



Oré Anacã

APOSTILA DE DANÇAS TRADICIONAIS BRASILEIRAS



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ
SECRETARIA DE CULTURA ARTÍSTICA



PROGRAMA DE PROMOÇÃO
DA CULTURA ARTÍSTICA



IEFES-UFC
Instituto de Educação Física e Esportes

Organizadores

Marcos Antônio Almeida Campos
Patrick Anderson Martins Magalhães

Autores e Autoras

Adriano Silva Patrício
Ananias Cândido Moura Neto
André Luiz Cyrino Oliveira
Beatriz Leão Matias
Bruno Sales Quintino
Carla Bianca Tabosa Oliveira
Cássio Heitor Fernandes Pinheiro
Daniella dos Santos Palhano
Fabiano da Silva Rocha
Felipe Barbosa dos Santos
Francisca Mariana Freitas Sampaio
Francisco Emanuel Jorge Cavalcante
Gabriella Gomes Pontes
Gardênia Brito Batista
Igor da Silva Gonçalves
José Rian Rodrigues Camelo
Karla Rayanne Paiva de Sousa
Klertianny Teixeira do Carmo
Lara de Mello Durand Diniz
Lara Lwey Bezerra Caetano
Lia Mota Veras
Lucas Vinícius Soares Silva
Marcos Antônio Almeida Campos
Maria Alice Tabosa de Lima
Natália Stephanie Tabosa Almada
Patrícia Andrade Luís
Patrick Anderson Martins Magalhães
Talita Batista Sobrinho
Tailan Ewerk Dantas da Silva
Tamires de Sá Ferreira

PREFÁCIO

Prestes a completar dez anos, o Grupo Oré Anacã amplia um projeto iniciado em 2013, que foi direcionado para um grupo restrito de professores que participaram de uma capacitação realizada por nós. No entanto, esta história começou antes.

Em 2011, fruto de um projeto de extensão no Instituto de Educação Física e Esportes da Universidade Federal do Ceará, criou-se o Oré Anacã – Grupo de Dança Popular da UFC. De lá pra cá, dezenas de jovens participaram do grupo, como dançarinos ou também como monitores de extensão, cultura e arte ou iniciação acadêmica. Atualmente, o grupo recebe apoio da Secretaria de Cultura Artística da UFC, através do qual realizamos boa parte de nossas ações artísticas e pedagógicas, incluindo a divulgação e futura publicação dessa apostila, no formato de livro digital.

Em 2012, o Ministério da Educação lançou o Edital PROEXT, no qual projetos e programas de extensão em universidades de todo o país poderiam propor ações diversas, em parceria com outros ministérios ou secretarias especiais do governo federal, recebendo recursos para isto. Resolvemos nos inscrever no setor que se vinculava à Secretaria de Promoção da Igualdade Racial. Surge daí o programa de extensão intitulado “ENTRE PENAS E CONTAS”.

Este programa de extensão foi aprovado nos editais de 2013 e 2014, e trouxe como essência a pesquisa, divulgação, formação e criação artística a partir de danças tradicionais brasileiras que tivessem forte ligação com as produções culturais e étnicas afrobrasileira e indígena. Apoiamos-nos na Lei 11645/2008, que indica a obrigatoriedade de se trabalhar as culturas afrobrasileira e indígena em todos os níveis de ensino. Esta Lei busca reparar um apagamento ou sombreamento destas matrizes culturais na produção erudita; entretanto, da letra da Lei para a prática cotidiana nas escolas há um grande abismo.

Como docente no curso de Educação Física da UFC e como pesquisador de dança e de cultura popular brasileira, vejo como fundamental o papel da universidade e da formação de professores, incluindo a formação continuada, na disseminação de conteúdos e práticas que possam atender a esta demanda. Frente a isto, e com a oportunidade do Edital PROEXT, propus um programa de extensão com quatro grandes linhas de trabalho:

1. Pesquisa *in loco*, tendo como foco as festas, os grupos e mestres da cultura tradicional brasileira que tivessem na sua essência a contribuição marcante da matriz afrobrasileira e/ou indígena.

2. Construção de coreografias baseadas nos dados recolhidos nas pesquisas *in loco*, que funcionariam como resultado artístico e como registro da gestualidade e da musicalidade vistas e recolhidas na execução dos registros da pesquisa.
3. Realização de cursos de capacitação de professores e agentes culturais, dando preferência a profissionais de escolas públicas municipais e estaduais.
4. Execução de oficinas em escolas públicas e comunidades indígena e quilombola.

Nesses dois anos de atividades, o programa teve dezessete monitores remunerados e dois monitores voluntários; sendo que alguns destes estiveram vinculados nos dois anos. Foram realizadas duas capacitações, onde mais de sessenta professores e agentes culturais aprenderam sobre teoria e prática das danças que eram foco da pesquisa, como outras que foram acrescentadas a pedido dos participantes. Também realizamos oficinas em algumas escolas públicas e na sede do Maracatu Nação Iracema, em Fortaleza/CE, e também na Comunidade Indígena Jenipapo-Kanindé, em Iguape/CE.

Foram realizadas 13 viagens de pesquisa, em quatro regiões do país. Em doze viagens o coordenador viajou com dois monitores, com os custos cobertos pelos recursos do programa. Na última viagem, em dezembro de 2014, o coordenador viajou com os quatorze monitores daquele ano, para a região de Juazeiro do Norte/CE. Abaixo segue a listagem de locais e danças pesquisadas:

1. Salvador e Santo Amaro/BA: Afoxé e Samba de Roda (abril de 2013)
2. Recife/PE: Frevo e Maracatu Pernambucano (maio de 2013)
3. São Luís/MA: Bumba Meu Boi (junho de 2013)
4. Parintins/AM: Boi Bumbá (junho de 2013)
5. Dores do Indaiá/MG: Congado (agosto de 2013)
6. Santarém e Alter do Chão/PA: Carimbó Estilizado (setembro de 2013)
7. Ilha do Marajó/PA: Carimbó Tradicional e Lundu Marajoara (abril de 2014)
8. Recife/PE: Cabocolinho do Recife (maio de 2014)
9. Maceió/AL: Coco Alagoano (junho de 2014)
10. Juruti/PA: Danças Tribais de Juruti (julho de 2014)
11. Manacapuru/AM: Cirandas de Manacapuru (agosto de 2014)
12. Cuiabá/MT: Siriri (setembro de 2014)
13. Juazeiro do Norte/CE: Reisados de Congo (dezembro de 2014)

Antes do programa de extensão, o Oré Anacã já havia montado as coreografias do Afoxé, do Maracatu Pernambucano e três coreografias de Boi Bumbá de Parintins. Mesmo com

essas coreografias montadas, as pesquisas destas três manifestações foram importantes para a confirmação das bases utilizadas para a montagem coreográfica, o que foi comprovado durante as viagens. A partir daí, a maioria das coreografias foram sendo construídas durante e após a vigência do programa e duas ainda aguardam montagem por dificuldades ligadas a recursos para construção dos figurinos e músicas de qualidade (Coco Alagoano) ou grau de dificuldade de execução do gestual da dança (Danças Tribais de Juruti). Contudo, não foi colocado como objetivo obrigatório a construção de todas as coreografias ligadas à pesquisa durante a vigência do programa, mas à medida que finalizássemos cada processo de criação, a dança fosse publicizada.

Como resultado não apontado na proposição inicial dos programas submetidos aos editais, houve a construção de um espetáculo completo tematizando o Festival Folclórico de Parintins. Em 2018 estreamos, então, o espetáculo “Parintins em Festa”, composto por 14 coreografias, no qual a maioria dos elementos que compõem o universo dos Bois Garantido e Caprichoso e sua conhecida disputa anual ocorrida no Bumbódromo de Parintins fizeram parte de uma produção elogiada por ambas as agremiações e por pesquisadores e folcloristas do norte do país.

Outros produtos diretos e indiretos resultantes:

- Monografias de graduação sobre os trabalhos realizados pelo grupo e pelos integrantes do programa de extensão.
- Como o grupo se converteu num espaço de preparação e performance artística, tornou-se um local para realização de estágio supervisionado de bacharelado do curso de Educação Física da UFC;
- Muitos dos professores que participaram das capacitações ofertadas pelo programa inseriram ou fortaleceram a dança tradicional brasileira em seus conteúdos de aula e em eventos escolares.
- O trabalho desenvolvido na Comunidade Indígena Jenipapo-Kanindé, de acordo com relato dos jovens indígenas, fez com que eles valorizassem ainda mais suas raízes indígenas, além de ampliar seus conhecimentos sobre as raízes negras da cultura brasileira. O trabalho não se circunscreveu apenas em oficinas, mas também se concretizou na construção de coreografias, que foram apresentadas tanto em festas da própria comunidade, como também em eventos na UFC.
- Tanto as pesquisas do programa como as produções artísticas do Oré Anacã serviram e servem de suporte para ações e apresentações em eventos artísticos e científicos na UFC, e também como base para a melhor qualidade dos conteúdos trabalhados nas disciplinas optativas de

dança brasileira que são ofertadas para alunos da Educação Física e de outros cursos da instituição.

- Pudemos mostrar os resultados deste trabalho em festivais internacionais ocorridos em Fortaleza e no interior do Ceará, como também em festivais e eventos acadêmicos ocorridos na UNILAB (Redenção/CE), UFOP (Ouro Preto/MG), UFRGS (Porto Alegre/RS) e UFMT (Cuiabá/MT).
- Receber bolsas remuneradas na monitoria foi fundamental para a permanência de alunos na universidade, como também fez deles ativos agentes de pesquisa, compreendendo processos de busca e salvaguarda de conhecimentos teóricos e práticos acerca das danças tradicionais brasileiras. Estes monitores também participaram das construções coreográficas, foram professores dos cursos de capacitação e, também, responsáveis pelas oficinas nas escolas públicas e comunidades atendidas.
- Num momento de expansão da produção artística dentro do ambiente universitário, o Oré Anacã pôde se consolidar como projeto de grande visibilidade e respeito na UFC e fora dela, graças ao vigor de seu trabalho e à qualidade de suas realizações.
- Obviamente, todos os integrantes do Oré Anacã se beneficiaram direta ou indiretamente das ações do PROEXT. Após o retorno de cada viagem, o grupo era inteirado sobre os achados da pesquisa, obtendo informações de procedência primária, ou seja, diretamente da fonte principal da manifestação.

Finalizada a vigência do Edital PROEXT de 2014, a apostila produzida para os professores das capacitações ficou como estava, sem qualquer mudança ou acréscimo. Com a pandemia do Covid-19, as atividades do Oré Anacã foram totalmente paralisadas. Inclusive, prevíamos montar em 2020 as duas últimas coreografias do programa (Coco Alagoano e Danças Tribais de Juruti). Já havíamos começado a preparação física baseada em treinamentos de ginástica acrobática e já tínhamos a edição das músicas de coco alagoano quase finalizada.

Frente ao fato de muitos dos integrantes do grupo terem dificuldades para participarem de ensaios virtuais, vimos na reedição da apostila do PROEXT a melhor alternativa para os trabalhos dos bolsistas de iniciação acadêmica e de cultura e arte de 2020.

A apostila do PROEXT, em grande maioria, era constituída pelas danças que fizeram parte das pesquisas *in loco* que realizamos. Muitas destas, inclusive, tinham poucos dados. Decidiu-se, então, acrescentar outras danças, fazendo uma atualização no que já estava pronto.

Em novembro de 2020, já na finalização do trabalho, a coordenação da Secretaria de Cultura Artística da UFC apontou a possibilidade de tornarmos a apostila numa publicação

robusta, com ISBN, para ter mais força acadêmica. Como já estava no final da vigência das bolsas de 2020, propusemos um trabalho contínuo de construção e melhoria deste material, buscando o auxílio da Editora da universidade e abrindo um canal para colaborações externas. Com isto, os planos vindouros mudaram e se expandiram.

Essa apostila, então, é o prenúncio de um livro que terá edições atualizadas a cada ano, transformando-se num projeto permanente do Grupo Oré Anacã. Nesse contexto, gostaríamos de fazer algumas observações:

- Sabemos que a multirreferencialidade de algumas danças pode produzir traços convergentes ou divergentes; ou seja, podemos ter versões conflitantes ou diversas histórias peculiares, sem que isso se configure como certo ou errado. A colaboração de todos(as) será primordial para, aos poucos, irmos produzindo uma versão que seja mais próxima da história e do momento atual de cada manifestação da nossa cultura.
- Muitas danças e festas não foram inseridas aqui, por enquanto. Isso não significa que sejam menos importantes, mas sim que buscamos acrescentar aquelas as quais tínhamos mais informações ou melhor acesso a fontes confiáveis. Danças como Xaxado, Congo de Oeiras, Torém, Maculelê, Ciranda Pernambucana, Xote, Baião, Caninha Verde, Boi de Reis, Quadrilha, Tambor de Crioula, Engenho de Maromba, Mascarados de Poconé, Danças de São Gonçalo, Pastoril, Folia de Reis, Fandango Paranaense, serão inseridas na próxima versão deste trabalho.
- Algumas danças tiveram textos pequenos, muito aquém do que representam. Contudo, iremos trazer nas próximas edições melhores e mais completas informações sobre elas. Por exemplo, o Coco, o Reisado, o Congado, o Caboclinhos e as Danças Gaúchas terão texto aumentado e desmembrado, buscando esmiuçar os detalhes dos vários tipos e identidades da dança em suas regiões ou pelo país. Esse mesmo processo será feito com o Samba, que não foi inserido nesta edição da apostila.
- Mesmo danças que já tiveram aqui uma boa contextualização poderão ter acréscimo de dados, à medida que chegarem a nós mais informações relevantes sobre elas.
- Sabemos da possibilidade de falhas nos dados, datas, nomes, locais e outros elementos aqui apresentados. Exatamente por isto estaremos com um canal permanente de contato para receber informações e correções.
- Essa apostila tem limitações, que buscaremos sanar nas próximas edições. Falta paginação em algumas citações diretas e resolvemos não inserir fotos pois queremos, no livro digital, inserir apenas imagens com referências.

- Já em 2021 faremos uma melhor diagramação da apostila, convertendo-a em um livro, com ISBN, para fazer desta publicação um produto oficial mais qualificado.
- Cada colaborador(a) terá seu nome inserido numa listagem a ser acrescentada no fim da publicação. Para isto, pedimos que envie nome completo e procedência (cidade e nome da instituição na qual possui vínculo acadêmico, se for o caso).
- Pedimos aos(às) colaboradores(as) que enviem referência completa de textos, fotos e/ou fontes digitais. Não se preocupe(m) com linguagem acadêmica, já que faremos as adaptações necessárias já na próxima edição.
- Caso identifiquem parte(s) do texto como sendo de alguma autoria, e que não esteja registrado aqui, favor nos informar, para evitarmos qualquer ocorrência de plágio. Como utilizamos fontes diversas, inclusive secundárias, esta falha pode ocorrer.
- No fim da apostila colocamos várias referências de sites e vídeos. Com o passar do tempo, algumas dessas referências podem ficar inacessíveis.
- E-mail para envio de contribuições: oreanaca.contato@gmail.com

Futuramente pretendemos criar um canal onde poderão ter acesso a textos e vídeos nos quais poderão pesquisar passos, indumentárias, adereços, contextos coreográficos e históricos das manifestações aqui colocadas. De qualquer forma, podemos afirmar que grande parte das danças e festas têm registros extensos na *internet*, em especial no *Youtube*. Inclusive, dentre tantos documentários e vídeos diversos, indicamos o canal do Instituto Brincante (destaco os vídeos que estão na *playlist* Danças Brasileiras).

É possível também encontrar inúmeras músicas em plataformas como *Youtube Music*, *Spotify*, *Deezer*. Procure colocar palavras-chave diretas ou indiretas sobre o que procura.

Quanto a informações gerais, indicamos procurar mais de uma fonte. As plataformas de busca são excelentes ferramentas, mas precisam de olhar crítico e atenção, assim como fariam com referências vindas de livros e artigos científicos.

O *Facebook* e o *Instagram* são ótimas referências para fazer contatos com grupos e mestres que, em grande parte, respondem comentários em fotos e publicações, ou respondem mensagens *inbox*. Obviamente isto não é a regra; contudo, muitos dos contatos que fizemos para realizar e manter nossas pesquisas ocorreram desta forma.

Os grupos de projeção folclórica, dentro e fora das universidades, são boas referências na busca de informações. Bons grupos artísticos realizam pesquisas criteriosas para montarem seus repertórios coreográficos. Entretanto, lembrem-se que estes grupos têm uma visão secundária sobre as manifestações tradicionais, incluindo o Oré Anacã. Se e quando possível,

busque a fonte primária, vá nas festas, visite mestres e grupos, e valorizem a cultura em seu local e período de ocorrência.

Por fim, vale ressaltar que a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), lançado em 2018, trouxe como temas para o desenvolvimento de atividades com dança na Educação Física as danças populares; dentre elas, as danças tradicionais brasileiras. No ensino fundamental, os(as) professores(as) devem trabalhar com danças do contexto local e regional no 1º e 2º anos, e com danças de matrizes indígenas e africanas, danças do Brasil e do mundo do 3º ao 5º anos. Isto consolidou a importância e a obrigatoriedade deste conteúdo na escola. Sendo assim, é fundamental a produção de materiais de qualidade, atualizados, de fácil acesso e gratuitos. Neste contexto, acreditamos que esta apostila cumprirá este papel. Esperamos que aproveitem ao máximo e estejam convidados(as) para colaborarem conosco.

Prof. Dr. Marcos Antônio Almeida Campos

Coordenador do Grupo Oré Anacã

Janeiro de 2021

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	03
O que é Cultura Popular?.....	12
REGIÃO NORTE.....	14
Boi Bumbá de Parintins.....	15
Lundu Marajoara.....	20
Siriá.....	20
Carimbó.....	21
Cirandas de Manacapuru.....	26
Ciranda do Norte.....	31
Danças Tribais de Juruti.....	32
Retumbão.....	34
Xote Bragantino.....	35
REGIÃO NORDESTE.....	37
Bumba Meu Boi.....	37
Cacuriá.....	40
Frevo.....	41
Coco.....	42
Maracatu Cearense.....	43
Maracatu Pernambucano.....	44
Araruna.....	47
Guerreiro Alagoano.....	48
Maneiro Pau.....	51
Cavalo Marinho.....	51
Samba de Roda.....	55
Afoxé.....	57
Reisado.....	59
Caboclinhos.....	60
Xaxado.....	62
REGIÃO SUDESTE.....	63
Congado.....	63
Jongo.....	66

Ticumbi.....	67
Carneiro.....	69
REGIÃO CENTRO-OESTE.....	70
Catira.....	70
Cururu.....	71
Siriri.....	71
Boi-à-Serra.....	73
REGIÃO SUL.....	75
Boi de Mamão.....	75
Danças Tradicionais Gaúchas.....	77
CONCLUSÃO.....	81
REFERÊNCIAS.....	82

O que é Cultura Popular?

Para pensarmos o que é cultura popular precisamos, primeiramente, voltar um pouco e pensar o que é cultura. Dentre os diversos escritos sobre cultura na literatura, podemos defini-la como um conjunto de símbolos, signos, ações e costumes que tenham sentido e significado para uma determinada sociedade ou povo.

A partir daí, é necessário entender o porquê do conceito de cultura ser importante para compreendermos todos os aspectos da cultura popular e, conseqüentemente, das danças tradicionais. Todas as manifestações corporais humanas são criadas e realizadas dentro da dinâmica cultural, com contextos e significados próprios dos seus respectivos grupos socioculturais específicos.

Considerando o conceito de cultura apresentado anteriormente, conseguimos “definir” o que é cultura popular. O definir entre aspas coloca o conceito a partir do nosso ponto de vista, baseado nos diversos livros e artigos na literatura acadêmica. Então, o conceito de cultura popular está ligado às coisas do povo ou que vêm deste; ou seja, os folguedos, as danças, a culinária, as músicas e ritmos, os costumes, as crenças, as tradições, os artesanatos, as gírias, entre outros.

Entendendo a cultura popular como àquela criada pelo povo, quando se baseia na sua concepção de mundo e na tradição, com seus próprios sentidos e significados. A cultura popular não é estática ou parada no tempo e muito menos fechada em si mesma. Se alguma produção da cultura popular se mantiver “igual” por longo tempo é porque isso tem sentido e significado por aquele grupo que a mantém. Outro equívoco é creditar a cultura popular como “coisa de velho”, frente ao fato que ela vivida também por jovens, crianças. Tanto que vemos grupos mirins de Quadrilha ou de Boi Bumbá em Parintins; ou encontramos jovens aprendendo e dançando Frevo em Pernambuco ou estando presentes no ritual de lavagem da escadaria da Igreja do Senhor do Bonfim, em Salvador.

A cultura popular, ainda, pode ser entendida como folclore. Arantes (1990), no seu livro “O que é cultura popular”, explica que ela pode ser definida como um conjunto de objetos, práticas e concepções consideradas tradicionais, e conseqüentemente, sendo definida como folclore.

A palavra “folclore” foi registrada primeiramente em 22 de agosto de 1846, por Ambrose Merton, pseudônimo de Willian John Thomas que, em carta publicada no jornal londrino “*The Athenaeum*”, nº 982, uniu dois vocábulos anglo-saxões, “*folk*” e “*lore*”, com

um sentido que caracterizava os estudos sobre a cultura dos camponeses ingleses: *folk*, povo, e *lore*, saber.

Aqui no Brasil, a Carta do Folclore Brasileiro, produzida pela Comissão Nacional do Folclore em 1995 é uma das principais referências quando pensamos sobre os estudos de cultura popular e folclore. Nesta carta, o folclore é definido como “o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social.” (COMISSÃO NACIONAL DO FOLCLORE, 1995, p. 1).

Neste mesmo documento, os estudos de folclore são inseridos dentro das ciências antropológicas e culturais, compreendendo a cultura popular e o folclore como equivalentes. No capítulo III da Carta do Folclore Brasileiro, é explicitado que os conteúdos de folclore e cultura popular devem estar presentes em todos os níveis de ensino da Educação Básica e no Ensino Superior como disciplina específica.

A Carta também aponta a importância dos grupos parafolclóricos na divulgação da cultura brasileira. Mais comumente chamados de grupos de projeção na atualidade, podem representar danças e autos folclóricos autênticos e tradicionais, desde que respeitem as características básicas dos nos mesmos. Vale ressaltar que estes grupos não substituem e nem podem ser vistos como mais interessantes ou importantes que os grupos autênticos, pelo simples fato de não serem as manifestações em si, mas sim as suas representações.

A cultura popular brasileira é variada e em cada uma das regiões do país existem manifestações específicas advindas da formação cultural do povo. Sendo assim, a nossa cultura vem de três heranças, a indígena que vem dos primeiros habitantes do Brasil, a europeia que veio com os portugueses e a negra que veio com os negros escravizados das regiões africanas.

A verdadeira riqueza do folclore e da cultura popular brasileira está na variedade inclassificável de manifestações culturais, no sincretismo religioso, nos fenômenos de transposição, nas múltiplas variantes, em toda a criatividade, presença de espírito e dinâmica com que o povo a cria, recria, adapta, extingue e ressuscita nos seus processos socioculturais específicos.

REGIÃO NORTE

A região norte é composta pelos estados do Acre, Amazonas, Amapá, Pará, Roraima, Rondônia e Tocantins. Possui ainda a maior contingência de indígenas do Brasil e tem sua cultura e tradições refletidas pelos processos e populações que a permearam e construíram. Suas festas, danças, contos, mitos e lendas apresentam a relação do povo com a região em que vivem: a desafiadora e ao mesmo tempo harmoniosa lida com a floresta; a valorização da biodiversidade, dos costumes, da história; a estreita ligação com o indígena, seus valores e sua cultura; a relação híbrida com a cultura portuguesa, negra, nordestina que ocuparam a região; e, por fim, o orgulho do seu meio de produção de vida em todos os sentidos.

Avaliando todas as especificidades de cada região brasileira, é possível perceber um traço que demarque uma composição histórica, social, cultural do espaço e seu povo. O norte do país, então, talvez seja um dos mais nítidos retratos a serem percebidos. Veio gente de todo canto, seja para construir estrada, procurar pedra preciosa ou tirar leite da madeira; possui oceano de água doce e florestas infundáveis; à mesa tem-se o pato no tucupi, o tacacá, a maniçoba, o açaí; e, pra completar a grande riqueza que representa o norte, uma grande contradição: é tão certo o valor inestimável que a região representa quão grande é o descaso para com sua preservação, manutenção e defesa.

O norte foi a última região a ser colonizada. Isso explica o porquê de, apesar de ser a área com maior extensão de território, ela ter a menor densidade demográfica. Entretanto, há que se considerar outro fator histórico demográfico por vezes não incluído na reflexão sobre a população da região: a sistemática dizimação da população indígena, uma das bases da identidade do seu povo.

A floresta amazônica é um dos grandes biomas brasileiros, tida como uma das maiores fontes de biodiversidade tropical ainda existentes no mundo. Nesse universo, o Rio Amazonas também se destaca, graças à sua dimensão quase oceânica (em determinados locais e períodos, de uma margem não conseguimos avistar a outra margem). Este contexto geográfico tem impacto direto na cultura local, reverberando na culinária local, no artesanato, no transporte, na moradia, nas lendas e mitos; enfim, nas crenças e costumes dos povos que habitam o interior da floresta, as margens dos rios e as ruas das pequenas e grandes cidades.

Se a região norte tivesse a mesma visibilidade que outras regiões têm, suas festas e tradições encantariam mais do que já encantam. A grande quantidade de manifestações, danças, músicas, festivais, brincadeiras que o povo nortista produz não deixa a dever em nada ao que

vimos no resto do país. Para se ter uma ideia, o Festival Folclórico de Parintins é considerado a segunda maior festa folclórica do Brasil, perdendo apenas para o Carnaval.

Boi Bumbá de Parintins

Tradicionalmente realizado durante os festejos juninos, no último fim de semana do mês de junho, o Festival Folclórico de Parintins é considerado um dos maiores espetáculos artístico-culturais realizados no Brasil, numa enorme arena chamada Bumbódromo. Atraindo milhares de turistas, simpatizantes, pesquisadores e fãs, a festa é realizada na ilha de Parintins, no Amazonas, há mais de 50 anos, inspirada no folclore do povo nortista, gerando trabalho e renda para a população local.

São várias as histórias de como surgiram os bois. Alguns pesquisadores acreditam que seja uma variante do Bumba Meu Boi do Maranhão, já outros acreditam que seja uma criação inspirada na cultura europeia.

