam os tambores e afoitas mostravam harmoniosos passos de dança. (SILVA, 2006, s.n.)

⁴ Parâmetros Curriculares Nacionais Terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental – Arte Dança: objetivos gerais – p. 74. <http://mecsrv04.mec.gov.br/sef/estrut2/pcn/pdf/arte.pdf>

⁵ O grupo Baiadô em suas atividades se relaciona com as escolas de maneiras diversas. Vários integrantes do grupo são professores ou estudantes de cursos de licenciatura e desenvolvem atividades na escola relacionadas com as danças praticadas pelo grupo. O grupo oferece cursos de extensão para educadores dentro do Programa de Educação Continuada da Pró Reitoria de Extensão, Culturas e Assuntos Estudantis da UFU. Participou dos projetos Circuladança e Arte nas Escolas em que fez apresentações e ministrou oficinas em escolas municipais. Ver outras atividades no apêndice Trajetória do Baiadô.





Plantava-se o desejo nas crianças. Não havia ainda a definição de que turma seria contemplada. Não havia ainda declaração dos professores de interesse em participar. “Foi proposto que os educadores fizessem avaliação do evento, em cada classe, através de atividade oral, produção de textos, desenhos, etc” (SILVA, 2006, s.n.). O projeto foi iniciado com o estímulo às atividades decorrentes do evento e com uma sondagem do interesse das crianças. A inserção das culturas populares foi proposta na perspectiva da arte, e de certa maneira serviu como compensação por não existir nessa escola professores de arte em atividade.

Em Uberlândia, os cursos de formação de professor de arte são públicos, locados na Universidade Federal de Uberlândia e no Conservatório Estadual de Música de Uberlândia. Formam-se professores em nível técnico de segundo grau no conservatório e licenciados em Teatro, Música e Artes Visuais. A Dança não é contemplada em nenhuma das instituições formadoras de professores. Mesmo no curso de Pedagogia, não há disciplinas que abordem a dança. Nas escolas, a dança é encontrada em projetos extra-curriculares e como conteúdo da educação física. A dança não está inserida nas escolas como ensino de arte em Uberlândia.

Foi instituída uma equipe multidisciplinar para a implementação, planejamento e acompanhamento das atividades. A primeira reunião contou com seis professores da escola e sete integrantes do grupo Baiadô. Os detalhes do projeto foram discutidos. A coordenação das atividades do Grupo Baiadô ficaram a cargo da professora Renata Bittencourt Meira e a coordenação geral do projeto da professora Sônia Maria Silva⁶, proponente e mentora do projeto. A equipe de trabalho com danças brasileiras, em 2005, é composta pelas coordenadoras citadas e pelas professoras:

Claudia Matos Crosara Petronzio (Ed. Física)

Denise Palhares Ferreira , (Ed. Física)

Lílian de Cássia Ribeiro Soares (regente)

Maria de Fátima Esteves Machado (regente)

Marinalda Oliveira Moreira (integrante do Grupo Baiadô)

⁶ A professora Sônia desenvolve outros projetos na escola sistematicamente, destaca-se o trabalho com adolescentes de afetividade e sexualidade e de teatro: Instituição: Escola Estadual Padre Mário Forestan; Nome do Grupo: ÁGUIA – Amigos Geradores da União Intensiva entre Adolescentes.

Vivian Parreira (integrante do Grupo Baiadô)

E pelos colaboradores integrantes do grupo Baiadô:

Ana Flávia Pístori (estudante de psicologia, baiadora desde março de 2005)

José Pedro Simeão Alves (congadoiro, baiadô desde agosto de 2003)

Carolina Fonseca (decoradora e agente cultural, baiadora desde março de 2005)

Aline Costa (estudante de sociologia, baiadora desde agosto de 2004)

Júlio César Servo (estudante de Teatro, baiadô desde março de 2005)



A equipe apresentou suas expectativas, preocupações e propostas. Por exemplo, a perspectiva da professora Lílian, antes do início das atividades, era de melhora do comportamento dos alunos. A professora Fátima demonstrou a preocupação com a concentração dos alunos nas atividades depois da dança e a professora Cláudia sugeriu que, para diminuir a agitação das crianças, a atividade terminasse com um relaxamento. Depois de apresentadas e resolvidas as expectativas, foi deliberado que as aulas de dança seriam em horário escolar, articuladas aos conteúdos das terceiras séries e aos temas transversais dos PCN, focando a interdisciplinaridade. A equipe pedagógica da escola definiu que as aulas se destinariam às terceiras séries do ensino fundamental, salas das

professoras Lílian de Cássia Ribeiro Soares e Maria de Fátima Esteves Machado e contariam com a colaboração e acompanhamento das professoras de Educação Física, Denise Palhares Ferreira e Cláudia Matos Crosara Petronzio. A partir dessas resoluções, o Baiadô elaborou um plano de trabalho⁷ específico. As professoras das terceiras séries e as de educação física destinaram uma aula para essa atividade. Realizou-se semanalmente, uma atividade de cem minutos na quadra de esportes com cada uma das duas salas de terceira série. O plano de ação do Baiadô (MEIRA, 2005) definiu que o trabalho se daria com as danças do “cacuriá, congo e ciranda em suas diferentes ações: dançar, cantar, tocar e versar”. A responsabilidade pelas aulas de dança foi centralizada em duas baiadoras, Vivian Parreira⁸ e Marinalda Moreira⁹. Outros cinco baiadores colaboraram acompanhando o processo e participando das aulas.

Ministrar aulas, cursos e oficinas faz parte do aprendizado das danças, das culturas populares e de aprender a ensinar. Ministrar aulas em equipe é uma estratégia do Baiadô. A elaboração da atividade se faz coletivamente, entre os baiadores que têm interesse em formar-se educadores. Na maioria das vezes, forma-se uma equipe para ministrar as aulas, definem-se quais baiadores coordenarão quais partes – aquecimento, repertório ou criação – e quais baiadores coordenarão quais aspectos – corpo, coreografia, canto, percussão. Todos os baiadores são convidados a participar das aulas. É importante ter baiadores como colaboradores nas aulas para oferecer modelos diversificados, o que facilita o entendimento de que cada um dança de seu jeito e todos dançam a mesma dança.

⁷ Este plano consta nos apêndices com o título *Projeto Padre Mário Florestan 2005*.

⁸ Licenciada e Bacharel em História Vivian ingressou no Baiadô em agosto de 2002. Sua monografia de graduação intitula-se *A Tradição Cantada – a Congada de Uberlândia por meio dos versos registrados no projeto Congado, um espetáculo popular: cultura do povo*. É compositora de diversas músicas que foram coreografadas pelo Baiadô e incorporadas no repertório do grupo, dentre elas destacam-se: Pandeiro, Sapo, Coco do Baiadô e a Despedida.

⁹ Licenciada e bacharel em história desde 2004, Marinalda foi diversas vezes colaboradora e assumiu a função de educadora no projeto da Escola Estadual Padre Mário Florestan.



A participação dos baiadores, no oferecimento das aulas, dá-se de maneira análoga ao processo de transmissão das culturas populares por meio dos portadores de tradição, passivos ou ativos. A forma passiva está nos baiadores que fazem as atividades junto aos alunos das oficinas, os chamados colaboradores. A forma ativa está na regência das atividades. Na maioria das vezes, o ministrante é mais experiente que o colaborador. Essa função de colaborador tem acelerado o processo de formação de educadores dentro do grupo. Por ser co-responsável pelas aulas, o colaborador dedica atenção e concentração necessárias para aprender a ensinar. Assim como o momento da performance é um momento privilegiado para a aprendizagem das danças, o momento das aulas é

também privilegiado para formar educadores. No final do curso, ou mesmo no meio dele, é comum a realização de uma Saída de Dança, ou seja, os alunos mostram sua dança publicamente.

O objetivo dessa estrutura de oferecimento de aulas é proporcionar aos alunos diferentes processos de ensino e aprendizagem, já que se reconhecem diferenças de aprendizagem entre os alunos. Nessa forma de ensino e aprendizagem há, concomitantemente, a educação difusa e a institucional, o aluno pode aprender de oitiva, por observação e imitação, ou por meio de uma explicação e exercícios sistematizados. A troca de informações se dá também horizontalmente, tanto por meio dos baiadores passivos quanto por estímulo do condutor das aulas, que procura trazer para o coletivo o conhecimento anterior dos alunos.

Nas primeiras seis semanas do curso ministrado na Escola Estadual Padre Mário Florestan, foram trabalhadas as danças do Cacuriá, a partir das quais foram abordados o movimento, a coreografia, o canto, o ritmo e a percussão. O repertório da apostila *Tatudançando* foi privilegiado por oferecer um material de apoio para os professores e um repertório¹⁰ diversificado para as aulas práticas. Com o Cacuriá, as crianças (re)conheceram a estrutura básica das danças populares. O espaço foi utilizado de diferentes maneiras, as crianças aprenderam dançar em filas, fileiras, rodas e espalhadas pelo espaço. O passo básico foi ensinado e cada um foi estimulado a dançar de seu jeito. O esquema de puxador e coro no canto foi trabalhado. A apresentação realizada influenciou as primeiras aulas. As crianças queriam dançar novamente as danças do Jacaré e do Beija Flor, especialmente. Essas danças não haviam sido previstas no planejamento, mas foram inseridas como atividade de encerramento da aula. No relatório da primeira aula, Marinalda registra que

uma aluna disse saber uma outra música de beija flor e nos ensinou a nova música que segundo ela foi aprendida no Congo:

Beija flor, beija flor
Vem me beijar Nossa Senhora
No seu andor

¹⁰ Dezesete músicas e danças lúdicas com coreografias e gestualidade diversificada e adequada à idade das crianças, criadas por Henrique Reis de Menezes. A apostila está nos apêndices com o título *Tatudançando*.



Ao entrar na escola com as danças populares brasileiras oriundas de outras localidades e retrabalhadas criativamente, no caso o Cacuriá, provocou-se a manifestação de portadores de tradição. A prática da dança, do canto e da percussão, numa estrutura de puxador e coro, com possibilidade para improviso e criação se mostraram familiares para as crianças, que freqüentam o Congado. Essas crianças congadeiras se aproximaram trazendo versos, já na primeira aula ou tocando os tambores com gosto e facilidade. Outras crianças brincavam de capoeira nos interstícios das atividades propostas.

As professoras regentes de classe e de Educação Física participaram das aulas de dança e nas outras aulas desenvolveram atividades relacionando o tema trabalhado na oficina aos conteúdos curriculares, enfatizando a leitura, produção de textos, a criatividade. A professora Lílian realizou com os alunos um caderno específico para o registro das atividades desenvolvidas. Esses cadernos foram realizados com carinho e cuidados especiais pelos alunos. Na atividade de encerramento, em dezembro, esse material ficou exposto para apreciação dos pais, visitantes e alunos de outras turmas. As atividades realizadas foram,

Português - leitura e interpretação de texto , letras das músicas, parlendas, trava-línguas, fábulas, poemas, adivinhações, entrevistas, pesquisas bibliográficas, ortografia, produção de textos – história em quadrinhos, narração, convite.

Artes - dobraduras, desenhos, colagens, confecção de máscaras, dança/ música, criação logotipo, confecção de piaba de papel, criação e confecção do figurino.

Ciências – relacionou letras das músicas, fábulas, lendas com o conteúdo animais destacando o beija-flor, tatu, formiga, jacaré, tamanduá, piaba, carrapato.

Alimentos x folclore ; saúde x remédios caseiros e sabedoria popular.

Geografia, história - condição de vida em sociedade e Cultura brasileira

Matemática - operações, geometria, lógica e sistema de relação.

Educação afetivo-sexual - afetividade, o grupo, preconceitos, questão de gênero.

(SILVA, 2006, s.n.)

As seis primeiras semanas formaram o que foi chamado, posteriormente, de fase de *encantamento*. O trabalho todo foi analisado em quatro fases mais ou menos seqüenciadas: o *encantamento*, a *resistência*, a *reintegração* e a *revelação*.

O *encantamento* se relaciona com a novidade do trabalho e instaurou-se na escola assim que foram resolvidos os obstáculos iniciais, o local das atividades e a conciliação de horários para a atividade e para as reuniões da equipe. O encantamento era mútuo, das crianças, das professoras e do Baiadô. Para as crianças, é encantador estar ao ar livre, ampliar as possibilidades de movimento do corpo e, acima de tudo, tocar tambor. Para as professoras, a prática de projetos e as parcerias encantavam. O encanto para o Baiadô era múltiplo, tanto individual quanto coletivo. Vivian e Marinalda, licenciadas em História, tiveram a oportunidade de trabalhar de uma maneira diferente e prazerosa na educação formal. José Pedro revelou o valor social de sua cultura tradicional para si mesmo e para a escola. Para a coordenação do grupo, o encantamento se deu na realização de uma equipe multidisciplinar e na concretização da autonomia dos baiadores educadores que, efetivamente, multiplicavam o trabalho. Essa fase de encantamento foi especialmente importante por ter reconhecido os fios que ligam a escola ao Congado. Deu segurança à equipe, para realizar a segunda etapa do planejamento que previa a aproximação com o Congado, no período da campanha e da festa.



No final dessa primeira etapa, foi feita uma apresentação para toda a escola. O Baiadô e as duas terceiras séries apresentaram as danças do Cacuriá na quadra da escola,

depois da apresentação do grupo de *jazz*, como uma atividade de encerramento do semestre. A escola havia se preparado, organizado equipamento de som, enfeitado a quadra, lanche especial, convidado os pais e agendado a atividade com antecedência. As crianças e as professoras haviam se preparado, ensaiaram semanalmente, enfeitaram os uniformes com fitas, retalhos e fuxicos. O Baiadô havia se preparado, reunira os professores e colaboradores, convidara outros integrantes para participar, ensaiara semanalmente, dialogara com a escola o tempo todo. Conforme relatório elaborado por Marinalda

A escola estava em clima de festa, os alunos estavam empolgados para a apresentação. Alguns vinham pedir opinião sobre a roupa que estavam usando, como se pedindo uma autorização, outros vinham dizer que tinham furado o dedo quando faziam os fuxicos para enfeitar as roupas. A grande maioria queria tocar, mas explicávamos que se todos tocassem não restaria ninguém para dançar, e que quem iria escolher aqueles que tocariam seriam as professoras. (MOREIRA, 2005)



Apesar de toda a preparação e a empolgação houve uma certa resistência. Muitos alunos não dançavam. Poucos eram os momentos em que “acontecia o que a Renata costuma chamar de jogo, que eu compreendo como o momento em que todo o grupo está integrado na brincadeira” (MOREIRA, 2005). A diferença entre o grupo de Jazz e o grupo de Cacuriá dava pistas do porquê dessa resistência. O Cacuriá não tinha um aval da indústria cultural e nem da cultura acadêmica. Estava deslocado, numa situação de confronto, como chamou a Marinalda em seu relatório.

Compreendo que a própria maneira como se estrutura a educação converge para que situações como essas aconteçam, é uma diversidade que às vezes se coloca como confronto. Esses diferentes comportamentos interferem no processo de aprendizagem. E nos faz refletir que ainda temos muito a aprender de como o ensino da dança se coloca neste universo tão díspare. (MOREIRA, 2005)

A estrutura e expressão das danças populares que foi reconhecida pelas crianças congadeiras como familiar foi reconhecida também por crianças, pais e professores que não se identificam e mesmo rejeitam essas manifestações. Os conflitos vieram à tona, os problemas se explicitaram. O maior deles foi com as crianças de famílias evangélicas. Elas se afastavam das danças e dos tambores, por vezes por iniciativa própria, outras vezes, por ordem das famílias. Sem motivo aparente, algumas crianças que demonstravam prazer e interesse no início do trabalho se auto-excluíram das atividades. A equipe diagnosticou que as famílias evangélicas proibiram seus filhos de dançar essa “coisa do demônio” [sic]. Essa experiência pode se relacionar a uma questão contemporânea formulada da seguinte maneira por Garcia Canclini (1998, p. 157),

Talvez o tema central das políticas culturais seja, hoje, como construir sociedades com projetos democráticos compartilhados por todos sem que se igualem todos, em que a desagregação se eleve a diversidade, e as desigualdades (entre classes, etnias ou grupos) se reduzam a diferenças.

Instituiu-se, então, a segunda fase do processo: a *resistência* que se apresentou como um bicho de quatro cabeças. Uma delas, a rotina que a tudo desencanta. A segunda é a dificuldade das professoras de se expor na dança com as crianças. Como obstáculos à dança surgiram problemas na coluna e tarefas inadiáveis, entre outros. A terceira era a falta de estrutura para o desenvolvimento do trabalho, havia poucos tambores e falta de espaço para os dias de chuva, por exemplo. A quarta e mais terrível, o preconceito. A escola foi aos poucos revelando a integração com a sociedade, pois se mostrou enredada no tecido cultural. Entretanto, nesse tecido estão também os conflitos gerados entre as diferenças. O objetivo de “situar e compreender as relações entre corpo, dança e sociedade, principalmente no que diz respeito ao diálogo entre a tradição e a sociedade contemporânea” que consta tanto no projeto inicial da professora Sônia quanto nos Parâmetros Curriculares Nacionais passa pela *resistência*, pelo conflito, pelo enfrentamento das diferenças. A “comunidade

escolar” se constitui de pessoas, de grupos de pessoas e de relações entre as pessoas e os grupos de pessoas. O mundo da escola,

nos é mais conhecido e haveria pouco ao que falar sobre ele aqui. Mas seria útil lembrar que a escola na comunidade é uma unidade de laços, eixos, feixes e redes de interações entre pessoas e tipos de pessoas bastante mais dinâmico e mais complexo do que uma *imagem formal de sua dimensão institucional revela*. (BRANDÃO, 2002, p. 207).

Para vencer essas resistências, a comunicação com as famílias foi intensificada. O desejo era estabelecer relação, reuniões foram marcadas, documentos elaborados e comunicados enviados. Foram encaminhadas sete correspondências para os pais, entre convites, avisos, e relatos da experiência desenvolvida. O relatório de atividades, abaixo transcrito [grifos no original] (SILVA, 2006, s.n.), procurou esclarecer objetivos e metodologias e minimizar as resistências encontradas. O apoio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura e a parceria com a Universidade Federal de Uberlândia, por intermédio do Baiadô, foram destacados para legitimar as ações realizadas.

Prezados Pais,

Relatório das atividades Danças Populares

O projeto danças populares, contemplado com a Lei de Incentivo à Cultura da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Uberlândia, que iniciamos em duas turmas de 3ª série, tem como objetivos **estruturar um grupo de dança popular através de oficinas semanais, ampliar o conteúdo de arte oferecido pela escola, abrir outros caminhos para que as crianças expressem sua criatividade, construir relações de cooperação, respeito, diálogo e harmonia entre os participantes.**

As oficinas acontecem às terças-feiras, utilizando dois horários de aula, sendo um de educação física. As oficinas são ministradas poricineiros do **Grupo Baiadô da Universidade Federal de Uberlândia**, que também participam das reuniões de planejamento pedagógico com os professores e supervisora da escola, para organização das atividades relacionadas ao tema, que são desenvolvidas em sala de aula.

Faz parte do repertório de danças populares:

1. Cacuriá – manifestação folclórica do Maranhão. Esta dança permite recordar brincadeiras de roda cantadas, imitação de animais, narração de histórias.
2. Cirandas – danças de roda.
3. Ritmos da Congada – atividade comum em nossa região.

4. Musicalização – canto, ritmo, uso de instrumentos – tambores, caxixis e bandinha da escola.

5. Criação e confecção de figurinos com a participação dos pais.

Os temas trabalhados nas oficinas são explorados em sala de aula em forma de textos, desenhos, dobraduras, histórias, exercícios de matemática, etc.

Avaliamos que o trabalho tem sido positivo, prazeroso e importante para a comunidade escolar, pois permite uma reflexão sobre o papel da cultura popular na história de vida da população.

Colocamo-nos disponíveis para quaisquer esclarecimentos que julgarem necessários.

Atenciosamente,

Para o segundo semestre, estava planejado o trabalho com a dança do Congado por ser a época da campanha. A escola entrou em contato com os ternos do bairro¹¹, mas nenhum poderia fazer uma visita no período de aula. Os congadeiros trabalham e as visitas teriam de ser à noite ou em finais de semana. José Pedro assumiu as aulas da dança do Congo. Levou sua coroa e seu bastão, ensinou os batidos, as músicas e as danças. Mas a resistência evangélica se manifestou contra as letras das músicas que falam de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Todas as canções de Congo da apostila *Tatudançando* falam desses santos. Para minimizar o conflito e continuar o trabalho, José Pedro compôs uma canção de Congo que não cita nenhum santo e nenhuma entidade. Nesse momento, a prática do Baiadô fez uma ação de negociação na relação entre culturas. Negociação que utilizou a criação. Caso José Pedro não compusesse uma música específica para as aulas na escola, poder-se-ia lançar mão de pesquisa, fazer um levantamento e encontrar as canções mais adequadas. Outra estratégia possível seria conversar com capitães e solicitar as canções. O registro das canções do Congado realizado no ano 2000 por Cunha e Meira oferece uma amostragem grande de canções que poderiam ser utilizadas nessa situação.

Versos como

*A lua está bonita
O sol é quem falou
Marinheiro está chegando
Eu vou, eu vou, eu vou
Marinheiro de Nossa Senhora do Rosário
(CUNHA e MEIRA, 2000, p. 4)*

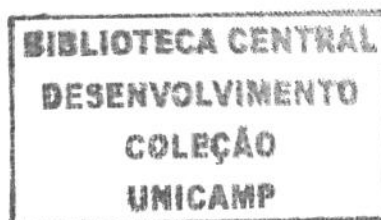
¹¹ O bairro Roosevelt tem três ternos de Congado, o Marujo Azul de Maio, o Moçambiques do Oriente e os Guardiões de São Benedito, também terno de Moçambique.

*Urdida esta bandeira
Tem um terno de contradança
Terno de Camisa Verde
Que traz paz e esperança
Congo Camisa Verde
(CUNHA e MEIRA, 2000, p. 7)*

*Salve o Brasil, salve Minas Gerais
Salve o Brasil, salve Minas Gerais
Salve o povo desta terra morador deste lugar
Salve o povo desta terra morador deste lugar
Congo Branco
(CUNHA e MEIRA, 2000, p.8)*

Os temas das canções de Congado falam dos santos de devoção e das entidades de religiões de matriz africana. Mas também remetem-se a tempos passados, lugares, bichos, plantas, acontecimentos e situações da festa. O Congado foi sendo abordado, além das atividades coordenadas por José Pedro, por meio de conversas sobre o contexto cultural da cidade e sobre a festa do Congado, que ocorreu durante o desenvolvimento do projeto. Dos alunos que participaram do projeto, seis são integrantes do terno de Moçambique Guardiões de São Benedito, sendo quatro meninos e duas meninas. O trabalho continuou procurando minimizar a resistência e observando as crianças congadeiras. Nessa fase de reintegração, os baiadores e as crianças da escola Padre Mário se encontraram na festa do Congado. A existência de congadeiros na escola foi reconhecida, como afirma a professora Denise em seu texto de avaliação.

As atividades do Baiadô contribuem com o desenvolvimento da consciência crítica dos alunos, abordando temas tradicionais na nossa cultura, que fazem sentido para a comunidade, na realidade, vários alunos dessa escola são participantes de ternos de congo e se sentem valorizados e respeitados ao demonstrarem o que podem ensinar (SILVA: 2006, s.n.).





Os comunicados para os pais, a postura dos professores e a habilidade de José Pedro na condução das aulas sobre Congado começaram a quebrar a resistência. Foram elaboradas propostas de atividades e apresentadas para a equipe multidisciplinar. O caráter pedagógico e interdisciplinar do projeto foi fortalecido. Para isso, o Baiadô realizou uma roda de conversa para estimular a reflexão e reunir idéias de elaboração de atividades interdisciplinares¹². Letícia Brito, pedagoga, foi responsável por apresentar ao Baiadô os Parâmetros Curriculares Nacionais da terceira série, Ricardo Oliveira e Júlio César Servo, estudantes de Artes Cênicas, apresentaram ao grupo os parâmetros de artes. A tarefa de anotar foi distribuída entre os presentes no ensaio, e um a um, a partir de sua área de conhecimento¹³, apresentou uma ou mais idéias de atividades interdisciplinares ou de

¹² As rodas de conversa são realizadas duas a três vezes por ensaio, são momentos de socialização de conhecimentos, leituras teóricas, explicações específicas. É também o momento de dar as notícias, fazer os convites e trocar informações. Os principais temas das rodas de conversa são elaboração de repertório, criação de versos, informações sobre as danças que praticamos, contexto dos eventos dos quais participamos, condições para desenvolvimento das apresentações e oficinas que oferecemos, questões sobre as culturas populares, a cultura na contemporaneidade e anatomia do movimento.

¹³ Os integrantes do Baiadô, considerando todos desde a criação do grupo, atuam nas áreas de Arte – Visuais, Teatro, Música, Dança; Pedagogia; História; Psicologia; Ciências Sociais; Cultura; Tradições populares; Medicina; Engenharia; Biologia; Arquitetura; Decoração; Filosofia e Geografia.

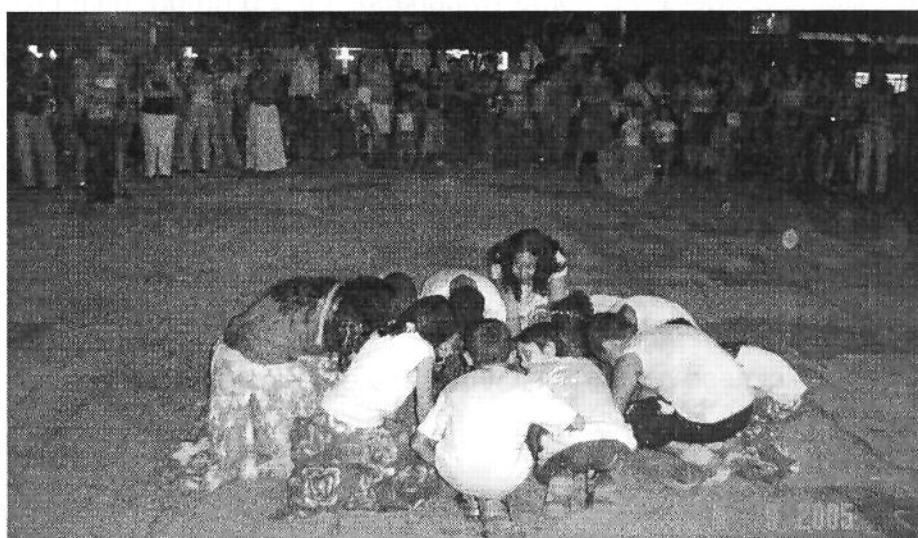
trabalho com temas transversais. Dessa atividade foi redigida uma proposta¹⁴ apresentada na reunião da equipe multidisciplinar na Escola Estadual Padre Mário Florestan.

As atividades apresentavam objetivos diferentes, divididos em dois grandes grupos: atividades com objetivo de auxiliar a prática das danças e atividades com objetivo de aproximar o conteúdo curricular das danças praticadas. No âmbito da dança, grande parte das crianças apenas andava no ritmo, principalmente os meninos que não envolviam outras partes do corpo nos movimentos, enfim, não dançavam. Uma proposta foi apresentar vídeos, fotos e outras imagens dos ambientes e animais citados nas músicas para as crianças em sala de aula, e conversar sobre esses ambientes e sobre os bichos e personagens que povoam as letras das canções. Essa orientação objetivava o preenchimento do imaginário das crianças para enriquecer os movimentos. São propostas que aproximam o corpo e a imaginação fortalecendo os elementos situacionais da estrutura do homem.

A *reintegração* chegou a cabo com a adaptação das aulas sobre Congado, com as atividades interdisciplinares e com o convite para uma apresentação na Universidade Federal de Uberlândia, que funcionou como uma injeção de ânimo. A apresentação se daria dia 9 de setembro como parte das atividades culturais do *IV Congresso de Alfabetização e II Congresso de Educação Infantil*, com o tema *Práticas docentes: desafios e compromissos*. No planejamento inicial, já estavam previstas apresentações como estratégia para sedimentar o conhecimento, para estimular a concentração e a responsabilidade de apresentar-se em público. Várias ações se fizeram no desdobramento desse convite. As crianças escolheram o nome *Cacuriando* para o grupo, num processo com inscrição, defesa e votação de propostas. A confecção dos figurinos contou com o comprometimento e a cooperação dos componentes da equipe multidisciplinar e de voluntários familiares de alunos e professores. As professoras foram convidadas a compartilhar o assento da coordenadora do grupo Baiadô numa mesa redonda denominada *Diferentes perspectivas da linguagem teatral na formação do professor e da criança*. Essas ações envolveram as crianças, as famílias e os educadores com o objetivo principal de mostrar o que estava sendo feito na escola. Iniciou-se a quarta e última fase do projeto denominada *revelação*.

¹⁴ *Proposta de Interdisciplinaridade: Grupo Baiadô/Conteúdo Programático*, em apêndice.

As crianças chegaram ao Campus Santa Mônica da UFU três horas e meia antes do evento. Vestidas com saias floridas e rodadas feitas de chita e bermudas de algodão cru com aplicação de retalhos de chitão. Visitaram as dependências da universidade, assistiram a uma roda de capoeira que acontecia num evento organizado pelo Diretório Central dos Estudantes - DCE. Aqueceram corpo e voz coletivamente e atravessaram o bloco do curso de pedagogia cantando e dançando para chegar ao palco animados e expressivos.



A apresentação foi um sucesso, o público formado de professores pesquisadores foi acolhedor. As próprias crianças cantavam ao microfone e tocavam os tambores, sob a regência de José Pedro e Vivian. Todos os professores da equipe fizeram figurino também e dançaram com as crianças. Sete educadores da equipe apresentaram suas experiências na mesa redonda que se fez em seguida da apresentação, inclusive José Pedro que não tinha o ensino fundamental completo¹⁵. O trabalho venceu a resistência e reintegrou-se em atividades significativas e criativas.

O desenvolvimento do trabalho, porque contou desde o início com a participação efetivos aluno, abriu caminhos para que estes pudessem revelar sua criatividade, seja na criação, seja na construção e/ou na apresentação de coreografias. (SILVA, 2005, s.n.)

Os alunos congadeiros, por ocasião da campanha do Congado de 2006, levaram seu terno para a escola, promovendo a aproximação dos campos culturais diferentes dos quais participam: o terno de Moçambique Guardiões de São Benedito realizou a visita à Escola Estadual Padre Mário Florestan.

O trabalho desenvolvido contribuiu para que a escola e seus educadores pudessem adquirir a partir da "arte" recém introduzida, um novo olhar sobre a arte de educar, tanto assim, que passou a integrar o Projeto Político Pedagógico/Proposta Pedagógica da Escola. (SILVA, 2005: s.n.)