A festa é baseada na apresentação de um boi de pano, acompanhado por personagens ligados ao auto do boi e a itens que se vinculam à forte presença indígena local. O auto do boi trata de um casal, Pai Francisco e Mãe Catirina, trabalhadores de uma fazenda. Catirina está grávida e tem o desejo de comer a língua do boi mais bonito da fazenda, que é o boi preferido da filha do Amo, a Sinhazinha da Fazenda. Pai Francisco, para atender ao desejo de sua esposa, rouba o boi do dono da fazenda (Amo do boi) e o mata, dando a língua para Catirina. A Sinhazinha cai aos prantos e seu pai, o Amo, procura saber quem matou o boi. Um vaqueiro denuncia Pai Francisco. Sem alternativa, Pai Francisco foge para a mata. O Amo, junto com seus vaqueiros, sai à caça de Pai Francisco e o prende, trazendo-o de volta à fazenda, exigindo que ele faça o boi voltar à vida. Desesperado, Pai Francisco resolve chamar o Pajé para ajudá-lo a ressuscitar o boi. Após rezas e pajelanças, o boi renasce, mas como um boi de pano; e este fato é comemorado por todos, surgindo assim a Festa do Boi.

A base desse auto é relativamente comum por todo o Brasil; contudo, traz particularidades ligadas à região onde ocorre. No Maranhão, alguns mestres de Bumba Meu Boi dizem que Pai Francisco foi capturado por caboclos. Em algumas localidades, o boi não morre; ele adoece. No nordeste do país, é comum o padre ou o Palhaço Mateus salvar ou ressuscitar o boi.

No Festival de Parintins, o auto do boi é acrescido de vários elementos indígenas como personagens, coreografias, lendas, rituais. Também exalta a cultura cabocla, por meio de seu

artesanato, culinária e figuras típicas regionais. Nesses últimos anos há uma maior visibilidade da contribuição dos negros na cultura local, o que reflete nas apresentações no Bumbódromo, onde os tambores e as figuras de Pai Francisco e Catirina, que são negros, emergem nas toadas (assim são chamadas as músicas produzidas pelo Garantido e Caprichoso) e na celebração folclórica.

A história do surgimento dos Bois de Parintins é extremamente controversa. Aqui colocaremos as versões oficiais do Garantido e Caprichoso. A brincadeira do Boi Garantido começou oficialmente com Lindolfo Monteverde, que para pagar uma promessa feita a São João, criou o Garantido, em 1913. No mesmo ano surgiu o Boi Caprichoso, levado a Parintins por Roque Cid, que após ter migrado do Crato/CE para Parintins, idealizou o Boi Caprichoso, também fazendo uma promessa a São João Batista para obter prosperidade na nova cidade. Até 1964, esse folguedo acontecia nas ruas da cidade, arrastando diversos brincantes e espalhando a alegria do brincar de boi a todos que o admiravam.

Na década de 60, para colocar fim na onda de violência gerada pela rivalidade dos Bois e, também, conseguir arrecadar fundos para a construção da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Parintins, membros da Juventude Católica da cidade criaram um evento competitivo entre os dois Bois, sendo este o primeiro festival ocorrido na cidade. Assim os Bois deixaram as ruas e passaram a disputar títulos em uma quadra, nas proximidades da igreja da cidade. Na década de 80, o festival começou a assumir uma dimensão de grande espetáculo com a criação do Bumbódromo, onde o evento é realizado até hoje.

A ilha de Parintins é dividida em duas grandes torcidas. De um lado da cidade predomina o vermelho e branco, cores que caracterizam o Garantido, o Boi com o coração na testa. Do outro lado, predomina o azul e branco, cores características do Boi Caprichoso, o Boi com a estrela na testa. Andando pela cidade podemos ver as casas pintadas das cores de cada Boi. Numa mesma família podemos ter torcedores rivais. Até mesmo nas funerárias podemos encontrar caixões pintados de vermelho ou de azul. Torcedores de um Boi não falam o nome do outro boi; chamam-no de “contrário”.

Durante o festival podemos ver grande parte da população envolvida com a festa, seja nos ensaios dos Bois, na confecção de figurinos e alegorias, na venda de artesanatos locais, na recepção dos turistas. Nas margens do Rio Amazonas ficam atracados dezenas de barcos vindos de várias regiões. Emissoras de TV e rádio, assim como artistas e digital influencers, ajudam a reverberar a festa pelo país e pelo mundo.

Como dito anteriormente, o Festival de Parintins ocorre no último fim de semana de junho; sexta, sábado e domingo. Em cada noite, os Bois apresentam seu tema do ano, duas horas e meia cada agremiação. Em cada noite tudo muda; não se repetem indumentárias, lenda, ritual, coreografias ou elementos cênicos. Apenas algumas toadas do ano ou toadas clássicas de anos anteriores animam a galera nas arquibancadas. Assim, o Festival dura em torno de 15 horas, sendo considerado a maior ópera a céu aberto do mundo.

Um corpo de jurados formado por especialistas de três estados diferentes, sorteados com a presença de representantes dos dois Bois, avaliará a cada noite 21 itens, sendo eles:

1. **Apresentador:** é o anfitrião e marca o centro do espetáculo. Sua voz conduz o tema da noite, apresentando os elementos da cênica aos jurados e a todos que assistem o festival. É o principal responsável por manter a animação da galera.
2. **Levantador(a) de Toadas:** todas as músicas (toadas) que fazem parte do repertório são interpretadas pelo(a) levantador(a) de toadas. A partir de 2021, o Garantido trará quatro levantadores de toada, tendo uma mulher como levantadora pela primeira vez na história do Festival.
3. **Batucada/Marujada:** sustenta toda a rítmica do espetáculo. No caso do Garantido é chamada de Batucada, enquanto que no Caprichoso denomina-se Marujada.
4. **Ritual Indígena:** apresentação de rituais que fazem parte da cultura amazônica.
5. **Porta Estandarte:** carrega o estandarte, símbolo do boi; deve representar o pavilhão da agremiação em equilíbrio com sua própria performance.
6. **Amo do Boi:** representa o dono da fazenda; menestrel que tira versos dentro dos fundamentos da noite. Muitos dos versos são desafios ao boi contrário.
7. **Sinhazinha da Fazenda:** é a filha do dono da fazenda, que contracena com seu boi durante a celebração folclórica, de forma graciosa.
8. **Rainha do Folclore:** representa o próprio folclore. Comumente traz em sua indumentária elementos do tema da noite. Atualmente pode trazer elementos do folclore brasileiro, e não somente do folclore amazônico.
9. **Cunhã Poranga:** moça mais bonita da tribo, guerreira e guardiã, expressa a força através da beleza. Participa, cada vez mais, das encenações das lendas e rituais indígenas, muitas vezes em parceria com o Pajé.
10. **Boi Bumbá Evolução:** símbolo máximo da manifestação popular, motivo e razão de ser do festival, o boi deve se apresentar na arena, mostrando a destreza do tripa (pessoa que manipula

o boi por dentro), movimentos realísticos (o mexer das orelhas, boca, olhos, rabo) e desenvoltura dentro da música.

11. **Toada, Letra e Música:** dentre as dezenas de toadas apresentadas por noite, escolhe-se uma em especial para ser julgada, analisando-se letra e melodia. Este é um momento importante no julgamento do(a) levantador(a) de toadas.
12. **Pajé:** Curandeiro, xamã, ponto de equilíbrio, líder espiritual das tribos. Tem presença obrigatória nos rituais indígenas e, cada vez mais, tem participado de coreografias apresentadas na noite.
13. **Tribos Indígenas:** geralmente são apresentados oito grandes grupos, cada um representando uma tribo, tendo em suas indumentárias elementos ligados a elementos étnicos ou representações da fauna e flora amazônicas. Essas tribos juntas apresentam uma grande coreografia por noite, sendo esse momento avaliado pelos jurados.
14. **Tuxauas:** representação alegórica do imaginário indígena e caboclo da Amazônia. São grandes e pesadas armações de ferro, onde são mostrados elementos estéticos, artesanatos, plumárias, flora e fauna local, ou homenagens a grandes chefes tribais. Atualmente são apresentados três tuxauas por noite por cada Boi.
15. **Figura Típica Regional:** na maioria das vezes homenageia os elementos da cultura cabocla, sua culinária, artesanato, costumes, lidas do trabalho ou festas típicas.
16. **Alegoria:** estrutura cênica que funciona como suporte e cenário para apresentação. As alegorias geralmente entram na arena em módulos, podendo ter estruturas erguidas por guindastes. Os acabamentos, a plasticidade, a tridimensionalidade, os movimentos que dão noção de realidade aos personagens, animais, lendas e seres fantásticos; tudo isto é julgado. As técnicas que tornam as alegorias do Festival de Parintins tão verossímeis foram exportadas para os carnavais carioca e paulista, além de outros festivais nortistas, como o Festribal de Juruti, por exemplo.
17. **Lenda Amazônica:** encenação de uma lenda amazônica, por meio de uma grande alegoria e que geralmente tem a participação de algum item feminino (Porta Estandarte, Rainha do Folclore ou Cunhã Poranga).
18. **Vaqueirada:** grande grupo de vaqueiros que fazem evoluções na arena, geralmente em filas ou grandes círculos. Os vaqueiros carregam grandes lanças que têm na ponta elementos ligados ao Boi ou à cultura local.
19. **Galera:** elemento de apoio do espetáculo, estímulo de apresentação, massa humana que forma coreografias e cantos uníssonos durante a apresentação de seu Boi. A galera não pode se

manifestar de nenhuma maneira durante a apresentação do boi contrário pois pode perder pontos.

20. **Coreografia:** todas as coreografias anunciadas pelo apresentador são avaliadas, apesar de haver uma coreografia especial, geralmente apresentada por grupos profissionais da própria agremiação ou de grupos parceiros de outras localidades.
21. **Organização do Conjunto Folclórico:** é avaliada toda a organização na apresentação do Boi. Avalia-se se a apresentação teve sequência lógica; se ficou coeso o andamento do espetáculo; se houve harmonia no desenvolvimento do tema principal e dos subtemas da noite; se o final da apresentação não foi acelerado; se houve “buracos” nas transições; entre outros elementos.

Por meio desses 21 itens, os jurados avaliam as apresentações, ganhando aquele que obtiver o maior número de pontos na soma das notas de todos os itens durante as três noites.

Vale destacar que a manifestação não se restringe ao Festival de Parintins. Poucas pessoas sabem, mas Parintins tem outro boi, o Boi Campineiro, representado pela cor verde. Inclusive, o Boi Campineiro chegou a se apresentar numa das edições do Festival, quando o Boi Caprichoso se retirou da competição. Também se destacam a Alvorada e a Ladainha do Boi Garantido; o Boi de Rua do Caprichoso; os três bois mirins que competem antes do Festival principal, de onde podem sair promessas de futuros itens dos bois principais; o Boi Boiola, que também se apresenta antes do Festival, e é organizado por LGBTs da cidade; o CarnaBoi, que ocorre em Manaus/AM; os minibois, que também competem anualmente; os currais, que são festas que ocorrem nas sedes das duas agremiações ou em eventos fora da cidade (geralmente em Manaus); os ensaios técnicos nas sedes dos Bois ou no Bumbódromo; as gravações de DVDs; entre tantos outros exemplos da enormidade de produções vindas desta festa, que dura quase o ano inteiro.

A cada ano, a cada disputa, Garantido e Caprichoso se veem desafiados a desenvolver um espetáculo que seja atrativo para os turistas e a mídia; que seja competitivo a ponto de ganhar a pontuação máxima dos jurados na maioria ou em todos os itens; que consiga unir a tradição popular e a inovação cênica. Os Bois de Parintins, criados há tanto tempo, ainda mantêm grande parte de sua essência original, e vêm mostrando o quanto a cultura popular é forte, resistente e adaptável aos novos tempos. A rivalidade continua, a paixão é a mesma; e isso faz com que Parintins nos presenteie com um dos maiores espetáculos da cultura popular não só do Brasil, mas também do mundo inteiro.

Lundu Marajoara

O Lundu é um fruto da rica cultura trazida pelos africanos. Por meio dos processos escravagistas dos povos africanos, o Lundu, assim como tantas outras produções e misturas, difundiu-se no país.

Inicialmente, era um gênero/dança fruto do batuque dos negros. No Brasil e em Portugal, por volta do século XVIII, fez sucesso e recebeu o incremento dos instrumentos de corda. Com tom lascivo e humorístico, apenas no século XIX foi no Brasil denominado como Lundu, por necessidade.

Porém, durante muitos anos, o Lundu foi censurado pela Igreja Católica, devido a seu estilo ser considerado profano, imoral e impróprio. Aos poucos, em determinados locais, ele foi ressurgindo e ganhando especificidades de cada povo que o revitalizava. A Ilha de Marajó, no Pará, foi um desses locais, onde a dança também pode ser designada como lundum marajoara.

Lá o Lundu ganhou saias longas, coloridas e largas; blusas de renda curtas com os ombros e o abdômen a mostra; pulseiras, colares, brincos, para as mulheres. Para os homens, calças curtas, sem camisas ou com camisas brancas com desenhos marajoaras, além de muitos colares. Todos dançam descalços. O ritmo é cadenciado, de andamento lento. A dança, em casais, resgata o interesse primeiro do Lundu: o encontro sensual e sexual entre o homem e a mulher. Representa-se com a aproximação masculina, uma primeira negação feminina a esse interesse com sua posterior cessão ao desejo, depois da grande insistência do parceiro. Ao final, os desejosos de amor saem juntos, finalizando a dança.

O Lundu contém movimentos ondulares, com forte atenção ao requebrado de quadril, valorizando sempre a sensualidade do casal. De Portugal, recebeu influência dos movimentos com braços acima da cabeça, da postura do corpo e de certa marcação com os pés. Pode ser dançada em roda e, para uma melhor apreciação, a possibilidade do uso de fogueiras dá um tom especial ao momento

Siriá

Do município de Cametá, no estado do Pará, vem o Siriá, dança de origem negra que se remonta a partir de um milagre. Conta-se que os escravos da região iam à lida na lavoura sem nenhuma alimentação. Ao final do trabalho, à tardinha, eles saíam em busca de alimento através da caça e da pesca, mas nunca o conseguido era suficiente para todos. Certa tarde, surgiram na

praia centenas de siris, pescados com facilidade pelos escravos. A dança, então, vem para agradecer a fartura dos siris (cujo plural, no dialeto próprio do povo, é “siriá”, assim como “cafezá”, “canaviá” etc.).

Ao som do batuque negro, o ritmo se acelera com o decorrer da música. Os casais, com movimentos feitos em volteios na roda, simulam a coleta dos siris e seguem os versos da canção. Tanto instrumentos da dança quanto indumentária se assemelham bastante ao carimbó. Tambores, ganzá, reco-reco, banjo, flauta, maracá dão o tom da música. Descalços, homem e mulher usam roupas e adereços coloridos. Uma observação importante está no chapéu masculino, que representa o pescador.

Carimbó

Gênero musical e dança de origem indígena com influências africanas e lusitanas. Fruto das raízes culturais dos índios tupinambás que viviam na região norte do Brasil e do processo de colonização europeia, que possibilitou o contato com escravos africanos promovendo sua miscigenação. Segundo Câmara Cascudo, no Dicionário do Folclore Brasileiro, o Carimbó é dança negra, brasileira, de roda. A dança do Carimbó ocorre na área pastoril de Soure (Marajó), nas zonas de lavradores do Salgado (Curuçá, Marapanim, Maracanã), tanto na terra firme, como nas praias.

Inicialmente, a dança incorporou elementos da cultura africana a partir da chegada dos negros que foram levados para o norte do país, para extração do látex no ciclo da borracha. Com isso, começaram a modificar o ritmo inserindo os batuques africanos, aproximando-a da sua linguagem gestual e musical, ampliando a movimentação e envolvimento das pessoas que dançavam através de coreografias, giros e requebrado de quadris, algo que não era comum na linguagem do índio, pois ele dança para celebrar atos, fatos e feitos relativos à vida e aos costumes, com ritmo mais lento, mais ritualístico.

Quando os escravos africanos modificaram a dança, os colonizadores perceberam que aquelas manifestações traziam aspectos positivos para atrair mais mão de obra, com isso estimulavam essas práticas, participando e acrescentando suas peculiaridades portuguesas, incorporando ao Carimbó alguns elementos das danças folclóricas lusitanas, como os dedos castanholando na marcação certa do ritmo agitado e absorto.

O nome da dança faz referência à “alma do carimbó”, o principal instrumento utilizado, o tambor (curimbó). Uma palavra de origem tupi (*korĩbo*'), *curi* que significa pau oco (truncos

de árvores escavados), e *mbó* que significa furado (com uma abertura lateral em toda a extensão para emissão do som e fechados numa das extremidades por pele de animal silvestre), possui um metro de altura e trinta centímetros de largura, sendo necessárias dimensões diferentes para se conseguir contraste sonoro, portanto, pau furado que produz som.

Houve mudanças tanto na sonoridade quanto na maneira de se dançar e, principalmente, na forma de intitular a dança. O próprio povo foi trocando as letras de curimbó para *corimbó* (como é chamado no município de Salinópolis) e para carimbó, como ficou conhecida nacionalmente.

A formação instrumental do carimbó é composta pelos tambores, o reco-reco, a viola, o ganzá, o banjo, os maracás, a flauta e os pandeiros, instrumentos que dão marcação rítmica e serve de sustentação da dança. Portanto, traduzindo-se num ritmo único e extremamente sensual, é conhecido como a dança limpa-bancos, pois ninguém conseguia ficar sem dançar.

Devido à grande extensão territorial do Pará, o Carimbó assumiu em cada região características das atividades desempenhadas, portanto, desmembrando-se em três tipos diferentes de ritmo: carimbó praieiro, segmento do ritmo que é feito principalmente no litoral do Estado e que retrata claramente a vida dos pescadores da região; o carimbó pastoril, segmento do ritmo tocado principalmente no arquipélago do Marajó, que tem influência no convívio dos músicos em fazendas da região; e o carimbó rural ou agrícola, mais praticado no Baixo Amazonas, Santarém, Óbidos, Alenquer, que se diferenciam somente nas rimas que retratam o cotidiano de cada localidade. Contudo, na região de Santarém o carimbó foi se incorporando nas festas juninas, grupos começaram a competir e trouxeram a estilização e a lógica coreográfica para a dança.

No município de Marapanim estão grandes grupos de Carimbó, que são responsáveis pela grande difusão do ritmo e da dança no Pará. Marapanim, terra de encantos e tradições, a “borboletinha do mar” na língua dos primeiros moradores tupis, capital mundial do Carimbó, tem dezenas de Mestres e cerca de 40 conjuntos de Carimbó em atividade, distribuídos em zonas distintas (Salgado e Água Doce) no território do município, que lutam para manterem vivas suas raízes histórico-culturais mesmo sem ter o devido apoio e reconhecimento, revelando a força e a diversidade dessa manifestação nesta região.

Na busca pela valorização e reconhecimento dessa tradição, grupos e associações culturais do carimbó de Marapanim decidiram organizar um evento próprio, que desse maior visibilidade ao carimbó, assim nasceu o Zimbarimbó – A Festa do Carimbó – que teve sua primeira edição realizada em dezembro de 2008, na Arena do Bom Intento, com a participação

de mais de 20 conjuntos de Carimbó marapanienses, denotando a organização dessa localidade em busca do reconhecimento necessário para a sobrevivência dessa cultura. O nome Zimbarimbó é uma junção das palavras “zimba” (como era chamado o Carimbó antigamente na região) e “carimbó” (a forma atual), simbolizando o esforço em preservar e dar continuidade a essa tradição que é fundamental para a identidade cultural do povo de Marapanim, do Pará e do Brasil.

A dança é apresentada em pares, geralmente em roda, tem passos característicos que imitam animais. Começa com duas fileiras de homens e mulheres com a frente voltada para o centro. Quando a música inicia, os homens vão em direção às mulheres, diante das quais batem palmas como uma espécie de convite para a dança. Imediatamente, os pares se formam, girando continuamente em torno de si mesmo, ao mesmo tempo formando um grande círculo que gira em sentido contrário ao ponteiro do relógio. Nesta parte observa-se a influência indígena, quando os dançarinos fazem alguns movimentos com o corpo curvado para frente, sempre puxando o passo com um pé na frente, marcando acentuadamente o ritmo vibrante.

Em determinado momento da dança, um casal de dançadores vai em direção ao centro para a execução da famosa dança do peru, ou "Peru de Atalaia", que é quando um dançarino, rodeado dos demais colegas, precisa pegar em meio aos batuques do Carimbó um lenço estirado no chão apenas com a boca. Caso o cavalheiro não consiga executar tal proeza, sua companheira atira-lhe a barra da saia no rosto e, debaixo de vaias dos demais, ele é forçado a abandonar a dança. Caso consiga, é aplaudido. Pode também haver uma teatralidade em que dois ou mais homens encenam uma briga para ver quem irá tentar pegar o lenço.

Todos os dançarinos apresentam-se descalços. As mulheres usam saias coloridas, muito franzidas e com rodas largas, normalmente de chita (influência das danças do Caribe de origem negra), blusas de cor lisa, pulseiras e colares de sementes grandes. Os cabelos são ornamentados com ramos de rosas ou arranjos. Os homens apresentam-se com calças curtas até os joelhos, como os pescadores, camisas com as pontas amarradas a frente, na altura do umbigo ou sem blusa, lenço no pescoço e chapéu de arumã.

O Carimbó é a dança mais difundida no Pará, e não existe data certa para dançar. Passou de uma dança tradicional para um ritmo moderno, influenciando a lambada e o *zouk*, tendo como um dos seus principais representantes o cantor Pinduca, conhecido como o Rei do Carimbó.

Até aqui mostramos informações sobre os carimbós das regiões do Salgado e da Ilha do Marajó. Entretanto, o Carimbó se espalhou não só pelo Pará, mas também pela região norte. Há

grupos de carimbó em Parintins, por exemplo. Nessa migração do Carimbó floresta adentro, um dos locais onde mais prosperou foi na região da cidade de Santarém, em especial no distrito de Alter do Chão.

Em Santarém, o Carimbó criou novas características, que vão da indumentária ao jeito de dançar. A dança se tornou um dos pontos fortes dos festejos juninos, sendo que os cordões de Carimbó participam de festivais competitivos nos meses de junho e julho. Isso fez com que o carimbó se estilizasse, adquirindo performance coreográfica e construção de roteiros e estéticas que vão além do “apenas brincar de carimbó”. Essas competições se assemelham bastante com as que ocorrem no nordeste, tendo as Quadrilhas como protagonistas.

Da maneira de dançar com base a partir da marcha indígena, a dança se abriu para formas de deslocamento e execução de passos variadas. Os homens introduziram o chapéu como elemento cênico, juntamente com as saias que aumentaram sua roda, fazendo com que o casal de carimboleiros ampliassem as possibilidades de construção gestual. Outra mudança foi a mudança na estrutura coreográfica, que deixa de ser prioritariamente em roda e passa a incorporar as filas de casais; os agrupamentos com homens de um lado e mulheres do outro; a formação de meias luas, de pequenos grupos; enfim, de disposições e figuras que ampliam as construções dos espetáculos que apresentam para jurados. A cada ano os cordões de Carimbó definem temas, incorporam novas possibilidades teatrais, elementos cênicos. Os figurinos trazem cores vibrantes, com inserção de elementos artesanais como macramê, sementes, palha, cuias, fitas, pinturas artesanais e quaisquer materiais que possam impressionar a plateia e o júri.

Terminado o período dos festivais de junho e julho, os principais cordões se organizam junto a duas agremiações folclóricas de Alter do Chão para preparar o Festival dos Botos de Alter do Chão, que acontece durante os festejos do Çairé, na terceira semana de setembro. O Çairé, também podendo ser escrito como Sairé, é uma festa eminentemente religiosa, centenária, com vários elementos comuns a outras festas pelo país: procissão, rezas, ladainhas, hasteamento e derrubada de mastro. Junto ou após os ritos religiosos, acontecem os festejos e rituais profanos, que passam pelas danças típicas da região e a ingestão do tarubá, que é uma bebida típica indígena.

Alter do Chão é um distrito de Santarém, que fica às margens do Rio Tapajós, considerada a mais linda praia de água doce do mundo. De setembro a novembro a região é muito procurada por turistas, que aproveitam as águas mornas e transparentes do local, principalmente na Ilha do Amor, junto ao Lago Verde. O turismo e a festa do Çairé fez com que surgisse o interesse pela inserção daquilo que foi chamado de Festival dos Botos, que ocorre

numa arena montada ao lado do local onde ocorre o Çairé. Esta arena é chamada Lago dos Botos ou Çairódromo, onde as agremiações Boto Tucuxi e Boto Cor de Rosa disputam anualmente o título de campeã.

O roteiro do espetáculo tem como ponto central uma das lendas mais famosas na região norte. A lenda do boto, com possíveis variações regionais, é baseada na história de um boto que sai das águas do rio, se transforma em um homem vestido de branco, e seduz mulheres para realizar a conjunção carnal. No festival, a mulher seduzida é a cabocla borari. O pai da cabocla descobre que a filha está grávida, manda matar o boto, se arrepende e pede ao curandeiro para ressuscitar o boto. A volta à vida do boto é, então, comemorada por todos.

O Festival dos Botos tem forte influência do Festival de Parintins. Inclusive, muitos artistas de Parintins também participam da festa em Alter do Chão. Cordões de Carimbó também têm participado há alguns anos das apresentações do Garantido e Caprichoso, participando das cenas da celebração folclórica e/ou na apresentação da Figura Típica Regional.

As agremiações se apresentam na noite de sábado do Çairé e são julgados a partir de 16 itens, sendo eles:

1. Apresentador
2. Cantador
3. Rainha do Sairé
4. Cabocla Borari
5. Curandeiro
6. Rainha do Artesanato
7. Boto Homem
8. Boto Animal
9. Rainha do Lago Verde
10. Carimbó
11. Organização do Conjunto
12. Alegorias
13. Letra e Música
14. Ritual
15. Galera
16. Sedução

Como afirmado anteriormente, o Carimbó santareno adquiriu lógica performática e coreográfica, que se concretiza tanto nos festivais de junho e julho, como na participação no

Festival dos Botos. Enquanto o Carimbó das regiões do Salgado e da Ilha do Marajó têm ocorrência livre, sendo dançado livremente, o Carimbó santareno possui diversos passos elaborados, sendo que muitos ressaltam o visual produzido pelas saias das carimboleiras e pelos chapéus dos carimboleiros.

Em setembro de 2014 o carimbó recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, pelo IPHAN. Nesse registro entraram os grupos e mestres das mesorregiões nordeste paraense, metropolitana de Belém e Marajó. Não entrou a forma que ocorre na região de Santarém neste título. Essa conquista ocorreu após anos de pesquisa, reuniões, eventos e recolha de dados históricos e culturais sobre a manifestação, que já ocorre há mais de dois séculos.

Cirandas de Manacupuru

A Ciranda é uma prática comum a diversos povos há bastante tempo, embalada por cantigas e com as pessoas dispostas em roda, comumente usada em rituais religiosos e comemorações. A Ciranda teria chegado ao Brasil por influência de Portugal, onde era dançada em pares ou em um círculo com todos, com os braços entrelaçados e cantando juntos. Pode ter cunho rural, pois era utilizada em fazendas durante a colheita.

Chegada primeiramente ao nordeste do país durante a época colonial, no estado de Pernambuco, a Ciranda teria sido incorporada inicialmente pelas mulheres de pescadores. Elas ficavam à beira do mar esperando seus esposos enquanto dançavam e cantavam, quase sempre de mãos dadas e fazendo movimentos que remetesse às ondas do mar. Adquirindo características em Pernambuco, a Ciranda se tornou uma dança de roda praticada por homens e mulheres de variadas idades (principalmente pelos adultos) e condição socioeconômica.

Os cirandeiros e cirandeiros, como são chamados, eram acompanhados do mestre, o qual puxava os cantos e ajudava a manter a ordem durante a prática; dos músicos, que acompanhavam a roda tocando ganzá, bombo e a caixa; e do contramestre, que tocava o bombo ou a caixa e substitui o mestre, se necessário. A partir da década de 70, a ciranda passou a ser apresentada em pontos turísticos de Pernambuco, tomando para si uma característica maior de espetáculo/apresentação. A grande representante e mestra da Ciranda pernambucana é Lia de Itamaracá.

Ao final do século XIX durante o ciclo da borracha, nordestinos migravam para a região média do Rio Solimões, que por ser próxima de seringais e distante de Manaus, tornou-se um centro de exploração da borracha. Foi nesse período de busca por seringueiras para a produção

do látex que a procura pelo estado do Amazonas cresceu, ocasionando crescimento econômico e social.

Na cidade amazonense de Tefé, o pernambucano Antônio Felício teria montado a primeira ciranda na cidade. Conta-se que havia um lugarejo chamado Nogueira, o qual não teria seguido as mudanças de influências europeias daquela época, causando um contraste social nítido através de seu estilo de vida e vestimenta. Com isso, Antônio Felício teria montado a primeira ciranda da cidade, juntamente com o professor local Isidoro Gonçalves, de forma a caçoar dos nogueirenses, e suas vestimentas, mais simples, de tecido de chita. Na ciranda, os homens usavam camisetas e calça estilo pescador (enrolada até o meio da canela), chapéu de palha de aba curta e alpercatas (sandália com tiras de couro ou tecido) ou descalços, e as mulheres usavam blusas de manga solta com babados, saias rodadas e estampadas até a altura do joelho, anáguas de renda, calçolão, meia arrastão, calçavam sapatilhas artesanais ou dançavam descalças, além de também usarem chapéu de palha de aba curta.

A partir dessa montagem, a ciranda teria começado a adquirir características locais (como a vestimenta dos nogueirenses), também adicionando alguns personagens e seus passos, como Seu Manelinho, um senhor pernambucano viajado que, sempre que chegava em Tefé, divertia a todos com seus relatos de viagem; a Mãe Benta, que seria inspirada na mulher baiana (conta-se que Antônio Felício era casado com uma); Seu Honorato, inspirado em um senhor curandeiro; Cupido, inspirado no deus do amor; Constância, retirado de uma cantiga de ciranda francesa; Galo Bonito, originado por uma homenagem às principais damas de Tefé dos anos 1935-40; Carão, que é um pássaro negro amazonense, e era representado por um brincante “bicando” a plateia e fugindo para não ser pego, o que dava fim a apresentação da ciranda. As cirandas se apresentavam em clubes de dança, convidadas pelos seus proprietários, durante o período junino. Com isso, a ciranda se disseminou até chegar em Manaus.

Sua chegada em Manaus se deve à José Silvestre, filho de Isidoro Gonçalves, no Colégio Estadual Sólon de Lucena, onde foi aluno e professor. Ele teria formado e ensaiado a Ciranda que levava o nome do colégio, tendo se apresentado pela primeira vez em 1966 no Festival Folclórico de Amazonas. Também sob orientação de José Silvestre, foi criada em 1976 a Ciranda do Colégio Estadual Ruy Araújo, considerada a matriz das cirandas na cidade, pois foi a partir dela que a ciranda se popularizou para demais escolas e associações de bairros.

Ruy Araújo se tornou a maior campeã do Festival Folclórico do Amazonas, obtendo 12 títulos seguidos, chamando atenção pelo seu sincronismo e coreografia. Para atingir tal excelência, José Silvestre teria tido ajuda de Raimundo dos Santos Cruz, o Binha, seu principal

puxador, que chegou a ensaiar outras cirandas até ganhar uma ciranda com seu nome, a Ciranda do Binha (antigo grupo Brotinhos da Ciranda, no qual Binha era um de seus fundadores. O grupo mudou o nome para Ciranda do Binha em 1992 após falecimento do mesmo, em forma de homenagem).

Conta-se que teriam sido as cirandeiras de Ruy Araújo as precursoras da mudança na vestimenta das Cirandas, trocando a saia por uma microssaia, o calção por shorts curtos e a meia arrastão por perneiras sanfonadas que iam do joelho ao tornozelo. O motivo delas teria sido a maior liberdade de movimentos que as adequações permitiam, além de terem se influenciadas por um filme chamado “Fama”. Há também a versão de que as microssaias teriam sido adaptadas pelas cirandeiras de Brotinhos da Ciranda. As cirandas conquistaram uma popularidade tão grande que se criou uma categoria especialmente de cirandas dentro do Festival Folclórico amazonense, onde elas passaram a disputar entre si.

A Ciranda chegou em Manacapuru, que fica a 93 Km de Manaus, no ano de 1980, vinda da capital através da professora Perpétuo Socorro de Oliveira. Com a orientação do professor José Silvestre do Nascimento Souza, ela foi implantada inicialmente no Colégio Nossa Senhora de Nazaré, que durante cinco anos foi a única Ciranda participando do Festival Folclórico de Manacapuru, que ocorria no aniversário da cidade no dia 16 de julho. Já em 1985, alguns alunos do colégio Nossa Senhora de Nazaré que também participavam da Ciranda de Nazaré, se mudaram para o Colégio José Seffair levando a tradição da Ciranda com eles, e com o auxílio da professora Terezinha Vieira Fernandes nasceu a Ciranda do Seffair. A última Ciranda a surgir foi a da Escola José Mota, sendo criada em 1991 pelas professoras Vanderléia Nogueira e Alcelina Guimarães Cascaes após um grupo de alunos do colégio José Seffair aceitar um convite para participarem da Ciranda da Mota.

Devido à localização geográfica, as Cirandas disputavam entre si no Festival Folclórico da cidade e levavam grande quantidade de pessoas para o festival, principalmente os moradores dos bairros próximos às escolas. A Ciranda de Nazaré, considerada “a ciranda dos ricos” representava os bairros Biribiri, São Francisco e Correnteza; a Ciranda do Seffair representava os bairros Terra Preta, Cohab, Policarpo de Souza, União, Morada do Sol, Palhinha e Nova Macaná; e a Ciranda da Mota representava os bairros Liberdade, Multirões, Aparecida e Figueirinha, sendo conhecida como “a ciranda do povão”.

Por decisões políticas, em 1996 as Cirandas foram obrigadas a se desvincularem das escolas e se tornaram agremiações oficiais com o apoio do prefeito da cidade, Ângelus Figueira. A Ciranda de Nazaré passou a se chamar Grêmio Recreativo Flor Matizada, que significa

Manacapuru na língua tupi e tem como símbolo a flor lilás e branca, que também são as cores oficiais da agremiação. A Ciranda do Seffair mudou seu nome para Grêmio Recreativo Tradicional, tendo uma coroa como seu símbolo e as cores branca, vermelha e dourada como suas cores oficiais, que remetem a Princesinha dos Solimões, uma princesa cuja sua coroa possui as mesmas cores da agremiação. Já a Ciranda da Mota se tornou o Grupo Recreativo e Folclórico Ciranda Guerreiros Mura da Liberdade; seu símbolo é o busto de um índio guerreiro mura e suas cores são vermelho, azul e branco, que remetem ao estado do Amazonas.

Em 1997, com apoio da prefeitura, ocorreu o 1º Festival de Cirandas no antigo Campo do Riachuelo, e as apresentações passaram a acontecer no último fim de semana de agosto em alusão ao Dia do Folclore (22/08), e não mais no aniversário de Manacapuru. Em 1998, também pela prefeitura, foi construído o Cirandódromo, desde então local oficial das competições, no Parque do Ingá, no Centro.

As três agremiações concorrem ao Festival que ocorre anualmente, onde uma Ciranda se apresenta por dia, em ordem definida antecipadamente através de sorteio. Cada uma tem de duas a duas horas e meia para a apresentação, pela qual serão julgadas em diversos quesitos, como apresentação de todos os itens e número mínimo de cirandeiros, podendo haver penalidades. O julgamento é feito por doze jurados divididos em três blocos (musical, cênico-coreográfico e artístico), onde devem avaliar os itens e atribuir notas de 8,0 a 10,0, podendo ser fracionadas.

O Festival atualmente conta com quatorze itens, podendo ser individual ou coletivo. Os itens individuais são:

- Apresentador: quem apresenta o tema da Ciranda, anfitrião da festa, é julgado pelo carisma, atenção, impostação de voz e interação e domínio da arena e do público;
- Cantador(es): responsável(eis) de conduzir o desenvolvimento do tema através das cirandadas, sendo avaliado por aspectos como afinação e dicção, indumentária e representatividade;
- Porta Cores: cirandeira que conduz o símbolo e as cores da ciranda que representa, sendo avaliada por sua expressão corporal, indumentária, pelo estandarte que carrega, carisma, representatividade e evolução como item;
- Cirandeira Bela: definida como a cirandeira mais bela daquela agremiação, devendo apresentar beleza plástica, expressão corporal, indumentária, fantasia (que deve estar de acordo com o tema), leveza, coreografia e evolução;

- Princesa Cirandeira: item em homenagem ao apelido de Manacapuru (Princesinha do Solimões), traz uma cirandeira que deve vestir fantasia associada ao tema, avaliada pela desenvoltura, beleza, carisma e bailado.

Já os itens coletivos são:

- Toada ou tocada: a base musical da Ciranda, incluindo vozes e instrumentos diversos como os de corda e percussão, no qual se avalia a harmonia, o ritmo, afinamento dos instrumentos e a indumentária;
- Cirandada – letra e música inédita: a música tema da ciranda, onde a musicalidade, ritmo e poesia são avaliados, devendo conter elementos socioculturais do tema escolhido;
- Cordão de Entrada: grupo de cirandeiros que introduz ao festival o tema escolhido da Ciranda, no qual se avalia o bailado típico, coreografia e sincronia, indumentária, criatividade, evolução e representatividade;
- Cordão de Cirandeiros: grupo de pares de cirandeiros responsável por apresentar o tema, com sua coreografia composta para representatividade de tal, e é avaliado por coreografia, expressão corporal, criatividade, sincronia, indumentária, sempre levando em consideração a representação do tema proposto;
- Alegorias: estruturas que servem como apoio cênico durante a apresentação, avaliadas por sua beleza plástica, originalidade e criatividade, bem como sua funcionalidade e cenografia associados ao tema;
- Fantasias de Destaque: conjunto de fantasias e seus representantes que devem apresentar beleza plástica, criatividade e representatividade sobre o tema;
- Harmonia Geral: considera um grupo de ações da Ciranda de forma que a mesma exponha sua proposta harmoniosamente dentro do tempo estipulado, abrangendo todos os elementos da apresentação, sendo avaliado por organização, disposição dos elementos, criatividade e harmonia;
- Criatividade e Originalidade: observa-se coerência e organização de ideias, expostas de forma original e criativa, fiel ao tema; e Tema e Desenvolvimento, sendo a disposição das ideias em todas as formas juntas, devendo ser fiel ao tema, a partir de embasamento teórico, fornecendo um roteiro para a apresentação, sendo avaliado seu embasamento teórico, redação, ortografia e coerência entre o roteiro escrito e a execução na arena.

Ciranda do Norte

Dança folclórica paraense que se originou da cultura espanhola e portuguesa, trazida ao Brasil no final do século XIX e expandiu-se nas regiões norte e nordeste. Segundo Gaspar (2004), pioneiro a estudar o assunto, a origem da palavra Ciranda vem do vocabulário espanhol *zaranda* que significa “instrumento de peneirar farinha”. Dançada no ciclo junino, a Ciranda do Norte se relaciona com a manifestação do *Cordão do Pássaro Junino* que ocorre na região paraense.

Os pássaros juninos constituem-se em uma manifestação folclórica representada por um teatro popular, no qual artistas e brincantes saem às ruas contando a história de um pássaro que é morto por um caçador. Este é perseguido e levado a presença do dono do pássaro, que promete uma punição caso o caçador não consiga curar ou ressuscitar o animal. Para isso é solicitado um médico, ou um pajé, ou um curandeiro na tentativa de salvar a ave. O pássaro consegue ser salvo e dá vida a todos do cordão. Esse enredo se assemelha bastante com o auto do boi.

Assim, a Ciranda do Norte, costuma ser apresentada quando os grupos de brincantes percorrem as ruas com o intuito de manifestar a cultura popular. A composição musical da Ciranda do Norte inclui instrumentos de pau, de corda e de sopro como os *Curimbós*, *Maracás*, *Ganzás*, *Banjos*, *Cacetes* e *Flautas*.

A Ciranda do Norte é dançada seguindo o enredo dos pássaros juninos; e com o tempo, foi sofrendo modificações, como variações de passos e diversificação rítmica (ex.: ciranda, xote, valsa). Forma-se uma grande roda onde todos dançam alegremente como numa ciranda infantil. O decorrer segue a história dos pássaros, no qual deve haver presença de um caçador, brincante e bem-vestido, que persegue e fere a ave. Ocorre depois a cena da morte do animal e aparece a presença do padre, ou um pajé, para salvar o pássaro. A dança apresenta certa hora um momento religioso que equivale à missa em oração ao animal, mas depois todos dançam alegremente pela ressurreição da ave. Em seguida prossegue em xote, valsa e, por fim, o som de ciranda novamente.

Os homens se apresentam com camisa social estampada com cores que combinam com a roupa das damas; calça social da cor preta, branca ou azul e chapéu de palha. Já as mulheres se apresentam com blusa geralmente com babados e mangas soltas, saias rodadas abaixo do joelho e anáguas de renda. Ambos dançam usando sapatilhas ou ficam descalços.

O dançarino que representa o caçador usa camisa lisa social podendo ser preta ou azul escuro, calça lisa, bota, chapéu e espingarda. E o dançarino que representa o pássaro dança com enfeites de penas coloridas, para realçar o figurino que caracteriza a ave.

Tradicionalmente também compõe a Ciranda, o mestre, o contramestre e os músicos, que ficam ao centro da roda comandando a animação. De acordo com Gaspar (2004) o mestre cirandeiro é o integrante mais importante da Ciranda, cabendo a ele "tirar as cantigas" (cirandas), improvisar versos, tocar o ganzá e comandar a brincadeira. Ele utiliza um apito pendurado no pescoço para ajudá-lo nas suas funções. O contramestre pode tocar tanto o bombo quanto a caixa e substitui o mestre quando necessário. As músicas podem ser as já decoradas, improvisadas ou até canções comerciais de domínio público transformadas em ritmo de ciranda. Pode-se destacar três passos mais conhecidos dos cirandeiros: a onda, porque foi observado por Lia de Itamaracá e Antônio Baracho - dois grandes nomes da ciranda - que tudo se parecia com as ondas do mar; o sacudidinho e o machucadinho. Alguns dançarinos criam passos e movimentos de corpo, mas sempre obedecendo a marcação que lhes impõe o bombo.

Danças Tribais de Juruti

As Danças Tribais de Juruti retratam a cultura indígena, por meio de elementos acrobáticos impressionantes, além de itens que trazem as características indígenas no corpo e em sua indumentária.

A festa teve origem em 1986, quando diversos grupos folclóricos disputavam o prêmio pela melhor apresentação, num festival competitivo na cidade de Juruti, no Pará. A Tribo Munduruku foi fundada em 1993, a partir de uma dança com coreografia indígena. A Tribo Muirapinima foi fundada um ano depois, a partir da apresentação da dança do fogo, executada pelo grupo de coreografia indígena do Colégio Américo Lima. O Festibal só surgiu em 1995, a partir da consolidação da competição entre essas duas agremiações. O Festibal teve como inspiração principal o Festival Folclórico de Parintins, já que Juruti fica próxima de Parintins. Hoje, os dois festivais fazem intercâmbio artístico, sendo que muitos brincantes de Juruti também participam do festival em Parintins.

O Festival de Tribos Indígenas de Juruti ou Festibal é uma festa cultural realizada no último fim de semana do mês de julho ou início de agosto na cidade de Juruti no oeste paraense. O Festibal acontece em três dias, sendo que: 1º dia: festa para os visitantes; 2º dia: ensaio

técnico das tribos adultas e apresentação das tribos mirins; 3º dia: apresentação das Tribos Munduruku e Muirapinima, com três horas de duração para cada.

Os espetáculos das tribos acontecem numa arena chamada Tribódromo, onde a Tribo Muirapinima (vermelho e azul) e a Tribo Munduruku (vermelho e amarelo) se enfrentam e são avaliadas em diversos quesitos que retratam a cultura indígena. As tribos trazem essa cultura em forma de música, artes cênicas, alegorias. As inspirações são diversas, visto que, a cultura nortista é grandiosa.

Os itens avaliados pelos jurados são:

1. Apresentador
2. Levantador de Cantos Indígenas
3. Porta Estandarte
4. Guardiã Tribal
5. Tuxaua
6. Índia Guerreira
7. Pajé
8. Canto Indígenas, Letra e Música
9. Regional
10. Evolução
11. Ritual
12. Alegoria
13. Tribo Originalidade
14. Tribo Coreografada
15. Originalidade em Conjunto
16. Galera

Alguns desses itens podem ser vistos em outros festivais, como o Festival dos Bois de Parintins.

O Site do Festrival (2019) traz um trecho da rivalidade histórica:

A rivalidade une a população em torno do trabalho. A maioria dos habitantes de Juruti tem sua “opção tribal”. Centenas de pessoas se dedicam ao trabalho de confecção de fantasias e alegorias, na montagem das coreografias e blocos cênicos. A cidade centraliza suas atividades e emoções para a grande "Festa das Tribos".

Relatos tanto em Juruti como em Parintins apontam que o orgulho que seus festivais trouxeram para a população local fez com que muitas pessoas passassem a valorizar sua raiz

indígena. Até a década de 80 em Parintins e a década de 90 em Juruti, os habitantes das cidades tinham vergonha de colocar nomes indígenas em seus filhos e filhas. Essa realidade mudou bastante com o crescimento e valorização da cultura indígena advinda do Festival dos Bois e do Festrival.

Também vale destacar que o Boi Bumbá influenciou vários elementos musicais e cênicos de Juruti, mas desde o início dos anos 2000 a forma de dançar de Juruti se inseriu no Festival de Parintins, principalmente no item Coreografia. A maneira forte, de marcação pesada e os movimentos acrobáticos típicos de Juruti foram recebidos com entusiasmo pelas galeras dos Bois, assim como foi bem vista pelos jurados, recebendo notas excelentes.

O trânsito cultural entre as duas cidades é enorme no período que precedem e que acontecem os festivais. Assim como Juruti exporta a forma de dançar e muitos artistas da cidade para Parintins em junho (em 2020, um dos levantadores de toadas do Garantido e a porta estandarte do Caprichoso são de Juruti), Juruti recebe artistas de alegorias, indumentárias e músicos de Parintins em julho. Essa parceria fortaleceu os dois festivais, também promovendo o trânsito de espectadores das festas em ambos os períodos.

Retumbão

Uma manifestação típica do município de Bragança, nordeste do Pará, é a Marujada em homenagem a São Benedito. Teve origem ainda no período colonial, quando os senhores de escravos permitiram que eles criassem a irmandade de São Benedito e construíssem uma igreja em homenagem ao santo. Dessa tradição, junto com as ladainhas, o cortejo, missa, o levantamento de mastro, surgiu também a festa, que ocorre após a parte sagrada. Nesse contexto, os devotos passaram a se chamar de marujos e marujas. Daí são escolhidos capitoa, capitão, vice capitoa e vice capitão. Quem organiza e comanda toda a festa é a capitoa.

É uma grande festa que era desprezada pela sociedade, por ser considerada “festa de preto”, mas que atualmente levada milhares de pessoas para o cortejo. Tem vínculo eminentemente católico, sendo que muitos participantes se inserem por causa de pagamento de promessa ou por agradecimento por milagres creditados a São Benedito. No dia 25 de dezembro usam cor azul, em homenagem ao nascimento de Cristo, e no dia 26 de dezembro usam vermelho, em homenagem a São Benedito. Apesar do dia 26 de dezembro não ser o dia deste santo, a história da manifestação aponta que a irmandade pediu ao frei, que estava na cidade

para rezar a missa de natal, para que rezasse uma missa em homenagem a São Benedito, o que ocorreu no dia 26 de dezembro.

Após a parte sagrada, as marujas e os marujos se organizam para a festa, na qual várias danças são executadas num grande salão. O Retumbão pode ser considerada a dança favorita dos integrantes da Marujada de Bragança. O ritmo é cadenciado, formado principalmente pela rabeça, tambor e banjo, sendo também acompanhado por instrumentos auxiliares, como pandeiro e castanholas. Além do Retumbão, dança-se o Xote Bragantino, a Mazurca, a Contradança, entre outras.

As mulheres usam blusa branca, pregueada e rendada, saia rodada vermelha ou azul com ramagens de diversas cores. A tiracolo usam uma fita azul ou vermelha, combinando com a cor da saia. Na cabeça, um chapéu todo emplumado e cheio de fitas de várias cores. O chapéu é a parte mais vistosa da indumentária, normalmente fabricado de carnaúba, de palhinha ou mesmo de papelão. Furado internamente e externamente para segurar cordões, prender papéis de cores, casquilho dourado ou prateado. Ao alto, plumas e penas formam um largo penacho. No pescoço, colares de contas ou cordões de ouro e medalhas. Os homens usam calça e camisa branca ou de cor, uma tira de pano amarrado num dos braços por cima da manga da camisa, chapéu de palha revestido de panos e com uma flor em uma de suas abas. Tanto homens como mulheres dançam descalços.

Durante a festa, o Retumbão é uma dança comandada pelas mulheres; assim como ocorre com a festa como um todo. A inserção de mais danças, durante a história da manifestação também ocorreu por demanda das mulheres, para que a festa durasse mais tempo. É muito comum ver dois casais dançando, imitando os que iniciam o Retumbão: capitoa com o capitão, vice capitoa com vice capitão. Esse quarteto realiza evoluções com volteios e deslocamentos circulares, tudo feito com movimentos leves, podendo haver momentos em que as pessoas dancem com seu par ou com o par cruzado.

Xote Bragantino

O termo “xote” tem como oriunda a palavra alemã “schottisch” que significa “escocesa”, referindo-se à dança da polca escocesa que nasce na Alemanha. Com o passar do tempo, essa dança foi tomando proporções maiores e chegando a outros países como Portugal, França, Inglaterra, e no século XIX essa dança desembarcava em solo brasileiro trazida pelos portugueses.

Quando chegou ao Brasil, fazia parte dos festejos da grande elite e dos grandes aristocratas do Segundo Reinado; mas logo quando os negros escravizados tiveram o contato com esse ritmo dançante, começaram a incorporá-lo, colocando nele suas singularidades. Em Bragança, o xote é uma das danças apresentadas nos festejos da Marujada. No aniversário de 400 anos da cidade, em 2013, tornou-se através de um decreto, Patrimônio Artístico e Cultural do Estado do Pará.

O Xote Bragantino é uma das danças mais queridas pelo povo de Bragança. Dançada em diversas situações, os movimentos oriundos da polca escocesa quase não são mais visíveis, pois foram adicionados movimentos mais chamativos e ritmados. A dança é composta por pares, que fazem rodeios e movimentos saltitantes. Assemelha-se levemente em algumas movimentações com a Quadrilha e, também com o Xote Nordestino e o seu “dois pra lá, dois prá cá”.

Tradicionalmente, o Xote Bragantino é uma das danças que fazem parte das festas da Marujada, dançado juntamente com o Retumbão, a Mazurca, entre outras. Com isto, a indumentária é a mesma que se usa neste evento, já apresentado no item anterior. Contudo, a dança não se circunscreve apenas à Marujada, e com isto pode estar presentes em outras festas. Isso faz com que se possa usar outra vestimenta, que muitas vezes está presente em apresentações de grupos de projeção folclórica. Nesse caso, a vestimenta é bem colorida, tendo as mulheres trajando um vestido acinturado, com uma saia bem rodada que pode ter comprimentos variáveis, entre os joelhos e depois deles. Há a presença de um grande laço nas costas, flores ou outros enfeites na cabeça. Os homens vestem calças compridas, camisas de mangas longas com o tecido estampado, acompanhando o tecido da dama com que ele dança. O chapéu é de uso facultativo.

REGIÃO NORDESTE

A região nordeste é a região brasileira que possui a maior quantidade de estados: Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco (incluindo o Distrito Estadual de Fernando de Noronha), Rio Grande do Norte e Sergipe.

A cultura nordestina é bastante particular e típica, apesar de extremamente variada. Sua base é luso-brasileira, com grandes influências africanas, em especial na costa de Pernambuco, na Bahia e no Maranhão; e ameríndia, em especial no sertão semiárido.

A riqueza cultural dessa região se apresenta através de suas manifestações folclóricas e populares, como o artesanato, tendo como exemplo a renda e o couro; a literatura nordestina, incluindo o cordel que é vendido nas feiras; a música popular, na qual se destacam ritmos tais como Coco, Samba de Roda, Baião, Maracatu e Frevo, dentre outros ritmos. Esses ritmos são quase sempre acompanhados de danças vivazes, com indumentárias coloridas e histórias recheadas de muita luta, religiosidade e festa.

Por falar em festa, a região nordeste se destaca pela diversidade. Há destaques para os carnavais de Salvador, Recife e Olinda; os festejos de Bumba Meu Boi no Maranhão; o São João de Caruaru e Campina Grande; a Lavagem do Bonfim (BA); os festejos natalinos ligados aos Reisados e Pastoris; entre outras.

Bumba Meu Boi

As festas e brincadeiras de Boi estão presentes em todo o Brasil, em diferentes períodos do ano, tornando-se, assim, num dos maiores festejos do país. Ocorre com variações coreográficas e diversidade de nomes. Possui raízes europeias, mas no Brasil criou diferentes nuances graças ao hibridismo cultural ocorrido no contato com as culturas indígena e negra. Com a expansão das criações bovinas durante o Ciclo do Gado, no Brasil Colônia, as brincadeiras de Boi se fixaram em várias localidades. E aqui vamos focar nas festas de Bumba Meu Boi do Maranhão.

Neste estado, o Bumba Meu Boi, ou Bumba Boi, faz parte das festas juninas, dedicadas a São João (protetor do Boi), Santo Antônio, São Pedro e São Marçal; tendo seu surgimento registrado no século XVIII nessa região.