A *revelação* deu-se também no âmbito pessoal de alguns alunos. Uma menina de família evangélica teve consentimento da família para dançar na universidade, fez sua saia, dançou e cantou no microfone. Daniel, um menino agressivo que andava armado com uma faca na escola, passou a se interessar, a treinar o ritmo dos tambores em baldes em casa. Assumiu a função de percussionista e participou da elaboração dos roteiros das apresentações que se seguiram. "Eu acho que deve colocar o beija flor, é uma música romântica", sugeriu Daniel.

¹⁵ No ano de 2006 José Pedro terminou o ensino fundamental. No final de julho José Pedro já havia apresentando o relato de experiência *De Congadeiro a Educador* no II Encontro Regional da Rede Arte na Escola, em Patos de Minas, Minas Gerais. A comissão científica do evento aceitou a solicitação da coordenação do Baiadô para abrir essa exceção, uma vez que apenas pessoas graduadas poderiam apresentar trabalhos de acordo com o regulamento.





Para ver e ser visto

Apresentação do Grupo Baiadô
Escola Padre Mário Florestan
Dia 10 de maio de 2005, período da tarde.

O grupo Baiadô, em suas atividades, se relaciona com as escolas de maneiras diversas: por meio de seus integrantes, de oferecimento de cursos para educadores, de apresentações e oficinas em escolas da rede pública e privada. O grupo Baiadô foi convidado a ser parceiro em um projeto na Escola Estadual Padre Mário Florestan e a primeira ação do grupo foi realizar uma apresentação de dança na escola, com o objetivo de sensibilizar as crianças e professores e fazer-se conhecer.

Foto 1 e 2 – Vivian Parreira, integrante do Baiadô e uma das responsáveis pelo curso na Escola Padre Mário, cantando ao microfone, acompanhada por Marinalda Moreira, também responsável pelo curso, e por Tiago Xavier, baiadô colaborador.



Fotos 3 – A dança do Beija Flor.



Fotos 4 e 5

Grupo Baiadô dançando um Coco para todos os alunos e educadores do período da tarde.



Celebração

Participação do público na apresentação do Grupo Baiadô
Escola Padre Mário Florestan
Dia 10 de maio de 2005, período da tarde.

"Foi realmente uma tarde diferente. A quadra parecia "explodir" de alegria. Momento mágico quando todos foram convidados a dançar o Cacuriá e posteriormente a Ciranda. (...) Após o sinal as crianças ainda experimentavam os tambores e afoitas mostravam harmoniosos passos de dança". Trecho do relatório organizado por Sônia Maria SILVA. (Culturas populares na escola: uma experiência: p.187).

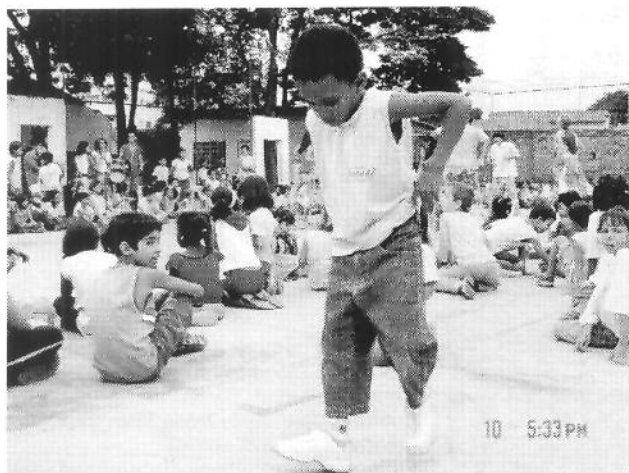
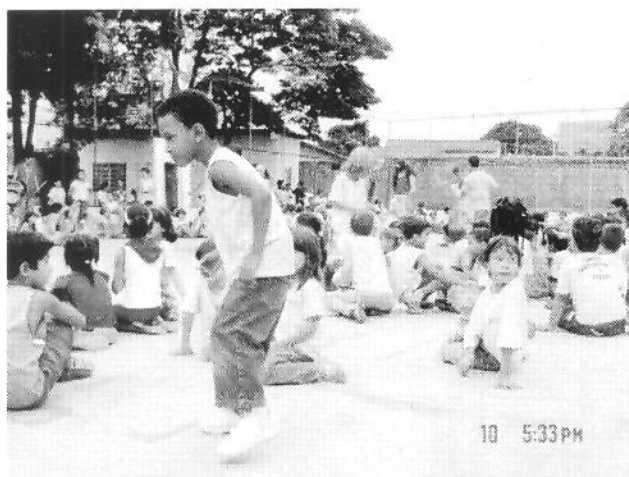
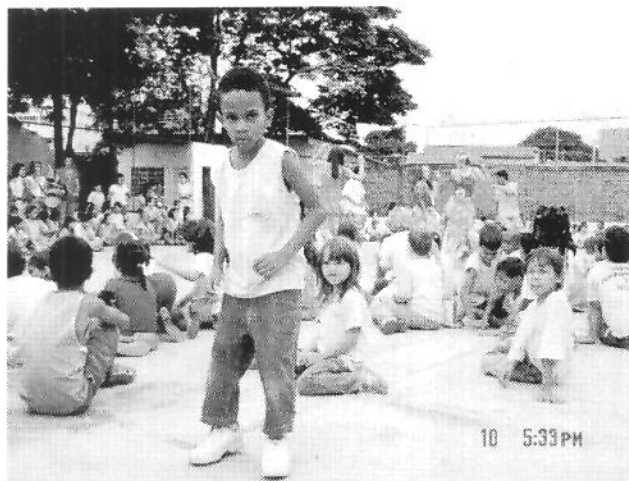


Fotos 1 e 2 – As crianças e os baiadores dançam a Ciranda.

Tem moçambiqueiro na Padre Mário

Reação de um aluno na apresentação do Grupo Baiadô
Escola Padre Mário Florestan
Dia 10 de maio de 2005, período da tarde.

Já na primeira intervenção do Baiadô na Escola Padre Mário, revelou-se a existência, fora da escola, de práticas carregadas de significados e de sentidos. Um aluno reagiu dançando o Moçambique, uma prática cultural familiar a um conjunto de alunos da escola. A espontaneidade do aluno sinalizava para a possibilidade de rompimento da segregação cultural vivida pelos alunos congadeiros.



Fotos 1 a 5

Aluno da Escola Estadual Padre Mário Florestan dança espontaneamente o Moçambique durante a apresentação do Baiadô.

Reunião pedagógica

A equipe discutiu e resolveu as expectativas, preocupações e propostas de seus integrantes. Ficou deliberado que as aulas de dança seriam em horário escolar, articuladas aos conteúdos das terceiras séries e aos temas transversais dos PCN, focando a interdisciplinaridade. (Culturas populares da escola: uma experiência, p. 191).



Foto 1 – (a partir de esquerda)
Ricardo Oliveira (Baiaodô: colaborador)
Renata Meira (Baiaodô: coordenadora do grupo)
Júlio César Servo (Baiaodô: colaborador)
Letícia Brito (Baiaodô: colaboradora)
Professora Lilian de Cássia Ribeiro Soares (regente da terceira série)
Professora Cláudia Matos Crosara Petronzio (educação física)
Coordenadora Sônia Maria Silva (professora de Ciências de 5ª a 8ª séries)
Professora Ireni (regente da terceira série)
Professora Maria de Fátima Esteves Machado



Foto 2 – (a partir de esquerda)
Professora Cláudia Matos Crosara Petronzio (educação física)
Coordenadora Sônia Maria Silva (professora de Ciências de 5ª a 8ª séries)
Professora Ireni (regente da terceira série)
Professora Maria de Fátima Esteves Machado (regente da terceira série)
Marinalda Oliveira (Baiaodô: responsável pelo curso)

Trabalho Corporal

Aulas na Escola Estadual Padre Mário Florestan
Período entre maio e dezembro de 2005

A responsabilidade pelas aulas de dança foi centralizada em duas baiadoras, Vivian Parreira e Marinalda Moreira. Outros cinco baiadores colaboraram acompanhando o processo e participando das aulas. O jeito de ensinar é próprio de cada um, espelhando o “tempo de aprender”, o mestre deve aprender a ensinar. Assim se legitima como liderança. O respeito ao “tempo de aprender” é o respeito à individualidade, que requer paciência do mestre e do aprendiz e tolerância do grupo.

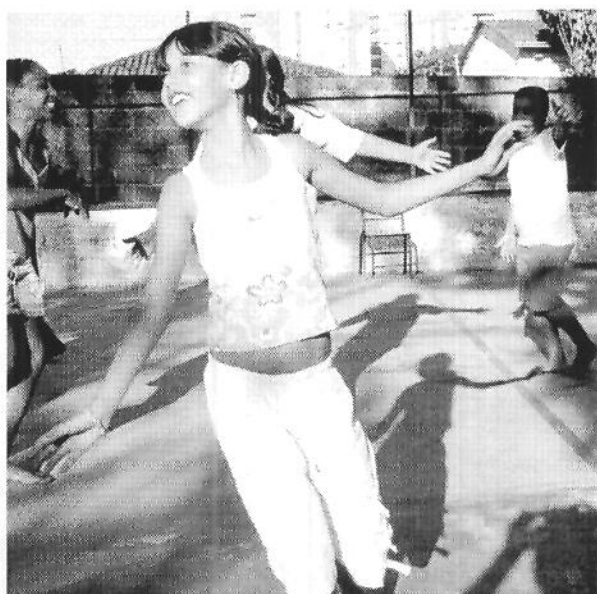
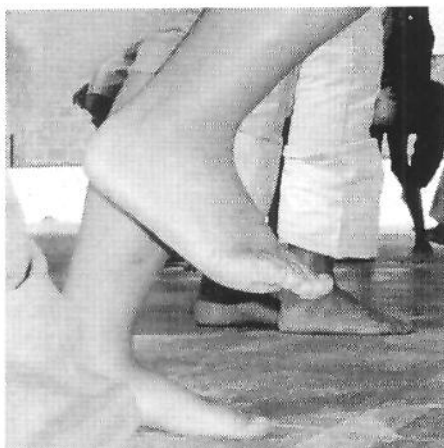
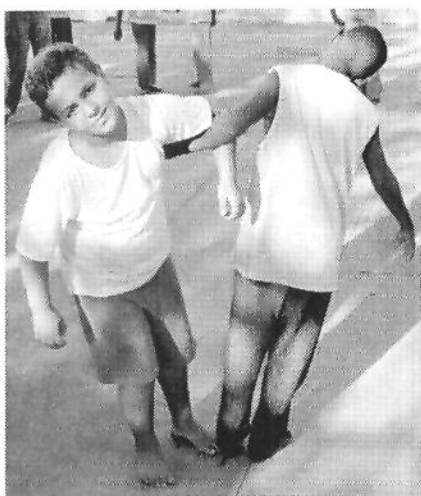


Foto 1 – Vivian Parreira explica o exercício de torção de coluna e relaxamento de braços no meio da roda de alunos.

Foto 2 – Exercício de contrapeso, alinhamento e alongamento de ombro em duplas.

Foto 3 – Articulação e apoio dos pés, preparando para o enraizamento.

Foto 4 – Os movimentos trabalhados formam as danças. Aqui, o peso no quadril dá leveza ao deslocamento na dança do Beija Flor.



Repertório

Aulas de dança na Escola Estadual Padre Mário Florestan
Período entre maio e dezembro de 2005

A criação coletiva da dança do Sapo, e posteriormente do Tatu, foi realizada em um processo de criação baseado nas tradições. Essa é uma ação educativa que abre possibilidades para trocas culturais. O conhecimento prévio dos alunos e professores da escola, juntamente com o conteúdo tratado no curso, forma a base para a criação de novas danças e para a recriação das tradições.



Sapo

Ritmo e passo básico do Cacuriá
Coreografia: criação coletiva dos alunos

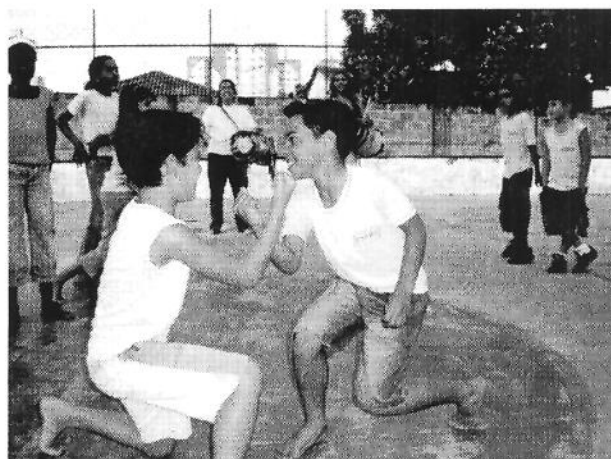
Duas filas de frente uma para a outra (setas cinzas), organizadas em pares em que cada um está em uma fila (círculos brancos). Ao cantar "o sapo pula" todos se abaixam e em saltos, como sapinhos, trocam de fila. Nas outras partes da música as filas dançam o passo básico do Cacuriá.



Fotos 1 e 2 – Dança do Sapo criada pelas crianças, sob orientação de Vivian e Marinalda.

Fotos 3, 4, – Exemplos de cacuriás que fazem parte da apostila Tatudancando, definido com conteúdo do curso que formou o Grupo Cacuriando:

Dança do Tambor e Facão do Seu José.

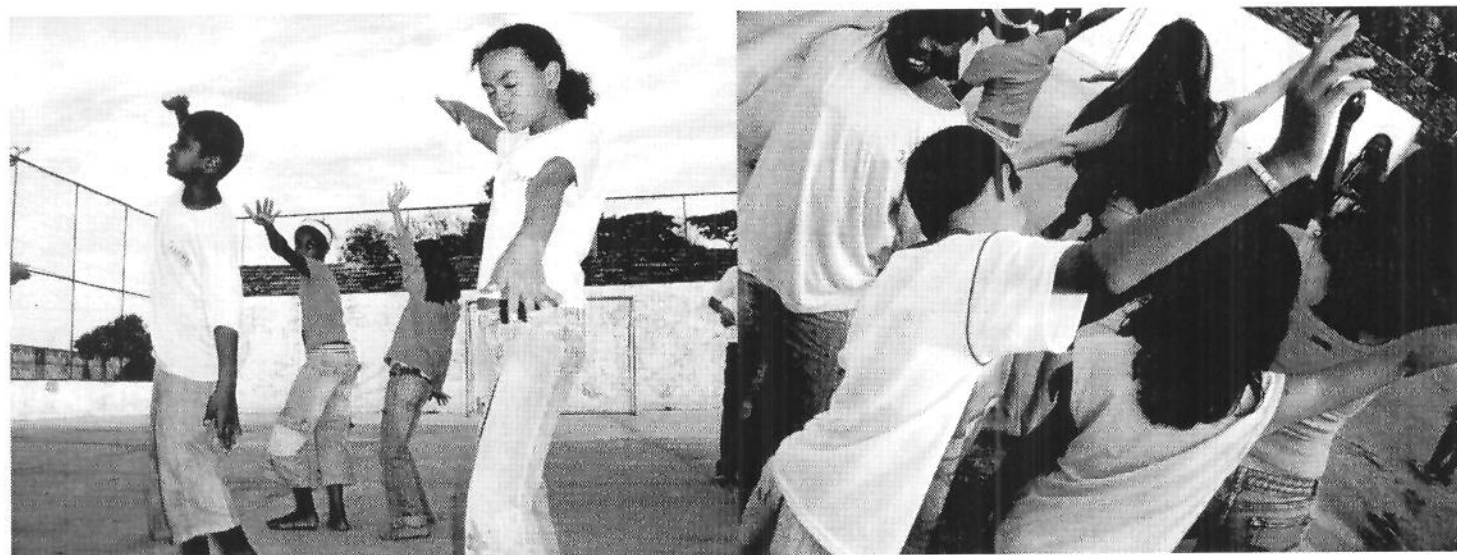


1
2
3 4

Fotos 1 – Dança da Piaba,
Fotos 2 – Dança do Guarã
Fotos 3 – Dança do Bana Fogo.
Foto 4 – O Jacaré é parte do repertório mais antigo do
Baiaodô, aprendido com Tião Carvalho.
Vivian e Marinalda inseriram o Jacaré como repertório do
curso, no decorrer do trabalho.

Repertório (continuação)

Aulas de dança
na Escola Estadual Padre Mário Florestan
Período entre maio e dezembro de 2005



Canto e percussão

Aulas de dança na Escola Estadual Padre Mário Florestan
Período entre maio e dezembro de 2005

Ministrar aulas, cursos e oficinas faz parte do aprendizado das danças, das culturas populares e de aprender a ensinar. Realizou-se semanalmente, uma atividade de cem minutos na quadra de esportes com cada uma das duas salas de terceira série. No planejamento foi definido que o trabalho com as danças do "Cacuriá, Congo e Ciranda em suas diferentes ações: dançar, cantar, tocar e versar".



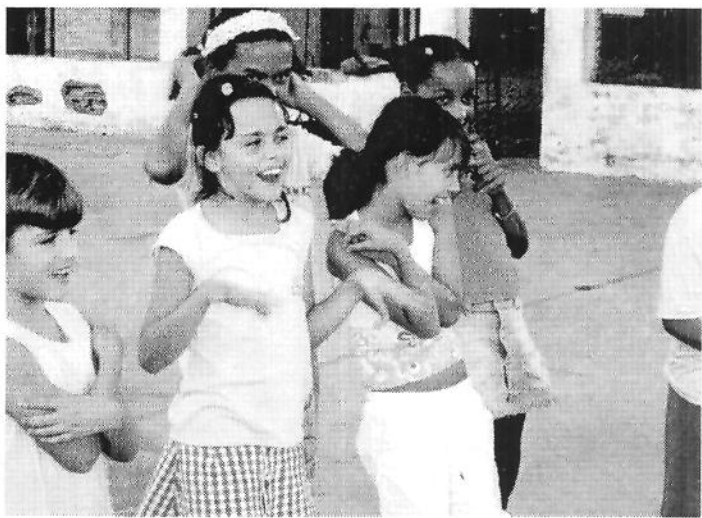
Foto 1 – As crianças aprenderam as funções de puxadores, caixeiros e dançarinos. Na foto, os puxadores deram início à dança do Tamanduá, com o apoio e a participação de Vivan e Marinalda.

Foto 2 – Detalhe da dança do Tamanduá.

Foto 3 – As funções de puxadores e caixeiros foram trabalhadas de maneira rotatória, organizadas em equipes. Na foto, uma equipe ensaia usando as baquetas como se fossem microfones.

Foto 4 – Os dançadores dançam e cantam, em coro, respondendo o puxador, na dança do Guará.

Foto 5 – As crianças treinam a resposta do coro.



Figurino

A dança popular não se faz só de movimentos. O canto, a percussão, os elementos visuais nos figurinos e adereços são parte da dança. Nessas linguagens amalgamadas estão os mesmos princípios que regem o movimento: o cuidado e a preparação com o corpo, a relação íntima com imaginação e a emoção e as características individuais constituindo o coletivo, feito em grupo e dialogando com o contexto sócio cultural. (De professora a capitoa, p. 165).

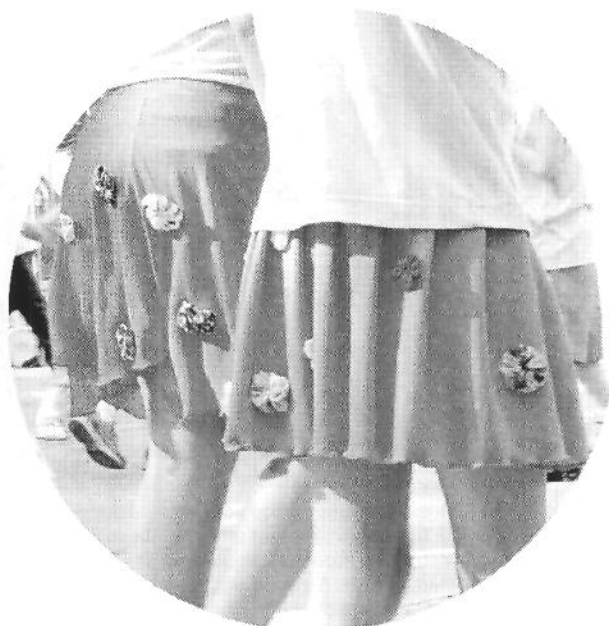


Foto 1: Figurino das meninas, elaborado com aplique de "fuxicos", muito comuns na confecção popular local (no detalhe).

Foto 2: Figurino dos meninos realizado com apliques de tiras de pano e retalhos, ficavam soltos e realçavam o movimento.

Foto 3, 4 e 5: Apresentação e experimentação do figurino utilizado pelo grupo Baiadô.



Ensinar: criar e aprender

Ensinar é tanto o resultado de um processo de maturação quanto parte desse amadurecimento. O ato de ensinar faz criar e aprender. É um diálogo que amplia a percepção e o entendimento do conhecimento envolvido. As diferentes características dos alunos e a promoção de uma atividade coletiva obrigam a ter atenção e desenvolve a sensibilidade do professor. (De professora a capitoa: p. 163).

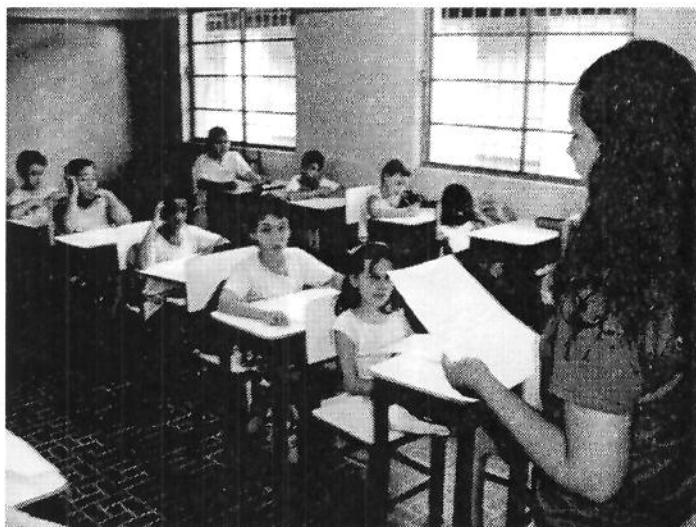


Foto 1 – Atividade sobre o conteúdo das aulas de dança, desenvolvida em sala de aula, planejada e realizada pela professora regente.

Foto 2 - Participação da professora regente, nas aulas do Baiadô, como um dos membros do grupo de dança da classe. Postura importante por relativizar a autoridade do professor, que ganha qualidade de exemplo.

Foto 3 – José Pedro dança fazendo uma reverência ao tambor, modelo expressivo.

Foto 4 – Aluno congadeiro dança fazendo uma reverência ao tambor, adaptando o modelo ao seu jeito de dançar.

Foto 5 e 6 – Vivian Parreira coordenando a atividade de criação coletiva da dança Sapo realizada por meio da experimentação e da discussão sobre a



Danças apresentadas pelos alunos

A formação dos alunos tem influências diversas como a tradição popular, a escola, a religião e a indústria cultural. O contato com as danças populares brasileiras, oriundas de outras localidades e retrabalhadas criativamente, como o Cacuriá, incentivou os alunos a mostrarem, dançando, que conhecem tradições que têm a dança como linguagem central.

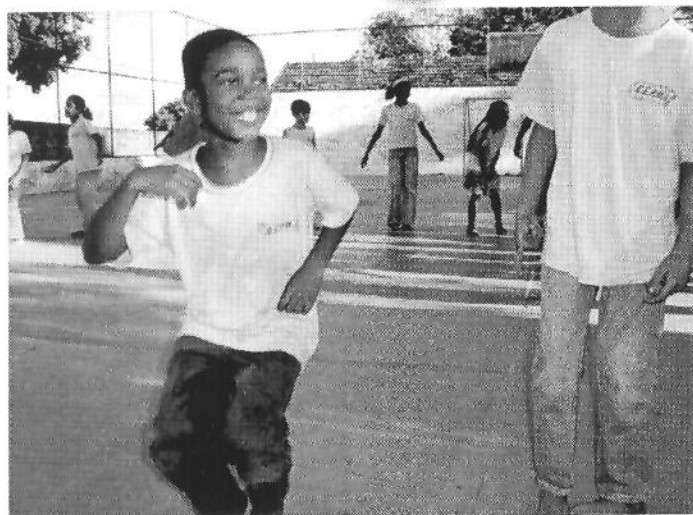


Foto acima – Grupo de alunos observando e interagindo com um colega que mostrava alguns passos de capoeira em intervalo da aula de dança.

Foto abaixo – Grupo de alunos observando e tentando acompanhar os passos de Moçambique que um colega demonstrava, durante a aula de dança.

Dançando para a Escola

Danças do Cacuriá

Quadra esportiva da Escola Estadual Padre Mário Florestan

05 de julho de 2005

As apresentações de dança eram parte das atividades elencadas no planejamento como estratégias para sedimentar o conhecimento. Dançar para o público é parte do processo de ensino e aprendizagem que não separa o fazer do aprender. São momentos abertos a influências e à inventividade, carregados de estímulos sensíveis, emocionais e simbólicos. Os meninos congadeiros apresentaram sua familiaridade com os tambores e trouxeram para a escola o conhecimento aprendido na tradição.

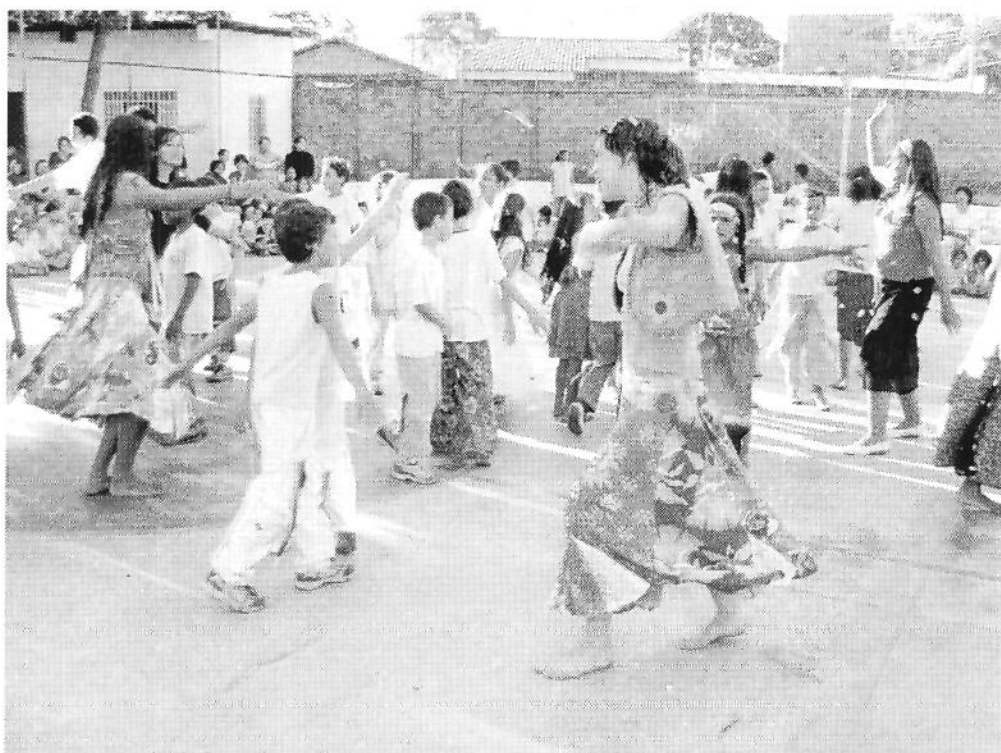


Foto 1 – Apresentação da dança do Beija Flor com os alunos das duas terceiras séries envolvidas no projeto, as professoras regentes, os professores e colaboradores do grupo Baiadô.

Foto 2 – Detalhe de aluno congadeiro com caixa durante a apresentação.



Encantamento

O encantamento se relaciona com a novidade do trabalho e instaurou-se na escola assim que foram resolvidos os obstáculos iniciais, o local das atividades e a conciliação de horários para a atividade e para as reuniões da equipe. O encantamento era mútuo, das crianças, das professoras e do Baiadô. Para as crianças, é encantador estar ao ar livre, ampliar as possibilidades de movimento do corpo e, acima de tudo, tocar tambor. (Culturas populares na escola: uma experiência, p. 197)



Foto 1, 2 e 3 – Na dança da Piaba e do Bana Fogo, o envolvimento dos alunos é facilitado pelo uso de imagens como estímulo, um peixe nadando e um fogareiro no chão, e pelo uso de diferentes níveis espaciais, alto, médio e baixo.



Alunas Moçambiqueiras

Alunas da Escola Padre Mário Florestan na festa do Congado
Igreja N. S. do Rosário - 09 de outubro de 2005

Dos alunos que participaram do projeto, seis são integrantes do terno de Moçambique Guardiões de São Benedito, sendo quatro meninos e duas meninas. Outros alunos participam da festa sem integrar os ternos. Na escola, as famílias evangélicas manifestaram *resistência* em relação às letras das músicas que falam dos santos de devoção. José Pedro criou, então, músicas de Congado que não citavam os santos, viabilizando a participação de todos os alunos nas aulas sobre Congado e colaborando com a *reintegração* do projeto.



Foto 1, 2 e 3 – Alunas dançam na bandeira do Terno de Moçambique Guardiões de São Benedito.

Fotos 4 e 5 – Aluna com sua família dentro da igreja, em frente aos andores de Nossa Senhora do Rosário e de S Benedito.

Alunos moçambiqueiros

Alunos da Escola Padre Mário Florestan na festa do Congado
Igreja Nossa Senhora do Rosário
09 de outubro de 2005

Os baiadores e as crianças da escola Padre Mário se encontraram na festa do Congado, durante a fase das ações de *reintegração* do projeto na escola. Nesse período as famílias dos alunos foram contatadas por meio de comunicados e reuniões que esclareciam os objetivos do projeto, destacando as relações de cooperação e diálogo.



Foto 1 – Alunos e professores baiadores se encontram na festa do Congado.



Foto 2 – Aluno tocando patangoma em frente à igreja, no terno de Moçambique Guardiões de São Benedito.

Foto 3 – Aluno com gungas nos pés e bastão nas mãos durante o cortejo do Terno de Moçambique Guardiões de São Benedito.

Grupo Cacuriando

Depois do *encantamento* e da *resistência*, o processo passou pela fase de *reintegração* e chegou à *revelação*. A *reintegração* foi conquistada por meio de ações planejadas pela equipe pedagógica, como a aproximação com as famílias, a adaptação das aulas sobre Congado e a intensificação de atividades interdisciplinares. Um convite para uma apresentação na Universidade Federal de Uberlândia se desdobrou em ações que envolveram as crianças, as famílias e os educadores com o objetivo principal de mostrar o que estava sendo feito na escola. O início da *revelação* foi a escolha do nome para o grupo: *Cacuriando*.

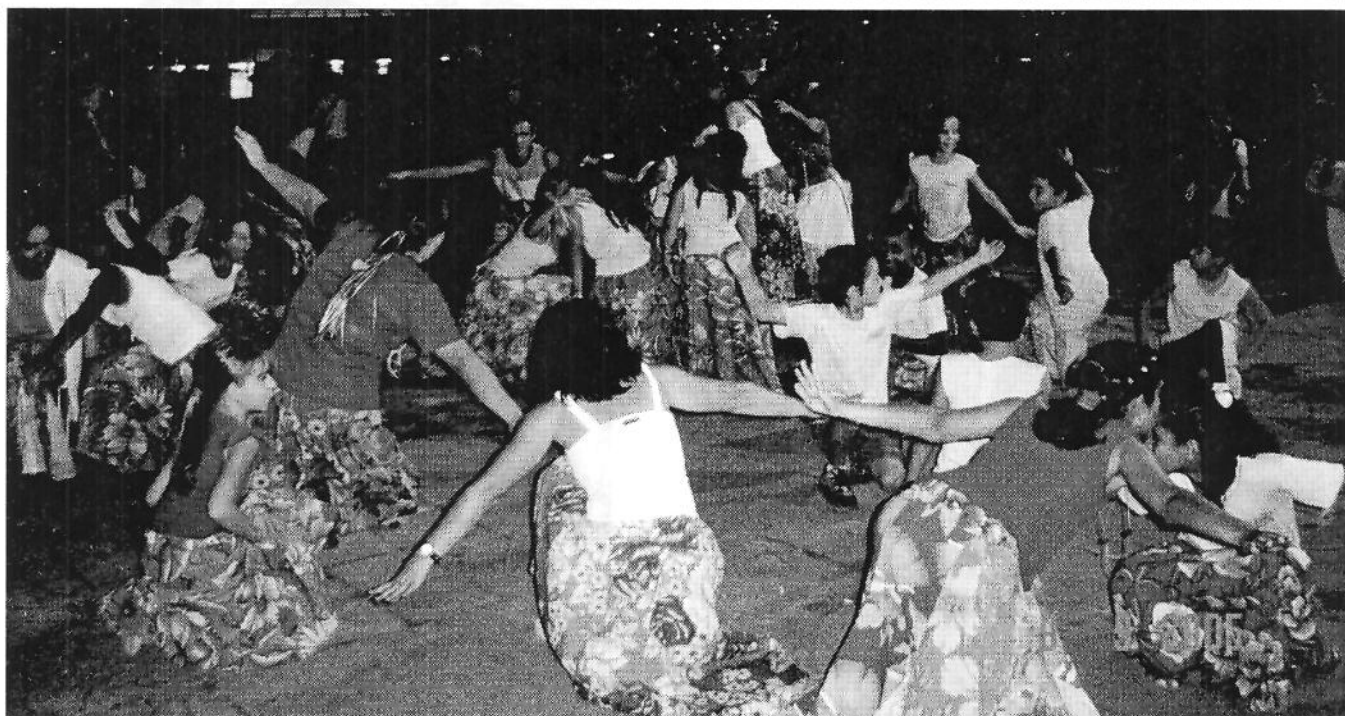


Foto 1 – As crianças, junto com os baiadores, puxaram as danças, cantando e tocando caixa. Foram organizadas três equipes de puxadores por turma, para ampliar a oportunidade de participação nesta função.

Foto 2 – Foram feitos figurinos novos para todos da escola, alunos e professores, a saia de chita e as calças enfeitadas com flores aplicadas combinaram com o figurino do Baiadô, integrando os dançadores. Na foto, todos dançam, o Beija Flor.



Apresentação Cacuriando

Escola Municipal de Educação Infantil Talis Assis Martins
10 de novembro de 2005

O grupo Cacuriando foi convidado a se apresentar na escola de educação infantil do Bairro Roosevelt, com lanche especial, muitas palmas e a participação dos pequenos. Dançar na universidade, receber o terno de Moçambique, dançar na escola de educação infantil são atividades que relacionam a escola Padre Mário Florestan com outros espaços de formação e cultura.



Fotos 1, 2 e 3 - Grupo Cacuriando em apresentação na escola de educação infantil, que finalizou com uma celebração em que todos dançaram.

Reencontros na Festa do Congado

Alunos da Escola Padre Mário e Grupo Baiadô na Festa do Congado
Escola de Congo
22 de outubro de 2006

As crianças congadeiras da Escola Padre Mário, levaram o terno Guardiões de São Benedito para dentro da escola, na época da campanha do Congado do ano 2006. Esta ação protagonista aconteceu depois de encerrado o projeto. É um resultado concreto indicando que as culturas populares foram valorizadas e que houve transformações consistentes na relação entre escola e comunidade. Um ano depois de encerrado o projeto, alunos e professores se encontram emocionados na Festa do Congado.



Foto 1 – Menina da Bandeira acena para os integrantes do grupo Baiadô, na visita do Moçambique Guardiões de São Benedito à Escola de Congo.

Foto 2 e 3 – Meninas da Bandeira, estudantes da Padre Mário, observam gravuras do século XVIII, retratando as tradições de matriz africanas no Brasil, expostas na Escola de Congo.

Foto 4 – Aluno da Padre Mário toca patangoma durante a visita do Moçambique à Escola de Congo.

Considerações Finais

A presente pesquisa objetivou analisar a dança como mediadora da relação entre a escola e as culturas populares partindo de uma experiência concreta de trabalho em criação, pesquisa e ensino com o grupo Baiadô. O estudo da história da cidade de Uberlândia com o foco no processo de desenvolvimento cultural mostrou o distanciamento entre as práticas culturais populares e a cultura hegemônica. Revelou as diferentes nuances da relação de dominação entre grupos sociais desiguais - dominação econômica, social, cultural e política. O estudo sobre o Congado apresentou as estratégias de sobrevivência e manutenção da dignidade, que se estruturam em práticas comunitárias e expressivas dessa parcela da população uberlandense. Peter Burke e Garcia Canclini orientaram a análise das relações culturais presentes na contemporaneidade. A leitura de Paulo Freire e de Pierre Bourdieu tornou evidente que as relações de dominação inviabilizam o diálogo entre os portadores de tradição e as elites, impedindo a inserção daquelas práticas comunitárias e expressivas nos centros de decisão e poder econômico.

A análise dos aspectos populares da educação revelou que a transmissão e a atualização das danças populares, bem como a formação dos dançarinos, lançam mão de ações pedagógicas híbridas, que articulam procedimentos difusos, familiares e institucionais. A pesquisa constante que leva ao conhecimento da estrutura das culturas populares, realizada neste trabalho pelo grupo Baiadô, possibilita a sistematização de práticas educativas baseadas nos aspectos populares da educação, através de ações pedagógicas híbridas juntamente com procedimentos e instrumentos, que recriam as condições de comunidade e contextualização das culturas populares.

O desenvolvimento de atividades dessa natureza de forma continuada e curricular numa escola pública relacionou as práticas escolares com a vivência fora da escola. As crianças e famílias congadeiras se aproximaram do trabalho revelando identidade, enquanto as crianças e as famílias evangélicas se afastaram do trabalho, afirmando as diferenças. O trabalho foi desenvolvido em uma escola estadual no município de Uberlândia,

Minas Gerais, com terceiras séries do Ensino Fundamental. Para conhecer processos semelhantes, com diferentes atores em locais e contextos distintos, será necessário o desenvolvimento de outras intervenções e a análise de práticas análogas realizadas. Há dificuldades a se enfrentar. Uma delas é a preparação de educadores híbridos, para constituir a equipe, junto com os professores da escola. Outra dificuldade é o financiamento de projetos desta natureza que enfatizam conhecimentos considerados secundários, como a arte e as culturas populares.

O processo, desenvolvido em Uberlândia, aproximou o Congado, expressão da cultura popular tradicional local, do espaço de educação formal, integrando às atividades de arte questões pedagógicas e sociais, mobilizando educadores, crianças e familiares. Essa aproximação revelou que seis das cinquenta crianças envolvidas diretamente no projeto eram congadeiras. Essas crianças traziam da experiência do Congado uma educação estética tradicional, dentro da qual foram desenvolvidas habilidades de dança, canto e percussão. Elas foram protagonistas na ação de levar o terno do qual participam para apresentar na escola, no ano seguinte ao desenvolvimento do projeto. O conhecimento anterior dessas crianças pôde ser aproveitado, reconhecido e valorizado na escola.

O Congado dá oportunidade à experiência coletiva de solidariedade; o ensino e a aprendizagem por meio da educação difusa, familiar e institucional concomitantemente; as relações intergeracionais e a convivência entre as diferenças. São experiências que vivem à margem da sociedade, sem acesso a recursos econômicos e decisões políticas. A comunidade não tem a experiência histórica de práticas solidárias e coletivas nos aspectos políticos e econômicos da vida em sociedade. O exercício dessas práticas na escola pode ser um solo fértil para incorporação desses aspectos das práticas populares na estrutura social brasileira.

A explicitação da presença de congadeiros e a valorização dos saberes e fazeres semelhantes ao Congado na escola provocou reações diferentes entre os diferentes agentes envolvidos. Outros valores se manifestaram. Os evangélicos questionaram e resistiram à experiência. A equipe docente procurou atividades interdisciplinares e o diálogo com as famílias. Evidenciou-se o desconhecimento, o preconceito, a admiração e a curiosidade, em momentos e situações diferentes. A escola aproximou-se da realidade sócio-cultural em que

está inserida, integrou-se ao seu contexto. O que estava acomodado, ajustado e adaptado foi dinamizado. Surgiu o enfrentamento das diferenças. O enraizamento é um processo conflituoso numa sociedade complexa e com história de dominação.

Na Escola Estadual Padre Mário Florestan o processo foi iniciado e é possível apontar algumas consequências. A visita do terno de Moçambique Guardiões de São Benedito, em 2006, à escola, revela o protagonismo das crianças e a aproximação de práticas familiares e tradicionais. O Projeto Político Pedagógico foi alterado valorizando o ensino de arte e o tema transversal da diversidade cultural. As professoras que participaram do projeto vêm desenvolvendo atividades com dança, poesia, teatro e música, linguagens até então distantes das práticas curriculares. Essas iniciativas precisam de investimentos para que frutifiquem, uma vez que a escola e seus atores estão estimulados. É necessário o oferecimento de cursos educação continuada em arte para os professores e é fundamental a contratação de professores de arte para a implementação de outras ações de acordo com o Projeto Político Pedagógico.

A abordagem da arte nesse processo de tomada de consciência, de enraizamento e de conflito é fecunda por ter a criação e a recriação como ações centrais. A perspectiva estética e sensível da arte facilita as novas experiências. O poder criador em áreas do conhecimento humano de menor valia social, portanto de menor controle, indica um potencial para a transformação. Para o desenvolvimento de atividades transformadoras é necessário o desvelamento do poder simbólico nas relações escolares e no campo artístico.

Essa experiência confirma a importância da arte na escola. Os Parâmetros Curriculares Nacionais indicam caminhos de integração das áreas de conhecimento e dos temas transversais. O resultado transformador, entretanto, é alcançado quando há uma ação contextualizadora central e uma equipe disposta ao desafio. No caso em questão, a ação contextualizadora se fez por meio dos aspectos populares da educação encontrados nas danças populares e tradicionais e sistematizados por um trabalho de pesquisa, em contato direto com a comunidade congadeira. A equipe esteve atenta desde a proposta inicial, preparando a escola para receber uma atividade de sensibilização. Enfrentou os desafios do desenvolvimento do projeto, estabelecendo comunicação com as famílias, buscando alternativas para as dificuldades dos professores e dos alunos. Com isso os alunos acompanharam ativamente todo o projeto e transformaram-se ao longo do processo.

O diálogo é um elemento central. Em diferentes momentos, entre diferentes atores e de maneiras diferenciadas, o diálogo trouxe alternativas e soluções. Na equipe de educadores, com as crianças na quadra e na sala de aula, entre a escola e as famílias, dentro do Baiadô, entre o Baiadô e os ternos de Congado ocorreram diálogos. A prática do diálogo é, especialmente, importante para incluir a população marginalizada nas sociedades com história de dominação. O estudo das trocas culturais por meio do diálogo corporal é um tema que merece aprofundamento em trabalhos posteriores.

As tradições populares carregam traços de opressão. Foram desenvolvidas em situações históricas de dominação por meio de forças impositivas ou do assistencialismo amaciador. A desvalorização das culturas populares causa dependência de subsídios e a falta de oportunidade de trabalho digno impele seus agentes a usufruir de ações assistencialistas. No aspecto político e social, as culturas populares apresentam dependência e dificuldade de protagonismo. A dominação faz com que a experiência coletiva se faça à margem da sociedade, longe do centro de poder econômico e político. Entretanto, percebem-se mudanças oriundas de tomada de consciência em alguns ternos de Congado de Uberlândia. Parece um movimento maior que as comunidades populares e tradicionais vêm desenvolvendo no Brasil. A sociedade brasileira tem mostrado a consciência da necessidade de mudanças na educação por meio de leis. No caso em questão, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) institui a obrigatoriedade do ensino de arte e a Lei Federal 10.639/03 inclui a história da África e da cultura de matriz africana nos conteúdos curriculares nacionais. Nas políticas culturais, os setores populares conquistaram espaço para se reunir em Seminários e Encontros¹ e para se posicionar. Será esse um contexto fecundo para implantação de projetos transformadores?

As culturas populares apresentam, ao mesmo tempo, a submissão e sua redenção. A organização coletiva e solidária, a racionalidade e visão de mundo especificamente populares são estratégias alternativas ao consumismo, ao máximo desempenho, ao individualismo, aos privilégios, ao autoritarismo e à manipulação. Os aspectos populares de educação superam a separação entre os que sabem e os que não sabem, utilizam diferentes

¹A Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura promoveu o I Seminário Nacional de Culturas Populares em Brasília a 26/02/2005; e o I Encontro Sul Americano das Culturas Populares em Brasília, 14 a 17 de setembro de 2006.

estratégias de ensino considerando o tempo de aprender e o tempo de ensinar de cada agente envolvido, desenvolvem dinâmicas de ensino e aprendizagem horizontais por meio da troca de informações. Os educadores populares, os portadores ativos de tradição, são legitimados por sua competência e conhecimento reconhecidos e também por sua postura ética e afetiva. Há uma hibridação entre a convivência de aspectos de opressão e de alternativas à estrutura opressora que direciona perceber as alternativas estratégicas de sobrevivência.

Na Escola Estadual Padre Mário Florestan, o processo de aproximação das Culturas Populares se fez em quatro fases: encantamento, resistência, reintegração e revelação. Parece que são fases de processos de aprendizagem, não restritas à situação analisada. Podem ocorrer em diferentes áreas de conhecimento, quando essas áreas promovem um aprendizado situado, relacionado intimamente com o contexto, que permita a reação de transformação: transformação dos alunos, transformação dos professores e transformação da própria estrutura educacional. Os brasileiros têm diversas experiências solidárias marginais que precisam ganhar centralidade social e política. A questão que se coloca é se a aproximação entre a escola e as culturas populares, conseguida com a mediação da dança, é um caminho para incorporação, nas ações sociais, dos aspectos solidários, cooperativos e participativos, estruturantes das culturas populares.

A tese apresenta alguns limites que devem ser ampliados em pesquisas posteriores. A intervenção em escolas por meio de danças híbridas e da criação em dança pode se tornar um instrumento de pesquisa para o enfrentamento de questões étnico-raciais e para a construção de uma educação transformadora no contexto da diversidade cultural. Para isso é necessário o aprofundamento metodológico que traga a tona o significado da experiência para as crianças congadeiras; que analise a produção dos alunos nas outras disciplinas envolvidas no projeto; que estabeleça uma relação dialógica com as famílias dos alunos; que proponha a participação das crianças evangélicas respeitando suas diferenças; que analise com profundidade a resistência dos professores; que avalie a adequação da proposta para cada grupo de trabalho e que analise a recepção da experiência pelas escolas.

A análise das relações interculturais e da criação de processos e expressões híbridos precisa ser acompanhada da atualização de conceitos capazes de expressar as novas referências teóricas. Conceitos como influência, tradição e identidade, utilizados nesta tese,

precisam ser revisitados e, talvez, substituídos por outros mais adequados à lógica intercultural, como “contribuição”, “expressão cultural de um determinado grupo” e “singularidade”. Essa não é uma tarefa simples em uma pesquisa experimental em situação concreta, como a desta tese, pois existem referências importantes de descrição e análise cultural, social, política e educacional que utilizam os conceitos que devem ser revisitados. Esses conceitos muitas vezes estruturam o discurso de grupos com práticas culturais singulares, chamados nesta tese de portadores de tradição, a quem é fundamental que seja dada a palavra.

A arte tem capacidade de potencializar processos transformadores, pois trabalha diretamente com emoção, imaginação e criação. As culturas populares ampliam as ações para além da escola, envolvendo práticas culturais locais e as famílias das crianças. O desenvolvimento de projetos como esse intensifica o diálogo entre as escolas e as outras influências da formação dos alunos, revela conflitos e valoriza conhecimentos existentes na sociedade. Também mexe com os paradigmas organizadores da sociedade quando traz para o centro da ação fenômenos marginalizados histórica, política, econômica e culturalmente.

O desafio de inserir nas instituições de ensino a Arte sensível e complexa é um processo cíclico, que envolve a sociedade, os estudantes, as instituições e os educadores com destaque para os professores.

I. Referências*

I.1. Bibliografia

- ABIB, Pedro Rodolfo Jungers. **Capoeira Angola: cultura popular e jogo dos saberes na roda**. Tese de Doutorado em Ciências Sociais aplicadas à Educação da Faculdade de Educação da UNICAMP. 170 páginas. Campinas, 2004.
- ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil. 2^o. Tomo BH**: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- ARROYO, Margarete. **As representações sociais sobre as práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música**. Tese de Doutorado do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.
- BESSA, Kelly Cristine. Reestruturação da rede urbana brasileira e cidades médias: o exemplo de Uberlândia. **Caminhos de Geografia**. Revista Eletrônica da Faculdade de Geografia da UFU, ISSN: 1678-6343. Volume 16, Ano 6, outubro – 2005, pp. 267 – 288.
- BOURDIEU Pierre e PASSERON, Jean Claude. **A Reprodução**. Rio de Janeiro: Edições Francisco Alves, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A festa do santo preto**. RJ: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore; Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1985.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Em campo aberto: escritos sobre a educação e a cultura popular**. São Paulo: Cortez, 1995.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura**. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2002.
- BRASILEIRO, Jeremias. **Congadas de Minas Gerais**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2001.
- BRASILEIRO, Jeremias. **Congado em Uberlândia: espaço de resistência e identidade cultural – 1996 – 2006**. Monografia do Curso de Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG, 2006.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500 -1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo, RS: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.
- CALIXTO, Flander de Almeida. **A geração de renda no Seringueiras, Uberlândia, MG, a partir de trabalhadores de mão-de-obra não qualificada e de baixa escolarização: uma leitura de justiça como equidade em processo político de intervenção no serviço social**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista. Franca SP, 2001.
- CARMO, Luiz Carlos do. **“Função de preto”: trabalho e cultura de trabalhadores negros em Uberlândia (MG) 1945 – 1960**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica / de São Paulo PUC/SP. São Paulo, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.
- CUNHA, Túlio (org.). **Congos, Marujos, Moçambiques e Catupés: Vigésimo Primeiros Encontro**. Minas Gerais: Romaria, Folia Cultural, 1999.
- DA MATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à antropologia cultural**. Rio de

Janeiro: Rocco, 1987.

D'ANGELO, Newton, **História, Memória e Identidades**. CDROM. Universidade Federal de Uberlândia, Núcleo de Pesquisa em Cultura Popular, Imagem e Som – POPULIS – 2004/2005.

DYONÍSIO, Gláucia. Cultura e movimentos sociais pelo olhar da imprensa e da música. In D'ANGELO, Newton, **História, Memória e Identidades**. CDROM. Universidade Federal de Uberlândia, Núcleo de Pesquisa em Cultura Popular, Imagem e Som – POPULIS – 2004/2005.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FREIRE, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

GABARRA, Larissa. **A Dança da tradição: Congado em Uberlândia (século XX)**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG, 2003.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1984.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. Antropologia e educação: Origens de um diálogo. In Cadernos CEDES 43, **Antropologia e Educação: Interfaces do Ensino e da Pesquisa**. Campinas, São Paulo: Unicamp, 1997.

LOURENÇO, Luís Augusto Bustamante. **Bairro do Patrimônio: Salgadores e**

Moçambiqueiros. Uberlândia: secretaria Municipal de Cultura, 1986.

POEL, Francisco van Der. **Congado: origens e identidades.** Artigos de Frei Chico. <http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/artigos.htm> acessado em 28 de agosto de 2006 às 09h09m.

Prefeitura Municipal de Uberlândia. **A Devoção à Nossa Senhora do Rosário.**s.d.

MARRA, Fabíola Benfica. **Álbum de família: famílias afro-descendentes no século XX em Uberlândia, MG.** Lei Municipal de Incentivo à Cultura: Fundo Municipal de Cultura, 2005.

MEIRA, Renata Bittencourt. **O Ciclo das Festas:** Uma leitura cênica da dança do Fandango e das festas populares de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo. 1997. 200 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

MEIRA, Renata Bittencourt. **Tatudançando.** Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2004.

MEIRA, Renata Bittencourt. Experienciar, aprender, criar e ensinar. **Revista de Educação Popular**, n.4, 2005, Uberlândia, Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis.

NAVAS, Cássia. "Danza Nacional em Brasil: aspectos de lo moderno y de lo contemporáneo". In ACEVEDO, J. e BLANCO, M. (coord.) **Itinerário por la danza escénica de América Latina.** Caracas, Direccion General Sectorial de Danza de Consejo Nacional de la Cultura/CONAC, 1994. pp: 32 a 50.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas: cultura popular.** São Paulo: Olho D'Água, 1992.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura.** São Paulo, Brasiliense, 1994.

RABAÇAL, Alfredo João. **As Congadas no Brasil.** São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação.** Rio

de Janeiro: Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, 1997.

RAMA 1977 – VERIFICAR NA DISSERTAÇÃO DE CARMO

SANTOS, Rafael Guarato dos e DÂNGELO, Newton. O Movimento Hip Hop em Uberlândia: Dança, Música e Identidades Urbanas – 1970/2000. **Revista Horizonte Científico - Artigos de Ciências Humanas**, ISSN 1808-3064 :: Edição Nº 6, Volume 1, 2006.

SALGADO, Sebastião. **Êxodos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SAVIANI, Dermeval. **Educação e questões da atualidade**. São Paulo: Livros do Tatu: Cortez, 1991.

SAVIANI, Dermeval. **Para uma história da educação latino-americana**. Campinas, SP: Autores Associados, 1996.

SAVIANI, Dermeval. **Da nova LDB ao novo plano nacional de educação: por uma outra política educacional**. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

SAVIANI, Dermeval e outros (org.). **História da educação: perspectivas para um intercâmbio internacional**. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

SAVIANI, Dermeval. **Educação brasileira: estrutura e sistema**. Capinas, SP: Autores Associados, 2000.

SILVA, Antonio Pereira da. **As Histórias de Uberlândia**. Volume 1. Uberlândia: Editoração Paulo Antonio, 2002.

SILVA, Antonio Pereira da. **As Histórias de Uberlândia**. Volume 2. Uberlândia: Editoração Paulo Antonio, 2003.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VILELA, Lílian Freitas. **O Corpo que Dança**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. Campinas, SP: [s.n.], 1998.

I.II. Relatórios de Pesquisa

CUNHA, Túlio e MEIRA, Renata. **Cultura do Povo Congado: um registro sonoro das músicas do Congado**. Uberlândia, MG: Folia Cultural/Universidade Federal de Uberlândia, 2000.

MEIRA, Renata Bittencourt. **Vadiagem e Devoção: arte, educação e tradição no Grupo Baiadô de pesquisa e prática das danças brasileiras**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia: Relatório de Pesquisa, 2006.

MOREIRA, Marinalda. **Relatório de Aulas na Padre Mário**. Uberlândia: Laboratório de Ações Corporais/Baiadô, 2005.

SILVA, Sônia Maria. **Relatório do Projeto Cacuriando**. Relatório de Projeto, agosto de 2006.

I.III. Registros sonoros

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (encarte). **Os Negros do Rosário**. Rio de Janeiro, Lapa Discos, Oliveira, 1986.

CUNHA, Túlio (encarte). **Memória do Congado, Letras e Músicas dos Ternos de Congado**. Minas Gerais, Uberlândia: Folia Cultural e Irmandade Nossa Senhora do Rosário, 2003.

REIS, Rosa. **Balaio de Rosas**. Maranhão: Laborarte, 2004.

II. Glossário

II.1. Danças Brasileiras citadas

Bambaê: tipo de Coco maranhense, conhecido também como Coco do Maranhão. É canto-dança das praias e do sertão encontrado em vários estados nordestinos. Em cada um deles recebe nomes específicos tais como: coco praieiro na Paraíba; Bamelô ou coco de Zambê no Rio Grande do Norte; Tará ou coco de roda em Pernambuco; samba de aboio ou samba de coco em Sergipe e Coco, pagode ou samba em Alagoas. É uma dança de roda cantada, com acompanhamento de pandeiros, ganzás, cuícas e das palmas dos que formam a roda.

Baralho: manifestação de carnaval dançada especialmente em São José do Ribamar no Maranhão, na qual os dançantes se fantasiam de diversos personagens como fofões e demônios, por exemplo. A formação é de cordões que se entrelaçam formando desenhos coreográficos. É tocado por cavaquinho e tambores e os dançantes usam castanholas.

Bumba-meu-boi ou **Bumba Boi:** constitui uma dança dramática de representação social que articula valores de etnia, cultura e classe. É reinterpretado comunitariamente Brasil adentro, apresentando variantes em mais de doze estados, seja no ciclo Joanino, seja integrado ao ciclo natalino do Reisado ou então em manifestações de carnaval (BUENO, 2001). Neste trabalho o Bumba Boi refere-se à dança maranhense.

Cacuriá: dança criada há mais ou menos trinta anos. Dançado nas ruas da capital do Maranhão, o cacuriá tem suas origens na Festa do Divino Espírito Santo. Após o derrubamento do mastro do Divino, que encerra a obrigação religiosa, as caixeiras se reúnem para “vadiar”, esta parte profana da festa é o “lava-pratos”. O nome da dança varia de região para região do estado do Maranhão, dão o nome de Carimbó de Caixeira no município de Guimarães, Baile de Caixa em Penalva, Bambaê de Caixa em Pinheiro.

Caroço: dança popular do Município de Tutóia, na região do delta do rio Parnaíba, no Maranhão. As caixeiras tocam um pequeno tambor cilíndrico, de origem européia, com corpo de madeira e tampos de couro nas duas bases, tocadas de um só lado com duas baquetas de madeira. A caixa menor é chamada de tarol e a maior de caixa-clara ou caixa-de-guerra. Não há época especial para se dançar o “caroço”. O normal é sempre nos dias de festa,

juntar os tocadores e as coreiras para dançar, organizando-se um "caroço", dança de grupo efetuada por cada dançarino, de forma isolada, sem pares, rodas ou cordões. O "caroço" nasceu nas senzalas e era um dos folguedos a que se entregavam os escravos nas noites de festa da fazenda. A coreografia varia de acordo com o tema de cada canto e a temática é retirada de fatos, objetos de uso comum, animais, etc. ficando evidente a ausência de elementos românticos, heróicos e épicos. [fonte: http://www.maranhao.gov.br/cidadao/cultura/sao_joao2003/festas/tambores.php, acessado em 8 de março de 2006].

Ciranda: Dançada na beira da praia a ciranda pernambucana é uma dança do roda onde dançam adultos e crianças. As letras das músicas falam do mar, do amor e de muitas coisas do universo Pernambucano. Seus movimentos simples e as mãos dadas oferecem uma oportunidade de confraternização rara. Uma das cirandeiras mais conhecidas é Lia de Itamaracá, merendeira da escola da ilha de Itamaracá. A orquestra da ciranda pode ter uma banda de pífaros, cavaquinho ou até rabeca. Nos primórdios, o ambiente de apresentação restringia-se aos locais populares como as beiras de praia, os terreiros de bodega, pontas de rua, etc. Seus participantes eram basicamente trabalhadores rurais, pescadores, operários de construção, biscateiros, entre outros. É uma manifestação comunitária.

Coco: Dança popular nordestina, cantado em coro e refrão que responde aos versos do "tirador de coco" ou "coqueiro", quadras, emboladas, sextilhas e décimas. É canto-dança das praias e do sertão. A influência africana é visível, mas sabemos que a disposição coreográfica coincide com as preferências dos bailados indígenas, especialmente dos tupis da costa. (CASCUDO, 1954, p. 187).

Congados, Congos ou Congadas: tipo de folguedo popular que segundo a maioria dos autores que com ele se têm impressionado, forma entre as expressões afro-brasileiras em que se destacam de maneira predominante tradições históricas e costumes tribais de Angola e Congo, com a predominância de traços culturais do grupo Bantu, aculturados a elementos do catolicismo catequético e ao brinquedo de Mouros e Cristãos. (RABAÇAL, 1976, p. 8 e 9).

Jongo: Dança de roda é um ritmo trazido pelos negros da região Congo Angola na época do Brasil Colônia. Dança de roda, originariamente rural, considerada uma das origens do Samba. Chamado também de Caxambu tem forte influência das religiões de

matriz africana. Encontrada no Vale do Paraíba, na Zona da Mata Mineira, no norte Fluminense, no Litoral Sul Capixaba e Litoral Norte Paulista.

Lelê ou **Pela Porco**: dança de salão de origem européia, provavelmente francesa, com traços ibéricos, presente nos municípios de Rosário (no povoado de São Simão) e Axixá desde o século XIX, no Maranhão. Embora seja uma dança profana, pode ser apresentada em louvor a um santo. A dança do lelê não tem uma data fixa para ser apresentada. É comum que os brincantes se apresentem em maio, na Festa do Divino; em junho, na festa de Santo Antônio; em agosto, durante a Festa de São Benedito; em dezembro, na festa de Nossa Senhora da Conceição; em janeiro, no dia de Reis ou em qualquer outra época como pagamento de promessa. Com o acompanhamento de instrumentos como violão, cavaquinho (ou banjo), pandeiro, castanholas, flauta (ou pífano) e rabeca, os brincantes, em pares, se dispõem em filas de homens e mulheres, liderados por um mandante, pessoa responsável pela coordenação da brincadeira. O primeiro par da fila é denominado cabeceira de cima e o último, cabeceira de baixo, podendo ser o cabeceira de cima, também, o mandante. Os cantos, que podem ser tirados de improviso, seguem-se de acordo com a dança, dividida em quatro partes, chorado, dança grande, talavera e cajueiro.

[fonte: <http://www.citybrazil.com.br/ma/saoluis/folclore.htm> , acessada em 8 de março de 2006.]