O festejo é dividido em quatro etapas: a primeira são os ensaios, ainda na preparação; a segunda é o batismo do Boi, com as bênçãos do padroeiro; a terceira é a celebração com brincadeiras nos arraiás; e a quarta é a morte do Boi, que acontece geralmente no final de julho.

O Bumba Meu Boi possui teatro, dança e música. A parte central da história é formada pelo auto do boi, que já foi exposta anteriormente, quando falamos dos Bois de Parintins. Entretanto, no Maranhão, o Bumba Meu Boi desenvolveu outras narrativas específicas e com personagens peculiares. Esse festejo é representado em cinco manifestações, conhecidas como sotaques ou identidades, que se diferenciam em vários elementos, como os instrumentos, indumentária e personagens. Não falaremos daqui por ordem de importância, pois os cinco possuem o mesmo crédito para o folclore maranhense.

O primeiro sotaque é o Boi de Zabumba que é um dos mais antigos representantes de Bumba Meu Boi do Maranhão. Suas raízes são negras e surgiu na Baixada Maranhense, precisamente no município de Guimarães. É um ritmo vibrante e forte, caracterizado por ser pausado. A zabumba e o tambor de fogo predominam, cabendo aos tamborinhos e maracás ocupar os espaços vazios, fazendo com que se fundam. A dança é caracterizada por sobrepassos miúdos e repisados, marcando a acentuação e o ritmo da zabumba, o que poderá ser observado nos calcanhares, o ponto de apoio dos brincantes. A vestimenta dos rajados, personagens da manifestação, é composta por saiotes e golas ricos em detalhes com miçangas e pedrarias e com um chapéu em forma de cogumelo, recobertos de cetim e fitas. Já as tapuias vestem-se com saias de fibra de saco desfiado com cós e blusa da mesma estampa. O boi possui uma carcaça menor que a dos outros. Uma das características fortes é a preocupação na montagem do auto, que, infelizmente, nos últimos anos, vem passando por uma grande crise por falta de novos brincantes. Os principais grupos desse sotaque são o Boi de Lauro, Boi de Leonardo e de Antero.

O segundo sotaque é o Boi de Matraca, que é o mais lento dos ritmos de Bumba Meu Boi, e mesmo assim é altamente contagiante. O elemento étnico que mais se sobressai é o indígena. Sua origem se deu na Ilha de São Luís, sendo, por isso, conhecido também como Boi da Ilha. Destaca-se por atrair uma grande quantidade de brincantes, pois qualquer um com matraca pode participar e possibilita a participação sem indumentária. As matracas são dois pedaços de madeira, que são tocados junto com o grupo musical principal do grupo, fazendo com que os Bois de Matraca arrastem multidões de tocadores, podendo ser pessoas da própria comunidade ou qualquer pessoa que queira seguir o grupo. A junção do som agudo das matracas, contrastando com o com grave dos tambores, produz um espetáculo incrível. Além

desses instrumentos, usam-se maracás, tambor-onça e os pandeirões. É o grupo que mais respeita o enredo original. Dentre os personagens, destacam-se os caboclos de pena ou índios reais, com seus grandes chapéus de pena de avestruz ou pavão e palas altas e grandes capacetes; e a burrinha, armação de buriti na forma de um burro, coberta de pano e sustentada por suspensórios nos ombros do brincante. Os representantes mais fortes são Boi da Maioba, Maracanã e Ribamar, chamados de “batalhões pesados”.

O terceiro sotaque é o Boi de Orquestra, um dos criados mais recentemente, e possui um ritmo mais descontraído e diversificado, se comparado aos outros. Surgiu graças ao encontro de um saxofonista com um grupo de Bumba Meu Boi e tem suas origens no baixo Itapecuru (Rosário) e região do Munim. Eles possuem, além do bombo, tambor-onça e maracás, uma orquestra com instrumentos de corda e sopro. O cordão é formado por brincantes trajados com peitilho (colete) e saiote de veludo bordados com miçangas e canutilhos e chapéu no formato quase triangular, enfeitado com fitas coloridas. Com um maracá na mão, são os responsáveis pelo balanceio do boi. Uma característica é a valorização da coreografia, sendo o sotaque onde encontramos mais passos que podem ser utilizados por professores e coreógrafos para montarem seus trabalhos. Obviamente os Bois de Orquestra também têm momentos brincantes, livres; mas a característica forte deste sotaque é exatamente as coreografias sincronizadas. Outro ponto que vale destaque é o conjunto de indumentárias indígenas, tanto masculinas como femininas. Nota-se também a criação de temas anuais dos grupos, que são desenvolvidos utilizando-se também da teatralidade. Os principais representantes são Bois de Axixá, Morros e Rosário.

O quarto sotaque é o Boi de Baixada, ou Boi de Pindaré, que possui características indígenas que o aproximam com o sotaque do Boi de Matraca, e por ter como base musical os mesmos instrumentos. Contudo, seu ritmo é mais compassado, além de seus pandeiros serem menores e o estilo das fantasias serem distintos. Originou-se no Vale do Pindaré, nos municípios de Viana, São João Batista e Pindaré. O bailado também é essencialmente indígena, os rajados usam chapéus bem grandes e o ritmo lembra o lamento de um pajé em plena festa de uma aldeia indígena, tendo como base os pandeiros. Um personagem característico é o cazumbá, figura fantasmagórica e exótica, representando os espíritos da floresta que ajudam a ressuscitar o boi. Os cazumbás são vestidos com largas batatas, estampadas ou de veludo bordado, que reboam à medida que fazem soar seus chocalhos. Eles possuem grandes máscaras feitas artesanalmente, lembrando bichos com grandes focinhos, com características africanas. Os principais

representantes são Pindaré, Viana, Floresta (ou Apolônio), São João Batista e Engenho de Pindaré.

O quinto sotaque é o Boi Costa da Mão, que possui um ritmo bem cadenciado, marcado por instrumentos de percussão, como caixa, maracá e pandeiros pequenos que são batidos com a costa da mão, caracterizando o sotaque. Ele tem sua origem na região do Cururupu, tendo pouco reconhecimento se comparado aos outros. A indumentária é composta por calças e casacos de veludo bordados e chapéu em forma de cogumelo adornado com fitas coloridas e flores. Os grupos que representam o sotaque são: Brilho de Areia Branca, Boi de Cururupu, Boi de Eliézio.

Atualmente, existem os grupos parafolclóricos ou de projeção, que não possuem sotaque definido e acabam misturando todos os sotaques, tanto o ritmo quanto a indumentária, exaltando a cultura maranhense. Os grupos mais representativos deste estilo são de São Luís: Boi Barrica, Boi Pirilampo e Boi Novilho Branco.

Cacuriá

O Cacuriá foi criado há não mais de quarenta anos por Lauriano Almeida e Dona Florinda. Nasceu a partir do carimbó de caixa, tocado na Festa do Divino Espírito Santo, que ocorre durante o período junino. As caixeiras que tocavam na festa não tinham tempo de se divertir durante as comemorações, e por isso passaram a fazer sua própria comemoração ao final da cerimônia, onde todos cantavam, reboavam, bebiam e tocavam caixa, dançando o Cacuriá. Também dizem que Lauriano e Dona Florinda foram procurados por Dona Zelinda, que era secretária de cultura do Estado, e pediu para que fosse criado um novo ritmo cultural no Maranhão.

Dona Teté, que tocava caixa no grupo criado por Lauriano, formou outro grupo após a morte dele, e expandiu o Cacuriá em São Luís, introduzindo novos instrumentos como banjo, flauta e violão. E seu grupo é referência de Cacuriá no Maranhão, mesmo após seu falecimento em 2011. A parte vocal é feita por versos respondidos por um coro de brincantes.

A dança é feita em pares com formação em círculo, o "cordão", na qual cada passo da dupla transmite a manifestação da cultura, crenças e costumes do povo. As mulheres vestem blusas curtas e saias longas rodadas, feitas de tecido leve, com rendas e flores. Os homens usam calças que dão liberdade aos movimentos, colete sem blusa por baixo e chapéu de palha, ambos descalços. O ritmo sincronizado é cheio de gingado, sensualidade, rebolado e molejo.

Frevo

O Frevo é uma dança carnavalesca original e nascida do povo. Surgiu em Recife, no final do século XIX, e é considerada uma das criações mais originais da população da classe média baixa, que, em sua maioria, era composta de instrumentistas de bandas militares ou componentes de bandas que trabalhavam com diferentes ritmos, como polcas, quadrilhas e maxixes. Esse ritmo é uma fusão destes diversos gêneros musicais.

Os estudiosos da dança afirmam que a origem dos passos se deu pela presença de capoeiras nos desfiles de bandas musicais, em Recife no final do século XIX. Como esses capoeiristas eram perseguidos pela polícia, precisavam de disfarces para acompanhar as bandas, e para isso modificaram seus golpes ao ritmo da música, o que aos poucos for dando origem aos passos do que hoje chamamos de Frevo.

Diz-se que a presença da sombrinha veio da necessidade de levar grandes guarda-chuvas e sombrinhas para proteger os instrumentos das bandas das chuvas que eram comuns naquela época. Quando o tempo se abria, os brincantes começaram a improvisar e aos poucos tornou-se adereço obrigatório na dança, diminuindo seu tamanho e ganhando cores vibrantes. Também é relatado que as sombrinhas eram usadas como instrumentos de defesa durante brigas que aconteciam entre bandas, que eram protegidas pelos capoeiras que as acompanhavam.

A denominação “Frevo” veio muito tempo depois da sua criação como dança. A oralidade local afirma que a massa que brincava nas ladeiras de Olinda parecia estar fervendo no calor do carnaval. O termo “ferver” foi se tornando “frever” e daí surge a palavra Frevo. No decorrer do tempo, a música foi ganhando características próprias, acompanhadas por um bailado inconfundível de passos soltos e acrobáticos.

O andamento da música ajuda a determinar o tipo de Frevo. Quando mais rápido, chamamos de frevo-ventania. Quando mais lento, chamamos de marcha-rancho, sendo usado para canções, pois facilita a articulação da letra.

Na década de 30 surgiu a divisão do Frevo, dependendo da estruturação musical:

- Frevo de Rua: é um ritmo único que se diferencia por não possuir letra, foi feito exclusivamente para ser dançado. Também conhecido como frevo-abafa, pois aumentavam a batida para diminuir a sonoridade da orquestra rival.
- Frevo-canção: é uma forma mais lenta de Frevo e possui algumas semelhanças com a marchinha carioca. Mas possui instrumentos característicos da melodia do Frevo. Originou-se do Frevo de rua e passou a possuir letra em sua música.

- Frevo-bloco: surgiu a partir de 1915, de serenatas feitas por grupos de rapazes, que acontecia paralelamente aos carnavais de rua. É executado por orquestras de pau e corda, com violões, banjos e cavaquinhos. Suas letras e melodias são, muitas vezes, interpretadas por corais femininos. Sua música e dança têm traços fortes dos pastoris.

O Frevo é tão adorado em Recife e Olinda que se tornou uma das maiores referências do carnaval pernambucano, arrastando multidões nas ruas do bairro do Recife antigo e nas ladeiras íngremes de Olinda. É comum vermos grupos abrirem rodas na multidão, onde passistas vão ao centro executar uma letra, que é o nome muitas vezes dado ao passo do frevo. São dezenas de passos catalogados, e esse registro ajudou a organizar uma metodologia e progressão de ensino que permitiu a fundação da Escola Municipal de Frevo, em Recife. Nela, crianças e jovens aprendem o repertório gestual da dança, sendo estimulados a construir suas próprias improvisações a partir das nuances e clímax da música. Muitos destes passistas participam de competições durante o carnaval. O Frevo recebeu o título de patrimônio imaterial da cultura brasileira.

Coco

Dança conhecida em todo o norte e nordeste do Brasil. Alguns pesquisadores afirmam que ela nasceu nos engenhos, vindo depois para o litoral; outros dizem que foi criado por quilombolas de Palmares. A maioria dos folcloristas concorda, no entanto, que o Coco teve origem no canto dos tiradores de coco, e que só depois se transformou em ritmo dançado. Há controvérsias, também, sobre qual o estado nordestino onde teria surgido, ficando Alagoas, Paraíba e Pernambuco como os prováveis “donos” da dança. O Coco, de maneira geral, apresenta algumas características comuns, que geralmente estão ligadas a batidas dos pés no chão, batidas de palmas, umbigadas, podendo ser dançada em pares ou em grupo, sendo usual ver a brincadeira acontecendo em roda. É comum também a presença do mestre "cantadô" que puxa os cantos já conhecidos dos participantes, mas podendo também fazer improvisos. Pode ser dançado com ou sem calçados e apresenta indumentárias diversas, assim como são diversas suas identidades pelo país.

Apresenta, a exemplo de outras danças tipicamente brasileiras, uma grande variedade de formas, sendo as mais conhecidas o Coco de Roda, o Coco de Umbigada, o Coco de Embolada, o Coco de Zambê, o Coco do Sertão, o Coco Alagoano (ou Coco de Pisada), entre outras.

Na região do Cariri cearense podemos encontrar grupos de Coco do Sertão nos quais só dançam mulheres. Na região, durante a construção de casas de taipa, era comum chamar vizinhos para “brincar o coco” enquanto aterrava o chão da casa ou amassava o barro que era usado na construção das paredes. O mesmo contexto que liga o Coco ao ato de pisar o chão das casas é relatado na oralidade alagoana. Inclusive, no Coco Alagoano vemos passos em que os casais dançam um de frente ao outro, se segurando pelos braços, o que seria uma reminiscência do ato de uma pessoa se segurar na outra para não cair no chão escorregadio, enquanto o pisava na construção de casas de pau-a-pique. Desse ato de “pisar o chão” vem uma das possíveis explicações do nome “Coco de Pisada” neste estado.

Também se destaca o Samba de Coco, que tem como grande representante o grupo Samba de Coco Raízes de Arcoverde, no qual os dançarinos sapateiam em cima de tablados de madeira usando tamancos de madeira. Outro grupo de Coco que usa sapateados fortes e extremamente difíceis, e música com andamento acelerado é o Coco do Iguape, da cidade de Aquiraz/CE.

Em Maceió, além dos grupos tradicionais de Coco, ocorre em junho os festivais competitivos de Coco Alagoano (que seguem estrutura parecida com as competições de Quadrilhas), numa versão mais estilizada da dança. Os grupos escolhem temáticas e desenvolvem suas apresentações mesclando momentos tradicionais, puxados pelo mestre do grupo, com elementos teatrais e dançados em cima do tema. Tanto homens como mulheres fazem uma dança forte, baseada principalmente nos passos tradicionais chamados “trupés”, também cantando em resposta ao puxador, apresentando coreografias vibrante, com variações de andamento e com mudanças de figuras e direções que promovem grande dinamicidade na performance. As grandes saias das mulheres são um elemento visual que chama muita atenção, além do trabalho artesanal e as cores vibrantes dos figurinos dos pares.

Maracatu Cearense

Eram comuns no Ceará, inclusive em Fortaleza, os autos de coroação dos Reis de Congo, que historicamente estavam ligados a uma religiosidade católica, imposta aos negros desde os períodos escravagistas. Este ritual era uma encenação que trazia a essência de uma ancestralidade roubada dos negros africanos que foram trazidos como escravos para trabalhar no Brasil no período da colônia e do império. Essas encenações eram apenas toleradas como forma de diminuição de tensões entre senhores e escravos. Após a abolição, os negros

mantiveram esses rituais, que eram comuns em outros estados, como Pernambuco e Minas Gerais.

Na década de 1930, o cearense Raimundo Alves Feitosa passou três anos em Pernambuco e mergulhou nas festas carnavalescas, encantando-se especialmente pelos Maracatus de lá. Voltando a Fortaleza, criou o Maracatu Az de Ouro, levando-o para o carnaval de Fortaleza (MILITÃO, 2007).

Na cultura do povo cearense, o Maracatu é a mais tradicional dança dramática afrodescendente. Os participantes tingem o rosto de preto com uma mistura de fuligem, talco, óleo infantil e vaselina, lembrando a herança africana. Já houve discussões sobre o ritual de pintar o rosto de preto no Maracatu Cearense, querendo vincular isto à prática de *blackface*; contudo, a objetivo é totalmente diferente. A prática do *blackface* era comum em filmes e teatros estadunidenses e tinham como objetivo ridicularizar negros, para o entretenimento dos brancos; estando vinculado à construção e manutenção de estereótipos negativos a partir da cor da pele, dos lábios pintados na cor vermelha e mais grossos, e na forma exagerada de agir e de falar.

O objetivo da pintura preta no rosto dos participantes dos Maracatus Cearenses é remeter à ancestralidade negra da própria manifestação. Tanto que essa prática é denominada “negrume”, comum também em outras expressões da cultura popular, como os palhaços Mateus nos Reisados, palhaços Mateus e Bastião do Cavalo Marinho, as Catitas ou Catirinas do Maracatu Rural.

O cortejo do Maracatu Cearense é formado por baliza, porta-estandarte, índios brasileiros e nativos africanos, negras e baianas, negra da calunga, negra do incenso, balaieiro, casal de pretos velhos, pajens, tiradores de loas e batuqueiros, em reverência a uma rainha negra e sua corte real.

O ritmo do Maracatu Cearense é apresentado por um grupo de percussão no qual incluem caixas, sem esteira para acentuar a batida grave, surdos, bumbos, ganzás, chocalhos e triângulos, também chamados de ferros, confeccionados com molas de transporte pesado, o que lhes confere um timbre característico e uma sonoridade acentuada, destacando-se dos demais instrumentos. O macumbeiro ou tirador de loas é quem canta as toadas, nas quais são geralmente enfocados temas ligados à cultura, à religião e à história da África e do Brasil.

Maracatu Pernambucano

Manifestação folclórica comum em Recife, Olinda e na zona da mata pernambucana, é uma das marcas registradas do carnaval. Sua origem vem do período colonial, tendo influências portuguesa, indígena e, primordialmente, africana. Em Recife e Olinda temos os Maracatus Nação, ou de baque virado, e na zona da mata os Maracatus Rurais, ou de baque solto. Apesar de elementos comuns, ambos possuem características peculiares.

Durante o período colonial, os senhores de escravo deixavam os negros realizarem rituais e criar irmandades, nas quais se coroavam os chamados Reis de Congo, que trariam em si a representação da nobreza africana que foi perdida ao serem escravizados. Tinha vínculo católico, a única religião permitida a eles, sendo seus festejos geralmente ligados à adoração a Nossa Senhora do Rosário. Esses rituais eram permitidos como forma de manter os escravos mais pacíficos, sendo uma das técnicas de dominação dos senhores sobre eles. Entretanto, isso não significava que a dança gozava de respeito, principalmente pelo fato de ser feita e mantida prioritariamente por negros. Até o início do século XX, qualquer manifestação negra podia ser taxada de vadiagem, causando perseguição e prisão daqueles que desrespeitassem a “ordem”. Assim foi com o Maracatu, a Capoeira, o Samba, entre outros.

Após o fim da escravização, estes grupos ou irmandades de Maracatu perderam o vínculo obrigatório com o Catolicismo e atualmente têm vínculo principalmente com o candomblé, no caso do Maracatu Nação; e com a umbanda, em especial em homenagem à Jurema, no caso dos Maracatus Rurais. Tanto que uma das personagens do Maracatu, a Dama do Paço, carrega uma boneca chamada Calunga, e ambas representam orixás em muitas nações. Mestre Marivalda, rainha do Maracatu Estrela Brilhante (Maracatu Nação), afirmou em pesquisa que seu grupo tem Damas do Paço que representam Oxum e Iansã, além da Dama do Paço ligada à figura da Rainha. Tanto as roupas das Damas como suas Calungas trazem as cores típicas desses orixás, o dourado e o vermelho, e a que representa a Rainha tem estética mais próxima à de uma Rainha de Maracatu. Em Maracatus Rurais, durante o período da brincadeira, ninguém encosta na Calunga além da Dama do Paço, pois isto pode trazer azar para o grupo.

Apesar de ser uma coroação de reinados negros, a estética das indumentárias da côrte lembra bastante a estética dos reinados europeus, principalmente nas roupas dos Estandartes, Rei e Rainha, Dama do Paço, entre outros comuns nos dois Maracatus. Notamos a presença de figuras indígenas (Caboclos de Pena do Maracatu Rural) e, também, de mulheres travestidas de

orixás nos Maracatus Nação, o que reforça a questão sincrética da manifestação, que se hibridizou com a sua carnavalização.

Até a década de 80, os Maracatus eram desprezados pela mídia e pela gestão pública, sendo que muitos encerraram suas atividades. O movimento “Mangue Beach” ajudou a levar o Maracatu para o Brasil, trazendo uma visibilidade que só era direcionada até então ao Frevo. Mesmo sendo hoje intitulado patrimônio imaterial da cultura brasileira, pelo IPHAN, os grupos ainda passam por dificuldades de várias ordens, tanto na questão financeira, como a proibição de ensaios em suas sedes, em comunidades que perseguem seus batuques por intolerância religiosa.

Outra tradição que passou a chamar atenção da mídia e do poder público, mas que foi criado pelos Maracatus Nação, é a Noite dos Tambores Silenciosos, que acontece no Pátio do Terço, no bairro do Recife Antigo. É um ritual onde ocorre o encontro das principais Nações na noite de segunda-feira de carnaval, reverenciando e homenageando a ancestralidade africana e afrobrasileira.

Os Maracatus Rurais, que são formados prioritariamente por trabalhadores rurais e cortadores de cana, não têm tantos passos típicos, como podemos notar nos Maracatus Nação. Eles saem pelas ruas em cordões de figuras, ou personagens, se movimentando sob o comando do mestre do grupo. Os Maracatus Rurais têm, como grande destaque, os caboclos de lança, que se vestem com roupa de baixo colorida, grandes golas bordadas de lantejoulas, costeira com grandes sinos (chamada surrão), chapéu com fitas coloridas, óculos escuros, flor branca pendurada na boca e uma grande lança cheia de fitas. Em suas performances, eles cortam o ar com suas lanças, seguindo o andamento acelerado de sua música.

Na sua história, antes não podia participar mulher, já que o Maracatu Rural era uma brincadeira apenas masculina. Também era perseguido por ser uma manifestação com grande influência negra, até porque historicamente o Maracatu é um movimento de resistência, desde o período colonial, nos engenhos de cana. Como o Cavalo Marinho também ocorre na zona da mata pernambucana, alguns grupos têm personagens comuns, até porque quem brinca Cavalo Marinho muitas vezes brinca também o Maracatu Rural.

O negrume que é típico no Maracatu Cearense já não aparece como elemento primordial nos Maracatus de Pernambuco. Podemos observar isso na personagem cômica Catita (ou Catirina) e no Mateus, que junto com a Burrinha ajudam a abrir caminho na multidão, para o Maracatu Rural passar com seu cortejo. Entretanto, isso se difere bastante da realidade do Maracatu Cearense, no qual os principais personagens usam o negrume.

Os Maracatus Nação são mais antigos, com alguns registros no século XVIII e XIX, mas principalmente na segunda metade do século XX. Já os Maracatus Rurais datam do século XIX, tendo como referência geográfica a cidade de Nazaré da Mata. O Maracatu Nação tem música cadenciada, com forte destaque dado às alfaias, que fazem a batida virada, vindo daí, inclusive, o porquê de ser denominado Maracatu de baque virado. Já os Rurais têm ritmo frenético, com presença de instrumento de sopro, tendo sua musicalidade ligada ao galope e ao samba; tanto que, entre os brincantes, é comum dizer que vão “sambar maracatu”. O carnaval é apenas um dos momentos de brincadeira do Maracatu Rural, que em outros períodos no ano promovem as “sambadas”, nas quais se formam os futuros mestres e folgazões.

Araruna

O Araruna é um grupo cultural que existe oficialmente desde 1956, quando ganhou sede própria e teve o estatuto registrado como “Sociedade Araruna de danças antigas e semi-desaparecidas”. O grupo era composto por cerca de 12 a 15 casais de trabalhadores que executavam as velhas danças sob a orientação do Mestre Campina. Dentre os números que executavam pode-se destacar alguns como o Araruna, Caranguejo, Jararaca, Mazurca, Valsa e Xote. A primeira, Araruna, é conhecida como a famosa dança a qual deu origem ao nome do grupo e que, em seguida, foi transformada em dança principal e hino da sociedade. Mesmo em desuso, esses números compõem ainda hoje as apresentações do grupo, seguindo a originalidade e fidelidade à tradição.

Fundador do Araruna e folclorista incentivador da cultura popular potiguar, Cornélio Campina nasceu em 8 de outubro de 1908, em Porto Alegre. Quando era criança gostava de ouvir histórias contadas pelos mais velhos, assim já se inseria de forma passiva na cultura popular. Além disso, participava junto com familiares e amigos dos bailes que aconteciam em Porto Alegre e São Miguel, no início do século 20. Todas essas vivências contribuíram para fazer o homem pouco instruído em um mestre de arte popular, criando uma quadrilha no bairro de Rocas nos anos de 1940.

O Araruna é uma adaptação das danças europeias. Essa afirmação é perceptível quando se observa os pares dançando em movimentos circulares, ao som do pandeiro e da sanfona. Dessa maneira, encontra-se influência portuguesa nos movimentos dos pares, uma vez que a grande maioria das danças portuguesas são dançadas em pares. Mesmo assim, o grupo apresenta originalidade e peculiaridades próprias.

O Araruna possui um calendário flexível, pois não tem sua apresentação relacionada a nenhum ciclo festivo. No entanto, o mês de agosto propicia muitas possibilidades ao grupo, devido em Natal, Rio Grande do Norte, ocorrer o “Agosto da Alegria”, evento de promoção e divulgação da cultura popular potiguar. Ainda assim, o grupo continua fazendo apresentações em itinerários irregulares, a exemplo em instituições educacionais.

Assim como todas as danças populares, a Araruna também tem suas simbologias: a origem etimológica da palavra araruna é indígena, se referindo a uma ave na cor preta, que vive agrupada a outras aves na fauna norte-rio-grandense, e se alimenta de sementes e grãos. Simboliza o instinto, representando a natureza e, também, o conjunto de forças que nos animam. Essa foi a inspiração para o nome da dança.

Com a indumentária representando a aristocracia, as mulheres usam uma espécie de casaca com mangas bufantes, saia bem longa e acessórios como brincos, colar, estola, leque e sandálias. Já os homens, se vestem com um fraque, calça e acessórios como cartola, gravata, brasão e sapatos sociais.

Por se tratar de um pássaro, há momentos na dança que são feitas essas representações do pássaro através de movimentos, com a formação em círculos, cavalheiros formando um círculo fora e as damas formando um círculo dentro, assim se dispendo pares e desenvolvendo passos laterais para a direita e para a esquerda.

Guerreiro Alagoano

O Guerreiro é uma manifestação artística-religiosa considerado um auto de natal ou folguedo natalino, que traz consigo características de diversas manifestações culturais, incorporando assim elementos de matrizes portuguesas com os Reisados e Pastoris, de matrizes indígenas com o Caboclinhos e de matrizes africanas com os Autos de Congo.