Tambor de Crioula: tocado por um conjunto de três tambores é uma dança de roda, de caráter profano, sempre fremente, variante do Tambor de Mina que é culto religioso. É uma dança conhecida também como Punga, que significa umbigada ou barrigada. As dançarinas são chamadas de Coreiras, que durante a dança fazem a pungada (barrigada ou umbigada), jogo coreográfico que culmina com uma umbigada. A dança, que se parece como uma espécie de samba de roda, é sempre acompanhada por três tambores longos. No ritual básico do Tambor de Crioula uma das mulheres participantes tira um homem ou outra mulher para dançar dando-lhe uma punga. O(a) pungado(a), por sua vez, tira do mesmo modo, outro par. Todavia, o mais comum é a dança só de mulheres, que num passo miúdo e rápido, giram com grande graça e habilidade, dando muitos volteios seguidos e ligeiros, fazendo com que a tradicional e colorida saia larga e comprida de muitos panos suba acima dos joelhos, o que sempre dá um toque especial de sensualidade e humor à coreografia. .

[fonte: http://www.maranhao.gov.br/cidadao/cultura/sao_joao2003/festas/tambores.php,

II.1.1. Elementos do Congado de Uberlândia

Campanha: período que antecede a festa do Congado, com duração aproximada de dois meses. Quando são realizadas as visitas aos devotos e simpatizantes. Nas visitas é rezado o terço e realizam-se os leilões com prendas arrecadadas pelos donos da casa. A última semana da Campanha é a novena na porta da igreja, onde é realizado um leilão, a cada noite, organizado pelos festeiros do ano.

Catupé: é o índio africano que na falta do Moçambique puxa o Séquito Real. (LIVRETO DA CONGADA, s.d., p. 6). A formação dos Catupés se deu através de cantorias cujos dialetos lembram Angola e as danças de kalembe (críticas sociais) que surgem por influência do escravo angolano. (BRASILEIRO, 2001, p. 46).

Congo: mais antigo tipo de terno de Congado de Uberlândia. É reconhecido por suas coroas e chapéus enfeitadas com todo tipo de material (espelho, vidrilho, botões, missangas) além de fitas e flores. Sua função é policial, compete-lhe fornecer guarda coroas para o Reinado e em desfile vem na frente do Moçambique e do Séquito Real. (LIVRETO DA CONGADA, s.d., p. 6).

Congadeiro: nome genérico que se refere ao dançador do Congado, independente do tipo do terno em que participa. Também se refere ao dançador dos ternos de Congo, é preciso estar alerta ao contexto para saber quem é o congadeiro em questão.

Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Uberlândia: criada por ex-escravos para veneração aos seus Santos protetores, existe como entidade registrada desde 12 de julho de 1916, registro feito por Don Eduardo Duarte Silva, Bispo da Diocese do Sagrado Coração de Jesus de Uberaba, com o nome de Irmandade do Rosário de Uberabinha. (LIVRETO DO CONGADO, s.d., p. 5).

Marinheiro: variante do Marujo que representa a dolorosa travessia marítima dos negros africanos para o Brasil. (LIVRETO DA CONGADA, s.d., p. 6).

Moçambique: É a escolta dos Reis e Rainhas, sua função é de puxar e proteger a coroa. Usa as gungas, pequenos chocalhos, amarrados na perna abaixo do joelho que, conforme movimentação do soldado marca o ritmo da música. Também toca a

patangoma, um chocalho grande de mão e tem a forma de tacho. Dentro deles são colocadas esferas de aço. Na farda característica do moçambiqueiro observa-se uma faixa amarrada à cabeça como turbante e, sobre a calça, um saiote. (LIVRETO DA CONGADA, s.d., p. 6).

Quartel: residência oficial de cada terno; é local de reuniões e ensaios e ainda funciona nos dias de festa como cozinha em que são servidas fartas refeições aos congadeiros e visitantes provenientes de todos os lugares. (BRASILEIRO, 2001, p. 84).

Terno: grupo de dançadores de Congado com tipos específicos de acordo com a origem dos primeiros fundadores e da tradição familiar. Em Uberlândia existem Congos, Moçambiques, Catupés e Marinheiros ou Marujos.

II.II. Elementos da Cultura Popular e do Baiadô

Puxador: Puxador é a pessoa que canta, é responsável por alterar, se necessário, a escolha das músicas. O puxador deve ser capaz de improvisar, para que o momento da performance seja único e expresse o contexto.

Caixa do Divino ou Caixa: Tambor pequeno feito com couro de cabra e amarrado com corda, utilizado pelas mulheres maranhenses, as caixeiras, na festa do Divino Espírito Santo. Depois da festa religiosa as caixas são utilizadas para brincadeiras como o Cacuriá, o Caroco e o Bambaê.

Coro: Grupo de dançadores que cantam respondendo ao puxador.

Mandinga: Feitiço, despacho, mau olhado, ebó. Os negros Mandingas eram tidos como feiticeiros incorrigíveis. Os Mandingas ou Malinkes, dos vales do Senegal e do Níger, foram guerreiros conquistadores tornados muçulmanos. Não obstante a onfluência maometana, eram considerados grandes mágicos e feiticeiros, e daí o termo Mandinga, no sentido de mágica, coisa-feita, despacho que os negros divulgaram pelo Brasil. (CASCUDO, 1954, p. 378). No Baiadô chamamos Mandinga os detalhes colocados nas roupas e instrumentos feitos de fitas, flores e outros pequenos objetos que contam a história do grupo. Por exemplo, uma das caixas do grupo tem pendurada uma rolha de champanhe que foi tomada por ocasião da defesa de monografia de Vivian Parreira. Com estas recordações concretas enfeitamos os figurinos, instrumentos e adereços e constituímos a memória do grupo.

III. Apêndices

III.I Repertório do Baiadô em janeiro de 2006

Criação do Grupo:

Cacuriás:

José Pedro: Tambor, Cachoeira
Glaysen: Tatu, Tamanduá, Garnisé
Vivinha: Pandeiro, Despedida, Menino Bonito, Frutas do Cerrado
Aline: Miudinho,
Marinalda: Gaivota,
Vanessa: Ponto Soltinho.

Cocos:

José Pedro: Bandeira, Jiló, Morena Bonita, Cajueiro, Manacá
Vivinha: Sô Baiadô, Mistura Boa, Embolada da Vivinha
Victor: Meu Jacá, Manacá
Glaysen: Tatu
Ricardo: Bebe um golinho
Déborah: Coco de Mulher

Cirandas:

José Pedro: Lua Cheia, Fulo Florzinha
Ana Flávia: Realejo, Vitória
Glaysen: Só Não Entra Quem Não Quer
Bárbara: Ciranda do Rio

Congos:

Glaysen: Licença ao Capitão, Demanda
José Pedro: Vovô é Negro, Panela de Barro.

Jongos:

José Pedro: Nego Jongueiro, Escada do Bonfim, Salve o Povo da Angola
Aline: Jongo de Chegada

Caroços:

Ana Flávia: Caju e Mel

Aprendidos com Pedro

Congo:

Na Rua de Baixo, Laranjeira, Fui no Mar, Rainha Conga, Rodeira, Penero,
Do Lado de Fora, Tava Dormindo, Tira a Sandália do Pé, Tremeu a Terra

Aprendidos com o Jongo da Serrinha

Jongo: Fui na Mata, Bombeiro da Bomba

Aprendidos com Henrique Reis de Menezes:

Cacuriás:

Cheguei-cheguei, Beija Flor, Piaba, Catavento, Lavadeira do Rio, Curuba, Carrapato, Tabatingal, Vassoura, Guará, Mergulhão, Manteiga, Piolho, Penerá Xerém, Peixe Tralhoto, Abana Fogo, Facão de Seu José,

Ciranda:

Lua no Céu, Trança de Criança.

Coco:

Palha de Coqueiro, Coco do Mar, Bumbo, Pandeiro e Ganzá, Elà me Chamou pro Coco, Machadeiro, Coco com C.

Repertório aprendido com Tião Carvalho:

Cacuriá:

Cabeça de Bagre, Rolinha, Gavião, Siri, Caranguejinho, Rancá Batata, Carpideira, Pião, Saia, Mariquinha, Escorregô, Jabuti, Catarina, Valsa do Cacuriá, Jacaré, Maçariquinho, Formiga e Sai Cinza..

Caroço:

Marimbondo, Peixe Piá, Embala Neném, Pau Pereira (em fila e em roda) , Balão, Veado

Baralho:

Folha da Jussareira, Baralho de Ouro, Balaio de Guarimã, Açucena

Bambaê:

Maria Raimunda, Coco com C

Ciranda:

Cirandeiro Ó, Casa de Farinha, Chora Bananeira, Lia de Itamaracá, Lindas Morenas, Careca, Setenta e Oito, Praia do Janga, Praia de Olinda, Baralho de Ouro, Quer Ver Bonito, Lua Cor de Prata, Quero Mais

Aprendidos com Daraína e em Pirinópolis

Caroço:

Baila Bonito

Cacuriá:

Mole Mole, Valdemar

Aprendidos com Marisa e Suelem da comunidade Jongo da

Serrinha

Jongo:

Fui na Mata, Bombeiro da Bomba

Aprendidos em CDs

Caroço:

Vira Moenda (Elza do Caroço), Maçarico da Lagoa (Rosa Reis)

Coco da Selma:

Areia, Santo Antônio, Moreninha do Dente de Ouro, Pega Minha Rola.

Jongo da Serrinha:

Zé Maria, Bendito, Tenho Pena, Guiomar, Sá Maria.

Clementina de Jesus (jongos)

Taratá (CD), Cerca Paca (Internet)

Jongo de Guaratinguetá:

Tenho Saudade

III.II. Caixa de Talentos



SOLICITAÇÃO DE APOIO A PROJETOS PROGRAMA DE INCENTIVO CULTURAL

INCENTIVO À CULTURA

CONVÊNIO FMC

Leia atentamente as instruções

Do preenchimento completo e correto dependerá a agilidade da tramitação do seu processo.

1. IDENTIFICAÇÃO DO PROJETO	
Título: Caixa de Talentos	A. -DANÇA
Área :	b. I ARTES CÊNICAS :TEATRO, DANÇA, CIRCO, ÓPERAE MÍMICA
Modalidade:	2. I MÚSICA , DANÇA, ÓPERA E CONGÊNERE
LOCALIDADE:	EE PADRE MÁRIO FORÉSTAN RUA GALENO A SANTOS 159 ROOSEVELT UBERLÂNDIA

2. IDENTIFICAÇÃO DO PROPONENTE

Agência L-4-008	Nome:	Sônia Maria Silva	CPF:	287 699 456 91
	CL/ Órgão Expedidor:	Mg 2 414 679 sspmg	Endereço:	Rua urucânia 260 Bairro Povoá –
	Cidade:	uberlândia	UF: MG	CEP: 38 408-390
	Telefone:	3210 5319	Fax: ()	Endereço Eletrônico (E-Mail): somasil@centershop.com.br

3. OBJETIVOS

OBJETIVO GERAL –

- Realizar ações complementares à escola buscando formar bailarinos infanto-juvenis.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS –

- Promover curso de iniciação ao movimento da dança
- Estudar a história, características e a influência das danças populares na cultura brasileira;
- Divulgar danças populares e folclóricas;
- Construir uma relação de cooperação, respeito, diálogo e valorização das diversas escolhas e possibilidades de interpretação e de criação em dança que ocorram em sala de aula e na sociedade;⁽²⁾
- Situar e compreender as relações entre corpo, dança e sociedade, principalmente no que diz respeito ao diálogo entre a tradição e a sociedade contemporânea;⁽³⁾
- Abrir caminhos para que o jovem se revele com criatividade;
- Contribuir para o fortalecimento da auto-estima, ampliar a visão de mundo, do significado da educação e para a melhoria da capacidade de convivência;
- Perceber as experiências artísticas como um referencial para uma aprendizagem transformadora com garantia dos valores humanos e qualidade de vida;
- Exercitar o protagonismo juvenil
-

² PCN ARTE , pag 74 , Dança: objetivos gerais

³

3. JUSTIFICATIVA DO PROJETO

"A dança liberta o ser humano do peso das coisas e une o solitário à comunidade"

Santo Agostinho

A arte é uma forma de criação de linguagem - a linguagem visual, a linguagem musical, a linguagem cênica, a linguagem da dança, entre outras. Toda linguagem artística é um modo singular de o homem refletir seu estar no mundo. Quando o homem trabalha nessa linguagem, seu coração e sua mente atuam juntos em poética intimidade.

A arte na escola é uma possibilidade de abertura para que o aluno possa reforçar laços de amizade, vivenciar a afetividade, trabalhar e conhecer o grupo, assim como conhecer a si próprios de outra maneira, dando importância à questão da auto-estima. Por meio da criação artística a pessoa se expressa e conhece o mundo, relacionando sua imaginação com sentimentos, sensações e pensamentos. Aí, a imaginação busca sua realização.

Levando em conta:

a) os resultados positivos do trabalho com DANÇA realizado, desde o segundo semestre de 2002, com a criação do grupo de jazz *Rock Your Body*, destacando aqui o brilhante trabalho da aluna – 8ª série - Larissa Menezes Guimarães que assumiu o papel de professora e coreógrafa das equipes, sob a coordenação de um professor da escola. Nesse período houve formação de três grupos de jazz e cerca de sessenta alunas puderam vivenciar essa experiência. Além das apresentações na escola e em outras instituições, destaca-se a participação na I, II e III MOSTRA ESCOLAR DE DANÇA promovidos pelo SESC, do XVII FESTIVAL DE DANÇA –MOSTRA UBERLÂNDIA em julho/04, fato muito significativo para o grupo de dança e para comunidade escolar.

b) as mudanças atitudinais e comportamentais observadas no convívio com integrantes do grupo nos leva a pressupor que o trabalho contribui para ampliar a visão de mundo e do significado de educação, para o fortalecimento da auto-estima e para a melhoria da capacidade de convivência

c) situação socioeconômica da maioria de nossos alunos não os possibilita que paguem por aulas de dança ou que tenham despesas com transporte para freqüentarem

aulas longe de casa

Enfim, considerando que a dança é importante na escola, principalmente porque é importante fora dela e que “a dança liberta o ser humano do peso das coisas e une o solitário à comunidade” (Sto agostinho), propomos continuar desenvolvendo atividades com dinâmicas corporais, dança, a música e outras formas de expressão artística, buscando talentos de cada um .

Para consecução de nossos objetivos necessitamos parceria junto à comunidade no que se refere a apoio financeiro e também de pessoas que possam estar junto com a escola monitorando esses trabalhos.

4. ESTRATÉGIA DE AÇÃO (MEMORIAL DESCRITIVO)

1- Dar continuidade às aulas de jazz / exercício do protagonismo juvenil

- a) Realizar aula de jazz , professora e coreógrafa adolescente
Larissa Menezes Guimarães
- b) Montar coreografias com os temas - Meio Ambiente / Paz
- c) Confeccionar figurinos e cenários
- d) Realizar apresentações nas atividades escolares e em outras instituições
- e) Participar de mostra de dança na cidade**

2- Aulas de danças folclóricas

- a) Contratar professor de dança – estagiário UFU
- b) Realizar oficinas semanais
- c) Estudar sobre a historia das danças folclóricas
- d) Organizar apresentações na escola
- e) Participar da mostra de dança na cidade**

Cronograma das oficinas :

1- Oficinas de dança

Terças e quintas 13 h às 15 horas

Local – dependências da EE Padre Mário Foretan

Rua Galeno A Santos 159 – Roosevelt

METODOLOGIA

Optar por uma metodologia participativa no qual o educando seja reconhecido como sujeito e agente de seu processo de aprendizagem, e seja capaz de participar ativamente na construção do conhecimento. Pretende-se realizar semanalmente as oficinas para desenvolvimento da arte do movimento - a dança.

Etapas:

A) Manter o grupo de dança Rock Your Body III, modalidade jazz, possibilitando o ingresso de novos integrantes .

B) Realizar semanalmente “oficinas” de dança tendo como eixo os seguintes conteúdos:

1) Dançar -

- desenvolvimento das habilidades corporais , trabalho de memorização e reprodução de seqüências de movimentos quer criadas pelos alunos, pelo professor quer pela tradição da dança.
- Relacionamento das habilidades corporais adquiridas com as necessidades contidas nos processos da dança trabalhados.

2) Apreciar e dançar -

- Aperfeiçoamento e compreensão dos elementos do movimento : partes do corpo, dinâmicas do movimento, uso do espaço e das ações.
- Experimentação e diferenciação entre repertório, improvisação (instruções diretas, descobertas guiadas, respostas selecionadas, jogos, etc.) e para composição coreográfica (notícia de jornal, poesia, quadros, esculturas, histórias, elementos de movimento, sons e silêncio, objetos cênicos).
- Observação e análise das tomadas de decisão pessoais e grupais em relação às conseqüências dos processos criativos.

3) Dimensões histórico-sociais e culturais da dança e seus aspectos estéticos.

- Conhecimento dos dançarinos/ coreógrafos e grupos de dança brasileiros e estrangeiros que contribuíram para a história da dança nacional, reconhecendo e contextualizando épocas e regiões.

C) Apresentações periódicas do trabalho desenvolvido para a comunidade escolar.

RESULTADOS ESPERADOS

Espera-se que os alunos possam:

- a) Saber mover-se com consciência, desenvoltura, qualidade e clareza dentro de suas possibilidades de movimento e das escolhas que faz.
- b) Escolher consciente e criticamente papéis e propostas criativas que sejam significativas para ele, para o desenvolvimento da arte e para a convivência em sociedade.
- c) Integrar os diversos elementos que constituem o processo de elaboração de uma dança, relacionando-os entre si, com as outras linguagens e com a sociedade.
- d) Situar os movimentos artísticos no tempo e no espaço para que estabeleça relações entre a história da dança e os processos criativos pessoais de forma crítica e transformadora.

5. REALIZAÇÃO DO PROJETO

Plano de distribuição do produto cultural:

- Apresentação das coreografias criadas
- comunidade escolar e em outras instituições
- Participar de mostras e festivais de dança

Período de execução (nº de dias necessários para realização):

Março a dezembro - 300 dias

Datas:

Início 01.03.2005

Término 31.12.1005

Estimativa de público alvo: (quais camadas da população / quantos)

Integrantes do grupo Rock your Body III – 11 bailarinas

Número atual de alunos escola 814

Apresentações na escola mensalmente

Apresentação em outras escolas/instituições

Participação mostra /festivais 500

6. RESUMO DAS FONTES DE FINANCIAMENTO

Programa de Incentivo Cultural 3.000,00

III.III. Projeto Padre Mário Florestan 2005

Objetivo Geral

Desenvolver atividade curricular com dança popular na escola Padre Mário Florestan no Roosevelt com uma turma de terceira série do ensino fundamental, integrada aos conteúdos curriculares, que oportunize o desenvolvimento de temas transversais, de atividades interdisciplinares e de integração.

Objetivos específicos

- ✓ Estruturar um grupo de dança popular por meio de oficinas;
- ✓ Ampliar o conteúdo de arte oferecido na escola Padre Mário Florestan;
- ✓ Construir uma relação de cooperação, respeito, diálogo e valorização das diversas escolhas e possibilidades de interpretação e de criação em dança que ocorram em sala de aula e na sociedade⁴;
- ✓ Situar e compreender as relações entre corpo, dança e sociedade, principalmente no que diz respeito ao diálogo entre a tradição e a sociedade contemporânea⁵;
- ✓ Abrir caminhos para que o jovem se revele com criatividade;
- ✓ Contribuir para o fortalecimento da auto-estima, ampliar a visão de mundo, do significado da educação e para a melhoria da capacidade de convivência;
- ✓ Perceber as experiências artísticas como um referencial para uma aprendizagem transformadora com garantia dos valores humanos e qualidade de vida;
- ✓ Exercitar o protagonismo juvenil.
- ✓ Oportunizar campo de pesquisa para os integrantes do grupo Baiadô.

⁴ PCN ARTE , pag 74 , Dança: objetivos gerais

⁵ idem

Metodologia

- ✓ Constituição de equipe multidisciplinar formada poricineiros do grupo Baiadô, os professores da terceira série, professoras de educação física e de artes, bem como a supervisora e a coordenadora pedagógica da escola Padre Mário Florestan.
- ✓ Reuniões de planejamento, acompanhamento e avaliação, coordenadas pelas profas. Renata Meira (UFU) e Sônia Silva (EPMF).
- ✓ Elaboração do plano de ação pela equipe multidisciplinar
- ✓ Oficinas para aprendizagem do cacuriá, congo e ciranda em suas diferentes ações: dançar, cantar, tocar e versar.
- ✓ Oficinas para elaboração de figurino e de piabas.
- ✓ Criação de versos e de uma coreografia da canção do tatu específica do Padre Mário.
- ✓ Realização de eventos com a participação de outros setores da escola.
- ✓ Realização de atividades com congadeiros do bairro.
- ✓ Participação do grupo de dança da escola Padre Mário Florestan em evento do bairro Roosevelt.
- ✓ Estímulo para integração de conhecimentos previamente adquiridos por outras vias, como tradições familiares, atividade de bairro, habilidades musicais e cênicas.
- ✓ Acompanhamento das atividades do grupo: preparação para apresentações e manutenção do repertório.
- ✓ Registro em vídeo de todo o repertório para documentação e para estudo.

Estrutura de Trabalho

O trabalho será acompanhado sistematicamente por um coordenador de oficinas, Vivian Parreira, e pelas professoras de educação física, Claudia, e regente, Fátima. O coordenador de oficinas será responsável pelos ensaios dos aspectos aprendidos. Cada aspecto aprendido será ministrado poricineiros especificamente selecionados para tal fim. São estes aspectos: repertório de cacuriá, congo e ciranda; estudo do ritmo e da musicalidade; compreensão e criação de versos; elaboração de figurino e adereço. Será constituída uma equipe multidisciplinar para acompanhar a inclusão das atividades

desenvolvidas no conjunto das oficinas pela escola, considerando as atividades do grupo, bem como, as atividades em sala de aula com temas transversais, a preparação destas atividades pelo professor regente e, também, as atividades de planejamento pedagógico geral da escola, no qual se insere o projeto. Um integrante do grupo Baiadô ficará responsável por acompanhar e registrar estas atividades integradas.

Cronograma de Trabalho

Oficinas semanais nas quintas feiras no horário de 13:50 a 15:30 horas.

Início: dia 09 de junho – quinta feira

Término: 8 de dezembro – quinta feira

14 de junho: Constituição de equipe multidisciplinar e agendamento de reuniões para planejamento, acompanhamento e avaliação.

Detalhamento :

0.	Data	Temas a serem abordados	Conteúdo do encontro	Oficineiros
1.	9 de junho	Cacuriá: movimento, canto e repertório	Articular os pés e cantar. Passo básico do cacuriá. Cheguei, cheguei, Pé no terreiro, Manteiga, Carrapato, Tambor	Vivian, Marinalda e Pedro
14 de junho		Constituição de equipe multidisciplinar e agendamento de reuniões para planejamento, acompanhamento e avaliação.		
2.	16 de junho	Cacuriá: movimento, canto e repertório	Braços de pano, braços dados em contrapeso, braços desenhando no ar. Bana fogo, Coruba, Piaba, Vassoura	Vivian, Marinalda e Pedro
3.	23 de junho	Cacuriá: movimento, canto e repertório	Quebra de joelhos e peso no quadril. Facão do Seu José, Tamanduá, Beija Flor	Vivian, Marinalda e Pedro
4.	27 de junho segunda feira	Cacuriá: movimento, canto e repertório	Rolamento de coluna com brado. Guará, Penerá xerém, Mergulhão	Vivian, Ricardo e Júlio
5.	7 de julho	Cacuriá: ritmo	Toque de caixa e caxixi	Déborah, Marinalda e Aline

6.	14 de julho	Cacuriá: registro em vídeo do repertório aprendido	Evento na escola com a participação do grupo Baiadô e do grupo de Jazz da escola.	Todos
Recesso escolar e da oficina				
7.	4 de agosto	Cacuriá: ensaio	Revendo e aprimorando as danças	
8.	11 de agosto	Cacuriá: ensaio	Revendo e aprimorando as danças	
9.	18 de agosto	Cacuriá: criação	Tatu – criação de coreografia	Vivian
10.	25 de agosto	Congo: repertório	Dança das bandeirinhas e dos soldados com e sem o tambor: Demanda, Licença ao Capitão, Vovô é Negro, Rainha, Panela de barro	Pedro
11.	1º de setembro	Congo: ritmo	Ritmo: caixa, repique e chocalho	Pedro
12.	8 de setembro	Congo e cacuriá: ensaio	Revendo e aprimorando as danças	Pedro
13.	15 de setembro	Versos	Cacuriá e congo	Vivian
14.	22 de setembro	Congo: ensaio.	Revendo e aprimorando as danças	Pedro
15.	29 de setembro	Encontro com terno de congo	Evento na escola com a participação do grupo baiadô e com um terno de congo do bairro Roosevelt	Pedro
16.	6 de outubro	Cacuriá e Congo: ensaio	Revendo e aprimorando as danças	Pedro
9 de outubro – Festa da Congada de Uberlândia				
17.	13 de outubro	Figurino	Conhecimento de diferentes figurinos. Experimentação dos movimentos. Definição do figurino do grupo.	Glaysen
18.	20 de outubro	Piaba	Elaboração, realização e manipulação.	Marta
19.	27 de outubro	Dança da Ciranda	Dança simples e dobrada: Só não entra quem não quer, Ciranda cirandinha, Praia do Janga Uso da Piaba	Marta
20.	3 de novembro	Ritmo da Ciranda	Caixa e caxixi	Marinalda

21.	10 de novembro	Cacuriá, congo e ciranda	Dançando com figurinos e piaba	
22.	17 de novembro	Preparando o evento final	Definindo roteiro	
23.	24 de novembro	Preparando o evento final	Compondo versos e ensaiando roteiro	
24.	1º de dezembro	Preparando o evento final	Ensaio geral	
25.	8 de dezembro	Evento Final	Participação do grupo num evento fora da escola com o grupo Baiadô	

III.IV. Trajetórias do Baiadô: Grupo de Dança Brasileira

"E quem não dança segura a criança!"

Jiló, fazedor de coquinho e quebra queixo.

O grupo Baiadô desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão por meio da dança em diálogo com as tradições populares.

O grupo pesquisa as danças populares brasileiras por meio de pesquisa de campo, contato com portadores de tradição e oficinas ministradas por estudiosos e praticantes das danças.

O trabalho de apropriação destas danças passa necessariamente pela criação de coreografias e músicas, tendo por base os passos e os ritmos tradicionais.

As atividades desenvolvidas desde junho de 2003, citadas cronologicamente abaixo, referem-se a espetáculos de dança nas ruas, praças e teatros de Uberlândia e cidades próximas; a apresentação de comunicações e relatos de experiência em eventos científicos; a oficinas e cursos ministradas por diversos integrantes do grupo para públicos diferenciados e intervenções no cotidiano da cidade, que são cortejos, celebrações ou apresentações de danças realizadas em localidades distintas da cidade de Uberlândia sem ser parte de evento institucionalizado.

*Olhe aqui preste atenção
O que eu digo tem valor
Todo artista popular
É também um trabalhador*

O Baiadô é um grupo aberto, ou seja, recebe pessoas interessadas em dançar, cantar, tocar e versar, sem nenhum processo seletivo. Os integrantes do grupo são atualmente estudantes de dez cursos distintos da universidade e membros da comunidade, sendo vinte por cento portadores de tradição.

Os encontros semanais desenvolvem trabalhos de consciência e expressão corporal, estudo de repertório de danças populares, atividades de criação, orientações para pesquisa e ensino da dança e rodas de conversa, quando são socializadas as impressões, as idéias, as propostas, os convites, entre tantas conversas.

Além dos encontros semanais e da intensa agenda de atividades de ensino, pesquisa, extensão e arte, o Baiadô participa de festas tradicionais como a festa da Congada em Uberlândia e a roda de lundo em Araripe, norte de Minas Gerais. Também promove viagens nas quais pratica a dança, intensifica as relações e criações, e ainda faz celebrações em datas importantes para os integrantes do grupo, como casamentos e formaturas, quando se aproxima das famílias e amigos, integrando vida e arte.

Atividades Desenvolvidas

Junho de 2002

Junho - Festa da Matriz, Praça Tubal Vilela - Espetáculo Cacuriando é lindo

Junho - Festa da Igreja Nossa Senhora Aparecida

Participação junto com a quadrilha com o grupo de catequese e crisma.

Agosto de 2002

8 de agosto - Apresentação de cacuriá no SESI Mansur, atividade de apoio ao estágio profissionalizante em pedagogia da estudante Letícia Brito.

Agosto - Apresentação no Centro de Educação Especial de Uberlândia - CEEU

Agosto - Plenária de avaliação de 2 anos de Conselho do Orçamento Participativo.

Fevereiro de 2003

Fevereiro - Arte na Praça, gravação de programa televisivo pela TVU - Televisão Universitária da Universidade Federal de Uberlândia.

Plenária do OP Patrimônio, passagem pela feira livre

Casamento de Juliana Penna

Março de 2003

Março - Saída de Coco, semana de recepção de calouros -

Abril de 2003

25 de abril - Encerramento da III Semana dos Povos Indígenas Brasileiros: a inserção da cultura indígena na educação - Museu do Índio UFU -

25 de abril - Calourada do DCE - participação espontânea,

Mai de 2003

5 de Maio - 25 anos de federalização da UFU - abertura oficial -

15 de Maio - I Seminário de Culturas / Dicult / UFU em frente ao Bloco 3M -

Junho de 2003

13 de Junho - Festa Junina do Baiadô no Campus Santa Mônica - proposição e organização do evento, participação com um auto junino e a quadrilha.

27 de junho - performance de forró na Oficina Cultural, projeto fim de tarde.

28 de Junho - Festa Junina do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli.

29 de junho - encerramento do II Seminário de Formação Educacional Continuada no Futuro Pré-Vestibular Alternativo, anfiteatro do Bloco B, Campus Santa Mônica.

Julho de 2003

8 de julho - XVI Festival de Dança do Triângulo - Mostra aberta - apresentação com o Quarteto Vagamundo na praça Sergio Pacheco.

12 de julho - Programação de Encerramento do XVI Festival de Dança, Mostra Uberlândia, praça Sergio Pacheco. Grpo Baiadô e Grupos Premiados

13 de julho - Participação como propositor de dança para o público da aula-espetáculo "Sol a Pino", a diversidade da cultura brasileira num espetáculo com o artista Antônio Nóbrega - proposta de intervenção no cotidiano da cidade.

Bazar do Jiló - Participação de evento realizado pela comunidade do Bairro Tibery

23 de julho - DICULT / UFU censo cultural com Vagamundo.

25 ou 26 de julho - Praça Sergio Pacheco - comemoração do dia nacional do motorista - organizada pela Fundação de Apoio de Defesa dos Direitos Difusos Populares de Uberlândia.

Agosto de 2003

15 de agosto - Trabalho de campo em Romaria.

Sete integrantes do grupo realizaram observação orientada, entrevistas e fotografias.

Estação Cultura - Dança na praça em frente ao Estação Cultura, depois da apresentação de um grupo de capoeira local e antes da apresentação da Orquestra de Violeiros.

Setembro de 2003

7 de Setembro - Hasteamento da bandeira do Brasil, do Estado de Minas Gerais e da UFU, em frente à PROPP, campus Santa Mônica.