Segundo o *site* da Secretaria Estadual de Cultura (ALAGOAS, 2020), o Guerreiro surgiu na década de 20, em Alagoas, no bairro de Bebedouro, com maior número de figurantes e episódios, maior riqueza nos trajes e enfeites.

Este folguedo se estrutura em forma de autos, por meio das peças, embaixadas e entremeios. As peças são as partes dançadas e cantadas, as embaixadas as partes declamadas, e os entremeios são partes teatralizadas, que podem ser dançadas e cantadas. Os cantos têm como assunto principal à época do natal, amor, ódio, políticas, agradecimentos, provocações; e a maioria das letras pode ser de autoria do próprio grupo de Guerreiro. Na série “Expedições –

Conhecendo os Guerreiros de Alagoas” (2014), é explicado que os passos de danças realizados durante as peças, são sapateados de origem indígena denominados trupés. Vale destacar que o trupé é o nome que é, muitas vezes, dado aos passos de Coco Alagoano.

Sobre os personagens dessa dança, Cláudio Silva (2015) explica que:

Na dança do Guerreiro Alagoano, assim como na maioria das nossas danças populares é o Mestre quem possui o conhecimento para reger e direcionar as partes da brincadeira. Ele utiliza de seu apito para direcionar as cenas, a orquestra e o coro. Os brincantes e os personagens desta prática espetacular giravam em torno de 50, 64, 25 ou 35 figurantes e personagens sendo os principais: Mestre, Contra-Mestre, Rei, Rainha (duas), Lira, Índio Peri e seus Vassallos, Mateus (dois), o Boi, Embaixadores (dois), General, Palhaços (dois), uma Catirina (às vezes), Sereia, Estrela de Ouro, Estrela Brilhante, Estrela Republicana, a Banda da lua e as Figuras ou os Entremeios. Os Mateus são espécies de palhaços ou bobos que tiram loas e peças. (p. 49)

O Mestre é a pessoa principal do Guerreiros, que organiza as peças, guias os personagens, tira as embaixadas, tudo isso com o auxílio do apito. O Contra-Mestre é o aprendiz do Mestre e o auxilia na organização do Guerreiros entre as peças.

A Rainha, em muitas ocasiões também faz o papel de Contra-Mestra, ela tem como dever ajudar o mestre a organizar os dois cordões, e por isso ela fica no meio dos cordões. Ela também acompanha o Mestre na cantoria.

Os Palhaços fazem a parte cômica da brincadeira, tendo a função de animar o auto, caçoar dos brincantes/figuras, interagindo com o público e com o Mestre; portanto, ele tem autonomia e permissão para caçoar até com o Mestre do Guerreiro. Saber improvisar é uma das características principais do Palhaço, além de ter a cara pintada (negrume), pois é uma forma de entrar no personagem e camuflar a identidade do ator.

Os Embaixadores ficam do lado do mestre e na frente dos cordões, com a função de cantar junto com o Mestre e conduzir as figuras quando os cordões fazem alguma movimentação. Eles funcionam com um representante do Mestre nos cordões. As figuras compõem os dois cordões, devendo cantar junto com o Mestre e dançar o tempo todo, além de saber fazer as embaixadas.

Os trajes são constituídos seguindo a hierarquia que acontece na brincadeira. O traje do Mestre tem o apito, o chapéu, calça comprida e uma camisa; o traje do Contra-Mestre é parecido com esse. O da Rainha é um vestido, uma saia de fitas e um bolero, além do chapéu. A roupa do Palhaço é constituída de um macacão feito de chita e com muitos desenhos coloridos, não esquecendo do chapéu e, principalmente, da face pintada. Os trajes das figuras e dos Embaixadores são iguais, podendo ser parecidos com o da Rainha e com o do Mestre, porém

mais simples. Os sapatos não precisam ser padronizados; entretanto, é importante ter meias até os joelhos.

Em especial, o chapéu do Guerreiro é um dos elementos visuais e simbólicos mais importantes desta manifestação cultural, sendo também um fator de distinção entre os personagens; portanto, alguns têm modelos específicos. O Mestre e o Contra-Mestre usam um chapéu em formato de igreja católica, reafirmando assim a sua posição central dentro do grupo; os dos Embaixadores possuem três torres em formato de igreja, porém um pouco menor que o do Mestre; o da Rainha possui formato de coroa; os dos Palhaços que possui um formato quadrangular em três andares, parecendo um bolo; as figuras utilizam um chapéu menor e mais simples.

Segundo Juliana Silva (2015), o que mais caracteriza os chapéus do Guerreiro são os brilhos, as fitas coloridas, os espelhos, além dos formatos já citados. Eles são feitos com base de papelão; portanto, o corte tem que ser bem feito. Geralmente na parte interna dos chapéus é colocada uma esponja para não machucar a testa. Os brilhos e os espelhos fazem referência à estrela que guiou os três Reis Magos na noite de natal. As fitas são costuradas na parte inferior dos chapéus, e tem trinta centímetros de comprimento.

As espadas simbolizam a encenação de uma guerra entre os dois cordões. Entretanto, os Mestres afirmam que o sentido da guerra entre os cordões não existe mais, mas que a espada carrega o teor simbólico do nome deste folguedo. As espadas podem ser fabricadas de madeira, ferro ou alumínio, além de poderem ser decoradas com fitas.

O Guerreiro Alagoano é dividido em algumas partes que são cantadas, dançadas, rezadas e tocadas pelos brincantes. A Abertura de Sede é realizada pelo Mestre ou Contra-Mestre, que abrem a sede do grupo cantando peças de permissão de entrada a Deus ou a algum santo. A Louvação ao Divino é o ato de rezar cantando para diversos santos, geralmente feita com os brincantes de joelhos, são feitas preces pedindo proteção para o Guerreiro. As Embaixadas são simbolizadas pela dança das espadas, sendo dividida em dois momentos: o primeiro em que os brincantes juntam as espadas, em dupla, e recitam poemas; o segundo formado pelas batalhas com representações de lutas de espadas. E por fim, o Fechamento da Sede, é o momento que o Mestre e o Guerreiro agradecem a presença do público, cantando peças que indicam despedida do grupo, mas que o Guerreiro voltará em breve. Entre essas partes citadas anteriormente, acontecem os entremeios que são as peças teatralizadas, podendo ter representações de animais, seres imaginários, pessoas comuns, entre outros. Geralmente

algum brincante do cordão sai e se veste do personagem do entremeio para representá-lo na peça.

Maneiro Pau

Dançada exclusivamente por homens, o Maneiro Pau é executado em roda, na qual cada participante tem em mãos um bastão de madeira (cacetes) e, seguindo o canto do Mestre - este fica ao centro da roda usando um apito e algum instrumento, geralmente um ganzá ou um pandeiro -, os brincantes obedecem as ordens dadas por meio da repente/embolada, enquanto batem os cacetes entre si de forma alternada (por exemplo, primeiro com o companheiro da esquerda e logo após com o da direita, repetidamente).

Conta-se que o Maneiro Pau teria surgido como uma dança guerreira, na época dos engenhos de cana de açúcar, na qual os escravos ensaiavam para ocasiões de ataque e defesa. Com relação a utilização do cacete, seria devido a não permissão que os escravos tinham para a posse de arma, sendo permitidas apenas aos senhores de engenho. Com isso, os cacetes eram feitos do bagaço da cana, de forma que os senhores, quando viam, julgavam ser apenas uma dança com porretes, de forma inofensiva.

Durante a dança, os participantes duelam entre si com os cacetes, por vezes batendo-o também ao chão. Sempre mantendo o ritmo, entre as falas do Mestre é entoado o nome da dança, “maneiro pau, maneiro pau”, sempre movendo-se em roda. O número de brincantes é sempre par; por exemplo, se há quinze brincantes, um é o mestre, enquanto os demais catorze dançam. Não há distinção na vestimenta utilizada entre o Mestre e demais participantes, seguindo as seguintes características: calça comprida, com uma fita em cada lateral, indo do cós até a barra da perna; camisa de botão, podendo ser de qualquer tecido e cor/estampa; um lenço combinando com as fitas da calça, em volta do pescoço; chapéu e alpercata de couro. Os cacetes devem ser feitos com a madeira de jucá, também conhecida como pau-ferro.

Cavalo Marinho

Na zona da mata norte de Pernambuco encontramos uma das manifestações mais ricas da cultura brasileira, de ritmo frenético, passos difíceis e uma diversidade enorme de figuras e enredos, trazendo para dentro de si muitas histórias que fazem parte do cotidiano real e imaginário do universo canavieiro dessa região. Com registros já no século XIX, o Cavalo

Marinho é uma brincadeira surgida ainda no contexto escravagista, na senzala, que era perseguido e estigmatizado pela polícia e pelos senhores de engenho. Os negros que brincavam Cavalinho eram taxados como vadios e proibidos de realizar a festa. Mistura dança, religiosidade, teatro popular, música e brincadeira. As apresentações duram de seis a oito horas, geralmente terminando com o nascer do dia.

O conhecimento sobre a arte de fazer o Cavalinho é transmitido oralmente através dos brincadores mais experientes. Os homens com mais idade que fazem parte desse folguedo são mestres do brinquedo e costumam mencionar que apenas a prática e vivência possibilitam o caminho para aprendê-lo nas suas mais variadas formas, toadas, loas, dança, diálogos, figuras, confecção dos artefatos, roupas, máscaras e arcos dos galantes.

A partir de julho já começam as apresentações do folguedo, acontecendo principalmente em novembro e dezembro, compondo assim o ciclo de festas natalinas e que se estendem até o dia seis de janeiro (Dias de Reis). Inclusive, o Cavalinho já foi chamado de Reisado de Cavalinho, exatamente por fazer parte do período natalino, época comum da ocorrência dos reisados. As execuções sempre variam em relação às cenas. O enredo é marcado pelo humor, que é o elemento principal da brincadeira. Um exemplo de enredo: na primeira parte, há um embate entre vaqueiros e o personagem do “capitão”, pela posse do engenho. O capitão vence a disputa e faz da brincadeira sua festa. Mateus e Bastião, ambos apaixonados por Catirina, são contratados para tomar conta da festa em homenagem aos Santos de Reis. Na segunda parte, há uma negociação com o capitão e na terceira chega o boi e Mateus o mata. Fazem o funeral do animal e depois o ressuscitam.

Geralmente se inicia com o posicionamento do banco de músicos, composto por homens responsáveis por tocar e cantar, assim como interagir com as figuras. Os grupos, em sua maioria, tocam instrumentos como pandeiro, baje, mineiro, rabeca; e em alguns casos podemos também encontrar o reco-reco ou bombo. Aos poucos, os brincadores chegam no semicírculo que vai se formando diante do banco, e assim dançam e “batem o mergulhão”, sendo esse o momento em que o público presente pode entrar na roda, uma espécie de aquecimento dos brincadores.

As figuras são responsáveis por contar a história, através dos diálogos acordados do Cavalinho. Podendo ser a história contada anteriormente ou para narrar uma história do cotidiano dos sujeitos que vivem na região. Elas são um traço bem cultural do Cavalinho e seu conceito pode ser compreendido por equivalência ao conceito de personagem utilizado no meio das artes cênicas. A pessoa que detém o conhecimento dessa parte e tudo que a envolve é

chamado figureiro. Podendo elas aparecerem mascaradas (utilizando máscaras confeccionadas com couro, papel ou rosto pintado de carvão ou goma de tapioca) ou sem máscaras (SOUZA, 2013).

Grupos de Cavalo Marinho geralmente possuem um ou dois figureiros mais experientes, fazendo com que os brincadores mais novos apresentem figuras mais simples, com pouco texto. Cada personagem possui um roteiro fixo, onde se articula diálogos, loas, movimentos e gestualidades específicas de cada uma. A brincadeira reúne até oitenta personagens, dando destaques para as figuras do Capitão Marinho, Mateus, Bastião, Soldado da Guarita, Empata Samba, Catirina, Mané do Baile, Véia do Bambu, Caroca, Ambrósio, Vila Nova, Hora Viva, além dos bichos, que geralmente são a ema, o boi, a onça, o cavalo, entre outros animais.

Em sua maioria, usam como indumentária um paletó (por cima da camisa do próprio brincador), calça comprida e chapéu de palha. As mascaradas utilizam um lenço entre a cabeça e o chapéu para esconder o cabelo. As indumentárias variam de acordo com as características de cada figura.

Outro elemento que faz parte de alguns grupos é o Caboclo de Arubá. Considerado misterioso por alguns brincadores, diz-se que o Caboclo tem na sua performance forte elementos da jurema, uma tradição religiosa de origem indígena com aspectos afrodescendentes, que cultua mestres, encantados, caboclos, entidade ligadas à ancestralidade e à natureza sagrada, podendo ter vínculo com a umbanda.

Jurema é muito presente na zona da mata norte em Pernambuco e litoral sul da Paraíba, mas é encontrada em várias regiões do Nordeste. Seu nome tem relação com a árvore/planta da jurema com a qual se faz uma bebida ritual utilizada nas cerimônias religiosas. Nas toadas cantadas pelo Caboclo de Arubá diz-se: “Sou um caboclo de pena e vou me “juremar”. A indumentária dessa figura caracteriza um índio, com saia de fitas coloridas, bracelete e perneira de penas, peito nu ou coberto apenas por um peitoral mais curto que o dos galantes, mas com as mesmas características: desenhos com bordados de lantejoulas, franjas nas bordas e amarrado nas costas. Cocar na cabeça, arco e flecha nas mãos, pés descalços (SOUZA, 2013).

Suas toadas evocam a entidade de Caboclo de Arubá e, segundo alguns brincadores, configura-se ali durante a prática desta figura um momento de transe espiritual. Um dos pontos marcantes da figura se dá quando ele anda, deita e rola por cima de vidro quebrado: o vidro é cuidadosamente quebrado por Mateus e Bastião. Atualmente poucas pessoas têm o domínio dessa figura.

Contudo, vale destacar que a louvação a Jurema é um dos elementos religiosos do Cavalo Marinho, já que os grupos também realizam a adoração o Divino Santo Rei do Oriente. O momento da Estrela simboliza a presença de Jesus Cristo na celebração do ciclo natalino, o que explica o porquê dessa brincadeira acontecer exatamente neste período.

As mulheres não tinham uma atuação, e na prática da brincadeira são representadas em menor número, devido ao Cavalo Marinho ser um folguedo considerado um brinquedo para adultos e homens. Segundo Dias (2019), nos últimos anos houve um significativo crescimento no número de mulheres a participar do cavalo marinho. São jovens e adolescentes, geralmente integrantes da família do Mestre, parentes ou amigas próximas daquele grupo familiar. Na dança, os homens são chamados de galantes e as mulheres de damas.

As meninas participam ativamente das partes dançadas. É raro que uma mulher coloque figuras. Duas figuras femininas são vistas nas apresentações: “Véia do Bambu” e a “Catirina”. São representações bem significativas para o Cavalo Marinho, porém os homens é que são os responsáveis por dar vida a essas figuras.

Como dito, a figura da Catirina é representada por um homem, que aparece trajando um vestido acima dos joelhos com parte das pernas à mostra. As características dessa mulher se fazem presentes através da toada. Ela tem um semblante “exagerado”, sem dentes, os cabelos cobertos por um lenço e o rosto “maquiado” com pó de carvão (negrume). Mateus e Bastião, os dois irmãos que são os responsáveis pela continuidade da festa, esperam a amada para com elas permanecer toda a noite. Catirina é aparentemente jovem, diferente da figura da Véia do Bambu, e aparece também com uma boneca nas mãos, que seria uma representação de um filho dela (SOUZA, 2013).

A afirmação que adjetiva a figura é de um brincador feito de carne e osso, com desejos, sonhos, frustrações e uma leitura de um mundo singular que, ao relacionar com os códigos do dia a dia com a figura, aponta que as características humanas estão interrelacionadas com a brincadeira, sem separação entre o que é a arte e vida. Dessa maneira a subjetividade se apresenta de maneira objetiva na palavra, gesto ou expressão.

Os passos são rasteiros, para levantar poeira, intercalados com saltos rápidos, vigorosos. Os pés batem secos no chão seguindo uma acentuação rítmica não usual que compõem com os instrumentos e se utilizam também do gestual encontrado no trabalho do corte de cana. O brincador se posiciona com a base baixa, os joelhos flexionados e a energia concentrada no centro do corpo. A dança é leve e ágil, apesar de sua ligação forte com a terra. As danças do Cavalo Marinho possuem dinâmicas chamadas de trupé, tombo, pisada, rasteira, carreira e

tesoura. Tem-se a dança do mergulhão, a dança dos arcos, a dança de São Gonçalo, o baile das baianas, além das danças específicas das figuras.

O brincador, no meio da roda, com o olhar, movimento e intenção corporal, chama o próximo a entrar. O mergulhão (ou maguio, dando ênfase à letra u ao falar a palavra) é um momento no qual os brincantes se colocam na roda para jogar, podendo ser descrito como um jogo de pergunta e resposta corporal caracterizado pelo desafio e pela permanência de uma célula rítmica fixa. Todos se dispõem em frente aos tocadores, formando uma meia-lua cujas pontas se unem pelo banco. Cada brincador, com os pés, realiza uma célula rítmica padrão, sendo puxado e logo após puxando outra pessoa para a roda, podendo ocorrer a tentativa de tentar derrubar o outro numa rasteira. Na dança do arco, outro momento marcante da brincadeira, os galantes e damas unem as pontas de arcos com as mãos de maneira a formar dois grandes cordões coloridos. Esses arcos são enfeitados com fitas que, com os movimentos de um lado para o outros, as dinâmicas de cruzamento dos cordões e a velocidade acelerada da música, promovem um espetáculo à parte para quem assiste a brincadeira.

O Cavalinho se tornou patrimônio imaterial do povo brasileiro, tendo o desafio de se manter, frente ao fato que a maioria dos grupos ainda é carente de recursos. Inclusive, muitas vezes a brincadeira acaba mais cedo pois os brincantes precisam ir cortar cana no fim da madrugada.

Samba de Roda

O Samba de Roda é uma das expressões mais fundamentais da identidade baiana, sendo marca registrada da região intitulada Recôncavo Baiano, da qual Salvador faz parte. Está ligada a diversas festas de santo, de candomblé, de umbanda e festejos quaisquer onde a dança ajuda a compor a alegria do povo. Obrigatório nas festas em homenagem a Cosme e Damião, também conhecidas como “Caruru de Cosme”, sendo o caruru uma comida servida na ocasião. Fundamental nos cultos aos caboclos, nas festas de candomblé de rito nagô ou angola, na festa religiosa de Nossa Senhora da Morte, nos ternos de folia de reis, entre outros.

É uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva. Tem como característica fundamental a disposição dos participantes em círculo, vindo daí o porquê da dança se chamar Samba de Roda. Na música, vemos a presença primordial de pandeiro, viola e prato-e-faca (em alguns grupos o prato-e-faca é tocado apenas por mulheres). Dependendo do grupo ou localidade, podemos ver também a presença de atabaques, timbales, tombores, acordeom,

reco reco, chocalhos, tabuinhas (dois pequenos pedaços de madeira que são batidos para produzir som). A parte instrumental se completa com as palmas dos participantes da roda.

Geralmente cantada a partir de estrofes principais, que podem ser chamadas de chulas, sendo entoada por um ou mais cantores principais e sendo respondida em repetição pelos demais. Outras frases curtas ou estrofes são inseridas, podendo também haver improviso durante a execução do canto. Não é uma regra rígida, mas é comum. Lembra bastante a dinâmica da capoeira, onde o mestre canta um verso e os membros da roda repetem ou respondem à mesma.

A dança ou coreografia, feita dentro da roda, tem como passo básico o gesto chamado miudinho. É feito de forma quase imperceptível, da cintura pra baixo, com sua dinâmica sendo executada quase preso ao chão, com reflexo no movimento dos quadris. Geralmente são as mulheres que protagonizam a dança, mas homens também participam. O mais tradicional é que no centro da roda haja a presença de uma pessoa somente, que escolhe outra pessoa para a substituir. Havendo mais uma pessoa dançando, podemos notar outro gesto típico, a umbigada, ou encontro de umbigos, gesto de ascendência banto. A umbigada também é usada quando uma pessoa dá o lugar na roda para outra. O Samba de Roda pode acontecer em qualquer lugar. Tem caráter inclusivo, pois qualquer pessoa pode ser convidada a dançar na roda, mesmo estando ali pela primeira vez. Os praticantes de Samba de Roda são chamados de “sambadores” e “sambadeiras”, e não “sambistas” como nas demais localidades do país.

Historicamente, o Samba de Roda vem das festas dos negros, já aparecendo em registros em documentos e relatos do início do século XIX. No Dossiê do IPHAN, sobre o Samba de Roda, fala-se de registros de 1808, nos quais a dança fazia parte das festas de negros que ocorreram em Santo Amaro, sendo vistas como diversão para brancos e incômodo para a polícia de Salvador. Contudo, a regra era que essas festas e batuques fossem proibidos e perseguidos, por serem considerados atos de vadiagem.

O Samba de Roda acabou se disseminando por todo o país, sendo incorporado nos grupos de capoeira e, também, apresentado em espetáculos de grupos de projeção. Nesses contextos, a performance tradicional do Samba, principalmente a partir do passo do miudinho, muitas vezes se perde. Inclusive, uma crítica grande na tradição do Samba de Roda é o que chamam de descaracterização da dança, na qual principalmente os jovens só querem ir para o meio da roda para dançarem de forma exibicionista, perdendo a essência que é sambar “correndo a roda” inteira, ou seja, passando por toda a roda antes de dar o espaço para outra pessoa por meio da umbigada. Na tradição, é comum a sambadeira correr a roda em sentido

anti-horário, passando em frente de cada tocador, mostrando a estreita relação de sintonia entre dança e música.

Não há regra fixa para a indumentária, já que qualquer pessoa pode participar da roda. Contudo, entre as sambadeiras é comum usar saia comprida, colorida ou estampada, de cores vibrantes, blusa folgada com cor contrastando com a saia, turbante ou tira de pano encobrindo o cabelo, colares e pulseiras de diversas cores. Geralmente, as sambadeiras usam sandálias para dançar; mas também pode-se dançar descalço. Já os sambadores usam roupas diversas, geralmente sendo calça comprida, bermuda ou short, camisas de manga comprida ou curta, usando sapatos ou descalço.

O aprendizado se faz geralmente pela oralidade. Seus cantos e letras trazem a história e o cotidiano do povo do Recôncavo, tendo papel de testemunho das tradições centenárias dos negros escravizados. Inclusive, as comunidades de baianos que moravam nos morros do Rio de Janeiro foram fundamentais para o surgimento do samba carioca, a partir dos sambas de roda que faziam no início do século XX. Dentre os maiores ícones do Samba de Roda temos Dona Edith do Prato, Roque Ferreira, o grupo das “Ganhadeiras de Itapuã” e, atualmente, a cantora Mariene de Castro.

Afoxé

A partir de 1530, africanos começaram a ser trazidos como escravos para o Brasil para trabalharem na atividade agrícola e de extração de ouro e diamantes, prioritariamente. Eles foram vendidos em uma escala crescente por traficantes europeus durante todo o período colonial até a primeira metade do século XIX. Na África, eles tinham diferentes línguas, costumes, crenças, rituais e outras características culturais, que denotavam a grande diversidade étnica dos povos que foram capturados e espoliados no processo de invasão e colonização dessas terras.

Com a proibição dos senhores de praticar suas crenças, por acharem que estavam ligadas à feitiçaria, os negros passaram a realizar os cultos religiosos dentro das matas ou das senzalas durante a noite. As entidades africanas cultuadas de forma escondida, na dinâmica cultural ocorrida durante os séculos da história da escravidão no Brasil, acabaram se moldando com características singulares, em meio à própria diversidade étnica em que os negros foram submetidos ao serem adquiridos nos mercados de escravos por toda a costa brasileira. Era comum os senhores de escravos comprarem indivíduos de diferentes regiões da África para

dificultar a mobilização entre eles, o que facilitava o processo de destruição das matrizes culturais dos sujeitos. Ao dificultar a mobilização de padrões culturais entre seus escravos, tornava-se mais fácil impor a cultura branca e cristã sobre eles. Contudo, o que se projeta nem sempre é o que se concretiza.

Esse contexto foi o campo fértil para a criação do que hoje denominamos candomblé, baseado na mitologia dos orixás. Obviamente, essa mitologia tem fortes raízes em toda a mitologia e crenças trazidas da África; contudo, no Brasil, esta religião, seus entes de adoração, seus rituais e histórias possuem características específicas. Esse lento processo foi proibido no período colonial e do império, assim como nas primeiras décadas do período republicano. Por ser uma expressão da religiosidade de matriz afrobrasileira, cheia de batuques e rituais considerados profanos dentro de uma sociedade eminentemente cristã, praticantes do candomblé foram perseguidos, presos e mortos. Neste contexto, a alternativa muitas vezes era encobrir o sentido real da crença, sincretizando os orixás nas figuras de santos católicos. Por exemplo, Iansã é associada a Santa Bárbara; Iemanjá a Nossa Senhora da Conceição ou a Nossa Senhora dos Navegantes; Xangô a São João; Ogum a São Jorge; entre outros.

A musicalidade e a dança são dois pilares importantes no candomblé, ajudando os processos de transe e, também, a própria manifestação dos orixás por meio dos filhos de santo. Há várias batidas, muitas delas específicas para cada orixá; assim como também há gestualidades gerais e específicas nos rituais do candomblé. Cada orixá tem suas características, dentre elas a forma de se expressar pelos movimentos, muitos deles dentro das batidas que são tocadas no terreiro. Isso faz parte do terreno do sagrado, da ritualidade que compõe o universo do candomblé.

Em Salvador, em especial no carnaval, essas formas de tocar e dançar em reverência aos orixás acabou se expressando na brincadeira popular, a partir de blocos que foram se formando e se consolidando há décadas na cidade. Chamados de blocos de Afoxé, esses grupos passam a cantar e dançar esse referencial vindo dos rituais de terreiro, mas sem configurar isto como uma manifestação do sagrado. O Afoxé está situado no terreno do folclórico, sendo considerado um candomblé de rua ou candomblé de asfalto. O ritmo de base é o ijexá; contudo, cada bloco tem sua forma de se expressar na música, dança, indumentária, rituais e organização. Afoxé também é o nome de um instrumento de percussão, mas aqui estamos tratando do sentido atribuído aos blocos carnavalescos.

A gestualidade trazida pelos integrantes dos blocos também faz com que a denominação de sua dança também seja Afoxé. Os brincantes dos blocos se vestem com temas afro, muitas

vezes tendo como cor principal aquela que representa o principal orixá de devoção. Há blocos que ganharam notoriedade fora de Salvador a partir do sucesso que o “*axé music*” atingiu no país nas décadas de 90 e nos anos 2000. Dentre eles temos: Ilê Ayê, Filhos de Gandhi, Olodum, Malê Debalê, Cortejo Afro, Muzenza. Eles dançam ao som de músicas de exaltação da cultura afro, em homenagem a orixás e ícones da história negra e do próprio bloco, sendo que muitas destas músicas são cantadas em iorubá.