17 e 18 de Setembro - Encontro dos Professores de História do Triângulo Mineiro: As políticas públicas no contexto neoliberal - CEMEPE, realização, Laboratório de Ensino e Aprendizagem em História.

24, 25 e 26 de Setembro - 3ª Semana de Reflexões e Ações e Reflexões no Ensino de Arte - apresentação de pesquisa - Vanessa e Glayson apresentaram os trabalhos de iniciação científica, vivência em sala de aula (oficina) e celebração com o público.

25 de setembro - 40 anos da Renata e Campanha da Congada, dança para e com o Terno de Moçambique Princesa Isabel

Outubro de 2003

Festa da Congada - Visita de pêsames ao quartel do Terno de Congo de Sainha por ocasião da morte de Dona Abadia.

15 a 19 de Outubro - VI Festival de Artes de Goiás e V Seminário de Educação Estética na Cidade de Goiás - Realização de dois espetáculos, duas celebrações de rua, uma oficina de três dias e participação da coordenadora do grupo na mesa redonda com o tema: Cultura Popular Dentro e Fora de Sala de Aula. Participação integrada dos pesquisadores do Laboratório do Ensino das Artes da UNICAMP, onde a coordenadora do grupo desenvolve sua pesquisa de doutoramento.

Outubro - "Voadores" no Bate papo cultural com o Cordel do Fogo Encantado na Calourada da

UFU, no saguão da Biblioteca.

25 de outubro - Palco Móvel no Bairro Shopping Park.

29 e 30 de outubro - XI Encontro de Recursos Humanos, com o tema: "Tempo de Cooperar, a construção da Competência Coletiva".

Novembro de 2003

01 de novembro - Palco Móvel no distrito de Tapuirama.

08 de novembro - Palco Móvel no bairro Pacaembu.

23 de novembro - Palco Móvel no bairro São Jorge.

novembro - Participação em duas apresentações do espetáculo Domínio Público do Quarteto Vagamundo no Palco de Arte, Uberlândia.

Dezembro de 2003

07 de dezembro - Arte na Praça

13 e 14 de dezembro - Quarteto Vagamundo em Domínio Público no Palco de Arte

Dezembro - festa de natal do MST no assentamento Pires do Rio.

Março de 2004

20 de março - Baiadô no Estação Cultura, Jazz Verão.

Abril de 2004

25 de abril - Baiadô na Praça

Maio de 2004

02 de maio - Apresentação no Teatro da Estação Cultura no espetáculo denominado Domínio Público do Quarteto Vagamundo.

27 de Maio - Semana Acadêmica UFU - apresentação no Campus Umuarama, comunicações e oficina.

Junho de 2004

5 de junho - Participação no I Fórum Municipal Lixo e Cidadania, CORU - Cooperativa dos Recicladores de Uberlândia.

12 de Junho - levantamento do Mastro para Santo Antônio

12 de Junho - Apresentação do Auto Junino no Encontro Nacional de Estudantes de Medicina no Campus Santa Mônica da UFU

13 de Junho - Apresentação do Auto Junino na Praça Tubal Vilela - proposta de intervenção no cotidiano da cidade. Antes de iniciar as festividades do dia da Festa Junina da Catedral, Pastoral da Moradia.

17 de junho - Apresentação em Escola Estadual no Bairro Pacaembu.

18 de junho - Apresentação na Festa Junina da Catedral, Pastoral da Moradia, na Praça Tubal

Vilela.

18 de junho - Aniversário do Baiadô e de Carmem Meira Cunha com jantar na casa da mãe do Túlio, Terezinha Guimarães, comemorando os aniversários. dançaram conosco a mãe do Túlio e a irmã do Pedro, Sandra, deficiente mental .

Agosto de 2004

Agosto - VI Semana de Artes Cênicas - apresentação de Voadores e comunicações. Visita da Dr^a Márcia Strazzacappa ao ensaio.

Setembro de 2004

5 de setembro - ENESCOP - Encontro de Educação, Cultura e Saúde Popular - Acrópole, atividade de encerramento.

9 de setembro - inauguração dos novos leitos no Hospital do Câncer

14 de setembro - oficina na I Semana Acadêmica da UFU - Comunicação de Pesquisas no Laboratório de Ações Corporais

18 de setembro - Missa Conga na reinauguração do MONUVA - Movimento Negro Unificado Visão Aberta.

25 de setembro - Leilão de moçambique no aniversário da Renata - na rua, dançando para o moçambique Santa Izabel.

Café com DİRES - programa de recepção de calouros no Restaurante Universitário.

Passeio - cortejo no Bairro Morumbi, intervenção no cotidiano da cidade.

Outubro de 2004

23 de outubro - escola à tarde

24 de Outubro - Missa Conga na reinauguração do MONUVA - Movimento Negro Unificado Visão Aberta.

Novembro de 2004

12 de novembro - Apresentação em escolas municipais de ensino fundamental dentro do Projeto Arte nas Escolas da Diretoria de Culturas da PROEX.

Bazar beneficente do Centro Espírita da Marinalda e da Amanda. Apresentação e almoço com os organizadores do evento - comida de vó no fogão a lenha.

28 de novembro - Saída no Bairro Morumbi - com almoço na casa do Pedro

Dezembro de 2004

Gravação do Cd do Baiadô para a apostila de danças brasileiras nos estúdios da rádio universitária com a colaboração técnica do prof. Fanuel.

Dezembro - Arte na Praça Sérgio Pacheco.

2005

"Parente original da cultura popular"

Verso da música Paipitação, recebida de presente de um sambista popular

Ver 18 de junho de 2005.

Janeiro de 2005

Folia de reis em Cananéia - Pesquisa de campo ativa - trabalho de incentivo e valorização

Janeiro - Participação como atividade cultural no Projeto Veredas, Center Convention.

Março de 2005

15 de Março - Recepção de calouros organizada pela Dires

31 de março - Dança no Umuarama, calourada do DCE.

Abril de 2005

"Nós umbandistas somos um povo muito humilde. Nós não discrimina os outro. Às vezes as pessoas chegam a ssustar, mas não tem nada de assustar. É tudo limpo, puro. Ogun é um santo guerreiro, lutador, que batalha. A luta para estudar, sair de casa , se dedicar. O que vocês faz tem semelhança com o santo Ogun, de enfrentar. Corrente de benção é uma limpeza, um axé para dar mais energia, limpar o mal, para dar mais seguimento. Hoje o Baiadô é afilhado da casa".

José Pedro Simeão Alves

1º de Abril - Oficina de Dança Popular com o grupo Baiadô na calourada 2005

"Não estamos à venda". Oficina no Campus Santa Mônica, em frente ao bloco 3Q ,

3 de Abril - Arte na Praça com Pifarinha.

23 de Abril - Festa de Ogun no terreiro de umbanda Pai Domingos;

"Percebi cores, cheiros, plantas, sons e crianças pedindo abraço".

Relato oral de Cecília, bióloga, em roda de conversa.

"Percebi as crianças aprendendo e comecei a entender qual o processo de aprendizagem num grupo aberto".

Relato oral de Vanessa, arte educadora, em roda de conversa

"A relação com eles era diferente das apresentações, estava pertinho. O abraço foi bacana, eu gostei".

Relato oral de Glayson, artista plástico, em roda de conversa

"Esta é uma característica da pesquisa do Baiadô, trabalhar com cultura e fazer arte numa mesma atividade. Muitas pessoas não encontram a obra, o bem distinto que pode ser vendido e ser transformado em glória. Onde já se viu um espetáculo que não tem público?"

Relato oral de Túlio, sociólogo, em roda de conversa.

Abril - e Calourada do DCE - apresentação e oficina.

Maio de 2005

7 de maio - início das oficinas de voz com Edmar Ferretti.

10 de maio - apresentação do grupo na Escola Estadual Padre Mário Florestan -

11 de maio - II Semana Acadêmica da UFU - oficina e celebração.

12 de maio - II Semana Acadêmica da UFU - pizzada cultural.

17 de Maio - Abertura cultural do "Circuito de Debates sobre Saúde Pública e Medicina Social, antecedendo a mesa redonda com Gabriel Palafox, Frei Rodrigo e Lanny Smith no campus Umuarama.

20 de maio - 2º Fórum Social do Triângulo Mineiro, concentração na praça Tubal Vilela e frente da caminhada até o campus Santa Mônica.

Maio - Apresentação na Escola Estadual Padre Mário Florestan - início do projeto multidisciplinar com ensino de dança.

Junho de 2005

2 de junho - Reunião preparatória das oficinas da Escola Estadual Padre Mário Florestan

4 de junho - Visita à casa Viva Vida onde ficam crianças de até sete anos vítimas de violência doméstica e apartadas dos pais por ordem judicial;

Feijoada Cultural do terno "Moçambique Raízes" na Oficina Cultural. neste evento participaram também os grupos de samba eterna chama, pagodes da vida e sacode seus convidados; Grupo de dança Balé Baby - 3ª idade; grupo de dança afro Monuva; Grupo Tabinha, Terno de Moçambique Pena Branca e grupo Capoeira de Angola.

11 de junho - Festa junina "Arraia da Ajuda" para arrecadar fundos para o projeto Viva a Vida;

12 de junho - Levantamento do mastro na residência de José Pedro, integrante do grupo, feijoada e jongo em torno da fogueira.

13 de junho - Conclusão do Projeto de Iniciação Científica do estudante Glayson Arcanjo, participante do grupo Baiadô, sob orientação de Renata Meira

14 de junho - Reunião da equipe multidisciplinar da E.E. Padre Mário Florestan

18 de junho - Aniversário de três anos do Baiadô - Festa junina no Bairro Patrimônio, residência de Márcia e Seu João.

Palpitação

Composição de Rogério Miranda, compositor de sambas do bairro Patrimônio

Presente de aniversário dos três anos de Baiadô

Na carruagem esfuziante do momento
Peço licença e entro no verbo do compositor
Liberdade e expressão é o argumento
Se tem palpitação é o Baiadô

Tem marcação no seu tambor
Tem poesia um canto alegre
A conjunção é o Baiadô
Contagante se repete

Lendário descendente de uma linda história
Parente original da cultura popular
A própria vida carimba a trajetória
A coreografia e o trejeito de encantar

Na dança há palpitação de alegria
Intérprete, comandante, produtor
Arte cênica ou corpo em alegria
É o que resume o Baiadô

24 de Junho - Festa de Xangô no terreiro de umbanda da Mãe Irene, Tenda Coração de Jesus;
25 de junho - Baiadô no Escombro - programa da Rádio Universitária elaborado por Marco Túlio e Karlinha.
29, 30 de junho e 01 de julho de 2005. II Encontro regional da Rede Arte na Escola, pólos Patos de Minas, Uberlândia e Montes Claros: "diálogos e Práticas Interdisciplinares: caminhos da arte-educação em parceria".

29 de junho

à tarde: participação em relatos de experiências e projetos implementados

à noite: celebração de rua Grupo Baiadô : pesquisa e prática da dança brasileira.

30 de junho

à tarde: participação em comunicações livres e comunicações coordenadas

à noite: na programação não oficial dançamos na praça com o pessoal da UNIMONTES e aprendemos o Lundu

Julho de 2005

1º de julho

de manhã: preparamos a oficina em versos e dançando com participação de público

à tarde: ministramos mini curso "Tatudança - oficina de dança" e trouxemos duas coreografias do tatu.

2 de julho - Levantamento do mastro na residência de de Dona Rita, tia de José Pedro, feijoadas com pimenta e garnisé com criançada ao lado da fogueira;

09 de julho - Arraiá do Azul de Maio - Festa junina do Terno Marujo Azul de Maio, Roosevelt. Evento para arrecadar fundos para a festa da congada.

14 de julho - Joanhinha em Julinho forró for all para todos. Festa de encerramento do 1º Semestre letivo de 2005 no Circo da UFU.

15 de julho - Apresentação para os professores da Rede Municipal de Ensino, com a presença do Secretário de Educação. Parte das atividades de divulgação e sensibilização para as oficinas do CEMEPE.

22 a 27 de julho - Viagem de José Pedro, Marinalda, Vivian e Roberto, integrantes do Baiadô para São Luis do Maranhão.

23 de Julho - ATBC - Congresso Internacional sobre o Ecossistema do Cerrado, Center Convention.

Julho e Agosto - apresentação do curso de Extensão do CEMEPE em atividades para gestores e professores de 1 a 4 e de 5 a 8 no próprio Cemepe e num encontro na Shalon - cinco apresentações ao todo.

Agosto de 2005

16 de agosto - Aquecimento com baiadô no gramado entre os blocos I e H - semana de recepção de calouros das Artes Cênicas e Recepção dos Calouros da ProGrad.

- 17 de agosto - Café com DIRES no RU do Campus Santa Mônica ProEx.
- 20 de agosto - participação na X CAPE - confraternização de alunos, pais e educadores. Solenidade de comemoração dos 10 anos da Escola Oswaldo Vieira Gonçalves. Apresentação de dança na abertura do evento e oferecimento de oficina para a 1ª série do primeiro grau.
- 21 de agosto - Apresentação no Parque do Sabiá dentro da programação do mês do Folclore, encerramento da oficina de cestos.
- 24 de agosto - Apresentação do Baiadô como parte de sensibilização para o Curso de Extensão em Danças Brasileiras no CEMEPE, manhã e tarde - público - professores da rede pública de ensino
- tarde - Apresentação na Semana do Folclore da Escola Municipal Professor Thales de Assis Martins, bairro Roosevelt.
- 28 de agosto - participação no show do Pena Branca no Bairro Patrimônio, saudação ao espaço de cultura do Patrimônio e proposta de envolvimento do público. Ciranda cantada junto com Pena Branca e tocada junto com Tabinha, dançada pela comunidade do Patrimônio.

Setembro de 2005

- 5 de setembro - início das oficinas no CEMEPE
- 9 de setembro - apresentação do cacuriando - grupo das crianças da E.E. Padre Mário Florestan no Congresso de Educação Infantil da Faculdade de Educação da UFU.
- 18 de setembro - Festa de Iemanjá, junto ao Congresso de Tradições Afro Brasileiras - Poliesportivo do Roosevelt
- 25 de setembro - encontro dos Moçambiques do Bairro Patrimônio e comemoração do 43º aniversário de Renata Meira - rua Tijuca em frente ao nº395.

Outubro de 2005

- 01 de outubro - Patotota - festa de família da Ana Lúcia, funcionária da UFU que trabalha na Diretoria de Extensão.
- 04, 05 e 07 de outubro - apresentações no circuladoança, em três escolas municipais nos bairros Guarani, Santa Mônica e São Jorge.
- 09 de outubro - Festa de congada de Uberlândia, apresentação informal e improvisada no almoço do terno de congo de Sainha
- 13 de outubro - Abertura da Semana de Cultura de Ituiutaba - VERIFICAR
tarde: oficina
noite: apresentação na praça
- 16 de outubro - Participação na manifestação da Seção Sindical ADUFU - Associação dos Docentes da Universidade Federal de Uberlândia dentro das atividades do Comando de Greve Local.
- 22 de outubro - festa da família na APAE.

Novembro de 2005

- 11 a 15 de novembro - viagem para Ubatuba: dançar na praia, visita a Cunha, curso para ceramistas.
- 21 de novembro - Apresentação dos educadores participantes do Curso de Extensão em Danças Brasileiras no centro Municipal de Estudos e Pesquisas em Educação - CEMEPE
- 22 de novembro - Evento final do projeto Multidisciplinar desenvolvido na Escola Padre Mário Florestan.

Dezembro de 2005

- 06 de dezembro - apresentação com os educadores participantes do Curso de Extensão em Danças Brasileiras no Congresso de Educadores, Faculdade de Educação, UFU.
- 09 de dezembro - apresentação/oficina na festa de encerramento do programa de atendimento aos idosos da faculdade de Educação Física da UFU
- 18 de dezembro - dançando para as famílias de Túlio e Renata

Janeiro de 2006

- De 18 a 20 de janeiro Mostra de Dança e Teatro de Montes Claros: oferecimento de oficina e realização de celebração de rua.
- 21 de dezembro - pesquisa de campo na comunidade Quilombola de Araripe, norte de Minas - Dançando lundu e batuque sob comando de Dona Catarina.

Fevereiro de 2006

- 18 de fevereiro - manhã - apresentação no Bairro Morumbi dentro da campanha de vacinação e atividade do Programa de Saúde da Família.
- 18 de fevereiro - noite : Grito de Carnaval dançando Baralho com a Perereca Louca, bloco de Carnaval da Folia Cultural, intervenção no cotidiano da cidade.

Março de 2006

- 19 de março - manhã - apresentação no lançamento do Projeto Fica Vivo na Cidade da Secretaria de Segurança Pública do Estado de Minas Gerais.
- 19 de março - tarde - dançando na praça Sérgio Pacheco - intervenção no cotidiano da cidade.

Junho de 2006

- 03 de junho - Reinauguração do Centro de Referência da Cultura Negra Graça do Axé. Evento promovido pela Secretaria Municipal de Cultura e pela Diretoria de Culturas da UFU.

Julho de 2006

- 01 de julho - Festa junina da Tenda de Umbanda Pai Domingos da Guiné, junto com o grupo Tabinha e a Quadrilha da Tenda.
- 02 de julho - Levantamento do Mastro para os Santos Juninos, casa de Dona Rita, tia de José Pedro Simeão Alves.

Outubro a Dezembro de 2006

Desenvolvimento do Projeto Escola de Congo, Prêmio Funarte de Dança, em parceria com a Folia Cultural e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Participação do Terno de Congo de Sainha, grupo Tabinha e grupo Dança de Rua.

22 de outubro - Baiadô recebe a visita dos ternos de Congado na Escola de Congo, durante a festa de Nossa Senhora do Rosário. A Escola de Congo ofereceu uma estola bordada em homenagem aos 90 anos da Irmandade de N.S. do Rosário. Visitam a escola: Moçambique Raízes, Moçambique Princesa Izabel, Terno de Congo de Sainha, Moçambique Pena Branca, Moçambique Guardiões de São Benedito, Catupé Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

5 de novembro - Apresentação do espetáculo resultante das oficinas da Escola de Congo no projeto Zouk Móvel.

19 de novembro - Apresentação do espetáculo resultante das oficinas da Escola de Congo na Celebração para Zumbi, Praça Clarimundo Carneiro.

03 de dezembro - Apresentação do espetáculo resultante das oficinas da Escola de Congo no encontro de Capoeira promovido pela Associação de Capoeira de Uberlândia.

10 de dezembro Apresentação do espetáculo resultante das oficinas da Escola de Congo no II Encontro de Capoeira do Cerrado.

CACURIA

1. Cheguei, cheguei
2. Pé no terreiro
3. Vassoura
4. Fação do seu José
5. Tamanduá
6. Tatu
7. Tambor
8. Guarã
9. Penerá xerém
10. Piaba
11. Mergulhão
12. Bana fogo
13. Carrapato
14. Coruba
15. Manteiga
16. Beija Flor

COCO

17. Conjunto de Cocos
Coco do Baiadô / Bandeira / Gilo /
Beija Flor / Morena Bonita
18. Outro Conjunto de Cocos
Tatu / Coco com C / Machadoiro /
Embolada da Vivinha

JONGO

19. Taratá
20. Negro Jongueiro

CONGO

21. Conjunto de Congos
Peço Licença / Congo pro Capitão /
Vovô é negro / Rainha / Pánela de
Barro / Congo Forte

CIRANDA

22. Praia do Janga
23. Ciranda pra quem quer
24. Ciranda Cirandinha

FICHA TÉCNICA

Edição: Nov/2006

Coordenação Geral: Renata Meira

Produção: Túlio Cunha

Captação: Faúel de Lima e Túlio Cunha

Edição: Faúel de Lima e Ivana Rosa

Programação visual: Glayson Arcanjo e Túlio C.

Design: Glayson Arcanjo

GRUPO BAIADÔ

Canto e Percussão:

Cristiano L. Ferreira de Souza

Déborah Maria de Lima

Glayson Arcanjo de Sampaio

Leticia Brito e Silva

Lillian Aparecida Rosa

Marinalda Oliveira Moreira

Jose Pedro Simeão Alves

Renata Bittencourt Meira

Thiãga Xavier Ferreira

Túlio Cunha

Vanessa Bianca Sgalheira

Vivian Parreira da Silva

Apoio: Rádio Universitária UFU

Realização: Folia Cultural

www.foliacultural.org

Uberlândia-MG-Brasil

PEIC 2004, Programa de Extensão
Universidade Federal de Uberlândia

Curso de Teatro- UFU

Laboratório de

Ações

Corporais

Direção e Coordenação

Renata Meira

Tatu Dançando

Grupo Baiadô

2002/2006

folia!

UFU

folia!

UFU



Baiadô - Grupo de Pesquisa e Prática das Danças Brasileiras

Baiadô é um termo que se refere a quem baila, corruptela de bailador, aquele que dança.

*Sorrisos, flores e fitas
viemos distribuir
acreditamos na alegria
num mundo novo a construir*

Baiadô: pesquisa e prática das danças brasileiras é um grupo de pesquisa, ensino e extensão do Laboratório de Ações Corporais do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Aberto e gratuito é formado por integrantes de diferentes grupos sócio culturais como congadeiros, capoeiristas, professores, profissionais liberais, trabalhadores autônomos e estudantes de dez cursos diferentes da universidade todos interessados e comprometidos com dançar, cantar e brincar.

O Baiadô desenvolve trabalhos na área de educação, inclusão social, cidadania e arte, por meio do diálogo entre as tradições populares e acadêmica, e da recreação e criação de danças populares brasileiras.

As apresentações do Baiadô propõem celebrações nas quais o público é contagiado e convidado a participar. Desta maneira aproximamos over do fazer. Arte se aproxima da educação também nas oficinas e na prática cotidiana a educação é abordada como um meio para trocar conhecimentos e sensibilizar para as diferentes leituras do mundo.

A pesquisa de campo e o contato com grupos tradicionais e seus componentes trazem ao grupo fragmentos expressivos da arte popular. São elementos formais e simbólicos vivenciados coletivamente. A individualidade é respeitada tanto na forma de dançar, quanto na contribuição que cada um dá ao grupo, construindo um ambiente propício para sensibilizar emoções e com isso atingir o estado de criação. O legado cultural é vivenciado criativamente e se apresenta como múltiplas formas de expressão. A dança e a música tornam o Baiadô um "parente original da cultura popular" que abre caminhos próprios para a prática artística.

Fundamentos do trabalho

Na Arte Popular as diferentes expressões encontram-se amalgamadas. Movimento, voz, músicas, instrumentos de percussão e objetos simbólicos ou alegóricos fazem parte de uma mesma expressão. Tanto a observação quanto a prática desta arte devem considerar esta multiplicidade de linguagens desde o princípio, porque a simultaneidade de ações exige prática constante. Esta premissa é básica para a

apreensão da arte popular, bem como para constituir uma identidade que permita acrescentar ao repertório tradicional as variações pessoais. Na cultura popular, as variações são uma forma de ampliar o repertório e exercitar a criatividade:

*"Aírei o pau no gato
Mas o gato não morreu
O danado deste gato
Tem mais vidas do que eu"*

O grupo Baiadô dança aglutinando identidades e aceitando diferenças dentro da arte de bailar bonito. As danças populares brasileiras que praticamos são vivas, falam do universo de quem as dança. São muitos os motivos para criação e improvisação.

O início do trabalho é a estimulação e sensibilização do corpo. Trabalhamos cada articulação do corpo, sua forma e possibilidades de movimento. Entramos com os pés no chão criando raízes, pisamos como se estivessemos amassando o barro ou ciscando num terreiro. Massageamos os pés e o resto do corpo com as mãos, incluindo o rosto. Mastigamos e cuspiamos palavras e sons. Sacudimos o corpo todo e as partes dele. Tiramos a poeira como que nos dando um passe. Brincamos com o andar em diferentes ritmos... O corpo é sensibilizado para perceber o mundo com a pele, perceber o apoio do chão, olhar o espaço e as pessoas com quem dança, escutar a própria voz e pulsar junto com o tambor. A sensibilidade se amplia e toca a sociedade, o contexto cultural

e seu legado coletivo.

Palpitação

Samba de autoria de Rogério Miranda

Dado de Presente ao Baiadô por ocasião de seu terceiro aniversário

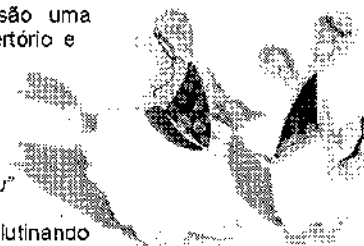
*Na carruagem esfuziante do
momento
Peço licença e entro no verbo
[do compositor]*

*Liberdade e expressão é o argumento
Se tem palpitação é o Baiadô*

*Tem marcação no seu tambor
Tem poesia um canto alegre
A conjunção é o Baiadô
Contagiante se repete*

*Lendário descendente de uma linda história
Parente original da cultura popular
A própria vida carimba a trajetória
A coreografia e o jeito de encantar*

*Na dança há palpitação de alegria
Intérprete, comandante, produtor
Arte cênica ou corpo em alegria
É o que resume o Baiadô*



As danças têm os passos definidos, porém cada dançador tem seu jeito próprio de dançar. O importante é o envolvimento com as imagens que as danças sugerem. Para realizar estas danças, é preciso um "puxador" ou "mandante" que é a pessoa que vai "chamar" as músicas e as danças, sempre em relação direta com o grupo que dança e responde às chamadas do puxador. É como puxador que estimulamos nossos alunos a ficarem atentos, mudando os versos-comando ou alterando o tempo dos passos. É também neste papel que aprimoramos nossas habilidades ousando improvisar ou experimentar versos diferentes nas nossas canções.

A música cumpre vários papéis na dinâmica do grupo de dançadores. Contribui para a unidade do grupo e a cumplicidade entre os dançadores e traz imagens para enriquecer os movimentos. Quanto maior a intimidade com as músicas e com os passos, melhor é o puxador e maior é o envolvimento do grupo. A estrutura das músicas é simples e clara, permitindo improvisos que incluem na dança as situações que vão se apresentando a cada vez que dançamos.

Para conhecer as danças populares brasileiras

As danças estão nas pessoas, nas comunidades, na televisão, em livros, em cursos, em discos, oficinas, apresentações, nas festas e celebrações. O Baiadô procura a dança em diversas fontes:

- Nas festas tradicionais da cidade como

Congada e Folia de Reis;

- Nas festas tradicionais das famílias como levantamento de mastro;

- Nas festas sociais como casamentos, aniversários e outras celebrações;

- Na memória e a família de cada integrante do grupo;

- No público que assiste as apresentações do Baiadô e entra na dança;

- Nas pessoas que fazem as oficinas do grupo, incluindo crianças e educadores;

- Encontramos elementos da cultura popular tradicional em documentários que apresentam danças ou dramatizações em seu contexto expressivo e cultural;

- Ampliamos o repertório conhecido garimpando CDs gravados por grupos e artistas populares ligados à tradição;

- Aproveitamos oportunidades de participar de oficinas e cursos ministrados por portadores de tradição.

Para conhecer as danças brasileiras é necessário observar, olhar e enxergar as pessoas e a sociedade. Aprendendo com a antropologia, o Baiadô lança mão de dois procedimentos distintos e complementares: a pesquisa indireta e a pesquisa direta, chamada também de pesquisa de campo.

A pesquisa indireta se faz por meio de informantes e leituras. Os informantes são as pessoas que conhecem a dança e podem nos mostrar, falar sobre ela e contar onde as danças acontecem.



Apesquisa direta é a vivência em campo.

O contato direto com os dançadores tradicionais em seu contexto sócio cultural é chamada pesquisa de campo. Esta pesquisa é um modo de colher informações junto aos portadores ativos de tradições.

A transmissão da dança em nosso trabalho se dá no dançar junto no grupo e no convívio em pesquisa de campo. As diferenças são superadas por meio da atuação do grupo em situações diversas, nas quais as danças se adaptam de forma crítica, lúdica e ousada. Interagimos com o contexto sócio político cultural, participando e propondo eventos nos quais cada indivíduo tem a oportunidade de agir e reagir, mostrar e perceber, criar e trocar expressões.

Corpo em Movimento

O corpo do qual se fala é o corpo sensível que percebe o mundo e dialoga com ele. É o corpo afetivo e dinâmico, capaz de se expressar. O corpo humano tem muitas possibilidades de movimentação. Conhecer estas possibilidades por meio da dança, assim como suas limitações, permite organizar os movimentos que expressam a identidade do grupo.

Flexionar-estender, levantar-descer, inclinar, curvar, rotar, movimento circular, torcer, deslocar. Aguçar o tato, perceber o espaço, olhar no olho, cantar e fazer o ritmo. Amassar, espalhar, recolher, limpar, abanar, derreter, coçar, pisar, cortar, cutucar, voar, mergulhar, ajoelhar, beijar. É infinita a lista de

possibilidades do movimento humano.

Os movimentos são considerados aqui sob três perspectivas: a universal, a individual e a regional:

- a primeira é o corpo universal, a capacidade humana de se mover. É esse corpo que contém todos os corpos, que confere a liberdade de recriar os movimentos. É conhecendo e desenvolvendo suas capacidades que evitamos nos machucar;

- a perspectiva individual constitui as características individuais dos movimentos, nela estão as variações de cada dançador;

- a regional é o corpo que se movimenta dentro de padrões do grupo cultural a que pertence.

Passo básico e colaboração individual

Passo básico é aquele que se apresenta na perspectiva regional, que caracteriza cada dança, é formado por padrões que se apresentam em variações individuais. Chama-se de básico o movimento realizado com a dinâmica média das variações encontradas em campo. As variações observadas nos portadores de tradição enriquecem e demonstram a dinâmica dos passos básicos.

*Cada dança tem um passo básico que a caracteriza, entretanto, ao observar cada dançador percebe-se que a execução deste passo tem características pessoais, cada indivíduo faz variações de um mesmo movimento. O movimento regional é enriquecido, e mesmo formado, pelo movimento individual.



A cultura tradicional popular é dinâmica, contendo ao mesmo tempo uma estrutura que se transforma muito lentamente, como que resistindo ao tempo, e inúmeras variações das contribuições individuais. Cada dançador atua criativamente explorando sua expressão corporal, tornando rica e variada a dança popular. Graziela Rodrigues faz uma reflexão sobre a relação entre o coletivo tradicional e a forma com a qual o indivíduo o interpreta e transforma. Segundo a autora, "a linguagem coletiva é uma matriz que se mantém viva devido as peculiaridades dos significados que cada pessoa imprime ao movimento".

Criando novos significados: recriando

As danças brasileiras são carregadas de significados relacionados ao contexto onde ocorrem. O Baiadô recria as danças construindo significados a partir do conhecimento sobre a tradição e a partir da vivência do grupo que insere as danças e a música coletiva como forma de estabelecer relações. São estreitados laços familiares, são constituídos laços de amizade e colaboração. Desta maneira o corpo e seu movimento, canto e ritmo é o centro das atividades. O corpo dança e joga, se mostra e percebe os outros corpos brasileiros.