Os blocos de Afoxé não são exclusivos da Bahia, sendo vistos em outros carnavais pelo país. Outra cidade que tem uma presença de vários grupos de Afoxé é a cidade de Fortaleza/CE. Apesar da base rítmica e gestual ser muito próxima, uma característica típica dos Afoxés cearenses é a presença dos orixás paramentados nos desfiles, algo que não é comum nos blocos baianos.

Por fim, vale destacar que ensinar Afoxé nas escolas pode sofrer resistência ou preconceito produzido por intolerância religiosa. Para além das discussões ligadas às crenças, quando falamos especificamente da dança, ao se trabalhar Afoxé na escola não estamos realizando rituais do terreno do sagrado. O Afoxé, como dança carnavalesca, faz parte do contexto folclórico. Sendo assim, ao ensinar passos ou ao se montar coreografias de Afoxé, não se está “criando um terreiro de candomblé” na escola. Além de ser uma fala de tom preconceituoso, ainda mostra o não conhecimento do que faz parte do terreno do sagrado e do que está no terreno da dança que está no carnaval, sem vínculo direto com a religião em si. Ou seja, não há motivos para se proibir o ensino da dança do Afoxé na escola por conflito religioso, pois ali estão sendo passados conhecimentos que perpassam o terreno cultural e artístico de uma dança carnavalesca, e não a concretização de uma ritualística de fundo religioso.

Reisado

O Reisado é uma dança profano-religiosa que é dançada da véspera do Natal, dia 24 de dezembro, até o Dia de Reis, dia 6 de janeiro, por um grupo composto por dançarinos, músicos e cantores que vão de porta em porta anunciar a chegada do Messias e homenagear os três Reis Magos. No entanto, em alguns estados brasileiros, o Reisado pode ser apresentado em qualquer época ou ocasião, variando também seus personagens, canções e enredos, mas assemelhando-se em todo o Brasil por ser uma manifestação rica em significados religiosos e por apresentar em seus diversos enredos a presença de animais como o boi, a burrinha, o jaraguá, a ema, entre outros.

O Reisado, principalmente o cearense, é composto por várias partes: abrição da porta; entrada; louvação ao Divino; chamadas do rei; peças de sala; danças; a guerra; as sortes e o encerramento da função. E conta ainda com diferentes personagens como o rei, o mestre, o contramestre, Mateus, Catirina, figuras, entre outros.

É uma manifestação que, a princípio, acontece em cortejo, remetendo e assemelhando-se inclusive aos congos. Nos cortejos cearenses, por exemplo, os personagens batem à porta e pedem licença para entrar na casa. Se a licença for concedida, eles entram, tocam músicas, fazem encenações, dançam e, ao final, jogam os seus lenços aos donos da casa e eles devolvem com dinheiro dentro.

Fazem parte do espetáculo os “entremeios” (corruptela de entremezes), pequenas encenações dramáticas que são intercaladas com a execução de peças, embaixadas e batalhas. Os personagens são tipos humanos ou animais e seres fantásticos humanizados, cheios de energia e determinação. Em muitos Reisados um importante entremeio é o da morte e ressurreição do boi.

Caboclinhos

Manifestação de influência ameríndia, o Caboclinhos está presente nos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Minas Gerais, cada qual tendo identidades distintas, apesar de ter semelhanças em seus contextos estéticos. Nos Caboclinhos de Ceará Mirim, no Rio Grande do Norte, dança-se com elementos indígenas (cocares), mas também se usa calça e camisa como base da indumentária.

Em Minas Gerais, os Caboclinhos estão ligados aos festejos do Congado em algumas cidades, configurando-se como uma Guarda de Caboclos. Os grupos que participam das festas de Congado, em Minas Gerais, se designam como guardas, cada qual com sua identidade e contexto histórico. No caso da Guarda de Caboclos da cidade do Serro/MG, a manifestação é ligada à conversão de indígenas, na qual os Caboclos lutam com a Guarda de Marujos, tendo como resultado a conversão ao cristianismo.

Em Recife/PE, o Caboclinhos, ou Cabocolinho, é uma manifestação carnavalesca onde homens, mulheres e crianças dançam fantasiados de índios, realizando sua performance pelas ruas da cidade, descalços, usando enormes cocares e batendo suas preacas. A preaca é um adereço em forma de arco e flexa, que ao ser usada provoca um som de estalo, uma batida seca, que ajuda a compor a rítmica do grupo. É uma complementação à música que é produzida ao

som do surdo (ou tarol), do atabaque (não obrigatório), do caracaxá (grandes chocalhos, que podem ser também chamados de mineiro) e da gaita (espécie de flauta típica dessa manifestação). Seus ritmos típicos são: baião (ou baiano), perré, guerra e macumba.

Os brincantes dançam com semblante sério, em contradição com o clima festivo e alegre do contexto carnavalesco. Desfilam em forma de cordões, puxados por um grande estandarte com o nome da agremiação. Ressalta-se na cena carnavalesca pela música vigorosa e pela performance forte, batidas de pés no chão, pelos agachamentos sequenciais e pela indumentária colorida. Geralmente, usam tangas curtas ou saiotos de penas, braçadeiras e perneiras de pena, sutiãs enfeitados para mulheres, colares, cocares de tamanhos diversos, além das preacas. Os cocares podem chegar a um metro de altura, sendo enfeitados com brilhos, desenhos e penas de avestruz.

O Caboclinho de Recife abusa dos tempos e contratempos da música, com batidas de pé, chutes, avanços, giros e agachamentos. Durante a performance utilizam o som das preacas para completar a música, para enriquecer a dinâmica do movimento, marcando o ponto forte ou o fim de um passo, ou a transição de um passo para o outro. Na zona da mata pernambucana, em especial na cidade de Goiana, também encontramos grupos de Caboclinhos, mas que têm uma gestualidade mais agressiva, com forte influência da gestualidade dos Maracatus Rurais.

Durante as apresentações, podemos ver momentos em que os participantes fazem movimentos livres, mas o que predomina é a sincronia do grupo, com o mesmo movimento sendo feito pelo coletivo. Avançam em cordões, variando os toques da música. Cada toque tem seus passos e deslocamentos típicos, geralmente sendo comandados pelos puxadores, que ficam à frente do grupo. Podemos encontrar pessoas em destaque, que geralmente ajudam a dividir os grupos de diferentes figurinos. O participante que segura o estandarte também dança, fazendo inclusive os agachamentos.

O Caboclinhos foi tombado como patrimônio imaterial pelo IPHAN, pela importância de sua história já centenária, e pela representatividade que traz para a cultura indígena, mesmo que seus integrantes não sejam necessariamente descendentes de etnias das regiões onde ocorrem. Destacam-se neste contexto a Tribo Canindé (com registro de surgimento no ano de 1897, em Recife/PE), o Caboclinhos 7 Flexas (Recife/PE) e o Caboclinho União 7 Flexas (Goiana/PE).

Xaxado

O Xaxado é uma dança típica do Nordeste, originada no sertão pernambucano, em Pajeú e Moxotó. Acredita-se que a palavra "xaxado" surgiu devido ao som onomatopáico que é feito pelas alpercatas (sandálias de couro), durante a dança, quando são arrastadas no chão, soando "xa-xa-xa". Outra crença da origem do nome é que é uma derivação do verbo "xaxar" ou "sachar" (que significa cavar a terra com o sacho, capinar). Os agricultores da época xaxavam o feijão, juntando a terra com a enxada no pé do caule do broto ainda novo. Depois de colhida a vagem, o processo de retirar o caroço do feijão era realizado com um pau batendo no feijão, e tal movimento era chamado de "xaxar". Assim com os movimentos dos pés ao manusear a enxada na roça, seja capinando ou xaxando o feijão deu origem aos passos básicos da dança xaxado.

O Xaxado se popularizou no início dos anos 1920, devido aos cangaceiros que a utilizavam como uma dança de guerra e entretenimento, propagando-se assim por todos os sertões nordestinos. Por conta disso, o Xaxado tem forte ligação com o cangaço.

Devido o cangaço ser composto apenas por homens, o xaxado era uma dança exclusivamente masculina e praticada individualmente. O rifle era usado para substituir a mulher, além de servir como instrumento para marcar o ritmo da dança. Porém, após a inclusão de mulheres em grupos cangaceiros, como o caso de Maria Bonita, a presença feminina foi se normalizando na dança.

O figurino do xaxado são roupas típicas de cangaceiro, sempre em tons marrons e cáqui. Geralmente usa-se camisa de manga longa e calça cumprida para os homens e vestidos para as mulheres, chapéu enfeitado com pedaços de espelhos, vidros ou moedas, alpercatas, lenço, cabaça pendurada na cintura e rifle.

A dança era feita em fila indiana, sendo que o chefe do grupo ficava na frente da fila puxando os versos cantados enquanto o bando respondia em coro através de letras de insulto aos inimigos, lamentos pelas perdas de companheiros ou exaltando as conquistas do bando.

O Xaxado não era tido como uma dança de salão, porém teve suas primeiras aparições em palcos, na televisão e no rádio, por meio do repertório do cantor Luiz Gonzaga. Atualmente, principalmente no nordeste, em festas populares há grupos de projeção que fazem apresentações de Xaxado.

REGIÃO SUDESTE

É composta por quatro estados: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo. Região mais populosa do país, destaca-se pela sua malha industrial, por ter muitas das cidades mais populosas do país, pelas suas festas e pontos turísticos.

São Paulo agrega boa parte do setor econômico, sendo uma das maiores metrópoles do mundo. Rio de Janeiro é conhecida no exterior como uma cidade de grandes belezas naturais e pelo carnaval. Minas se destaca pela culinária e seu imenso patrimônio cultural e artístico. Espírito Santo tem um enorme potencial turístico, concentrado em inúmeras e belas praias.

Possui grandes festas populares, em especial os carnavais do Rio de Janeiro e São Paulo. Belo Horizonte também desponta como vetor de interesse do carnaval de rua, seguindo tendência dos excelentes carnavais de Ouro Preto e Diamantina. Em contradição com a tradição profana do carnaval, a região também tem grandes eventos religiosos como a Festa do Divino do Serro/MG, as festas de Congado no oeste de Minas, além de ter a grande basílica de Aparecida do Norte, que atrai milhões de fiéis todo ano para homenagear Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil.

Congado

O Congado, ou Congada, é a denominação de um conjunto de manifestações que fazem parte das festas em devoção a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia. São festas de ascendência negra, vindo dos tempos da escravidão no Brasil, que representam os reinados que trazem a memória dos chamados “Reis de Congo”, que possuem uma diversidade de identidades por todo o país. Essas histórias e representações das coroações e reinados estão presentes em outras manifestações, seja por meio dos Maracatus, dos Reisados de Congo, entre outros. Em Minas Gerais, em sua infinidade de guardas, toques, danças, crenças, rituais, os reinados se mantêm vivos nas festas de Congado.

Nas terras mineiras, as festas de Congado ocorrem em diferentes épocas. No Oeste de Minas é comum no período de agosto a outubro, com destaque à festa que ocorre em Dores do Indaiá e região. Em Ouro Preto, ocorre encontro de Congados do segundo ao terceiro domingo de janeiro. Os festejos dos Arturos, em Contagem, festejam em maio. Há importantes festas também em Montes Claros, Mariana, Araxá, Serro, Esmeraldas. Em Belo Horizonte destaca-se

a festa no bairro da Concórdia. Apesar desses destaques, o Congado está enraizado em quase todo o estado de Minas Gerais.

Já em 1713, em Vila Rica (antigo nome de Ouro Preto), há registros de rituais em homenagem a Nossa Senhora do Rosário por meio de documentos da Irmandade de Vila Rica (nome antigo de Ouro Preto). Essas festas não aconteciam com aprovação dos senhores, das autoridades dos vilarejos e da própria igreja. Tanto que em muitas cidades os negros passaram a construir suas próprias igrejas, já que era a forma que podiam ter um local concreto de devoção. Construía capelas e igrejas por estarem subjugados a um modelo de sociedade que só aceitava manifestações religiosas ligadas ao catolicismo. Isso também explica o fato de adorarem e festejarem santos católicos, e não as divindades ancestrais africanas.

Na prática, o sincretismo sempre esteve presente na manifestação. Obviamente a adoração aos santos católicos se mostrava verdadeira; contudo, tanto em tempos antigos como hoje, as irmandades de Congado também possuem forte ligação aos rituais e cultos da umbanda e do candomblé. O formato de adoração, festivo e colorido, com seus toques e cantos exaltando também elementos de uma ancestralidade africana, ainda hoje incomoda representantes de religiões de base cristã, seja pela não permissão da entrada das guardas de congado nas igrejas para a realização de missas congas, ou pela perseguição e demonização por parte de algumas linhas de igrejas protestantes.

Os lamentos que são entoados pelos mestres de Congado, de cabeça baixa, trazem em sua essência a história de subjugação, por não ser permitido a eles olhar para os seus senhores com a cabeça erguida. Eles viam os santos louvados pelos brancos e, por meio do sincretismo, vinculavam àquelas imagens as suas divindades das memórias das religiões e cultos africanos, que hoje se concretizam nos orixás do candomblé ou nas entidades da umbanda. Muitas vezes eles expressavam por fora a louvação aos santos católicos, mas por dentro e entre eles estavam adorando seus orixás ou entidades.

Em documentários sobre o Congado como “CONGADO.DOC – do rosário à coroa” e “Congadeiros” (dividido em cinco partes), postados no *Youtube*, fala-se bastante do quanto essa herança sincrética foi importante para a sobrevivência da manifestação, mas também o quanto esses grupos são discriminados até por ser uma festa negra, por ser tida como barulhenta, por se atribuir a feitiço e macumba. Uma das estratégias para resistirem foi a união entre os grupos de cidades próximas. Nesses documentários são mostradas as festas de Esmeraldas e Ouro Preto, que recebem guardas de cidades próximas. Basicamente, os grupos de uma cidade vão

na festa das cidades vizinhas e, em contrapartida, também fazem festa na sua cidade, sendo anfitriões dos grupos de fora.

Nesse grande universo do Congado, temos várias identidades, cada grupo com sua história, suas influências, suas misturas, sua musicalidade, suas danças, suas homenagens. Esses grupos se denominam “guardas” que, juntas ou sozinhas, com pequenos ou grandes grupos, constroem esses lindos festejos homenageando seus santos e sua ancestralidade. E essa ancestralidade é construída a partir de memórias e lendas.

A história mais representativa é a de Chico Rei, que seriam um rei na África, trazido escravo para o Brasil, sendo comprado por um senhor de Vila Rica. Em dias de folga, Chico Rei trabalhava numa mina abandonada e acabou encontrando um veio de ouro. Com isto, conseguiu comprar sua alforria e a do seu povo e passou a realizar festas em agradecimento a isto.

Outra história encontrada em Dores do Indaiá diz que Nossa Senhora do Rosário apareceu numa lapinha, fato que levou muitas pessoas a irem lá para retirá-la. Ela só saiu da lapinha quando foi homenageada por escravos, que ao sair da lapinha não deram as costas a ela. Em outra versão, a santa aparece no mar. O senhor da fazenda vai até lá com músicas e louvações, leva-a para a fazenda; entretanto, no outro dia ela estava de volta no mar. Os escravos pedem para tentarem da sua forma, com seus batuques e lamentos. Sendo autorizados, conseguem trazê-la e fazem homenagens a ela durante três dias, fazendo com que a santa permaneça na igreja. Esses escravos foram denominados como guarda de Moçambique. Isso, inclusive, é uma das explicações para que a guarda de Moçambique seja aquela que tenha autorização para levar a imagem da santa nas procissões de Congado.

Existem tipos de guardas, podendo ser formados por integrantes de identidades diferentes. No geral, as guardas mais comuns são: Moçambique, Congo e suas variações, Catopês ou Catupês, Marujos, Caboclos, Caiapós, Tamboril, Caixinha de Bombacho, Vilão, Cavaleiros de São Jorge, entre outros. Essas diversas guardas se diferenciam na indumentária, nos passos de dança, nas dinâmicas de movimentação do grupo, nas músicas e instrumentos.

Nos dias que antecedem a festa, acontecem vários movimentos como: o levantamento do mastro, que contém a bandeira com a imagem do principal santo de devoção da irmandade, vários cortejos com a guarda anfitriã e com as guardas convidadas, a reza do rosário, que, em algumas comunidades, inclui a realização da Missa Conga, e a visita aos Reis e Rainhas. Figuram príncipes, ministros, o general da rainha e os figurantes com seus adornos multicoloridos que dançam e reproduzem o choque das armas conhecido como dança das

espadas. As melodias são executadas por viola, cavaquinho, violão, reco-reco, pandeiro, bumbos, patangome, triângulo e sanfona. Grandes cortejos pelas cidades que realizam suas festas se tornam um grande espetáculo popular, que ainda merece mais respeito e visibilidade, como já acontece com tantas outras festas que temos pelo país.

Assim como Nação Zumbi foi primordial para a visibilidade dos Maracatus, o Tambolelê e Maurício Tizumba foram grandes responsáveis pela propagação da cultura do Congado para além da tradição, tanto em Minas Gerais como no Brasil. Vale destacar que, aqui, tem-se um tímido conjunto de informações de uma manifestação que está presente em várias regiões do país, numa imensidade de possibilidades de trabalho histórico, musical e dançante que pode e deve ser levado para a escola.

Jongo

O Jongo é uma forma de expressão afro-brasileira e é considerado patrimônio imaterial Brasileiro pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) que junta percussão de tambores, dança coletiva e elementos de espiritualidade. É próprio do interior paulista e do Rio de Janeiro, região do Vale do Rio Paraíba (local que abrigava as fazendas de café).

No processo de resignificação do jongo na cidade de São Paulo muitos de seus elementos mitopoéticos foram deixados de lado, porém a dança em sua totalidade pode ser vista em suas cidades de origem e parcialmente quando comunidades jongueiras a realizam na capital paulista em virtude de eventos.

A dança/ritual se inicia da seguinte forma: uma grande roda se abre a partir dos tambores que, a caráter, são: candongueiro e tambu, e, mais raramente, puíta. Os tambores são afinados ao fogo como forma de ligação com seus ancestrais, além disso eles carregam a essência desta dança e são de suma importância para sua realização. As pessoas mais envolvidas com o ritual do jongo circulam no sentido anti-horário e fazem saudação aos tambores, num gesto simples de respeito e oração. O jongo, então, já pode começar.

Ao som de pergunta e resposta entre o puxador e o coro, palmas e percussão, o primeiro casal ocupa o centro da roda e executa a dança de passo marcado. Em essência, o Jongo é dança de umbigada, mas há alguns outros passos típicos como o tabiado, o amassa café, o mancador. Inúmeras improvisações são possíveis a partir dessa base de passo de dança, pequenos saltos, pausas, agachamentos e movimentos com os braços. Cada qual desenvolve seu estilo, buscando

sempre complementar o movimento do outro. Os pés são plantados no chão, e verifica-se, na coluna, ligeira ou acentuada inclinação para a frente.

O ponto é uma pergunta versificada, cantada, falada ou declamada que o adversário precisa adivinhar o que seja. Se adivinha ele “desata” ou “desamarra” o ponto. No jongo as relações de jogo se dão no diálogo entre os tambores; no canto de pergunta e resposta; na interação entre os tambores e as palmas; e, também, no jogo coreográfico, essencialmente de complementação.

A indumentária é simples, sendo saia e blusa para mulheres, calça e blusa para homens, sendo comum ser inteiramente na cor branca. A dança do jongo não apresenta nível elevado de dificuldade, embora exija coordenação motora e raciocínio, tem estrutura clara e de fácil compreensão. Pessoas que nunca viram o jongo ficam do lado de fora da roda tentando aprender o passo e com uma ajuda até o novato é capaz de entrar na roda e executar o passo aprendido.

Um dos representantes mais conhecidos é o Jongo da Serrinha, no Rio de Janeiro, que foi fundado por Mestre Darcy, sendo assumido depois por Dona Maria Mendes, ou Tia Maria do Jongo, que faleceu em 2019, aos 98 anos. Sendo um dos precursores do Samba, o Jongo tem papel primordial na história e ancestralidade de matriz afrobrasileira do Brasil.

Ticumbi

Existente no Norte do Espírito Santos há 200 anos, o folguedo é encontrado no Vale do Cricaré, região entre os municípios de Conceição da Barra e São Mateus. O Ticumbi é a denominação dada ao baile de congos, manifestação cultural com forte traço religioso do catolicismo popular e cultura afrobrasileira.

De acordo com alguns relatos, é criação de Silvestre Nagô, negro escravo que, para animar seus pares, inventou os folguedos, rapidamente transformados em modo de lembrar e reviver o passado, fortalecer laços e identidades, manter e reconstruir memórias e de mobilização da própria comunidade que o produzia (ALVARENGA, 2011).

No Ticumbi, as tradições locais e ancestrais são relembradas e recriadas infinitamente, ano a ano. Todo mês de janeiro acontece a festa em homenagem a São Benedito e São Sebastião. Segundo os moradores mais antigos, celebrar os dois santos é também uma forma de precaução, de impedir que a nova vila e seus moradores sofram dos mesmos males e maldições que provocaram o soterramento da antiga Itaúnas, na década de 1950. A homenagem aos dois santos está presente no calendário anual do município de Conceição da Barra e do Estado do Espírito

Santo. Contudo, São Benedito, ou São Bino, como o chamam seus devotos, possui calendário à parte, também anual, que se inicia com os ensaios dos grupos de Ticumbi nas roças, nos meses de outubro e novembro (ALVARENGA, 2011).

A festa de São Benedito e São Sebastião é considerada o principal evento da região. Durante uma semana, ocorrem na vila apresentações, procissões, missas e diversos tipos de danças e encenações. O Ticumbi é a principal manifestação cultural da festa, representando seu clímax. A festa se inicia com o último ensaio nas vilas e o evento dura a noite inteira e culmina com procissão ao longo do rio e das ruas de Itaúnas/ES.

Composto por danças e cantos, as danças simulam o volteio dos guerreiros, numa espécie de combate gingado e, também, marcada por danças rituais. Os cantos são alternados com as falas dos reis e dos secretários, entoados em conjunto pelos congos das duas nações. Os cantos acompanham o som dos pandeiros e da viola, dando assim o tom da música. O enredo se constitui na rivalidade dos dois reis negros (congo e bamba) que pretendem realizar a festa de São Benedito, o que só um deles poderá fazer. Os secretários levam os desafios de seus senhores ao rei rival, em ato denominado embaixada.

Como não há acordo entre as duas nações, a guerra é iniciada com luta bailada. Essa guerra inicial é denominada primeira guerra de reis congo. Em seguida, com a participação dos dois reis, realiza-se a guerra travada, na qual eles batem espadas junto com seus secretários no centro de uma roda formada pelos congos. Ao final da guerra, o rei bamba é vencido, tendo que, junto com seus vassallos, submeter-se ao batismo. Terminando a encenação é realizada festa em honra ao rei de congo, quando se canta e dança o Ticumbi (ALVARENGA, 2011).

Uma das características mais interessantes dessa manifestação é sua função de jornal narrado e atualizado da localidade em que está inserido. Como parte dos versos se modifica a cada ano, o mestre do Ticumbi se utiliza desse trecho da apresentação para informar à comunidade sobre assuntos locais do passado ou dos dias atuais que considera importante. Podem ser temas de interesse local ou até mesmo de âmbito nacional ou internacional. É por meio dos reis, de seus secretários e do corpo de baile que os principais discursos são expressos em praça pública. É importante destacar que o Ticumbi mantém e recria o passado, trazendo para dentro de seu enredo as histórias antigas e atuais da vila.

O folguedo possui estrutura hierárquica – reis, embaixadores e secretários – que conta a batalha mitológica entre o rei de congo, cristão, e o rei de bamba, pagão. Cada rei possui um secretário, e ambos possuem corpo de baile composto por dois guias, dois contra guias e número variável de congos, que representam os guerreiros das duas nações. Acompanha-os ainda um

violeiro. Todos se vestem a caráter para a encenação, respeitando um modelo de indumentária. Usam longas batas brancas, rendadas, atravessadas por fitas coloridas. Vestem calças compridas brancas com ou sem frisos vermelhos. Cobrem a cabeça com lenço branco e coroa enfeitada com flores e fitas coloridas. Os reis usam coroas de papelão ornamentadas com papel dourado reluzente (às vezes, usam papel prateado), trazem peitoral espelhado com flores brilhantes e capa comprida, também florida. Para completar o figurino, carregam longa espada. Os dois secretários também usam capa e espada (diferenciando-os dos congos) (ALVARENGA, 2011).

Os instrumentos tocados são: o violão, sanfona em alguns casos, e muitos pandeiros enfeitados com fitas multicoloridas. Alguns grupos que vêm de Conceição da Barra usam uma saia rendada, semelhante com a indumentária do candomblé, sendo grupos mais tradicionais do Ticumbi. Os grupos que vem de Vitória/ES, são diferentes em indumentária, organização, cantoria, bailado e instrumentos (XAVIER, 2009).

Há espaço demarcado para apresentação dos grupos: a tenda de São Benedito e a tenda de São Sebastião, cada uma em frente a sua respectiva igreja, sendo que cada tenda está marcada por uma bandeira floral, com a imagem do santo estampada – esse é um *geossímbolo* que demarca um território. Há um itinerário percorrido pelos cortejos do congo, assim como pela procissão de São Sebastião (XAVIER, 2009).

Carneiro

Carneiro é uma dança que possui origem no Estado de Minas Gerais, tendo influências religiosas e nas danças afro-brasileiras. Conta-se que, datada do período da escravidão, os negros a dançavam como uma forma de se comunicar com os outros, passando informações de forma que os senhores não compreendessem aquilo como uma conversa. Há também relatos de que a dança seria relacionada ao cordeiro de Deus, explicando a sua prática ser mais comum durante o período natalino.

Carneiro é dançado quase sempre em roda e em pares (comumente compostos de um homem e uma mulher) e, conduzidos pelos sons do roncoio, caixa e viola, os pares dão toques de ombros uns nos outros, semelhante à marrada (movimento que os animais fazem com a cabeça contra a cabeça de outro), fazendo referência ao animal.

REGIÃO CENTRO-OESTE

A região Centro-Oeste é formada pelos estados do Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás e, também, pelo Distrito Federal. Sendo a segunda região de maior extensão, nela encontramos grandes áreas de cerrado, de floresta e de pantanal. Tem predomínio de planaltos, chapadas e planícies. Possui grandes parques, com destaque para o Parque Nacional do Xingu e muitos pontos turísticos com grandes belezas naturais, como a Chapada dos Guimarães, Caldas Novas e Bonito. Também merece destaque a cidade de Brasília que, além de ser a capital do país, é uma referência na arquitetura nacional.

A região sofre grande pressão do setor da pecuária e do agronegócio, onde grandes áreas de monocultura têm forçado o avanço dos desmatamentos, a ocorrência de queimadas, além da invasão de terras indígenas.