A convivência com portadores de tradição e a vivência em grupo nas manifestações

tradicionais, coloca os baiadores em contato com corpos tradicionais. O corpo do dançador tradicional é aquele que brinca, festeja, reza e ama enquanto dança. E assim procura ser também o corpo do Baiadô. Cultivamos o movimento encharcado em significados.

Usando o espaço das mais variadas formas, com o ritmo animado e os temas da vida cotidiana dos brasileiros o Cacuriá, o Coco, o Congo, o Jongo e a Ciranda nos introduzem no universo da dança popular. Estas danças estimulam o imaginário, trazendo a intenção ao movimento por meio de rodas e filas, em pares ou não, imitando bichos ou lembrando as festas nas ruas. Desta maneira a criança, e nós também, podemos nos expressar de forma ampla utilizando o corpo, a voz, o ritmo, o espaço, a roupa e o imaginário. A partir deste trabalho contribuímos para o entendimento da dança popular brasileira viva e cheia de sentidos, o que permite a criação de novos significados.

A dança brasileira

A dança brasileira tem características de postura e movimentação que são observadas nos dançadores tradicionais e servem de orientação para atividades educativas. Para executá-los é necessária preparação adequada. Não apresenta um modelo ideal que deve ser alcançado. A estratégia é o estímulo do movimento por meio de imagens, metáforas e ações com o uso da palavra referentes ao

contexto no qual as danças são criadas.

Para aplicar esta estratégia de estímulo utiliza-se primeiramente palavras de ação e imagem que os alunos reconheçam e aos poucos amplia-se este repertório. Os sujeitos portadores de tradição conhecem estas ações e imagens, pois estão inseridos neste contexto. Já os sujeitos que não compõem este sistema tradicional, por exemplo o Congado, vai ampliar seu repertório de referências por meio de pesquisa de campo e/ou pesquisa sobre o universo tradicional e seu contexto.

Uso da palavra como estímulo para o movimento

O desenvolvimento da expressão de Corpo e Voz tem como diretrizes as sensações corporais e o sentimento das emoções. O uso de modelo é restrito para valorizar a expressão pessoal. Os exercícios propostos estão sempre enraizados na cultura popular e são orientados a partir das referências do estudo prático e teórico da anatomia do movimento.

As palavras que orientam as atividades indicam ações e imagens que qualificam o movimento para que cada aluno desenvolva sua própria característica. Essas imagens trazem referências do universo popular tradicional, da arte e da convivência com a natureza e com o universo mágico simbólico. Junto a estas imagens utilizamos palavras que indicam ações concretas ou simbólicas. Assim

reconhecemos um conjunto de movimentos que dinamizam e aquecem cada corpo na vivência coletiva, considerando a diversidade das pessoas envolvidas no processo.

Palavras de ação usadas nos ensaios do Baiadô:

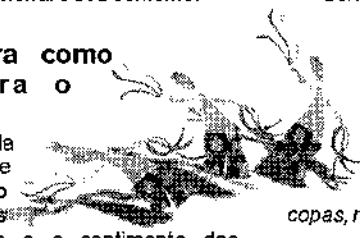
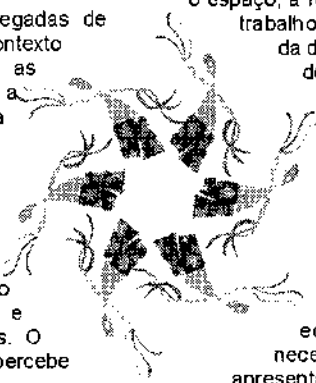
Brincar/ Tirar a poeira/ Jogar tudo para fora/ Enraizar/ Soltar as bruxas/ Torcer/ Afastar com as mãos/ Mão que empurra/ Chicotear/ Embaralhar o ar/ Faiscar com o corpo/ Olhar/ Sorrir.

Imagens sugeridas nos ensaios do Baiadô:

Lata d'água na cabeça/ chão de terra/ fitas coloridas penduradas/ balão que sobe/ mata fechada/ água corrente/ chão de pedrinhas/ raízes que brotam dos pés: *raízes profundas de sete copas, raízes de mandioca, raízes de grama.*

Palavras que dão liberdade de criação e ação: Cada um no seu tempo/ Pode criar/ Está valendo/ Pode imitar/ Faça do seu jeito.

No próximo item, sugerimos alguns movimentos que preparam o corpo para a execução destas danças. Estes movimentos devem ser utilizados como aquecimento e praticados sistematicamente. Estes movimentos são preparatórios para a dança brasileira trabalham o corpo de maneira que as qualidades individuais mantenham a característica de cada dança.



Preparação do Corpo para o Movimento

Enraizamento

A base da estrutura corporal é a relação do corpo com a terra. Para ficar em pé, os pés se apoiam no chão, enquanto o corpo alinhado resiste à gravidade. Klauss Viana diz que "à medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, à medida que se expandem, me obrigam uma projeção para o exterior". Sendo assim, é o apoio do corpo empurrando o chão que conquista a verticalidade. Nas palavras do autor, "só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce a partir do contato íntimo com o solo".

Os pés se entregam ao chão, como se o corpo continuasse para dentro da terra, como raízes. No contexto cultural, as raízes denotam identidades e fundamentos encontrados nas tradições. No corpo, as raízes estão nos pés. Com a imagem de ter raízes, de deixá-las crescer, as articulações ósseas dos pés se abrem, ampliando a capacidade de apoio. Entretanto, as raízes não plantam o corpo no chão, são dinâmicas como a cultura popular. O enraizamento é composto por micromovimentos do apoio dos pés, um apoio vivo e dinâmico, que forma a base para que o corpo seja edificado com agilidade e firmeza. Assim o alinhamento do

corpo é construído sobre uma base ao mesmo tempo firme e dinâmica. A sensação que surge da construção dessa estrutura "enraizada" é a da consciência do eu, de minha condição humana, a integridade de sentir minha pequenez e minha grandeza.

O grupo Baiadô trabalha os pés utilizando imagens de três tipos de raízes: raiz profunda, raiz que é arrancada e raiz miudinha, por meio delas desenvolvemos a base e o equilíbrio para dançar. Durante o exercício de enraizamento o participante deve utilizar as três raízes de acordo com sua vontade, ou seja, de acordo com suas sensações corporais.

Raiz Profunda: Com movimentos lentos e fortes, um dos pés empurra o chão iniciando pelos dedos até que toda a planta do pé esteja apoiada e empurrando o chão. É necessária atenção na manutenção do alinhamento dos tornozelos. O outro pé é retirado do chão até que todo o peso do corpo esteja sobre um pé, de maneira que a outra perna fique livre e sem peso. O pé que está no ar busca o chão e o movimento é feito com a outra perna. Esse exercício deve ser realizado em velocidade lenta. É estimulado por imagem de raízes profundas, sete copas, cedro, carvalho, ou outras árvores que o grupo conhecer.

Raiz que é Arrancada: A ação é arrancar um dos pés do chão. Um pé empurra o chão e deste empurrar arranca a raiz e sai do chão num movimento vigoroso. Promove locomoção, propicia passos médios, saltos e giros. A movimentação tem velocidade mais rápida quando comparada à raiz profunda. É necessário cuidado especial para "aterrizar" dos saltos

utilizando as articulações dos pés, sem bater os calcanhares, sem fazer barulho.

Raiz Miudinha: A pressão no chão se faz em apoios de pequenas áreas das plantas dos pés. A ação é procurar diferentes apoios nos pés que quase não saem do chão. Os passos são pequenos e ágeis, propiciando locomoção com velocidade rápida.

Alinhamento

O enraizamento promove o alinhamento do corpo pois, como dito anteriormente, o empurrar o chão faz com que os espaços internos se ampliem e o corpo cresça. A ação é projetar a cabeça para o céu. Assim é construído o eixo vertical, um corpo que liga céu e terra. Rodrigues aponta, em sua "Anatomia Simbólica", que "a parte inferior do mastro liga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu". Esse eixo/mastro também é dinâmico: um pulso dinamiza o eixo vertical trazendo vida para a estrutura que brota do chão. O circuito de energia que sobe por trás da coluna e desce pela frente, é a manutenção dinâmica da ligação terra e céu. Além de ser citado por Rodrigues em sua "Anatomia Simbólica" faz parte de outras técnicas como o Tai-Chi-Chuan.

Quebra de joelho

É um movimento que sensibiliza o corpo para perceber o peso, sua verticalidade e a relação com o chão. Um movimento rápido e direto de dobrar o joelho. O quadril se mantém alinhado com a coluna, perpendicular ao chão. A ação do joelho se faz enquanto a cabeça se projeta

para cima, como se estivesse de coroa ou carregando uma lata d'água na cabeça. Associado com o enraizamento e o alinhamento, a quebra de joelho permite mudanças rápidas e até mesmo repentinas de posição. É uma forma de pontuar.

Para aprender este movimento organiza-se o grupo de dois em dois para que todos sejam estimulados e estimuladores.

O estimulado deve estar na seguinte posição: Em pé com os pés que pressionam o chão e o topo da cabeça em direção ao céu, como um mastro erguido de bandeira, os joelhos levemente flexionados, de maneira que o centro do peito fique na mesma posição que a púbis.

O estimulador vai por trás e, num movimento rápido e direto toca os joelhos do outro com seus próprios joelhos. Consequentemente o estimulado dobrará rapidamente os joelhos como se sentasse numa cadeirinha. É o que chamamos de quebra de joelho.

O estimulado num movimento lento e contínuo de pressão mantém a ação de empurrar o chão. Até voltar a posição inicial: enraizado, alinhado, vertical, em pé com o topo da cabeça empurrando o céu.



A pelve é a base da coluna. A quebra de joelho aproxima a pelve do chão, também aprofunda a raiz, pois os pés pressionam com mais energia o chão e a cabeça é projetada para o céu. Com isso a pelve é o centro de tração do corpo que tem um vetor para baixo pela raiz, outro em oposição para cima, pela cabeça.

Muitas vezes a mudança de dinâmica do movimento do tronco se dá por meio da quebra de joelho.

Peso do Quadril

Sensibiliza principalmente o centro do corpo e estimula a locomoção e a dinâmica do movimento. Com o corpo enraizado e alinhado cada um se concentra em perceber o peso do quadril. A partir deste peso desloca o quadril até o desequilíbrio, no tempo e na direção que quiser. Este desequilíbrio provoca a locomoção e possibilita giros, torções de tronco e desequilíbrio.

Atenção: Mesmo com o corpo em desequilíbrio a sensação de ser mastro que liga céu e terra não pode desaparecer de maneira que a intenção de alinhamento é sempre mantida.

Tronco

Ao aguçarmos o olhar para as danças populares e tradicionais brasileiras, percebemos uma sofisticada elaboração dos movimentos do tronco. Torções, sacolejos, deslizamentos, pontuações são movimentos do tórax que ecoa nos braços, mãos e cabeça. Também a região das escápulas se move

freqüentemente, em alternância proporcionando a soltura dos ombros. Esta região também participa das torções do tronco que, freqüentes, acentuam a força de tração para o centro do corpo, quadril, fazendo com que o tronco serpenteie e dinamize o eixo de equilíbrio.

Braços

Os ombros ganham expressão com as alternâncias, sustentação e queda, com sacudimentos, vibrações e ondulações, entre outras qualidades de movimento. Os cotovelos dinamizam ainda mais os movimentos na região da cintura escapular. A partir do osso do esterno que é no centro do peito, os braços se estendem até as extremidades dos dedos das mãos. É uma área de grande mobilidade articular. Os movimentos de maior expressão dos braços estão relacionados às ações que as mãos desempenham



Mãos

Assim como os pés, as mãos possuem uma série de possibilidades expressivas, encontrada na linguagem gestual do imaginário popular. Os movimentos expressivos das mãos executados nas danças do Baiadô são estimulados por ações. A mão que empurra os males, que acolhe o público, que rodopia, que modela o barro, que pede passagem para a alegria, que cumprimenta, que torce a roupa, que é "fulô", flor, cheiro de amor... As mãos recolhem o que está no

espaço à sua volta e expressam o que está armazenado no corpo.

Projeções

A projeção indica como o movimento se expande para além do corpo. Efetivamente facilita a compreensão dos gestos a partir da expansão ou recolhimento de partes do corpo. A projeção dos movimentos define o caminho no espaço, a direção do movimento e auxilia no equilíbrio.

Olhar

O olhar projetado amplia a relação com o público e entre os baiadores. O olhar tem expressividade, e seus movimentos devem ser estimulados e exercitados. Olhe para cima, para os lados, olhe de soslaio. Abra bem os olhos, deixe que sejam vistos.

Equilíbrio Dinâmico

O corpo humano está submetido às leis da gravidade, que o atrai para o chão, dando-lhe um peso. Sendo o ser humano um ser bípede e verticalizado, a vida o impele para o alto lutando contra essas mesmas leis. Para deslocar-se, alinhado e com equilíbrio, o corpo arrisca a queda, ocasionando ele mesmo sucessivos desequilíbrios que são compensados a cada passo: assim ele se locomove, caminha e dança.

Se duas forças opostas lutam uma contra a outra, alternância entre equilíbrio e desequilíbrio gera um movimento de deslocamento. Em um movimento há duas forças com sentidos opostos. É como o amor

que ombréia com o ódio.

Aquecimento Vocal

O pulso é o ritmo da vida, do coração, da respiração, dos ciclos da maré e da lua. A respiração é o início da voz. É preciso sensibilizar, fortalecer e controlar o diafragma. Para exercitar o diafragma inspire profundamente, depois solte o ar com o som de "S" contínuo e lentamente até expirar todo o ar. Inspire e expire emitindo o som de "X". Inspire e expire com o som de "F". Perceba a contração do diafragma na região do abdômen. Dinamize o exercício emitindo sons rápidos e fortes, alternando "s", "x" e "f".

Também é importante emitir sons. Som de "mmm" e de "zzz" suave, com movimentos de rosto, porque isto abre a caixa de ressonância. As cordas vocais são limpas e aquecidas com sons de "br" ou "tr". Com isso está preparado para trabalhar a articulação. Os travalinguas são ótimos exercícios para articulação, faça-os exagerando o movimento da boca: "traga depressa três pratos de trigo para três tigres tristes";

As emboladas do coco também trabalham a articulação, como esta composta por Victor Gargiulo:

"no meu jacá tem manga, jaca, caju e cajá e veja bem o que leva meu jacá, leva pedra, concha, conta, leva trança do chocalho, do mar o marulhar, do canto o cantarolar".



As danças do Tatudando - O contexto das danças

CACURIÁ

O cacuriá é uma dança executada ao som das caixas do Divino - pequenos tambores que acompanham a dança, animada por um cantor ou cantora, que puxa a música e a dança. Cujos versos, de improviso ou conhecidos, são respondidos por um coro formado pelos dançadores.

Criada há mais ou menos trinta anos nas ruas do Maranhão, o cacuriá tem suas origens na Festa do Divino Espírito Santo. Após o derrubamento do mastro do Divino, que encerra a obrigação religiosa, as caixeiras se reúnem para "vadiar", esta parte profana da festa é o "lava-pratos". O nome da dança varia de região para região, dão o nome de Carimbó de Caixeira no município de Guimarães, Baile de Caixa em Penápolis, Bambaê de Caixa em Pinheiro.

As dançadeiras podem ser de qualquer idade, e enquanto se desenvolve a dança, as caixeiras, cantam toadas ou desafios, de improviso, sendo acompanhadas, em coro, pelos dançantes.

Seu Lauro

Alauriano Campos de Almeida, popular Seu Lauro, artista popular que também botava Bumba-boi e Tambor de Crioula, criou a partir da musicalidade do movimento e dos versos desta festa a Dança do Cacuriá. Seu Lauro explica que a dança do cacuriá é uma mistura de samba, marcha, valsa e "chorado".

Dona Teté

Em 1980, D. Teté foi para o Laborarte, centro

cultural em São Luiz do Maranhão, trabalhar numa peça de pastoras. Lá, se tinha uma festa, ela batia a caixa e chamava as pessoas para dançar o Cacuriá. Depois, Teté começou a ensinar a dança para as crianças, fazendo seus próprios versos, com a ajuda da heta. Foi por seu intermédio que o cacuriá ficou conhecido.

Entrevista com Dona Teté

Entrevista concedida à Rádio Universidade FM, Universidade Federal do Maranhão

"D. Teté, folclorista, coordenadora do Cacuriá mais famoso do Estado do Maranhão

O Cacuriá tem uma vertente na Festa do Divino Espírito Santo, pois ao fim da festa, em todas as casas, tem o carimbó das caixeiras. Assim, criou-se a dança do Cacuriá, cordão e roda, depois do término do festejo do Divino, para prolongar a brincadeira.

No carimbó, uns batem palmas, outros batem na caixa, formando um ritmo para começar a dança, para movimentar o corpo. Outros inventam versos para pedir bebidas ou elogiar as pessoas. A maioria dos participantes eram pessoas idosas. Levanta-se o mastro, tem a missa, tem o derrubamento do mastro, depois tem o carimbo de serrar o pau - serrando com um serrodizinho. A partir daí criou-se o Cacuriá. A ramificação do Cacuriá cresceu bastante e houveram inovações, quando foram acrescentados alguns outros elementos na dança. Alguns elementos foram adicionados também ao ritmo, como o violão, a flauta e o banjo, para ficar mais bonito."



CONGADO

"Em suas linhas gerais, as designações de Congos, Congados, Congadas, têm sido usadas no Brasil, para enunciar vários folguedos populares que se assemelham entre si por apresentarem uma representação de tipo dramático, categorizada em seus entrecos por bailados de espadas ou bastões, precedida por um desfile ou cortejo dos personagens hierarquizados na marcha segundo os papéis que desempenham como membros do grupo de dança, e, também para indicar simples andanças de grupos instrumentais pelas ruas de algumas cidades brasileiras". Assim Alfredo João Cabaçal (1976) inicia seu livro As Congadas no Brasil.

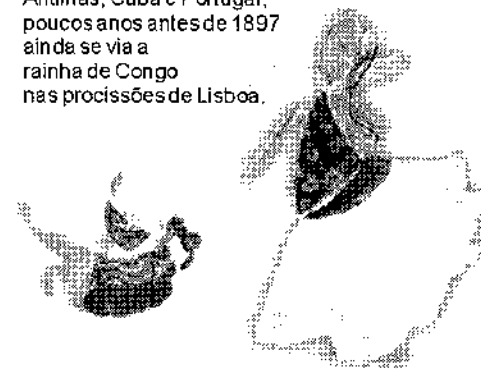
As práticas do cortejo, ou procissão, e da coroação festiva de reis políticos ou simbólicos, são apontadas por Mário de Andrade como matéria original de onde foi formada a Congada. Estes costumes são anteriores à época colonial e referentes a cada etnia que se encontrou no Brasil, os negros e os europeus.

O movimento do Congado em Uberlândia começou por volta de 1874, por meio da pessoa do Sr. André. Ainda no tempo da escravidão os negros se reuniam no mato e ali cantavam e dançavam em louvor a sua santa protetora. Ele reuniu os negros da região do Rio das Velhas e Olhos D'água, que saíam "batendo caixa" venerando e pedindo a Nossa Senhora do Rosário para libertá-los da escravidão. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito de Uberlândia, criada

por ex-escravos para veneração aos seus santos protetores, existe como entidade registrada desde 12 de julho de 1916 e congrega atualmente vinte e quatro ternos ativos entre Congos, Marinheiros, Marujos, Catupês e Moçambiques.

O mais antigo deles é o Congo de Sainha, criado pelo Sr. André, bisavô do atual presidente da Irmandade. Atualmente em Uberlândia, a Festa de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito acontece na segunda quinzena do mês de outubro.

Mário de Andrade conclui que "os Reis do Congo se espalharam com abundância, num narcisismo comovente". Segundo o autor há notícia deles nas seguintes regiões: Amazônia; Maranhão; todo o Nordeste; Bahia; Rio de Janeiro; São Paulo; Minas Gerais; Mato Grosso; Goiás; Antilhas; Cuba e Portugal, poucos anos antes de 1897 ainda se via a rainha de Congo nas procissões de Lisboa.



DANÇA DO COCO

Segundo Telma Cavalcante (1996, pp 19 e 20) o "Coco pode ser considerado um gênero poético-musical-coreográfico, embora possa apresentar-se como gênero musical independente da dança. Assim, entendemos que deva ser encarado como um evento total de manifestação artística popular de nosso país. (...) o Coco é encontrado em vários estados nordestinos. Em cada um deles recebe nomes específicos tais como: Coco Praieiro na Paraíba; Bumbê ou Coco de Zambê no Rio Grande do Norte; Tará ou Coco de Roda em Pernambuco; Samba de Aboio ou Samba de Coco em Sergipe e Coco, Pagode ou Samba em Alagoas". Sabemos por Tião Carvalho e Henrique Menezes que o Coco do Maranhão é também chamado de Bumbaê.

Há vários tipos de Coco, e esta variedade não se verifica exclusivamente entre os estados, continua Telma Cavalcante, "mas também em seu interior, até mesmo numa única cidade (...). No Coco são encontradas inúmeras variações tanto de estruturas coreográficas quanto poético-musicais". Os nomes dados aos diferentes tipos de coco mostram suas características com relação aos instrumentos musicais, Coco de Ganzá ou Coco de Zambê; da forma do texto poético, como o Coco de Décima ou de Oitava; do lugar onde é executado, Coco de Praia; ou ainda do processo poético-musical, caso do Coco de Embolada.

A influência africana é visível, dona Hilda, mestre de coco em Alagoas disse a Telma Cavalcante

(1996, p. 21) que o coco "é do tempo da escravidão, quando esse povo [os escravos fugidos] andavam tudo pelo meio do mato". "As opiniões quanto às origens do Coco são divergentes, havendo quem advogue uma matriz africana, indígena, ou ambas, e até mesmo influências ibéricas".

Nos grupos tradicionais os instrumentos são em sua maioria de percussão. Pandeiro, ganzá, bumbo e cuica marcam o ritmo, acompanhado também por palmas e trupés, que são as batidas dos pés no chão. Diversos grupos de música contemporânea, como Mestre Ambrósio e Comadre Florzinha, gravam e compõem Cocos utilizando instrumentos harmônicos e arranjos elaborados.

JONGO OU CAXAMBU

dá uma beirada, compadre...

O jongo é uma dança de roda originalmente rural, considerada uma das origens do samba. É encontrado no Vale do Paraíba, na Zona da Mata Mineira, no Norte Fluminense, no Litoral Sul Capixaba e do Litoral Norte Paulista. O jongo é uma dança nascida das relações de sociabilidade dos escravos. É dançada a noite toda.

Em Guaratinguetá a comunidade jongueira serve a canja na madrugada, para fortalecer o corpo. A canelinha é uma infusão de cravo, canela, erva doce e cachaça, servida para esquentar e animar o espírito. Os jongueiros disputam sabedoria através dos cantos e/ou pontos, usando para isso uma linguagem cifrada, para dificultar o desvendar do ponto. Nos terreiros, como é chamado o espaço onde

acontece a roda, acende-se uma fogueira, que serve para esquentar os jongueiros, esquentar o couro dos tambores quando ficavam roucos e também para assar batatas e amendoim.

O Jongo é tocado por dois tambores, um mais grave, geralmente chamado de caxambu ou tambu, e um mais agudo, também chamado de candongueiro. Em alguns lugares, também é tocado com um chocaiho chamado de guaiá e, ainda, uma espécie de cuica (mas que produz um som rouco), chamada de angoma-puita, conhecida também como tambor onça ou roncador.

A comunidade jongueira do morro da Serrinha em Madureira na cidade do Rio de Janeiro criou em dois mil e dois a "ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha com a missão de divulgar e preservar o patrimônio cultural afro-brasileiro e desenvolver um trabalho de educação e capacitação profissional de crianças e jovens que sofrem com a violência e o subemprego", conforme encarte do CD Jongo da Serrinha. Segundo Marisa Silva, coordenadora da Escola de Jongo na comunidade da Serrinha na cidade do Rio de Janeiro o "Jongo, Patrimônio Imaterial da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, é um ritmo trazido pelos negros que vieram da região Congo Angola na época do Brasil-Colônia. Esses negros eram de origem Bantu e faziam parte da grande família etnolinguística chamada Angolas, Congos, Cambinas, Benguelas e Moçambiques, sendo estes, os primeiros escravos que aqui chegaram".

CIRANDA

Dançada na beira da praia a ciranda pernambucana é uma dança de roda na qual dançam adultos e crianças. As letras das músicas falam do mar, do amor e de muitas coisas do universo Pernambucano. Seus movimentos simples e as mãos dadas oferecem uma oportunidade de confraternização rara. Uma das cirandeiros mais conhecidas é Lia de Itamaracá, merendeira da escola da ilha de Itamaracá.

O Baiadô toca ciranda com as caixas do Divino Espírito Santo e caxixis. Em seu lugar de origem a orquestra da ciranda é mais elaborada podendo ter uma banda de pifaros, cavaquinho ou até rabeca.

A ciranda é uma dança típica das praias, mais precisamente daquelas situadas ao norte de Pernambuco.

Porém, sua origem não se restringe ao litoral. Verificou-se que seu surgimento ocorreu, simultaneamente, tanto na zona litorânea quanto em certas áreas da Zona da Mata ao Norte, mais interioranas. Nos primórdios, o ambiente de apresentação restringia-se aos locais populares como as beiras de praia, os terreiros de bodega, pontas de rua, etc. Seus participantes eram basicamente trabalhadores rurais, pescadores, operários de construção, biscateiros, entre outros. É uma manifestação bastante comunitária, não tendo nenhum preconceito quanto ao sexo, cor, idade, condição social ou econômica dos participantes.

Descrição das Danças

Antes da descrição das danças propriamente dita, definimos alguns termos e procedimentos para facilitar a compreensão de cada uma das danças do TATUDANÇANDO.

Relação entre dançadores

Jogo: uso de regras que orientam a improvisação.

Grupo: conjunto de todos os dançadores

Pequeno grupo: divisão do grupo em conjuntos de três ou mais dançadores.

Pé de porco: dançador que marca o passo da dança sendo referência para o grupo.

Cabeceira: dançador que inicia a movimentação do grupo.

Pé: dançador que marca o lado oposto da cabeceira.

Contato corporal

Algumas danças proporcionam um contato corporal entre os dançadores, são elas, carrapato, piolho e coruba, no cacuriá, e ciranda todos de mãos dadas. Ao ensinar as danças de contato corporal é necessário conversar com os dançadores sobre respeito ao corpo do outro. Deve-se falar, usando estratégias adequadas a cada faixa etária, sobre o toque suave e brincalhão que não deve maxucar e das partes íntimas que devem ser respeitadas, como genitálias, seios e rosto.

Uso do espaço pelos dançadores

Espalhado: os dançadores ficam separados, intervalados; dispersos pelo espaço

Pares: conjunto de duas pessoas com ou sem alguma regra como ser um casal, homem e mulher, ou outro critério como cor da roupa.

Cordão ou Fila: os dançadores se alinham em fila, ou seja, um atrás do outro.

Fleira: os dançadores se colocam um ao lado do outro em linha reta, alinhados.

Roda: dançadores posicionados em círculo.

Dentro da roda: espaço entre os dançadores o centro da roda.

Fora da roda: espaço a partir dos dançadores, no sentido oposto ao centro da roda.

Organização de Rodas

roda para o centro: os dançadores se posicionam de frente para o centro.

roda em fila: os dançadores se posicionam um atrás do outro definindo um sentido.

gira: a roda que gira, no sentido horário ou anti horário

intercalada: os dançadores se organizam alternadamente, formando dois grupos, pode ser homem e mulher, duas cores, ou apenas grupos 1 e 2.

roda dentro da roda: duas ou mais rodas são formadas em torno de um mesmo centro.

mela lua - parte de uma roda em forma de lua.

Uso do espaço por cada dançador

níveis: correspondem a relação entre o corpo e o chão, baixo é próximo ao chão, médio é na altura da cintura e alto é de pé.

locomção: cada dançador deve estar atento à sua posição no espaço e ter consciência da relação espacial com os outros dançadores, com o grupo e com o público.

O resultado do grupo depende da posição de cada um, ou seja, os desenhos das rodas, filas, fileiras e o grupo espalhado pelo espaço.

Passo Básico: passo que caracteriza cada dança, os dançadores dançam este passo básico, cada um do seu jeito.

As partes do corpo

As diferentes partes do corpo são colocadas em evidência em cada dança de maneiras distintas. São dinâmicas diferentes, tempo, articulação e intenção diferentes em cada dança.

Braço: Guará e penerá xerém.

Mãos: Beija flor

Coluna (inclui a cabeça): Piaba e mergulhão.

Perna: Bana fogo

Pés: Pé no terreiro.

Passo é quando há locomoção.

Plsada é quando o pé sai do chão e em seguida pisa no mesmo lugar.

Informações sobre notação das músicas

As letras das músicas descritas utilizam o recurso "negrito" para distinguir a parte que puxador canta. Os versos que não estão em negrito são a parte do coro.



CACURIA

Descrição do passo básico do cacuriá

Um pé e outro, um pé e outro, sempre. Marcando o ritmo os pés descalços pisam inteiros no chão, com passo firme e articulado, como que amassando o barro ou como um gato na almofada. A base é o pé, o quadril acompanha o passo e se mantém num movimento de balanço lateral, um lado e outro, em oposição aos pés. O corpo é alinhado, o tronco flexível, os braços são dinâmicos e o olhar sempre está projetado, estabelecendo o contato com o ambiente, entre os dançadores e com o público. É o pé que empurra o chão que empurra o quadril. Enquanto os pés se deslocam, um pé e outro, o tronco está vivo, como que mastigando o movimento, dando ginga e flexibilidade, definindo torções e expressões. O ombro e os braços são soltos e acompanham o movimento do corpo. Para as danças ficarem mais bonitas e divertidas, os dançadores devem dançar girando bastante, olhando nos olhos e interagindo com os outros dançadores e com o público por meio da dança.

Movimentos e desenhos coreográficos

O Cacuriá tem o passo básico que é mantido durante todas as danças, um pé e outro marcam o ritmo e o quadril solto coloca a ginga e a sensualidade.

Com este passo básico a dança apresenta diferentes movimentos. Em determinadas danças o braço solto assume movimentos específicos como o voo do beija flor ou a ação de varrer. Outras danças indicam movimentos com o corpo todo, como a Mantega ou o Bata Fogo.

O grupo se posiciona no espaço e se locomove formando desenhos coreográficos diferentes. Rodas, filas, pares, fileiras são exemplos das formas que o grupo faz pelo espaço, para tanto o grupo organiza quais dançadores serão responsáveis por marcar o movimento e os deslocamentos, são o pé de porco, a cabeça e o pé das filas.

Ritmo

na caixa:

tatacu tatacu tatacu tatacu tatacu

A mão direita, se não for canhoto, bate na sílaba "ta" e a esquerda responde na sílaba "cu". As sílabas em negrito indicam o acento rítmico.

no caxixi:

na primeira parte do ritmo da caixa (tatacu tatacu)

os caxixis acompanham com uma suave marcação de choçaiho.

na última parte do ritmo da caixa:

tacu tacu tacu tacu tacu.

os caxixis acompanham os três acentos.