Possui grande diversidade de influências, já que é uma região que tem contato com outras três regiões brasileiras e, também, com a Bolívia e o Paraguai. Destaque é dado à forte cultura sertaneja e à religiosidade. Suas festas mais conhecidas são a Cavallhada de Pirenópolis e a Procissão do Fogareu na cidade de Goiás. No artesanato se destacam a cerâmica e a viola de cocho. Mesmo pouco povoado, o Centro-Oeste apresenta diferentes sotaques, costumes, comidas, festas e danças.

Catira

O Catira é dança típica de Goiás, apesar de poder ser encontrado também em certas regiões de São Paulo e Minas Gerais. Antes dançada apenas por homens, hoje existem grupos femininos e mistos. A indumentária é a mesma tanto por homens como para mulheres, composta por calça comprida, cinto (que pode ou não ter grandes fivelas), camisa de manga comprida ou curta, bota ou botina. É comum homens usarem também chapéu e lenço no pescoço. Mulheres muitas vezes usam cabelo preso para não atrapalhar na dinâmica da dança.

A essência da dança se apoia no desafio de criar unidades rítmicas com sapateados e palmeados, podendo ou não ter deslocamento, tendo uma moda de viola como base musical. É comum nas apresentações com música ao vivo vermos os cantadores e violeiros cantarem seus versos da moda de viola, e nos intervalos os catireiros realizam suas performances só com o acompanhamento da viola. Essas performances são chamadas de “recortado”. O que se diz é

que o bom catireiro tem que “pisar a corda da viola”; ou seja, que deve sapatear e palmear no ritmo da viola, não atravessando na música.

Para ressoar melhor os sapateados, é comum se dançar em piso de madeira ou sobre um tablado. As palmas são realizadas com os dedos abertos e bem estendidos, o que faz com que o som seja mais agudo. Essas palmas são chamadas de “palma estrela”. Pode ser dançada de forma séria ou alegre. O mais comum é a disposição dos catireiros em filas, uma de frente com a outra, podendo haver trocas de lado entre os dançadores. Quanto mais variadas for a composição combinando as diversas maneiras de sapatear e palmear, mais elaborada se torna a apresentação. Inclusive a sequência de movimentos de uns pode se complementar na sequência dos outros. Com certeza, é uma das maiores manifestações da cultura caipira do país.

Cururu

Dança e música tradicionais do Centro-Oeste, o Cururu é realizado apenas por homens, que cantam e tocam se deslocando em roda; ou seja, dança-se e toca ao mesmo tempo, tendo como instrumento a viola de cocho ou o ganzá (espécie de reco reco que é tocado com um pequeno pedaço de osso). Enquanto o grupo de cururueiros tocam, cantam e se deslocam na roda, dois deles vão ao centro e começam a realizar sapateios simples, se ajoelham, se cumprimentam, passam a viola de cocho entre as pernas. Após um tempo voltam pra roda, sendo substituídos por outros companheiros. Não há combinado prévio de quem entra na roda ou de quanto tempo se fica na roda, sendo totalmente livre a dinâmica do grupo.

A origem do nome é controversa, tendo duas possíveis versões. Uma vincula ao “caruru”, uma comida que era feita para ser consumida no início das orações e da dança. Outra liga ao sapo-cururu, apesar de não haver atualmente qualquer elemento musical ou gestual que se aproxime dessa referência.

O cururu, juntamente com o siriri, são duas manifestações que sempre caminharam juntas, sendo comuns nas comunidades ribeirinhas de Cuiabá/MT, em festas em homenagem a santos de devoção. Passou a ter mais visibilidade nos últimos anos a partir de festivais culturais que deram espaço e atenção às tradições matogrossenses e seus mestres e grupos.

Siriri

O Siriri é uma das maiores expressões do Centro-Oeste, sendo encontrada em Mato Grosso do Sul e, principalmente, em Mato Grosso. O Siriri tem base histórica ligadas às danças

de raiz indígena e, atualmente, tem forte vínculo com festas de santos padroeiros. Nas festas religiosas, após os ritos sagrados, os grupos e comunidades festejam, tendo o siriri como uma das principais danças. Em Cuiabá, sofreu muito preconceito, mas ascendeu na mídia e no meio popular a partir de festivais de Siriri e Cururu ocorridos na cidade no início dos anos 2000. A comunidade de São Gonçalo Beira Rio, local onde surgiu a capital matogrossense, é um dos berços do Siriri, tendo a Mestra Domingas Leonor como grande matriarca das tradições da região. Ceramista e líder comunitária, ajudou a fundar um dos grupos de maior projeção nacional e internacional da cidade, o Grupo Flor Ribeirinha.

Relatos afirmam que o nome Siriri vem de uma formiga com asas chamada siriri, que anda em filas ou em círculo, que também são as movimentações típicas da dança. Antes dançada por adultos e idosos, o Siriri se renovou a partir dos festivais, fazendo com vários grupos crescessem ou surgissem por toda a cidade. Também se nota o mesmo em cidades do interior, que passaram a se espelhar nos grupos da capital para construir suas apresentações.

A música do Siriri é baseada principalmente pela viola de cocho (que foi tombada como patrimônio imaterial pelo IPHAN), o mocho (que é um tipo de banco de coro que funciona como instrumento de percussão ao ser batido com baquetas) e o ganzá (um tipo de reco reco). As letras retratam o cotidiano das comunidades, suas crenças, comidas, artesanato, hábitos, além de exaltar a própria cultura pantaneira. Geralmente, a música tem o andamento rápido, frenético, onde nota-se de forma bem audível a presença dos três instrumentos de base.

Os passos são simples, baseados na marcha indígena, no balanceio lateral, nas caminhadas simples e nos giros. Homens batem palmas, sapateiam e usam os chapéus com fitas para compor sua performance. As mulheres usam suas saias como elemento cênico, tanto pela beleza de sua composição como pela sua roda enorme, que permite a construção de movimentos diversos. Além do chapéu com fitas, homens usam calça comprida, cinto ou faixa na cintura, camisa de manga comprida ou curta e sapato. Mulheres, além da grande saia, usam blusas com pequenas mangas, arranjo no cabelo, dançando descalças. É comum a indumentária do casal ter elementos comuns entre si.

As danças do Siriri geralmente têm três formatos ou momentos: as danças de casal, as danças de roda e as brincadeiras. As danças de casal acontecem tanto no dançar de cada casal como na relação coreográfica entre os casais. As danças de roda podem seguir todas as dinâmicas típicas desse formato, seja de roda única, duas rodas concêntricas girando na mesma direção ou em direções diferentes, entra e sai das rodas, zigzagues, trancelins, entre outros. As brincadeiras de Siriri são várias, sendo mais conhecidas a Nandaia, a Tirana, o Serrador e o

Estirão. Em apresentações, essas brincadeiras podem ser apresentadas em formatos diversos, o mesmo ocorrendo com as danças de casal.

Os grupos de Siriri, cada vez mais, têm construído cenicamente um diálogo importante entre tradição e espetacularização, o que fez com que suas apresentações se tornassem apreciadas pela população como um todo, adquirindo respeito e admiração em festivais nacionais e internacionais. Isso ocorreu graças ao trabalho coreográfico apurado, pela homenagem a elementos vários da cultura local na cênica das apresentações, pelo investimento nos figurinos e nos espetáculos, e pelo trabalho junto à mídia e às universidades. Isso tem, inclusive, ajudado a surgir grupos infantis, que são a garantia da continuidade da manifestação no futuro.

Boi-à-Serra

As tradições contam que essa manifestação existe há 300 anos. Um dos percussores que ajudou a preservar essa tradição foi Mamede Arruda que, através de seus esforços, fez com que o boi pudesse se desenvolver culturalmente e hoje é um marco na cultura popular do Mato Grosso. Uma das histórias contadas é a de que, durante a época da mineração nas chapadas, as pessoas andavam a pé ou em lombos de boi e jumentos. Eles queriam levar o boi à serra: “Como vamos levar o boi à serra?” E por isso o nome Boi-à-Serra.

Apesar de ser um festejo de carnaval, em Santo Antônio de Leverger a tradição do Boi começa a sair pelas ruas no dia de Nossa Senhora da Conceição, em 8 de dezembro. Só que é no carnaval que a Festa do Boi-à-Serra acontece pra valer, onde os grupos da cidade (Boi Pantaneiro, Boi Estrela e Boi Lendário) se unem aos blocos carnavalescos, alegrando os foliões.

O Boi acompanha a festa, avançando e interagindo com as pessoas, crianças e adultos, homens e mulheres, animando o momento. Com caráter mítico, a festa preserva a identidade coletiva e local, através de símbolos, como o minhocão e o próprio boi, com significados trazidos de lendas e rotinas da região, bem como através de canções feitas por moradores da região que retratam a rotina e os sentimentos dos mesmos. É através dessa manifestação cultural coletiva que o Boi-à-Serra não só preserva os processos socioculturais já vividos na região, mas é também como mantém a construção simbólica e social dos lugares, suas lendas e seus moradores sendo retidas.

Assim como a maioria das danças populares, a dança do Boi-à-Serra também tem suas simbologias. O boi tem uma representatividade agradável, pois representa bondade, força, calma, capacidade de trabalho e sacrifício.

Os músicos que tocam a viola de cocho, o mocho e o ganzá são os “Chamadores do Boi”, que dão início à brincadeira com as toadas. Como são homens do campo, usam chapéu, botas, calça e camisa. Foguetes anunciam que a dança vai começar e o Boi passa a investir contra as pessoas, agrupadas ao seu redor. A coreografia se desenvolve em cinco partes: danças e investidas do boi, o boi se deita, o boi se levanta, lamentação e morte do boi.

Quando o boi investe, o toureador deve ser ágil e saber sapatear, porque ele dançará na frente do Boi. Quando se aproxima o momento de morrer, o Boi fica triste e pára de dançar. Coloca-se um balde com vinho debaixo dele, alguém o esfaqueia, e os assistentes são convidados a beber seu “sangue”. Esse ritual acontece também nos rituais de morte do Boi em outros lugares, como em grupos de Bumba meu Boi do Maranhão.

Além do Boi e do toureador, participam também o cavalinho, a ema, o mascarado, o cavalo-égua, o bicho cabeçudo. A dança também apresenta o minhocão, cujo é um animal lendário da região pantaneira que se associa à sucuri. Devido ao movimento dela, os moradores atribuem as ondas gigantes das águas dos rios, o que faz muitas canoas serem viradas e as pessoas morrerem. Esses personagens fazem parte do cotidiano e do universo fantástico do povo pantaneiro.

Os bois são construídos com material leve, importante para os brincantes darem conta de passarem horas dentro dele. Também são muito enfeitados, porque é escolhido o mais bonito da festa. “Os símbolos e significados presentes no Boi-à-Serra compõem signos essenciais à manutenção dessa tradição centenária” (TEIXEIRA, 2016).

REGIÃO SUL

A Região Sul possui estados, a saber: Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Possui uma enorme área dedicada à criação de gado e à agricultura. Traz como característica marcante a enorme influência europeia, já que a região recebeu grande migração de pessoas vindas da Alemanha, Itália, Polônia, entre outros países. Isto influencia muitos costumes, comidas, arquitetura, festas, músicas e danças. Um exemplo desta influência é a Oktoberfest, na cidade de Blumenau/SC, festa que também acontece na Alemanha.

A região possui diversas localidades com grande fluxo turístico, como Gramado/RS, Curitiba/PR, Balneário Camboriú/SC e Florianópolis/SC. Também se destaca a cidade de Joinville/SC, que possui uma unidade da Escola do Teatro Bolshoi e, também, o “Festival de Dança de Joinville”, considerado o maior do mundo. Seu clima frio durante o inverno é muito apreciado por turistas, que procuram as serras catarinenses e gaúchas neste período.

No cenário cultural da região vale destacar os Centros de Tradições Gaúchas (CTGs), que carregam em sua tradição a salvaguarda da cultura gaúcha, mas que também se estendeu para o oeste de Santa Catarina. Diz-se que onde um gaúcho vai morar, ali será montado um novo CTG; o que tem certo fundo de verdade, pois há CTGs em várias partes do Brasil e do mundo. Neste contexto, ressalta-se a realização do Acampamento Farroupilha, que objetiva exaltar a cultura tradicionalista gaúcha, ocorrendo em setembro em Porto Alegre, onde gaúchos e turistas podem tomar chimarrão, comer churrasco, dançar, cantar e imergir em todos os elementos que compõem a festa.

Boi de Mamão

De acordo com a Associação Cultural Arreda Boi, a origem do Boi de Mamão é contada pelas vozes dos cantadores da própria brincadeira. Zé Benta conta a história que um menino foi à venda comprar bolacha e biscoito para a mãe tomar café, às seis da tarde. Um outro menino da vizinhança pegou um mamão maduro bem grande, fez dois furos, amarrou um cordão no mamão e acendeu um pedacinho de vela dentro dele. Quando o primeiro menino voltou da venda com o biscoito e a bolacha, ele puxou o cordão do mamão. O menino gritou e jogou as compras fora, pensando que era um “troço invisível”. Aí ele chegou em casa gritando: - Um Boi de Mamão, um Boi de Mamão. A mãe com pena do menino foi na casa da vizinha perguntar

o que poderia ter acontecido. A vizinha conta: - Comadre, foi o meu menino que pegou um mamão bem maduro, fez dois furos, acendeu uma vela e seu menino se assustou, jogando os biscoitos e a bolacha fora. Os dois quiseram brigar, mas as mães não deixaram. Então, a partir dali prometeram fazer uma brincadeira com um boi de pano que levou o nome de Boi de Mamão. O menino dos biscoitos era o vaqueiro e o outro brincava debaixo do boi. Depois chegaram outros meninos e outras meninas da comunidade querendo participar da brincadeira. Foi, então, que se criou o Mateus, a Maricota, o Urubu. A brincadeira cresceu, espalhou-se, e se tornou tradição em Santa Catarina.

Esse folguedo está presente nos municípios do litoral do estado, tendo maior destaque na capital, Florianópolis, onde é possível encontrar o maior número de grupos. O Boi-de-mamão costuma ser apresentado entre o Natal e as festividades carnavalescas, tendo como tema principal a morte e ressurreição do boi.

O Boi de Mamão é uma brincadeira que tem múltiplas dimensões como a cantoria, os personagens, os bonecos, dança, música e teatro. Esse boi ainda pode ser dançado nas ruas e nas casas das pessoas, geralmente acompanhados de batucada, no período entre o Natal e o Carnaval.

Na cantoria, o cantador ou cantadora é o mestre ou a mestra da brincadeira, narrando tudo, assumindo o papel de condução da brincadeira de boi. Eles trabalham com o improviso, orientando os personagens sobre o que fazer nas cenas. Por isso é importante que todos estejam atentos ao cantador ou cantadora pois o que for cantado, o coro terá que repetir.

Sobre os personagens e os bonecos, os mais comuns são: Boi, Mateus, vaqueiro ou vaqueira, urubu, médico ou médica, benzedor ou benzedeira, cavalo ou cavaleira, cabra, Maricota e bernúncia. Para confecção dos bonecos, utilizam-se bambu para compor os corpos, modelagem em argila e papel machê nas cabeças, além da pintura dos corpos e da cabeça.

Em relação às danças, Boi, Mateus, vaqueiro, urubu, cavalo, cabra, Maricota e bernúncia têm sua dança específica. O Boi dança baixinho, girando e se balançando; o urubu é mais brincalhão e ao mesmo tempo misterioso e desconfiado; a cabra já é bem agitada e saltitante; a bernúncia está sempre à procura da sua presa dentro do público; a Maricota é disputada pelo Mateus e o Vaqueiro, enquanto gira com seus longos braços, simulando tapas que encostam no público.

A parte teatral se dá por conta do auto do boi, que simula a morte e ressurreição do boi, muito parecida com todos os outros autos dos Bois do Brasil. Contudo, no Boi de Mamão existe a improvisação e o diálogo com o público que traz a identidade da brincadeira.

Sobre o enredo da brincadeira, o espetáculo começa com uma cantiga de rua cantada pelo mestre/cantador. Em seguida, tem a chamada do boi, que dança baixinho e tenta dar algumas investidas sobre o vaqueiro e o Mateus. Aí o boi vai parando de dançar e deita-se no chão. Nisso, o cantador procura o médico (que é alguém do público). Enquanto isso, o urubu entra na cena para tentar bicar o boi, sendo expulso pelo vaqueiro e o Mateus. O médico não consegue ajudar o boi e avisa que o boi morreu, aí os dois têm a ideia de ir atrás de uma benzedeira ou benzedor, que é também alguém da plateia. Essa pessoa benze o boi, que ressuscita e passa a viver com forças sobrenaturais. A partir daí ocorre a entrada dos outros personagens, podendo variar a cada grupo que apresenta. O momento final acontece com “a Bicharada”, quando todos os personagens e bonecos entram, e o público é convidado a dançar, terminando assim a brincadeira.

Danças Tradicionais Gaúchas

Nos estudos sobre folclore é importante chamar a atenção ao fato que a cultura popular é dinâmica, que muda com o tempo e de acordo com as necessidades do grupo social que a mantém viva. Entretanto, apesar de haver movimentos artísticos que buscam trazer novas estéticas, as Danças Tradicionais Gaúchas resistem dentro de seu formato, mantendo a identidade que tanto orgulha prendas e peões dentro e fora do Rio Grande do Sul. Dizemos dentro e fora do estado porque os gaúchos amantes das tradições geralmente levam seus costumes para onde vão, muitas vezes fundando um Centro de Tradições Gaúchas (CTG) na cidade ou país para onde se mudaram. Já são encontrados CTGs na Ásia, Europa, Estados Unidos, por exemplo; que carregam em si os vários hábitos, festejos, modos de convivência e todas as características que traduzem um modo de ser e fazer do gaúcho.

Quando falamos desses costumes, estamos abrangendo diversos elementos: indumentária, danças, músicas, culinária, entre outros. Essas tradições são tão fortes que é permitido, por lei, a qualquer cidadão entrar em todas as repartições públicas trajando sua pilcha (nome dado à vestimenta típica gaúcha). Apesar dessa resistência às mudanças por parte dos tradicionalistas, essa cultura não afastou os mais jovens, que frequentam, participam e mantêm as tradições, principalmente fora da capital.

Em setembro, durante o Acampamento Farroupilha, que ocorre em Porto Alegre/RS, vemos pessoas de todas as idades participando dos bailes, comendo churrasco, comprando produtos artesanais típicos, o que mostra a força pujante dessas tradições. Por ser um espaço de

convivência e de festividade, o Acampamento se torna um verdadeiro desfile de indumentárias, já que os participantes se vestem da melhor forma para irem ao evento, apresentando-se o mais lindamente pilchados que puderem.

Quanto às danças, há duas perspectivas de trabalho que caminham de forma paralela, sendo que uma busca manter a estética e características das danças como sempre foram, numa perspectiva mais conservadora dos modelos que perduram há décadas; e a outra traz uma visão dita mais moderna, com perspectiva mais performática, acrescentando elementos à dança e à indumentária que se diferenciam do núcleo duro que compõe o jeito tradicional de se apresentar. Um está mais próximo do contexto da convivência nos CTGs tradicionalistas; outro está mais ligado às perspectivas artísticas performáticas. Vale ressaltar aqui que não estamos fazendo juízo de valor, dizendo que uma é melhor que a outra; sendo o objetivo aqui apenas apontar que existem essas duas formas de lidar com as Danças Tradicionais Gaúchas.

Nessa perspectiva mais moderna, um importante evento é o ENART (Encontro de Artes e Tradição Gaúcha), que promove competições entre CTGs que seguem essa linha de trabalho. Também, atualmente, ocorre o FEGADAN (Festival Gaúcho de Danças), que é o encontro do núcleo mais tradicional, que segue o que chamam de “danças no estilo Paixão Côrtes”. No ENART, há coreografias de entrada e saída para a parte artística (baseada nas danças tradicionais); busca-se a sincronia do grupo; geralmente as indumentárias são iguais para todos. Já no FEGADAN traça-se lógicas diferentes, onde os participantes se apresentam com pilchas diferentes entre si, dançando-se com meneios e gestos que seguem o que Paixão Côrtes caracterizava como características essenciais das Danças Tradicionais Gaúchas, evitando-se a estilização dos grupos, assemelhando-se mais com o que se vê nos bailes tradicionais.

Também no campo da dança temos grupos de projeção que seguem uma dessas duas formas de pensamento a partir da essência dessas Danças Tradicionais. Um importante trabalho de pesquisa e produção artística no meio universitário é o Grupo TCHÊ, vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que há quinze anos vem estudando a tradição gaúcha a partir de suas danças e histórias, tendo como grande referência a pesquisa de Paixão Côrtes, ícone máximo do registro das tradições do estado, tendo produzido com Barbosa Lessa e outros companheiros e pesquisadores um enorme acervo de registros do modo de vida gaúcho.

Apontaremos algumas características ligadas às Danças Tradicionais Gaúchas. Essas danças são o resultado da mistura de antigas danças brasileiras com danças que vieram com os imigrantes de várias procedências. Com o tempo, essas danças adquiriram características locais,

ou se “agaucharam”, e passaram a exaltar duas das fundamentais características da alma gaúcha: a teatralidade e o respeito à mulher (OURIQUE, 2014).

As Danças Gaúchas têm, em certa medida, diferentes influências de quatro ciclos coreográficos: Ciclo do Minueto; Ciclo do Fandango; Ciclo da Contradança; Ciclo das Danças de Pares Enlaçados. Há danças que têm característica fortemente ligadas a um ciclo, mas boa parte delas sofrem influências híbridas. A Roseira, por exemplo, possui influência do Ciclo do Minueto, do Fandango e das Danças de Pares Enlaçados.

O livro “Danças Tradicionais Gaúchas” traz 25 danças como as pertencentes ao núcleo principal da tradição. São elas: Anu; Balaio; Cana Verde; Caranguejo; Chico Sapateado; Chimarrita; Chimarrita Balão; Chote Carreirinho; Chote de Sete Voltas; Chote de Duas Damas; Chote de Quatro Passi; Chote Inglês; Havaneira Marcada; Maçanico; Meia Canha; Pau de Fitas; Pezinho; Quero Mana; Rancheira de Carreirinha; Rilo; Roseira; Sarrabalho; Tatu; Tatu de Volta no Meio; Tirana do Lenço. Entretanto, há outras danças que fazem parte do contexto gaúcho, mesmo não tendo sido citadas neste livro: Vanera; Malambo; Chula; Dança dos Facões; Tatu de Castanholas; entre outras.

Cada dança tem suas características básicas, mas carregam em si alguns elementos comuns. Tanto homens como mulheres fazem passos de marcha, de valsa, de recuo, de polca, de chote, marcações e balancês, dentro daquilo que cada dança pede. Uma característica marcante é a presença do sapateado, com seus “bate pés”, sapateios simples e floreios; sendo um elemento que faz parte do contexto masculino da dança, salvo algumas exceções em que as mulheres fazem bate pés, como no Sarrabalho. Outro elemento é o sarandeio, que explora as possibilidades de manejo das saias, compondo as movimentações das danças ou explorando a graciosidade das prendas, de forma espontânea e peculiar.

A pilcha ou indumentária das Danças Gaúchas têm diversas expressões. No geral, as mulheres usam vestidos compridos ou blusa e saia, sapatos baixos, calçolas, anágua, arranjo de cabelo (flores naturais ou de pano). Os homens também têm muitas possibilidades de vestimenta, podendo usar bombacha (calça com formato largo) ou ceroula (que pode ter franja ou macramê) e chiripá (calça estilo saruel); camisa comprida de botão; colete ou paletó; cinto ou guaiaca; lenço no pescoço (também pode ter sob o cinto ou sob o chapéu); bota; chapéu (há vários formatos) ou boina. Não há regra fixa, tanto que foram destacadas opções aqui. Indicamos pesquisar em plataformas de imagens da *internet*, colocando palavras-chave como “indumentária gaúcha”.

Vale destacar que essas informações não dão conta da enormidade da cultura gaúcha. Paixão Côrtes, por exemplo, catalogou mais de cem danças em décadas de pesquisa. Algo que reforça a importância dessas produções culturais é o reconhecimento de 25 dessas Danças Tradicionais Gaúchas (assim como suas letras e músicas) como patrimônio cultural imaterial do Rio Grande do Sul. As 25 danças são as mesmas que constam no livro “Danças Tradicionais Gaúchas”.

Por fim, ressaltamos que as Danças Gaúchas podem ser simplificadas (sem perder sua essência, obviamente) e trabalhadas com crianças, idosos e pessoas com deficiência. Apesar de, muitas vezes, nos impressionarmos com os floreios dos sapateados e com a forma elegante como os pares se apresentam nos CTGs e em eventos, podemos seguir o que o livro “Danças Tradicionais Gaúchas” nos aponta na sua conclusão, quando afirma que a beleza dessas danças “está concentrada na simplicidade e singeleza com que se expressa a cultura do povo gaúcho” (OURIQUE, 2014, p. 215). Danças com performances mais simples, como o Pezinho e o Caranguejo, sendo apresentadas de forma correta, serão tão representativas e bonitas como danças mais complexas, como a Chimarrita Balão ou o Tatu de Volta no Meio.

CONCLUSÃO

Como dito no prefácio, esse é um trabalho inicial, uma primeira versão, que será aprimorada, que resultará em novas versões a partir do contínuo trabalho de pesquisa do Grupo Oré Anacã, além das contribuições de todos e todas que quiserem auxiliar na concretização de um material de qualidade para professores, pesquisadores e amantes das danças tradicionais brasileiras.

Essa apostila baseou-se nas informações às quais tivemos acesso, seja por meio de pesquisas *in loco*, documentários, livros, conversas com mestres ou pesquisadores da área; enfim, a partir de tudo que agregou ao nosso trabalho, na tentativa de nos aproximarmos ao máximo da história e da realidade atual de cada dança aqui acrescentada. Pedimos que entrem em contato conosco (oreanaca.contato@gmail.com) e tragam quaisquer elementos que acharem obrigatórios e importantes. Isso inclui o apontamento de erros ou visões parciais. Também estamos abertos a inserir danças que não constam aqui e nem na lista que citamos no prefácio. Ressaltamos a importância de mandar referências completas, inclusive autorias de trabalhos. Também aceitamos fotos com autoria, já que na próxima versão iremos inserir um acervo de fotografias, que dará melhor compreensão do contexto estético visual das danças.

Esperamos que gostem da apostila e que ela sirva como mais um material para incentivar a todos e todas a inserir a cultura popular na escola, como também para que se interessem em buscar conhecer mais o folclore de sua região ou dos locais que forem visitar pelo país.

Agradecemos a quem nos auxiliou até aqui. Na próxima edição, cada pessoa que fez e fará parte do trabalho será citada. Assim como a cultura do povo se faz na coletividade, essa apostila também é um trabalho feito por muitas mãos. Muito obrigado!