Danças e Músicas do Cacuriá

As danças descritas a seguir têm suas músicas gravadas no CD que acompanha esta apostila.

É importante fazer a oficina TATUDANÇANDO para aprender as danças e praticá-las em grupo. É difícil descrever precisamente os movimentos por meio do texto. O mesmo valendo para o ritmo.

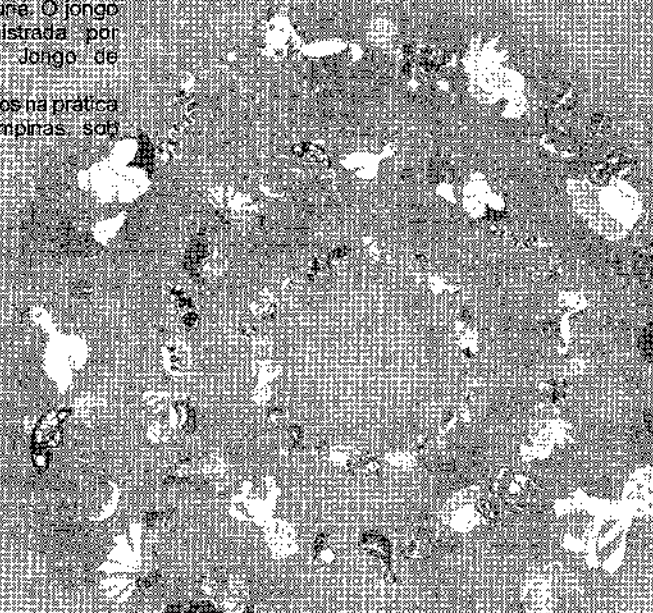
Recomenda-se outras fontes, preferencialmente o contato direto entre dançadores para o aprendizado das danças.

O grupo Baladô recebeu as danças de autoria de Henrique de Menezes do próprio Henrique em uma oficina ministrada em fevereiro de 2003.

As músicas de autoria dos integrantes do Baladô tiveram seus desenhos coreográficos criados pelo grupo.

O passo básico foi aprendido em diferentes ocasiões, além da oficina de cacuriá. O jongo foi aprendido em oficina ministrada por integrantes da comunidade do Jongo de Guratinguetá em junho de 2004.

O coco e a ciranda foram aprendidos na prática do grupo Sala Rodada, em Campinas, sob coordenação de Tião Carvalho.



faixa 1: CHEGUEI, CHEGUEI

Autoria: Henrique de Menezes

Cheguei, cheguei, só pra te mostrar quem sou

Eu sou do cerrado Brasileiro Baladô

Cheguei, cheguei, só pra te mostrar quem sou
Eu sou do cerrado Brasileiro Baiadô

Eu sou, eu sou, eu sou, eu sou

Sou do cerrado Brasileiro

Eu sou, eu sou, eu sou, eu sou
Sou do cerrado Brasileiro Baiadô

É dançada com o grupo espalhado pelo espaço. Como em todas as danças, os dançadores dançam o passo básico, no caso, do cacuriá. É a dança de chegada, o foco é o público, o corpo dança aberto, cumprimentando com olhares, sorrisos, braços, mãos, coluna e cabeça. Como é uma dança de apresentação tem o objetivo de mostrar a dança, figurino, a música, o grupo e alegria.



o
a

faixa 2: PÉ NO TERREIRO

Autoria: Henrique de Menezes

Vou amassar barro no tabatingal

Vou amassar barro no tabatingal

Vou amassar barro no tabatingal

Vou amassar barro no tabatingal

É dançada em roda que inicia em fila e girando. Quando o puxador canta "é com pé direito" a roda para de girar, todos se viram para dentro da roda e pisam com o pé direito. Esta pisada deve coincidir com a sílaba "rei" do "pé direito".

O pé direito pisa, depois, para o lado e para trás e novamente para frente, enquanto canta-se "É com pé no terreiro que eu vou pisar". Cada pessoa à sua maneira deve posicionar o pé no mesmo tempo das outras, no ritmo da música. No verso que canta "amassar barro" e no 1º verso, a roda em fila gira dançando.

faixa 3: VASSOURA

Autoria: Henrique de Menezes

Minha vassoura eu não sei onde está
Eu deixei no terreiro te mandei buscar
Minha vassoura eu não sei onde está
Eu deixei no terreiro te mandei buscar



Pega a vassoura o sinhá
E varre o terreiro pro cacuriá
Pega a vassoura o sinhá
E varre o terreiro pro cacuriá

Formar a roda intercalada, definindo dois pequenos grupos e combinando qual dança primeiro para dentro da roda. A roda gira durante o primeiro verso. Na segunda parte da música um pequeno grupo vai para dentro da roda fazendo gesto de varrer enquanto o outro varre deslocando-se para fora da roda. Na repetição do verso os dançadores voltam varrendo, formando uma única roda intercalada. A roda volta a girar junto com o primeiro verso.

Variações: A roda pode ser trabalhada com diferentes graus de dificuldade.

O mais simples utiliza a roda em fila, sem intercalar os dois pequenos grupos. A roda gira na primeira parte da música e o grupo entra varrendo para dentro da roda.

Outra opção é intercalar a roda e enquanto um grupo varre até o centro da roda, o outro grupo permanece no lugar. Na terceira opção um grupo varre para dentro e outro varre para fora da roda. Também pode-se variar a forma de intercalar, por exemplo alternado mais de dois grupos ou usando outro intervalo para o retorno dos grupos.

faixa 4: FACÃO DO SEU JOSÉ

Autoria: Henrique de Menezes

Pega no facão do seu José
Pra que?!
Pega no facão do seu José

Pega no facão do seu José
Pra que?!
Pega no facão do seu José

No meu terreiro corta homem
Rei! Corta mulher
No meu terreiro corta homem
Rei! Corta mulher

Inicia com uma roda em fila que gira durante o canto do primeiro verso. A dança evolui da roda para duas fileiras posicionadas frente a frente tendo os tambores próximos ao pé das fileiras.

Tudo isto deve acontecer enquanto a música canta e repete "pega no facão do seu José, pra que!".

Com as fileiras formadas o puxador canta "no meu terreiro corta homem". Os dois dançadores da cabeceira estão do lado oposto dos tambores, entram no meio das fileiras quando o coro responde "Rei!" e batem os antebraços fazendo o movimento dos facões.

Nesta batida de facões, os dançadores podem ajoelhar ou fazer outro movimento para destacar o gesto. Com este movimento atravessam as fileiras até que chegam perto dos tambores e se posicionam no pé das fileiras. O próximo par sai junto com o "Rei!" do coro.

Quem estiver nas pontas das filas, cabeceira e pé, deve ter atenção e fazer ajustes de posicionamento para manter as filas sempre do mesmo comprimento, retas e alinhadas.



faixa 5: TAMANDUÁ*Autoria: Glayson Arcanjo*

Tamanduá cruzou o cerrado
 Veio dançar o cacuriá
 Tamanduá cruzou o cerrado
 Veio dançar o cacuriá

Quem conhece o bandeira sabe que ele tem
 Um abraço apertado que eu quero também
 Quem conhece o bandeira sabe que ele tem
 Um abraço apertado que eu quero também
 Tamanduá, tamanduá
 Tamanduá, tamanduá

Eu queria ser como o tamanduá
 E um abraço docinho pra poder te dar
 Eu queria ser como o tamanduá
 E um abraço docinho pra poder te dar
 E um abraço nguinho pra poder te dar

O tamanduá tem a estrutura inversa ao Facão de Seu José, porque inicia em filas e termina em roda. Forma-se, portanto, duas filas paralelas de frente para os tambores, separadas entre si por, aproximadamente dois a três passos.

Na estrofe "tamanduá cruzou o cerrado" os dançadores trocam de lugar, indo para a outra fila. Desta forma as filas se cruzarão, mas é importante que as filas permaneçam retas e alinhadas durante o movimento para deixar os tambores passarem pelo corredor que se forma entre elas sem ser "atropelado". Na estrofe "veio dançar o cacuriá" as filas permanecem no lugar dançando e cantando.

As filas mudam de lado a cada vez que se canta a primeira estrofe, até que o puxador canta

"tamanduá, tamanduá". Respondendo ao puxador em coro, os dançadores fazem das filas uma roda, aproximando as cabeceiras dos pés. A roda em fila gira, dança e canta. O puxador puxa a estrofe "quem conhece o bandeira sabe que ele tem" enquanto a roda gira. Na resposta do coro, "um abraço apertado", os dançadores se dirigem ao centro da roda que para de girar e diminui de tamanho, formando um abraço entre todo o grupo. Ao cantar "que eu quero também" todos se viram para fora da roda e se dirigem ao público, abrindo os braços na palavra "quero", oferecendo um grande abraço.

Quando o puxador cantar "eu queria ser como um tamanduá" um dançador deve entrar no meio da roda e cantar a estrofe seguinte, definindo a qualidade do abraço, "e um abraço (docinho, suado, nguinho...) pra poder te dar". Quando o puxador canta "eu queria ser como um tamanduá" os dançadores repetem o movimento da roda, dirigindo-se ao centro da roda que para de girar e diminui de tamanho, formando um abraço entre todos os dançadores do grupo. O abraço para o público é feito na última estrofe e o dançador que havia entrado na roda sai entremeadado com os outros dançadores. A medida que o último verso da música se repetir outras pessoas entram na roda da mesma forma, criando novos adjetivos para o abraço, observando se a palavra que caracteriza o abraço cabe na melodia da música.

**faixa 6: TATU***Autoria: Glayson Arcanjo*

Ê tatu, tatu do mato
 Ê tatu, tatu do mato
 Ê tatu, tatu do mato
 Ê tatu, tatu do mato

Vê se fica esperto
 E não vira uma bola
 Pra ficar parado

Então se desenrola
 Senão eu te pego
 E tu fica enrolado

Ê tatu, tatu do mato
 Ê tatu, tatu do mato
 Ê tatu, tatu do mato
 Ê tatu, tatu do mato

Ê tatu, ê tatu, ê tatu, ê tatu, ê tatu, ê tatu,
 ê tatu, ê tatu, ê tatu...

A dança do Tatu é para ser criada por cada grupo que participa do TATUDANÇANDO. O Tatu deve ser criado tendo como base as outras danças do cacuriá e o conhecimento anterior dos baiadores. Outras experiências em dança e as observações sobre tatus, os bichos, também influenciam a criação desta dança. Ao criar a dança o grupo deve dar nome para ela, descrevê-la e enviar a descrição para baiado@foliacultural.org.br. Com isto o Baiadô terá acesso aos diversos Tatus e poderemos conhecer um pouco cada grupo por que TATUDANÇANDO.

**faixa 7: TAMBOR***Autoria: Zé Pedro Alves*

Todo povo se alegra com a batida do tambor
 Todo povo se alegra com a batida do tambor
 Foi o Henrique do Maranhão que fez as caixas pro Baiadô
 Foi o Henrique do Maranhão que fez as caixas pro Baiadô

Vamos dançar ciranda, coco e cacuriá
 Vamos dançar ciranda, coco e cacuriá
 Na batida do tambor eu quero ver sala rodar
 Na batida do tambor eu quero ver sala rodar

Esta é uma dança para celebrar a construção dos tambores e também homenagear Henrique Meneses, quem juntamente com o Baiadô construiu os tambores do grupo, e também nos concedeu um vasto repertório de canções compostas por ele.

Para dançar o tambor os dançadores formam uma meia lua em frente aos tambores. Um dançador por vez, entra na roda e dança reverenciando os tambores. Esta é estrutura da dança do Tambor de Crioula do Maranhão.



faixa 8: GUARÁ

Autoria: Henrique de Menezes

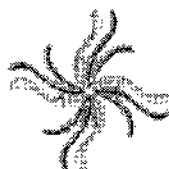
Meu guará,
lá no meio do mangue eu vejo de longe
Meu guará,
Nos lugares secretos onde ele se esconde

Ele voa de banda meu guará
Ele voa de banda meu guará
Ele voa de banda meu guará
Ele voa de banda

Ele voa de banda meu guará
Ele voa de banda meu guará
Ele voa de banda meu guará
Ele voa de banda

A roda é intercalada, formando dois pequenos grupos, e gira durante a primeira parte da música. Enquanto o verso "ele voa de banda meu guará..." for cantado, tanto pelo puxador quanto pelo coro as duas rodas formadas pelos pequenos grupos vão, alternadamente, uma para fora e outra para dentro da roda. Os dançadores abrem os braços como se tivessem asas e planassem.

Ao final desta segunda parte da música os dançadores retomaram à roda inicial. A sincronia entre as duas rodas que se formam quando as rodas alternadas se distanciam é o desafio desta dança.



faixa 9: PENERÁ XERÉM

Autoria: Henrique de Menezes

Pega a peneira e o balaio pra penerá o xerém
Pega a peneira e o balaio pra penerá o xerém
Pega a peneira e o balaio pra penerá o xerém
Pega a peneira e o balaio pra penerá o xerém

Bola de lá bolá de cá
Pra peneirar com meu bem
Bola de lá bolá de cá
Pra peneirar com meu bem

A dança é realizada numa roda em fila organizada em pares. O dançador que estiver atrás no par põe a mão na cintura do parceiro à sua frente. Dança-se assim, com a roda girando a primeira parte da música. Ao cantar "bola de lá" os pares se olham de frente e dão as mãos. Ao cantar "bolá de cá" cada dançador troca de lugar com seu par, mantendo as mãos dadas. Nas palavras "pra peneirar", as mãos que estão juntas, fazem o movimento de bambolear, como se segurassem uma peneira. Nas palavras "com meu bem" é como se cada par peneirasse, subindo e descendo as mãos. Quando o puxador voltar à primeira parte da música a roda em fila, organizada em pares, começa a dançar girando.

O que é xerém?

Conforme o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda xerém é um substantivo. "1. Milho pilado grosso, que não passa na peneira: 'As mulheres..., umas pilavam milho para fazer o

xerém; outras andavam nos poleiros guardando a criação para livrá-las das raposas" (José de Alencar, O Sertanejo, p.183) 2. Chocalho de cobre usado no Xangô". (Aurélio Buarque de Holanda p.1478)

faixa 10: PIABA

Autoria: Henrique de Menezes

Tem piaba no rio, tem piaba
Tem piaba no rio, tem piaba

Pula por cima da pedra, piaba,
Nada no fundo do mar
Pula por cima da pedra, piaba,
Nada no fundo do mar

O puxador canta: "Tem piaba no rio tem piaba" e os dançadores respondem dançando espalhado. Quando a música falar "pedra" todos pulam bem alto e já caem de mãos postas e abaixadinhos, fazendo com as mãos os peixinhos, "piaba", que nadam no fundo do mar. As mãos são a piaba e o corpo também é uma piaba. E novamente respondem repetindo o verso e dançando com gesto de peixe pulando a pedra e assim por diante até que acabe a música.

faixa 11: MERGULHÃO

Autoria: Henrique de Menezes

Mergulhão, Mergulhou no mar
Mergulhão, Mergulhou no mar
Mergulhão, Mergulhou no mar
Mergulhão, Mergulhou no mar

Pegou peixe mergulhão. eu não
Mergulha no mar, mergulhão
Pegou peixe mergulhão, eu não
Mergulha no mar, mergulhão

A dança inicia numa roda em fila organizada em pares e intercalada. Já na primeira palavra "mergulhão" o parceiro que estiver atrás passa à frente do seu par mergulhando, num grande movimento de coluna, braço e cabeça, levantando os braços para cima e "jogando" o corpo para dentro da roda e depois para fora, como se fosse a própria onda. Na próxima vez que responder "mergulhou no mar" o parceiro que estiver atrás mergulha à frente e assim sucessivamente. Dança-se assim a primeira parte da música.

Quando o puxador canta "pegou peixe mergulhão" a roda intercalada gira. Ao responder "eu não" os dançadores levantam os braços, acenando que não com as mãos. Quando o puxador canta "Mergulha no mar" os parceiros que estão atrás jogam-se de lado como num mergulho para o centro da roda, formando uma roda dentro da outra. Ao responder "eu não" os dançadores levantam os braços novamente, agora são duas rodas. Quando o coro responder pela segunda vez "mergulhão", os dançadores da roda de dentro dão outro mergulho e entram na roda de forma intercalada, à frente do parceiro.

A dança recomeça com esta roda em fila organizada em pares e intercalada.

faixa 12: BANA FOGO*Autoria: Henrique de Menezes*

**Convidei o povo do terreiro pra jantar
Mas só que primeiro, 'ces vão tê que me
ajudar**

Convidei o povo do terreiro pra jantar
Mas só que primeiro, 'ces vão tê que me ajudar

**Abana fogo, abana fogo, que é pro fogo
cozinhar**

Abana fogo, abana fogo, que é pro fogo
cozinhar

**Abana fogo, abana fogo, que é pro fogo
cozinhar**

Abana fogo, abana fogo, que é pro fogo
cozinhar

A dança inicia com os dançadores espalhados dançando e cantando em resposta ao puxador. No momento do refrão, ao falar "abana fogo", os dançadores se reúnem em pequenos grupos para abanar o fogo. Este abanar deve ser sempre recriado, melhor se for feito no nível baixo, perto do chão, até chegar a ficar de cócoras. Assim cada pequeno grupo abana um fogo imaginário com as mãos, brincando com as saias, os chapéus, se houver. O legal da brincadeira é cada hora banar fogo num local diferente, incrementando a passagem de um fogo a outro com giros.

faixa 13: CARRAPATO*Autoria: Henrique de Menezes*

**Bem que eu te avisei pra tu não entrar no
mato**

Se tivesse me ouvido não sentiria de fato

O que ta te mordendo?

Ail é carrapato!

O que ta te mordendo?

Ail é carrapato!

O que ta te mordendo?

Ail é carrapato!

O que ta te mordendo?

Ail é carrapato!

**Se conselho fosse bom não se dava se
vendia**

Se tivesse me escutado certeza não sentiria

O que ta te mordendo

Ail é carrapato!

A dança é espalhada pelo espaço no passo básico do cacuriá durante a primeira parte da música. Quando o puxador pergunta "O que ta te mordendo?" os dançadores respondem "Ail é carrapato" e se cutucam, fazendo com as mãos a mordida do carrapato. E para a coreografia ficar mais bonita e divertida cada um deve ser criativo para cutucar pessoas diferentes em partes diversas do corpo. Afinal carrapato não morde num mesmo lugar, né? Ao completar a resposta "É carrapato!" os dançadores se sacodem para se livrar do carrapato. E assim segue em outros versos.



Cuidado para não "guardar caixão" dançando parado num mesmo lugar ou sempre perto de outro dançador para ficar fácil cutucar. A brincadeira é dançar espalhando no espaço e num "Ail" saltar ou dançar corrido em direção de outro dançador para cutucá-lo.

faixa 14: CORUBA*Autoria: Henrique de Menezes*

**Uns a chamam de curuba,
de coceira ou de mazela
Mas ninguém sabe de fato
qual que é o nome dela
Se a curuba que me coça,
ou se sou eu que coço ela**

Se a curuba é que me coça

Ou se sou eu que coço ela

Se a curuba é que me coça

Ou se sou eu que coço ela

Se a curuba é que me coça

Ou se sou eu que coço ela

Se a curuba é que me coça

Ou se sou eu que coço ela

**Na minha terra é impingo,
coceira, frieira que pela
Coça igual braço engessado,
mais que sama de cadela
Se a curuba é que me coça
Ou se sou eu que coço ela**

Dança -se espalhado no espaço durante os versos. No refrão "Se a curuba é que me coça, Ou se sou eu que coço ela" os

dançadores dançam coçando a si mesmo e aos outros, tanto aos outros dançadores, como às pessoas do público.

Todos se coçam e coçam o público brincando com a coceira e assim por diante até que o puxador volte a cantar o começo da música, quando os dançadores param com a brincadeira da coceira e voltam a dançar espalhados.

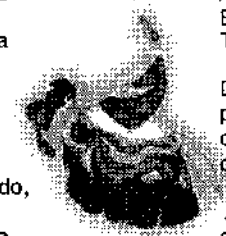
faixa 15: MANTEIGA*Adaptação de um Coco de Zambê: Henrique de Menezes*

**Agora meu bem agora
Agora que eu to querendo
Eu sou feita na manteiga
To toda me derretendo**

**Agora, meu bem, agora
Agora que eu to querendo
Eu sou feito na manteiga
To todo me derretendo**

Dança-se espalhado pelo espaço até que as palavras "to toda me derretendo" são cantadas. Nestas palavras os dançadores se derretem, cada um do seu jeito.

A variação de níveis neste movimento deixa a dança mais dinâmica e atraente. Esta é uma dança muito apropriada para chamar o público a dançar junto.



faixa 16: BEIJA FLOR

Autoria: Henrique de Menezes

Beija flor voou, sentou na flor, Beijou a flor
[som do beijo] e depois voou
E depois voou, e depois voou
E depois voou e depois voou

Beija flor voou, sentou na flor, Beijou a flor
[som do beijo] e depois voou
E depois voou, e depois voou
E depois voou e depois voou

Com os braços abertos e alinhados o movimento característico desta dança é feito com as mãos que vibram bem rápido, como as asas de um beija-flor.

Quando o puxador canta "sentou na flor" os dançadores "pousam", ajoelhando ou agachando, mantendo a posição dos braços e a movimentação das mãos. Após o verso "beijou a flor" cada um manda um beijo para alguém, do público ou dançador. O som do beijo deve ser forte por ser parte da música. Após o beijo os dançadores respondem em coro "e depois voou" enquanto se levantam e continuam a dançar.

Dica: Para evitar que os braços que estão sempre abertos e alinhados fiquem doloridos, o tronco deve se movimentar de maneira a inclinar os braços, os giros também aliviam a força de sustentação dos braços. Estes movimentos, além de prevenir as dores, embelezam a dança.

DANÇA DO COCO

considerações

Como foi descrito anteriormente no item *Contexto*, o coco é uma dança que tem muitas variações. São diferentes formas de dançar, tocar e cantar o Coco encontradas no Brasil. Aqui descrevermos apenas uma delas, as outras você pode pesquisar em outras fontes e com outros informantes. O Coco do TATUDANÇANDO foi aprendido com maranhenses, portanto a dança é parecida com o Bambaê do Maranhão. Por ser também música elaborada em letras de desafio, embolada e improvisos, nesta oficina enfatizamos a composição de versos e a dança coletiva do grupo.

descrição da dança

O coco é uma dança de roda, com os dançadores voltados para o centro. O acento forte do ritmo é acompanhado com uma pisada à frente, com o pé direito, que logo dá um passo para trás, e então, no próximo acento forte do ritmo, é o pé esquerdo que dá a pisada, agora para trás, ou seja, para fora da roda. Com todos os dançadores pisando juntos, a roda se abre e se fecha, é uma roda que respira, sempre.

A partir deste passo básico os dançadores individualmente podem e devem enriquecer o movimento, mas é importante manter a respiração da roda.

O tronco deve ser flexível e se expressar em torções, ondulações e pontuações. É possível girar, saltar, dar pequenas pausas pontuando o movimento, enfim, gingar e mandingar à sua maneira.

Faixa 17: CONJUNTO DE COCOS

Coco do Baiadô

Adaptação de um Coco de Caju e Castanha:
Vivian Ferreira

Sou Baiadô, viemos para dançar
Sou baiadô, viemos para dançar
Venha ver como é bonito ver a saia balançar
Sou baiadô, viemos para dançar

É peixe é piaba, tubarão é peixe serra
Baiadô veio por terra, por aqui não tem o mar
Sou Baiadô, viemos para dançar

Bandeira

Autoria: José Pedro Simeão Alves

Salve, salve nossa bandeira
Ela traz paz e amor
Salve, salve nossa bandeira
Ela traz paz e amor

Ela vai com o balanço do vento
Atrás dela vai o Baiadô
Ela vai com o balanço do vento
Atrás dela vai o Baiadô



Giló

Autoria: José Pedro Simeão Alves

Abre a roda gente que o Giló chegou
Abre a roda gente que o Giló chegou
Velo trazer doce de coco prá alegrar o meu amor
Veio trazer doce de coco prá alegrar o meu amor

Beija Flor

Autoria: José Pedro Simeão Alves

Lá no cajueiro, eu ví um beija flor
Lá no cajueiro, eu ví um beija flor
Quando eu fui cantar prá ele, bateu asa e avuô
Quando eu fui cantar prá ele, bateu asa e avuô

Morena Bonita

Autoria: José Pedro Simeão Alves

Morena bonita, oi, que toca caxixi
Morena bonita, oi, que toca caxixi
Oi, se tú quer come coco
No coqueiro tu tem que subi
Oi, se tú quer come coco
No coqueiro tu tem que subi

Coco deu coco dá na ladeira do pilá
Coco deu coco dá na ladeira do pilá
Oi, se tu quer coco maduro
vai na Bahia buscar
Oi, se tu quer coco maduro
vai na Bahia buscar

faixa 18: OUTRO CONJUNTO DE COCOS

TATU

Autoria: Glayson Arcanjo

Bola, bolel, bolel, bolá esse tatu
Que tatu bola bolado você está
Bola, bolel, bolel, bolá esse tatu
Que tatu bola bolado você está

Oh tatu bola vê se voce não me enrola
Gira dum lado pro outro num jogo de embolar
Solta essa rima que tá ficando enrolada
E a gente vai se embolando
Pra no fim desenrolá
Bola, bolel, bolel, bolá esse tatu
Que tatu bola bolado você está

COCO COM C

Autoria: desconhecida
aprendido com Tião Carvalho
O coco com "c" é competente
Cachimbo, café, cachaça
cadarço, cordão, corrente

MACHADEIRO

Autoria: desconhecida
aprendido com Henrique Menezes
Versão adaptada pelo Baiadô, usando "pequi",
fruta típica do cerrado

Machadeiro amola o machado
Prá cortar o pau do pequi
Machadeiro amola o machado
Prá cortar o pau do pequi

É que eu não queria ir
Que a mata tá muito escura
Madeira tá muito dura
Tá muito ruim de cair

É que eu não queria ir
Que a mata tá muito escura
Madeira tá muito dura
Tá muito ruim de cair

EMBOLADA DA VIVINHA

Adaptação feita por Vivian Parreira
de um Coco ouvido por Renata Meira
num forró no Ceará em 1989

refrão:
Eu canto coco é pra alegrar
Vamos embora todo mundo embolá!
Eu canto coco é pra alegrar
Vamos embora todo mundo embolá!

Canta menino e moça aqui nessa embolada
Siga já essa toada desse coco do cerrado
Aqui é só a rima, rima certo e rima errado
O importante é se entregar nesse coco de embolar

refrão

Menina moça de cabelo cacheado tá
procurando um amor
Que pode estar bem do seu lado
Nem tudo que é torto, nem tudo é errado
veja as pernas do Garrincha e as árvores do cerrado

refrão

Esse é o Baiadô que chega do cerrado
Todo mundo canta e dança esse povo é
arretado
Com a alegria desse povo ninguém fica
parado

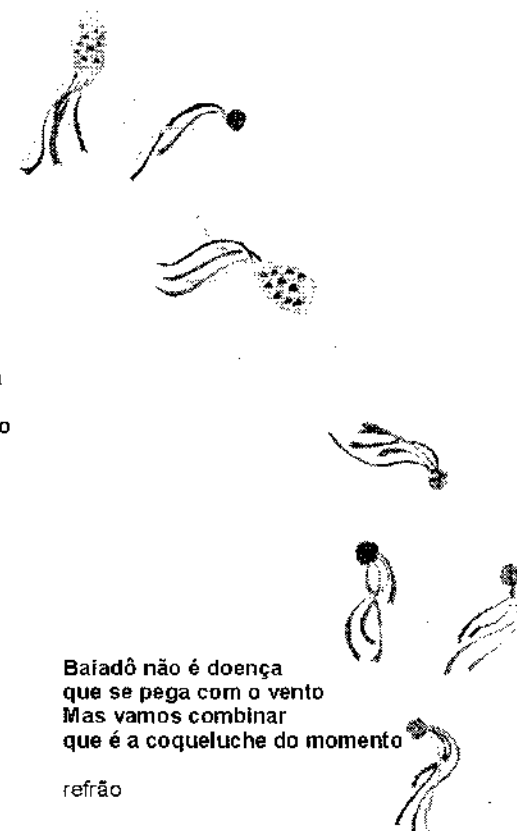
refrão
A rima é sagrada para quem sabe rimar
Todo mundo canta e dança agora é só
tentar
Mas quem não pode com mandinga
Não carrega patuá

refrão
Tem o coco travalingua, tem o coco de
Recife
Tem coco nesse mundo que ninguém fica
parado
Eu apresento pra vocês o coco do cerrado

refrão
Tem o povo da embolada, tem velhos e
tem moçada
Tem até Selma do Coco aqui é bem
lembrada
Eu sou Vivian Parreira da rima arretada

refrão
Atenção povo do bem se liga na parada
Esse coco é do bom a moçada é
preparada
Ninguém pode errar, trata já de arrumar
Vamos todos se ajeitar que é prá
fotografar

refrão



Baiadô não é doença
que se pega com o vento
Mas vamos combinar
que é a coqueluche do momento

refrão

JONGO

O passo básico do Jongo de Guaratinguetá inicia com os pés paralelos. O pé direito pisa à frente do esquerdo, o pé esquerdo sai do chão e pisa em seguida no mesmo lugar apenas marcando o pulso, o pé direito volta para posição inicial. Em seguida é o pé esquerdo que cruza na frente do direito, seguindo uma espécie de valsado.

Depois de um pé e outro cruzar na frente, o dançador dá um giro em torno de si mesmo, em quatro passos, chegando ao início, com os pés paralelos.

Os dançadores em roda marcam o pulso da música enquanto um dançador entra na roda dançando o Jongo. Pelo movimento, chama alguém para ser seu par. O par dança, então, no meio da roda, de frente um para o outro e girando, brincando com as variações individuais do passo básico. Um terceiro dançador entra na roda e ocupa o lugar do primeiro dançador, "roubando" seu par, e assim vão mudando os pares. Os outros dançadores ficam atentos a uma oportunidade para entrar na roda.

A dança do Jongo é feita como um jogo no qual cada dançador mostra claramente seu "estilo" jongoeiro, mantendo sempre o passo básico no centro da roda. O dançador que fica na roda é quem mostra o "estilo" jongoeiro da dança, sendo assim, o dançador que entra na roda deve seguir a dança de quem já está na roda.

O Baiadô criou uma variação do Jongo a partir de um conjunto de referências que somaram as diferentes danças de Guaratinguetá e da Serrinha. A primeira referência foi uma descrição do passo feita pela arte educadora Tânia

Valeriano, depois, os baiadores Glayson e Vanessa assistiram um espetáculo do Jongo da Serrinha em Belo Horizonte e trouxeram um passo. Renata Meira e Túlio Cunha fizeram uma oficina oferecida pela comunidade do Jongo de Tamandaré, Guaratinguetá, Estado de São Paulo. Três jongoeiros da Serrinha estiveram em Uberlândia trocando informações e danças com o Baiadô. Com esta história criamos um jongo diferente do da Serrinha e de Guaratinguetá, mas como disse Suelem da Serrinha, "tem tudo de Jongo, mas não é igual a nenhum grupo Jongoeiro", é o Jongo do Baiadô. Para você aprendê-lo, terá de fazer uma oficina com o grupo Baiadô.

faixa 19: TARATÁ

autor: *Domínio Público*
aprendida por meio do LP *Marinheiro Só* de Clementina de Jesus (1973), remasterizado em digital no CD *Clementina, Pixinguinha e João da Bahiana na Série 2 em um* (1992).
Coordenação e Seleção: Gerald Seligman.

Oih taratá, crioula de taratá

Oih taratá, para depois cavucá

Oih cavucá crioula de cavucá

Terra que tem minhoca nós gosta de cavucá

Oih taratá, crioula de taratá

Oih taratá, para depois cavucá

Oih cavucá crioula de cavucá

Terra que tem minhoca nós gosta de cavucá

Oih cavucá crioula de cavucá

Oih cavucá para depois taratá

Oih taratá crioula de taratá

Terra que não tem dono nós gosta de taratá

Oih taratá, crioula de taratá

Oih taratá, para depois cavucá

Oih cavucá crioula de cavucá

Terra que tem minhoca nós gosta de cavucá

faixa 20: NEGRO JONGUEIRO

Autoria: José Pedro Simeão Alves

Nego, nego, nego jongoeiro

Nego, nego, nego jongoeiro

Oi vamos joga jongo, nego, lá no terreiro

Oi vamos joga jongo, nego, lá no terreiro

ESCADA DO BONFIM

Autoria: José Pedro Simeão Alves

Eu vou lavar a escada do Bonfim

Eu vou lavar a escada do Bonfim

Senhor Bom Jesus da Lapa que toma

conta de mim

Senhor Bom Jesus da Lapa que toma conta

de mim

SALVE O POVO DE ANGOLA

Autoria: José Pedro Simeão Alves

Salve o povo da Angola, Salve o povo da Guiné

Salve o povo da Angola, Salve o povo da Guiné

O povo que dança jongo é um povo de muita fé

O povo que dança jongo é um povo de muita fé

CONGO

O Congo é um dos ternos do Congado da região do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba. As danças são variadas e devem ser observadas em campo, na festa. A festa da Congada de Uberlândia acontece em data próxima ao segundo domingo do mês de outubro.

O passo básico do Congo inicia com o pé direito cruzando em frente ao esquerdo, o esquerdo pisa no mesmo lugar e o direito abre e dá a vez ao esquerdo de cruzar em frente ao direito, o direito pisa no mesmo lugar e o esquerdo abre em seguida.

A descrição lembra a primeira parte da dança do Jongo, a diferença é o acento para o chão dado no passo que cruza, tanto para a direita quanto para a esquerda. A cada vez que um pé cruza na frente, é como se entrasse no chão. É o que impulsiona o corpo para pequenos ou grandes saltos.

Faixa 21: CONJUNTO DE CONGOS

MÚSICA: PEÇO LICENÇA

Autoria: Glayson Arcanjo

Oia peço licença pra cantá nesse Congado

Oia peço licença pra cantá nesse Congado

Quero ver caixa batendo todo mundo se

alegrar/animar

Quero ver caixa batendo todo mundo se

alegrar/animar

MÚSICA: CONGO PRO CAPITÃO

Autoria: Glayson Arcanjo

O meu amigo, não dorme no ponto
O meu amigo, não dorme no ponto
Canta aí meu capitão Ei!! Prá animar o congo
Canta aí meu capitão Ei!! Prá animar o congo

MÚSICA: VOVÔ É NEGRO

Autoria: José Pedro Simeão Alves

Vovô é negro, nego véio da Angola
Vovô é negro, nego véio da Angola
Foi vovô que tirou do mar Mamãe do Rosário e
Nossa Senhora
Foi vovô que tirou do mar Mamãe do Rosário e
Nossa Senhora

MÚSICA: RAINHA

Autoria: Domínio público

Lá na rua de baixo, lá no fundo da horta
Lá na rua de baixo, lá no fundo da horta
A polícia me prende, olerê, a rainha me solta
A polícia me prende, olerê, a rainha me solta

MÚSICA: PANELA DE BARRO

Autoria: José Pedro Simeão Alves

Panela de barro, colher de madeira
Panela de barro, colher de madeira
Na cozinha de São Benedito, êta comida que
cheira
Na cozinha de São Benedito, êta comida que
cheira

MÚSICA: CONGO FORTE

Autoria: Glayson Arcanjo

Oi meu São Benedito minha Senhora do
Rosário
Oi meu São Benedito minha Senhora do Rosário
Canarim canta em cima, eh cobra morde por
baixo
Canarim canta em cima, eh cobra morde por
baixo

CIRANDA :

Adança é feita em roda de mãos dadas. Quando a roda atinge um tamanho que dificulta a movimentação, forma-se outra menor no interior da roda maior, uma roda dentro da roda. Voltados para o centro da roda, os dançadores dão-se as mãos e balançam o corpo à medida que a roda gira. A coreografia é bastante simples. O primeiro tempo, o tempo mais forte é marcado por um passo com o pé direito na direção do centro da roda, seguido de quatro passos, o pé esquerdo que se mantém na mesma posição na roda, o pé direito que dá um passo para fora da roda, o pé esquerdo que dá o passo na mesma posição e o tempo forte, novamente com o pé direito. Há cirandeiros que acompanham este movimento elevando e abaixando os braços de mãos dadas.

A ciranda é uma dança coletiva de comunhão, integração na simplicidade, todas as idades, todos os tamanhos, todas as cores, todas as alegrias e sonhos.

faixa 22: PRAIA O JANGA

Autoria desconhecida

Eu tava na praia do Janga dançando a
ciranda do meu cirandar, cirandar
O mar estava tão belo que um peixe amarelo
me fez navegar
Eu tava na praia do Janga dançando a ciranda
do meu cirandar, cirandar
O mar estava tão belo que um peixe amarelo
me fez navegar

Não era peixe, não era, era lemanjá, Rainha

Minha ciranda no meio do mar

Não era peixe, não era, era lemanjá, Rainha

Minha ciranda no meio do mar

faixa 23: CIRANDA PRA QUEM QUER

Autoria: Glayson Arcanjo

Nessa ciranda só não entra quem não quer
Nessa ciranda só não entra quem não quer
Nessa ciranda entra pato e galinha
Cobra, rato, cabritinha, maçarico e garnisé

Nessa ciranda só não entra quem não quer
Nessa ciranda só não entra quem não quer
Nessa ciranda entra criança e moça
Entra velho entra moço, entra homem e
mulher

Nessa ciranda só não entra quem não quer
Nessa ciranda só não entra quem não quer
Nessa ciranda tem caçador e veado
Jacaré "banano" o rabo, gavião no avuô

Nessa ciranda só não entra quem não quer

Nessa ciranda só não entra quem não quer
Nessa ciranda segura na minha mão
Meu amor entra na roda e balança meu
coração

Nessa ciranda só não entra quem não quer
Nessa ciranda só não entra quem não quer
Só não vale é olhar quem tiver parado entra
Vem prá roda cirandar

faixa 24: CIRANDA CIRANDINHA

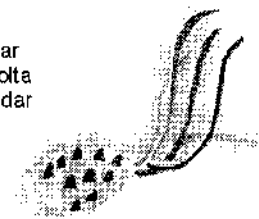
Domínio público

Ciranda cirandinha
Vamos todos cirandar
Vamos dar a meia volta
Volta e meia vamos dar

Ciranda cirandinha
Vamos todos cirandar
Vamos dar a meia volta
Volta e meia vamos dar

O anel que tu me deste
Era vidro e se quebrou
O amor que tu me tinhas
Era pouco e se acabou

Ciranda cirandinha
Vamos todos cirandar
Vamos dar a meia volta
Volta e meia vamos dar



Considerações Finais

As danças devem ser analisadas de acordo com o objetivo pretendido: a prática do grupo, uma apresentação na escola, o treino das crianças, uma atividade que conta com a participação do público, uma atividade de integração, entre tantos.

A seleção das danças para uma apresentação deve considerar o grupo de bailadores, o público, o local e a ocasião.

No caso de um grupo de educadores sem muito condicionamento físico deve-se escolher uma sequência das danças cuidando para não sobrecarregar nenhuma parte do corpo e para manter o fôlego. No caso de crianças pode-se organizar uma sequência que inicie com bastante dinâmica, canalizando as energias das crianças e depois as danças que exigem coordenação, conquistando a concentração.

Existem danças mais simples e mais complexas, com características que se adequam a diferentes faixas etárias e história de vida. Também existem as melodias das músicas mais complexas e mais simples, assim como a dança. A utilização do espaço também é um critério importante para compor a sequência. Aproveitar o espaço de seu José para iniciar o Tamanduá e formar a roda para o Mergulhão, por exemplo.

Enfim podemos utilizar estas danças de inúmeras formas. Esperamos que este pequeno curso seja uma sementinha para que cada vez mais pessoas possam dançar juntas

desenferrujando o corpo, dando risadas, valorizando, reconhecendo e criando com a cultura popular.

Referências

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: um caminho para a percepção corporal**. São Paulo, Martins Fontes, 1983.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

Histórico da Congada de Uberlândia. Xerox fornecido pela Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Uberlândia.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1954.

CAVALCANTE, Telma. **Pé, Umbigo e Coração: pesquisa de criação em dança contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

MEIRA, Renata Bittencourt. **O Ciclo das Festas. Uma leitura cênica da dança do Fandango e das festas populares de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 1997.

RABAÇAL, Alfredo João. **As Congadas no Brasil**. São Paulo. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

RODRIGUES, Graziela. **Ballarino-pesquisador- Intérprete: processo de formação**. R.J., FUNARTE, 1997.

SILVA, Marisa. **Ancestralidade do Jongo**. Escola de Jongo, informações recolhidas através das histórias e saberes da comunidade do Jongo da Serrinha em 14 de junho de 2006. Apresentado na Oficina de Jongo no II Encontro Nacional de Educação, Saúde e Culturas Populares. Uberlândia, MG, Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

VIANNA, K. et al. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

Páginas da Internet

Entrevista com D. Teté:

<http://www.oimparcial.com.br/20010923/cid03.htm>

Cultura do Maranhão:

<http://www.maranhao.gov.br>

Cacuriá:

<http://www.puc.rio.br/jornaldapuc/agosto98/comunitaria/cacuria.html>

Jongo:

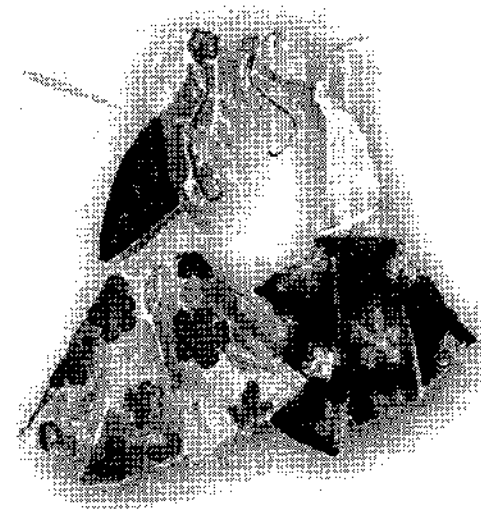
<http://www.pedechinelo.com.br/jongo.php>

Rede de Memória Jongo Caxambu

<http://www.eefd.ufri.br/redejongo/home.html>

Artigo Mauro Dias

<http://www.estado.com.br/editorias/2001/04/27/cad303.html>



Grupo Baiadô

Tatu Dançando

REPERTÓRIO

CACURIÁ

1. Cheguei, cheguei - *Henrique Menezes*
2. Pé no terreiro - *Henrique Menezes*
3. Vassoura - *Henrique Menezes*
4. Facão do seu José - *Henrique Menezes*
5. Tamanduá - *Glaysen Arcanjo*
6. Tatu - *Glaysen Arcanjo*
7. Tambor - *José Pedro Simeão Alves*
8. Guarã - *Henrique Menezes*
9. Penerá xerém -- *Henrique Menezes*
10. Piaba - *Henrique Menezes*
11. Mergulhão -- *Henrique Menezes*
12. Bana fogo - *Henrique Menezes*
13. Carrapato - *Henrique Menezes*
14. Coruba - *Henrique Menezes*
15. Manteiga - *Henrique Menezes*
16. Beija Flor - *Henrique Menezes*

COCO

17. Conjunto de Cocos
- Coco do Baiadô - *Vivian Parreira*
- Bandeira - *José Pedro Simeão Alves*
- Giló - *José Pedro Simeão Alves*
- Beija Flor - *José Pedro Simeão Alves*
- Morena Bonita - *José Pedro Simeão Alves*

18. Outro Conjunto de Cocos
- Tatu - *Glaysen Arcanjo*
- Coco com C - *Desconhecido*
- Machadeiro - *Desconhecido*
- Embolada da Vivinha - *Vivian Parreira*

JONGO

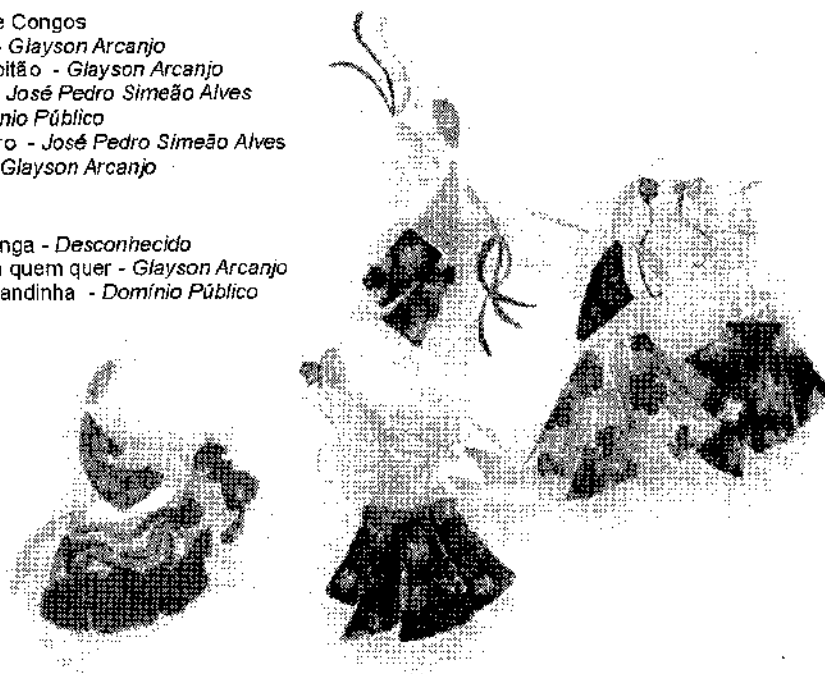
19. Taratá - *Domínio Público*
20. Negro Jongueiro - *José Pedro Simeão Alves*

CONGO

21. Conjunto de Congos
- Peço Licença - *Glaysen Arcanjo*
- Congo pro Capitão - *Glaysen Arcanjo*
- Vovô é negro - *José Pedro Simeão Alves*
- Rainha - *Domínio Público*
- Panela de Barro - *José Pedro Simeão Alves*
- Congo Forte - *Glaysen Arcanjo*

CIRANDA

22. Praia do Janga - *Desconhecido*
23. Ciranda pra quem quer - *Glaysen Arcanjo*
24. Ciranda Cirandinha - *Domínio Público*



FICHA TÉCNICA

Coordenação Geral: **Renata Meira**
 Produção: **Túlio Cunha**
 Captação: **Fanuel de Lima e Túlio Cunha**
 Edição: **Fanuel de Lima e Ivana Rosa**
 Programação visual: **Glaysen Arcanjo e Túlio C.**
 Desenhos (*): **Glaysen Arcanjo**

(*) Resultado da pesquisa e experimento com formas, cores e cultura popular pesquisados pelo Grupo Baiadô - Pesquisa de Iniciação Científica CNPq/UFU 2003-2004, *Criação em Artes e Danças Brasileiras como elemento para construções visuais*, orientação Renata Meira.

GRUPO BAIADÔ

Canto e Percussão:
Cristiano Leonardo Ferreira de Souza
Déborah Maria de Lima
Glaysen Arcanjo de Sampaio
Leticia Brito e Silva
Lilian Aparecida Rosa
Marinalda Oliveira Moreira
José Pedro Simeão Alves
Renata Bittencourt Meira
Thiago Xavier Ferreira
Túlio Cunha
Vanessa Bianca Sgalheira
Vivian Parreira da Silva

Apoio: Rádio Universitária UFU

Realização: Folia Cultural www.foliacultural.org

PróEx - FEIC 2004
 Universidade Federal de Uberlândia

Edição Nov 2004
 Publicação Nov 2004



folia!

III.V. Proposta de Interdisciplinaridade:

Grupo Baiadô /Conteúdo Programático

Escola Padre Mário Florestan

Os objetivos foram retirados dos PCNs, de acordo com a revista Nova Escola, e também dos planejamentos de 2005 da Escola Padre Mário Florestan. O objetivo específico do plano de Educação Física foi elaborado pelo grupo Baiadô. E todas as propostas de atividades foram elaboradas em conjunto pelo grupo Baiadô, no ensaio do dia 3 de julho de 2005.

Língua Portuguesa

Objetivos:

- . Instrumentalizar o aluno para atuar como sujeito crítico e criativo no processo escolar e no processo social experimentando e desenvolvendo suas habilidades de ouvir, falar, ler e redigir texto.
- . Conhecer e respeitar as variedades lingüísticas do português falado.
- . Saber distinguir e compreender o que dizem diferentes gêneros de texto.
- . Entender que a leitura pode ser uma fonte de informação, de prazer e de conhecimento.
- . Expressar seus sentimentos, experiências, idéias e opções individuais.
- . Ser capaz de identificar e analisar criticamente os usos da língua como instrumento de divulgação de valores e preconceitos de raça, etnia, gênero, credo ou classe.

Atividades:

Tema: Patrimônio material

- . Procurar um objeto que é um patrimônio de família; conversar com as pessoas da família para descobrir o valor sentimental, a história daquele objeto, como foi adquirido, porque está com a família até então.
- . Contar oralmente em sala as três questões acima sem esquecer de dizer com quem conversou.
- . Desenhar o objeto.
- . Produção de texto sobre o assunto, como sugestão, a descrição do objeto, a descrição da conversa, uma estória a partir da história, um futuro para o objeto.
- . Baiadô mostrar e falar de seus objetos (tambor, bandeira, saias, fitas, enfeites pessoais) e o valor sentimental, a história daquele objeto, como foi adquirido, porque está com o Baiadô até então.
- . Conversar sobre o valor dos objetos que as crianças usam para dançar: saia, piaba, fuxicos, as fitas, a caixa de percussão...
- . Discutir o conceito de patrimônio material a partir de uma análise da igreja de Nossa Senhora do Rosário, propor também desenhos da Igreja; estudos sobre a história da Igreja, priorizando o período da campanha do Congado de Uberlândia.
- . Convidar algum parente de aluno, que tenha uma vivência dentro do universo da cultura popular para fazer alguma fala, depoimento histórico.

Tema: Patrimônio imaterial

- . Conversar com as pessoas mais velhas da família ou da vizinhança para conhecer: alguma dança de roda, ou em fila que eles brincavam ou dançavam na época que eram crianças...
- . Descobrir de onde vem a família de cada um, se migrou de outros estados, de áreas rurais, os ofícios que desempenhavam... (observação: pesquisar em mapas).
- . Levar as músicas e danças para a aula do Baiadô para ensinar e dançar junto com os integrantes do grupo.
- . Ler textos que tratem de patrimônio imaterial e material, analisando a partir da dança que o Baiadô leva até a escola, que se trata de um patrimônio imaterial.
- . Fazer uma produção de texto sobre o assunto.

Tema: Textos diversificados

- . Ler tipos diferentes de textos: letras de música do Baiadô; textos sobre dança num contexto geral - dança clássica, danças populares (similares as que são dançadas no Baiadô), dança contemporânea, dança de rua, entre outras. Observar as diferenças da língua falada e língua escrita – classificação entre coloquial e culto. (Observação: A música do tambor é um exemplo de oralidade, já que conta nos versos quem fez os tambores e as danças que o Baiadô pratica).
- . Conhecer a expressão “pluralidade cultural” e iniciar discussões sobre diferenças-ética-respeito. Fazer textos comparativos a partir das leituras dos diferentes tipos de dança, atentando para a pluralidade cultural.
- . Observar nos textos as palavras que revelam os sotaques das diversas regiões do país a partir de um estudo das músicas do Baiadô.
- . Compor versos a partir de palavras chaves.

Saúde

Observação: Sugerimos que o tema seja tratado nas aulas de português

Objetivo:

- . Atitudes de proteção e solidariedade a pessoas doentes ou portadoras de deficiências.

Atividades:

- . Discutir questões relativas às deficiências físicas, mentais e citar o exemplo da dança como forma de inserção de indivíduos com características tão diferentes – como o Baiadô faz. Mostrar fotos.
- . Escrever textos a partir das fotos.

Geografia

Objetivos:

- . Desenvolver as habilidades de observar, interpretar e analisar a realidade, a partir de sua dimensão espacial, tendo a qualidade de vida como parâmetro de valor e de perspectiva de mudança.
- . Construir noções básicas, ligadas a edificação do conceito de espaço geográfico.
- . Identificar e avaliar as ações dos homens em sociedade e suas conseqüências em diferentes espaços e épocas.

Atividades:

Tema: Utilização do Mapa / Miscigenação / Modos de vida de diferentes grupos sociais, como se relacionam com o espaço e a paisagem onde vivem.

- . Localizar no mapa do Brasil as cidades ou estados onde se encontram as danças do repertório do Baiadô. (Ciranda em Pernambuco, na praia; Cacuriá no Maranhão, nas ruas; Congado em vários lugares, dançado na rua em locais específicos).
- . Pesquisar na família pessoas que vieram de outros estados e localizá-los no mapa. Falar da miscigenação e da diversidade do povo brasileiro.

- . Localizar no mapa de Uberlândia os quartéis de Congado, a escola, a UFU (onde o Baiadô ensaia).
- . Fazer um mapa ou maquete do lugar onde se dança na escola.
- . Falar das diferenças da culinária, do sotaque.
- . A partir de fotos, falar das atividades específicas do ambiente urbano e rural de Uberlândia (Minas Gerais) e Maranhão (lugares onde se dança o Cacuriá) falando das atividades econômicas específicas de cada um e comparando seus espaços geográficos.

Ciências Naturais

Objetivos:

- . Interagir com textos científicos, poemas, histórias a fim de se construírem como leitores e escritores críticos, desenvolvendo uma consciência Ecológica e utilizando a língua escrita para compreender o mundo natural...

Atividades:

Tema: Os animais

- . Classificar os animais que são mencionados nas músicas do Baiadô, quanto ao tipo de alimentação e quanto ao tipo de reprodução. Falar das relações desses animais com os seres humanos, e conversar sobre as necessidades de todos os seres vivos, valorizando e respeitando a biodiversidade do planeta.
- . Dentro dos estudos sobre o ar, o solo e a água, lembrar de cada animal mencionado nas músicas do Baiadô que estão presentes nesses *habitats* sensibilizando para a importância de se preservar estes locais.

Os animais são:

Mergulhão – Mar e ar.

Piaba – Rio.

Tamanduá – Terra.

Tatu – Debaixo da terra.

Beija-flor – Terra e ar.

Guará – Terra, ar e mangue.

Meio Ambiente

Objetivos:

- . Incentivar cuidados para o desenvolvimento de plantas e animais; aprender a importância da pluralidade cultural e da diversidade ambiental.

Atividades:

Tema: Corpo Humano

- . A partir de fotografias, observar e analisar o corpo humano e suas peculiaridades, como por exemplo, idade, estrutura, alimentação,...

Tema: Plantas e animais

- . Conhecer a letra da música Cacuriá das Frutas e fazer versos com o tema de plantas e animais. Pesquisar plantas medicinais do cerrado, através de vídeos e de pesquisa de campo. Relacionar com o imaginário.

Arte

Objetivos:

- . Construir uma relação de auto confiança com a produção artística pessoal, respeitando a própria criação e a dos colegas.
- . Identificar e compreender a função e os resultados do trabalho artístico, reconhecendo na própria experiência de aprendiz aspectos do processo percorrido pelo artista.
- . Buscar e organizar informações sobre a arte em contato com artistas, documentos e acervos, reconhecendo e compreendendo a variedade de produtos artísticos e concepções estéticas presentes na história das diferentes culturas e etnias.

Atividades:

Tema: Animais

- . Desenhar os animais presentes nas músicas do Baiadô. (observação: lista no plano de ciências sociais)
- . Construir animais com material reciclável.

Tema: Diversidade cultural

- . Ouvir diversos tipos de música de ritmos diferentes.
- . Pesquisar e apreciar diferentes grupos de dança, teatro e músicas.

Tema: Figurino

- . Estudar figurinos de grupos similares ao Baiadô, para depois construírem os próprios figurinos. (observação: figurinos de apresentação e de ensaio)

Tema: Versos

- . Estudar os versos: métrica, quadrinha, etc. Estrutura da música.

Tema: Teatro

- . Construir um texto de teatro com os personagens presentes nas músicas.

Tema: Desconstruindo Estereótipo

- . Ampliar o repertório de imagens eliminando os estereótipos, por meio do estudo e observação do cerrado e do espaço onde vivem. Por exemplo, existe o estereótipo de árvore, mas ao observar as árvores do cerrado eles vão ver que as árvores são tortas, de diferentes tamanhos, etc.

Matemática

Objetivos:

- . Incentivar no aluno uma atitude positiva em relação à matemática, fazendo-o reconhecer a importância que ela tem e terá em sua vida diária e também em seus estudos posteriores.

Atividades:

Tema: Ritmo

- . Utilizar o instrumento tambor para desenvolver nos alunos as noções de ritmo e métrica.

Tema: Geometria

- . Buscar as referências geométricas dos desenhos coreográficos contidos no processo de montagem da piaba. (Por exemplo: identificar ângulos, triângulos, quadriláteros nos materiais utilizados)
- . Analisar as coreografias do Baiadô relacionando com as noções de geometria. (Por exemplo: noções de espaço, o corpo inserido e experimentando deslocamentos nas diferentes direções individualmente, ou em pequenos grupos, sendo relacionado com pontos, círculos e linhas retas.) Observação: A coreografia do “Tamanduá” seria apropriada para este estudo.

Tema: Medidas

- . Para compreender medidas de tempo, conhecer o calendário do Baiadô, e também outros que indiquem, por exemplo, as festas populares celebradas durante o ano (festa do Boi, do Congado, etc.)
- . Compreender noções de escalas e proporções de distância trabalhando com os mapas que são mencionados no plano de Geografia.

Educação Física

Objetivos:

- . Nas atividades corporais, respeitar o desempenho do colega, sem discriminações de nenhuma natureza.
- . Analisar os padrões de estética, beleza e saúde como parte da cultura que os produz e criticar o consumismo.
- . Entender as diferentes manifestações da cultura corporal sem discriminação nem preconceito, valorizando e participando delas.
- . Desenvolver atividades que estimulem a percepção das aptidões: corporais (habilidades motoras, de flexibilidade, de resistência física), rítmicas (concernentes à dança e ao canto), de criatividade (capacidade de criar, sugerir modificações / acréscimos nas atividades propostas) e de liderança.

Objetivos específicos:

- . Explorar o corpo construído: A dança constrói um corpo que necessita superar limites e barreiras; explorar as partes do corpo através de atividades lúdicas, que permitam trabalhar a ideia do corpo na sua totalidade decompondo-o em suas partes e mostrando a complementaridade existente entre elas; quebrar tabus e preconceitos que cercam certas movimentações e algumas partes do corpo (como por exemplo, o movimento dos quadris – o

“rebolar” – que encontra forte resistência principalmente por parte dos meninos, resistência essa que acreditamos ser cultural, mas que pode e deve ser quebrada diante da visão de que se trata de um movimento constituinte do ato de andar e importante para certas atividades como, por exemplo, a dança e a marcha atlética).

Atividades:

Tema: Brincadeiras

- . Brincadeiras de imitar os movimentos realizados pelos colegas.
 - . Reproduzir as movimentações dos animais. (pode-se sugerir animais mencionados nas músicas do Baiadô, citados no plano de ciências naturais)
 - . Demonstrar aptidão, no caso de praticar, por exemplo, um esporte, dança ou conhecer alguma brincadeira, contando sua experiência e repassando para os colegas.
- Observação: Deve-se estimular a variação do espaço e dos níveis que podem ser realizados durante cada atividade.

Tema: Preconceitos

- . Apresentar e analisar imagens relacionadas a pudores e preconceitos referentes às partes do corpo.
 - . Debater a questão do corpo como mercadoria e do padrão estético imposto pela sociedade.
- Observação: proposta de interdisciplinaridade com outras matérias como, por exemplo, ciências, história, artes e orientação sexual, e sugerimos a utilização nas discussões do material de campanha publicitária do sabonete *Dove* que possui como um dos slogans: “cada mulher merece seu lugar ao sol”.

Orientação Sexual

Objetivos:

- . O respeito ao próprio corpo e ao corpo do outro; o respeito aos colegas que apresentam desenvolvimento físico e emocional diferentes.
- . O fortalecimento da auto-estima.
- . A tranquilidade em relação à sexualidade.
- . Análise do comportamento de homens e mulheres em épocas e locais diferentes.
- . O respeito pelo outro sexo, na figura das pessoas com as quais se convive.
- . O respeito às várias expressões do masculino e do feminino.

Atividades:

- . Debater as seguintes questões: “Por que será que uma mulher que gosta de outra mulher é chamada de sapatão? Será que ela tem o pé grande? Toda mulher que tem o pé grande gosta de outra mulher? De que tamanho é um pé grande?, etc.
- Observação: Indicação de leitura de livro para professores: “Meninos brincam de boneca?” que trata da questão de demarcação de papéis de acordo com o gênero.

D e s p e d i d a

Encerramento lúdico desta pesquisa.

O Congado é tradição
Feita em comunidade
Dança, música e poesia
Que colore a cidade

Desde criança se aprende
Com o capitão ou *de oitiva*
Cada um com sua dança
Forma a dança coletiva

O aluno congadeiro
Ouvindo bater o tambor
Dentro de sua escola
Era o Grupo Baiadô

Dançando o Cacuriá,
Coco, Ciranda e o Congo,
Enfrentou as divergências
Formou o Cacuriando

Com as saias coloridas
Calça enfeitada de *fulô*
As crianças cantam e dançam
E também batem o tambor

Na escola e na UFU
Tanta gente assistiu
Também dançaram na escola
De educação infantil

A escola se transformou
O projeto foi reestruturado
Receberam a visita
De um terno de Congado

O diálogo foi cultivado
Para respeitar as diferenças
Cada um tem seu caminho
Sua dança e sua crença

Ao buscar a educação
Para autonomia e liberdade
A dança aproximou
A escola e a sociedade

E nos caminhos da vida
Ainda vamos nos encontrar
Dançando nesta ciranda
Aprendendo a ensinar