Por fim, valorizem a nossa cultura, aplaudam mestres e grupos tradicionais que puderem assistir, comprem seus artesanatos, divulguem-nos em suas redes sociais. Temos muitos motivos para nos orgulharmos do Brasil, e nosso folclore diversificado e rico é um dos mais primordiais, pois nele está grande parte de nossa identidade, que é tão apreciada em todo mundo.

REFERÊNCIAS

102 anos de Samba: conheça os diferentes estilos do ritmo!. [S. l.], 30 nov. 2018.

Disponível em: <https://www.univeritas.com/noticias/102-anos-de-samba-conheca-os-diferentes-estilos-do-ritmo>. Acesso em: 30 out. 2020.

A CANINHA VERDE NO CEARÁ UM ESTUDO COMPARATIVO TENDO COMO REFERÊNCIA ESTA MESMA MANIFESTAÇÃO EM OUTROS ESTADOS. [S. l.], 1 jan. 2014. Disponível em: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/>. Acesso em: 7 ago. 2020.

A CRÍTICA,. Conheça os quatorze itens avaliados no Festival de Ciranda de Manacapuru. 2015. Disponível em: <https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/conheca-os-quatorze-itens-avaliados-no-festival-de-ciranda-de-manacapuru>. Acesso em: 07 abr. 2020.

A memória do Ticumbi no acervo do Arquivo Público. Disponível em: <https://www.es.gov.br/Noticia/a-memoria-do-ticumbi-no-acervo-do-arquivo-publico> Acesso em 16 de setembro de 2020.

AFFONSO, Vitor. **Cirandas: de festas escolares à magia grandiosa**. 2013. Disponível em: <https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/cirandas-de-festas-escolares-a-magia-grandiosa>. Acesso em: 07 abr. 2020.

ALAGOAS, Secretaria de Estado da Cultura de. **Dança da Fita**. Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/mapeamento-cultural/cultura-popular/folguedos-dancas-e-tores/dancas/danca-da-fita>. Acesso em: 23 set. 2020.

ALAGOAS. Secretaria Estadual de Cultura. **GUERREIRO**. Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/mapeamento-cultural/cultura-popular/folguedos-dancas-e-tores/folguedos-natalinos/guerreiro/guerreiro>. Acesso em: 22 maio 2020.

ALENCAR, Shirley. TRADIÇÃO E MEMÓRIA: A DANÇA DA CANA – VERDE DO MUCUIPE-CE COMO ELEMENTO DE APRENDIZAGEM, REINTERPRETAÇÃO E RECRIAÇÃO DE GRUPOS ARTÍSTICOS. **Anais eletrônicos do XVI Congresso Brasileiro de Folclore.**, [s. l.], 14 out. 2013. Acesso em: 7 ago. 2020.

ALMEIDA, Heraldo. **Conheça o que é o Marabaixo**. Disponível em: <https://www.diariodoamapa.com.br/blogs/heraldo-almeida/conheca-o-que-e-o-marabaixo/>. Acesso em: 23/11/2020.

ALVARENGA, Luciana et al. **O TICUMBI: imagens e memória da Vila de Itaúnas**. Arte & Ensaio, p. 73-79, 2011.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, v. 1, p. 07-383, 1982. Acesso em 31 de agosto de 2020.

ARUANDA, Grupo. **Pastorinhas**. 2007. Elaborada por Grupo Aruanda. Disponível em: <http://www.grupoaruanda.com.br/home/sudeste/pastorinhas.php>. Acesso em: 17. nov 2020.

AZEVEDO, Luíndia. Marujada de B (pa): (des)construções e construções. **Marujada de B (pa): (des)construções e construções**. , Revista Internacional de Folkcomunicação, ano 2008, ed. 1, p. 64-73, 1 jan. 2008.

BACELAR, Jonildo. **Maculelê**. Disponível em: <https://www.historia-brasil.com/bahia/maculele.htm>. Acesso em: 30 ago. 2020.

BERNARDI, Massuel dos Reis. **Araruna**. 2017. Disponível em: <http://beta.wikidanca.net/wiki/index.php/Araruna>. Acesso em: 02 set. 2020.

BEZERRA, Antônio. **Notas de viagem**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1965.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore**. Coleção Primeiros Passos. Brasília: Editora Brasiliense, 1994.

BRASIL, Site Visite O. **Pastorinhas**. Disponível em: <https://www.visiteobrasil.com.br/sudeste/espírito-santo/folclore/conheca/pastorinhas>. Acesso em: 17. nov. 2020.

BRASIL, Educa Mais. **Danças Brasileiras**. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/educacao-fisica/dancas-brasileiras>. Acesso em: 07 ago. 2020.

BRASIL, Visite O. **Boi à Serra**. Disponível em: <https://www.visiteobrasil.com.br/centro-oeste/mato-grosso-do-sul/festas-populares/conheca/boi-a-serra>. Acesso em: 19 mar. 2020.

BRASILEIRA, Terra. **Boi-à-Serra: mato grosso**. Mato Grosso. Disponível em: <http://www.terrabrasileira.com.br/folclore2/e76bserra.html>. Acesso em: 26 nov. 2020

BRASILEIRITMOS, Leograf. **VANERÃO**. Disponível em: <http://leograf.brasileiritmos.com.br/vanerao>. Acesso em: 14 out. 2020.

CARLOS, Harrison. Allan Roffé - **Xote Bragantino**. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ovQV_KsuzbI. Acesso em: 04 jun. 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Editoria Ediouro, 10º ed. 1998.

Cavalo-marinho. Cultura Popular e Artesanato. Disponível em:

<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/cultura-popular-e-artesanato/cultura-popular/manifestacoes/cavalo-marinho/>. Acesso em 31 de agosto de 2020.

COLÓQUIO INTERNACIONAL POVOS E COMUNIDADES TRADICIONAIS, 3., 2014, Montes Claros. **GRUPO FOLCLÓRICO SANTA CRUZ DE PIRAPORA-MG:**

preservando a cultura local e contribuindo na luta contra a pobreza. Montes Claros:

Unimontes, 2014. 15 p. Disponível em:

[http://coloquiointernacional.com/terceiro/anais/2 identidades/40 yara maria costa da silveira.pdf](http://coloquiointernacional.com/terceiro/anais/2%20identidades/40%20yara%20maria%20costa%20da%20silveira.pdf). Acesso em: 03 set. 2020.

CONGRESSO DA ANPPOM, 28., 2018, Manaus. **Estudo sobre a performance percussiva da Ciranda de Manacapuru [...]**. Manaus: [s. n.], 2018. 9 p. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5359>.

Acesso em: 9 abr. 2020.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil!: festas e danças populares.** Belo Horizonte:

Editora Leitura, 2000.

CÔRTEZ, JC Paixão; LESSA, Luís Carlos Barbosa. **Manual de danças gaúchas.** Irmãos Vitale, 1955.

CÔRTEZ, P.; LESSA, B. **Manual de Danças Gaúchas** (com suplemento musical e

ilustrativo. 8. ed. Brasil: Irmãos Vitale Editores. 1997. 165 p. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=TYb39ILcgTwC&pg=PA121&lpg=PA121&dq=chula+dança&source=bl&ots=qG4YRPctfF&sig=ACfU3U3FXvwH7JTwxVEvDo5P5RVbLJ5ykA&hl=pt->

<BR&sa=X&ved=2ahUKEwj8eTogYHtAhXrD7kGHVQLCxo4ChDoATAEegQICBAC#v=onepage&q=chula%20dança&f=false> Acesso em 27 de novembro de 2020.

COSTA, Maria. **A LINGUAGEM CIFRADA NOS “PONTOS” DE JONGO.**

coletivogriot.blogspot.com, 2012. Disponível em:

<https://coletivogriot.blogspot.com/2012/02/?m=0>. Acesso em: 11 de novembro de 2020.

CUIABÁ, Visite. **Boi-à-serra.** 2017. Disponível em: <https://www.visitecuiaba.com.br/single-post/2017/05/07/Boi-à-Serra>. Acesso em: 19 mar. 2020

DE FARIA GRILLO, Maria Ângela. **Cavalo-marinho: um folguedo**

pernambucano. Esboços: histórias em contextos globais, v. 18, n. 26, p. 138-152, 2011.

Acesso em 31 de agosto de 2020.

DE MORAES BARRETO, Tainá Dias. **TEM MULHER NA BRINCADEIRA? FALAS FEMININAS, CORPO E DANÇA NA TRADIÇÃO DO CAVALO MARINHO PERNAMBUCANO**. *Linha Mestra*, n. 39, p. 19-30, 2019. Acesso em 31 de agosto de 2020. DEBATE com Ginga - **O Maculelê em Santo Amaro da Purificação** (06.08.2020). Fortaleza: S.I, 2020. (105 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GD-RfImOzzw>> Acesso em: 10 ago. 2020.

DINIZ, André. **Almanaque do Samba**. [S. l.: s. n.], 2006.

DOCUMENTÁRIO Maneiro Pau. S.I.: S.I., 2012. (11 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ECMwAWbq6Q>. Acesso em: 7 ago. 2020. Editora Brasiliense, 13ª ed. 1994.

ENTREVISTA entre Paulino Aloisio Andrade (mestre Popo) e Maria Mutti, 1968. 2014. Disponível em: <http://centroculturaldecapoeiracorpolivre.blogspot.com/2014/07/entrevista-entre-paulino-aloisio.html>. Acesso em: 30 ago. 2020.

EXPEDIÇÕES. Conheça os Guerreiros de Alagoas. Direção de Lucas Saldanha. Produção de Renata Barcellos. Realização de Tv Brasil. Coordenação de Emerson Serra. Intérpretes: Etiene Mascarenhas, Fabio Serfaty, Rodrigo Serrado. Roteiro: Inês Stanisiere. Maceió: RW Cine, 2014. (26 min.), son., color. Série Expedições. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/expedicoes/conteudo/conheca-os-guerreiros-de-alagoas>. Acesso em: 22 maio 2020.

FELIPE, Carlos. **O grande livro do folclore**. Belo Horizonte: Leitura, 2004.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. São Paulo, Hucitec, 2ª ed. 1989.

FERREIRA, Leandro Machado. **Batuques da Marujada de Bragança-PA: recurso metodológico para a educação básica e técnica**. 2016. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/ixencontroregnt/reg_norte2016/paper/viewFile/1575/761. Acesso em: 03. Jun. 2020.

FESTRIBAL. **Conheça o Festribal**: Uma competição entre as tribos Mundurukus e Muirapinima. Disponível em: <http://festivaldaatribos.tempsite.ws/conheca-o-festribal>. Acesso em: 18 ago. 2019.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Festas e batuques do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

FISICA, Secretária da Educação do Paraná – Educação. **Xote Bragantino**. S.I. Secretária da Educação do Paraná – Educação Física. Disponível em:

<http://www.educacaofisica.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=272>.

Acesso em: 03. Jun. 2020.

FLORIPA, Guia. **Dança do Pau de Fitas**. Disponível em:

<https://guiafloripa.com.br/cultura/folclore/danca-do-pau-de-fitas>. Acesso em: 23 set. 2020.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande e senzala. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Apresentação do Boi de mamão**.

Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/tac?mod=pagina&id=7649&grupo=>.

Acesso em: 21 nov. 2020.

GASPAR, Lúcia. **Ciranda**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2004. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 26 maio.2020.

GAÚCHOS VOLTAM A DISCUTIR A PRESERVAÇÃO DAS TRADIÇÕES. Rio Grande do Sul, 13 set. 2006.

Grupo TCHE UFRGS, Grupo de Danças Tradicionais Gaúchas TRADIÇÃO CULTURA HERANÇA. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CCpCaanny8F/>>. Acesso em 20 de nov. de 2020.

GUIMARÃES, Lauristela. **Danças e festas religiosas: a cultura popular**. Cuiabá: Primeira Página Editora, 2011.

HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques; MANZO, Maurizio. **O Grande Livro do Folclore**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

<https://vozdoplanalto.com.br/a-magia-da-ciranda-e-o-embalo-dos-brincantes/> Acesso em: 28 maio.2020.

IBGE. **Sinopse do Censo Demográfico 2010**. Disponível em:

<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas_pdf/Bra

INVENTÁRIO CULTURAL DO RIO SÃO FRANCISCO. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2015. Disponível em:

<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/cadernos-do-patrimonio/Publication/8-Inventario-Cultural-do-Sao-Francisco>. Acesso em: 04 set. 2020.

Jongo no Sudeste. portal.iphan.gov.br, 2014. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/59/#:~:text=O%20Jongo%20no%20Sudeste%20C3%A9,Formas%20de%20Express%C3%A3o%20em%202005>. Acesso em: 11 de novembro de 2020.

Jongo, a dança profana. cidadedasartes.rio.rj.gov.br, 2014. Disponível em: <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/531>. Acesso em: 11 de novembro de 2020.

IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano.** Brasília: IPHAN, 2006.

KAUTZMANN, Ana Caroline. **Pilcha: vestimenta que demonstra o orgulho e o amor à tradição gaúcha.** Do vestido a bombacha, trajes oficiais variam e têm indicações específicas a serem seguidas. 2017. Disponível em: <https://www.informativo.com.br/geral/pilcha-vestimenta-que-demonstra-o-orgulho-e-o-amor-a-tradicao-gaucha,229015.jhtml>. Acesso em: 12 nov. 2020.

KAUTZMANN, Ana Caroline. **Pilcha: vestimenta que demonstra o orgulho e o amor à tradição gaúcha.** Do vestido a bombacha, trajes oficiais variam e têm indicações específicas a serem seguidas. 2017. Disponível em: <https://www.informativo.com.br/geral/pilcha-vestimenta-que-demonstra-o-orgulho-e-o-amor-a-tradicao-gaucha,229015.jhtml>. Acesso em: 12 nov. 2020.

LEWINSOHN, Ana Caldas et al. **O ator brincante: no contexto do teatro de rua e do cavalo marinho.** 2009. Acesso em 30 de agosto de 2020.

LIMA, Carolina Candida Fernandes. **A DANÇA DO TATU COM VOLTA NO MEIO E SUAS TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE TRADIÇÃO NA ESTÉTICA DAS DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS.** 2019. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Dança, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Universidade Federal do Rio Grande, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/213788>. Acesso em: 8 out. 2020.

LIMA, Alcides de. **Maculêle.** Disponível em: <https://www.ime.usp.br/~salles/ceaca/maculele/maculele.html>. Acesso em: 30 ago. 2020.

LORSCHIEDER, Guilherme Milani. **A ORIGEM DA TIRANA DO LENÇO!** 2016. Disponível em: <https://estanciavirtual.com.br/inicial/2016-04-08-2-dan-c3-87ando-na-est-c3-82ncia-tirana-do-len-c3-87o/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

LORSCHIEDER, Guilherme Milani. **A VERDADEIRA HISTÓRIA DO TATU COM VOLTA NO MEIO!** 2016. Disponível em: <https://estanciavirtual.com.br/inicial/2016-05-30-3-dan-c3-87ando-na-est-c3-82ncia-tatu-com-volta-no-meio/>. Acesso em: 7 outubro 2020

LORSCHIEDER, Guilherme. **O CHOTES DE DUAS DAMAS E A DANÇA FOLCLÓRICA ARGENTINA: ENTENDA A RELAÇÃO!** 29 de jan. de 2017. Disponível em: <https://estanciavirtual.com.br/inicial/2017-01-29-o-chotes-de-duas-damas-e-a-danca-folclorica-argentina/>. Acesso em 26 de nov. de 2020.

MAIA, Rosilândia Melo de Alencar. **Manero Pau: o êxito de um trabalho planejado!** 2008. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/manero-pau-o-exito-de-um-trabalho-planejado-1>. Acesso em: 07 ago. 2020.

MARTINS, Josenildo da Silva. **ARARUNA: DAS NATUREZAS HISTÓRICA, MATERIAL E SIMBÓLICA À ESPACIALIDADE DA CULTURA**. Geotemas, Pau de Ferros, RN, v. 3, n. 1, p. 211-225, jan/jun. 2013.

MILITÃO, João Wanderley Roberto (Pingo de Fortaleza). **Maracatu Az de Ouro: 70 anos de memórias, loas e batuques**. Fortaleza: OMMI: Solar, 2007.

MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. Estudo da Rítmica do Retumbão da Marujada de Bragança (PA). **Estudo da Rítmica do Retumbão da Marujada de Bragança (PA)**, XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS, 1 jan. 2019.

MONTEIRO, Walbet. **FESTIVAL FOLCLÓRICO DAS TRIBOS - JURUTI**. 2016. Disponível em: <http://portalparamazonia.blogspot.com/2016/01/festival-folclorico-das-tribos-juruti.html>. Acesso em: 18 ago. 2019.

MORAES, Joelma. **Xote Bragantino**. 2016. Disponível em: <https://educacaofisicanaamazonia.blogspot.com/2016/11/xote-bragantino-o-xote-tem-sua-origem.html>. Acesso em: 03 jun. 2020.

MORIM, Júlia. **Marabaixo**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/>>. Acesso em: 23/11/2020.

MUDANÇAS NA CHIMARRITA-BALÃO. MELHOR OU PIOR?. [S. l.], 13 jun. 2016. Disponível em: <https://estanciavirtual.com.br/inicial/2016-05-01-dan-c3-87ando-na-est-c3-82ncia-chimarritabal-c3-83o/>. Acesso em: 5 out. 2020.

MÜLLER, Diego. **Chula... - À son insu...** 2011. Disponível em: <http://sabimentos.blogspot.com/2011/03/chula.html>. Acesso em: 14 nov. 2020.

OURIQUE, Alexandre. **Danças tradicionais gaúchas**. 3.ed. Porto Alegre: Fundação Cultural Gaúcha – MTG, 2014.

NEVES, Guilherme Santos. **Ticumbi**. Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1976.

NORTE: **Retumbão**. [S. l.], 2000. Disponível em: <http://www.terrabrasileira.com.br/folclore2/e24retumb.html>. Acesso em: 6 abr. 2020.

NUNES, Paulo André. **Da influência europeia, ciranda percorreu longo caminho até chegar em Manacapuru, no AM**. 2015. Disponível em:

<https://www.acritica.com/channels/especiais/news/da-influencia-europeia-ciranda-percorreu-longo-caminho-ate-chegar-em-manacapuru-no-am>. Acesso em: 07 abr. 2020.

NUNES, Paulo André. **Mura, Tradicional e Flor Matizada dividem o título de ciranda campeã, em Manacapuru**. 2016. Disponível em: <https://www.deamazonia.com.br/?q=278-conteudo-14039-mura-tradicional-e-flor-matizada-dividem-o-titulo-de-ciranda-campea-em-manacapuru>. Acesso em: 08 abr. 2020.

NUNES, Vini. **Manual de Danças Gaúchas de Salão**. Disponível em: https://showcommerce-files.net.br/arquivos/20190507134247manual_dancas.pdf. Acesso em: 14 out. 2020.

O Ticumbi é uma explosão de encantamentos. Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/noticias/o-ticumbi-e-uma-explosao-de-encantamentos>
Acesso em 18 de setembro de 2020.

PARÁ, G1. **Xote de Bragança, PA, ganha título de patrimônio artístico e cultural do Pará**. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/07/xote-de-braganca-pa-ganha-titulo-de-patrimonio-artistico-e-cultural-do-para.html>. Acesso em: 03. Jun. 2020.

PARÁ, Frutos do. **Xote Bragantino**. 2009. Disponível em: <https://www.oocities.org/frutosdopara/xote.html>. Acesso em: 04 jun. 2020.

PARÁ. Actio Engenharia Turística. Secretaria de Estado de Turismo. **Inventário Turístico: Juruti**. Juruti: Actio Engenharia Turística, 2014. 196 f.

PASSARELLI, Ulisses. **ACHEGAS AO ESTUDO DAS PASTORINHAS**. [2005].
Disponível em:

https://saojoaodelreitransparente.com.br/files/docs/Achegas_ao_estudo_das_Pastorinhas_.doc
. Acesso em: 12. dez. 2020.

PEREIRA, Maria Rachel Coelho. **Começa o maior festival de cirandas do Brasil**. 2009.
Disponível em: <http://cidadaniaejustica.blogspot.com/2009/08/comeca-o-maior-festival-de-cirandas-do.html>. Acesso em: 07 abr. 2020.

PESSOA, Blog do Simão. **Da Ciranda de Manaus à Ciranda de Manacapuru**. 2016.
Disponível em: <https://simaopessoa.blogspot.com/2016/07/da-ciranda-de-manaus-ciranda-de.html>. Acesso em: 07 abr. 2020.

Pilcha. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Pilcha>. Acesso em: 12 nov. 2020.

PIMENTAL, Altimar. Maneiro Pau: Uma dança dramática? **Revista Brasileira De Folclore**, [S. l.], v. 10, n. 26, p. 39–44, 1970.

POPULAR, Centro Nacional de Folclore e Cultura. **Xote Bragantino**. S.I. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001701.htm>. Acesso em: 02. Jun. 2020.

QUADRO, Nicolas Mendonça de; BOTTEON, Renato Giordani. **Arrastapé: As danças brasileiras Vanerão e Funk Passinho em seus contextos culturais**. 2016. 29 f. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

RASTAPÉ. Realização de Nicolas Mendonça e Renato Giordani. Florianópolis: Nicolas Mendonça e Renato Giordani, 2016. (9 min.), P&B.

WIKIPÉDIA. **Vanerão**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Vaner%C3%A3o>. Acesso em: 14 out. 2020.

ROSA, Clemilson da. **História e Tradição do Boi de mamão em Santa Catarina (1970-2000)**. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura e Bacharelado em História) - Universidade do Extremo Sul Catarinense, 2010.

S.I. **Chula no Rio Grande do Sul Região Sul Do Brasil**. 2015. Disponível em: <https://www.visiteobrasil.com.br/sul/rio-grande-do-sul/folclore/conheca/chula->. Acesso em: 14 nov. 2020.

S.I.. **Carneiro (dança)**. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001737.htm>. Acesso em: 04 set. 2020.

S.I.. **Confira o Regulamento do Festival das Cirandas**. 2013. Disponível em: <https://www.portalmarcossantos.com.br/2013/08/30/confira-o-regulamento-do-festival-das-cirandas/>. Acesso em: 09 abr. 2020.

SABER, Sempre Bom. **Pau de Fita**. 2015. Disponível em: <https://semprebomsaber.blogs.sapo.pt/pau-de-fita-1338>. Acesso em: 24 set. 2020.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é Cultura**. Coleção Primeiros Passos, Editora Brasiliense, 16ª ed. 1996.

SANTOS, Emanuelle Justino dos. **A Estética do Araruna: corpo, dança e educação física**. Curitiba: Appris, 2019.

SANTOS, Emanuelle Justino dos. **AS DANÇAS DO ARARUNA: TESSITURAS ENTRE CORPO, CULTURA E EDUCAÇÃO FÍSICA**. Fortaleza, Ce, out. 2019.

SCHIFFLER, Michele Freire. **Identidade em performance no Ticumbi** de São Benedito. Revista Mosaicum, n. 21, 2015.

SCHIMIDTH, M. Resultados da minha expedição bienal a Mato Grosso, de setembro de 1926 a agosto de 1938. In: **Boletim do Museu Nacional XIV-XVII**, p. 241-285. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

SIGNIFICADOS. **O que é Xote**:. 2019. Disponível em:

<https://www.significados.com.br/xote/>. Acesso em: 02 jun. 2020.

sil_tab_1_4.pdf>. Acesso em 10 de abr de 2013.

SILVA, Adan Renê Pereira da. **A construção identitária dos cirandeiros do festival de cirandas de Manacapuru**. 2014. 127 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014.

SILVA, Juliana Gonçalves da. **Criar, Cantar e Dançar**: reflexões etnográficas do guerreiro - folgado alagoano. 2015. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Antropologia, Departamento de Antropologia e Museologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

SILVA, Cláudio Antônio Santos da. **O GUERREIRO ALAGOANO**: corpo e pedagogia multirreferencial. 2015. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

SILVA, Renata de Lima. **Sambas de Umbigada: considerações sobre jongo, performance, ritual e cultura**. e-publicacoes.uerj.br, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/12142/9457>. Acesso em: 19, setembro de 2020.

SILVA, Tailan Ewerk Dantas da; ZYLBERBERG, Tatiana Passos. Possibilidades de inserção da cultura popular da região norte do Brasil em coreografias de Ginástica para Todos.

Conexões, Campinas, v. 14, n. 4, p.47-76, 31 dez. 2016. Universidade Estadual de Campinas.

VERMELHOS TRIBAIS. **ITENS DO FESTIBAL**. 2013. Disponível em:

<http://vermelhostribais.blogspot.com/2013/05/itens-do-festibal.html?m=1>. Acesso em: 18 ago. 2019.

SOARES, Stela Lopes; ALVEZ, Sheila Moreira. **Dança**. [Fortaleza]: S.I., 2017. 88 f.

Disponível em: <https://md.uninta.edu.br/geral/dan%C3%A7a/mobile/index.html#p=36>.

Acesso em: 06 ago. 2020.

SOUZA, Roger de. **MARUJADA: dança folclórica do Pará**. DANÇA FOLCLÓRICA DO PARÁ. 2013. Disponível em: <https://www.mundodadanca.art.br/2011/03/marujada-danca-folclorica-do-para.html>. Acesso em: 02. Jun. 2020.

SOUZA, Rosely Tavares de. **Oh pisadinha boa: transformações e permanências no Cavalo Marinho Pernambucano entre os anos de 1960 e 2000**. 2013. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. Acesso em 31 de agosto de 2020.

TEIXEIRA, Maisa França. **As representações espaciais/simbólicas e os sentidos do lugar de festa do boi-à-serra em Santo Antônio de Leverger/MT**. 2016. 200 f. Tese (Doutorado) - Curso de Geografia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

TENÓRIO, Iderval Reginaldo. **FOLCLORE DO CARIRI- MANEIRO PAU. MESTRE BIGODE DE JUAZEIRO DO NORTE**. 2014. Disponível em: <http://iderval.blogspot.com/2014/03/folclore-do-cariri-maneiro-pau-mestre.html>. Acesso em: 07 ago. 2020.

Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. **Xote-duas-damas**. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001703.htm>>. Acesso em: 26 de nov. de 2020.

Ticumbi. Disponível em: <https://www.visiteobrasil.com.br/sudeste/espírito-santo/folclore/conheca/ticumbi>. Acesso em 16 de setembro de 2020.

Ticumbi. Manifestações da Cultura Tradicional Brasileira. Série Traços do Brasil. Disponível em: <https://lupaternostro.com.br/blog/ticumbi-lu-paternostro/> Acesso em 18 de setembro de 2020.

Wikidanca. **Ciranda do Norte**. Publicado em 20 de abril de 2012. Disponível em: <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Ciranda_do_Norte/> Acesso em: 27 maio.2020.

XAVIER, Maria Sá. **Homens, deuses e santos no ritual da festa religiosidade do Ticumbi e arte de curar como expressões de territorialidade da cultura afro-brasileira na Vila de Itaúnas-ES**. In: SILV.. 2009.