

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE DESPORTOS
CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO FÍSICA**

KAUAN WALTRICK CARDOSO

**Dança Brasileira Forró Pé-de-Serra
–Arte Espontânea da Nossa Cultura–
das origens ao movimento da vida**

**FLORIANÓPOLIS
2016**

KAUAN WALTRICK CARDOSO

**Dança Brasileira Forró Pé-de-Serra
–Arte Espontânea da Nossa Cultura–
das origens ao movimento da vida**

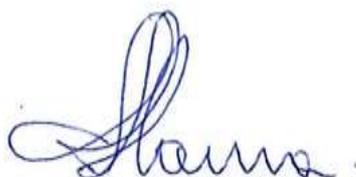
Trabalho apresentado como requisito parcial para aprovação na disciplina Seminário de Conclusão de Curso II (DEF – 5875), do Curso de Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) sob orientação da Prof.^a Dr.^a Iracema Soares de Sousa.

**FLORIANÓPOLIS
2016**

KAUAN WALTRICK CARDOSO

Monografia aprovada como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Educação Física pela Universidade Federal de Santa Catarina – CDS/UFSC.

Banca:



Orientadora: Prof.^a, Dr.^a Iracema Soares de Sousa
Centro de Desportos, UFSC.

Examinadora: Prof.^a Dr.^a Luciana Fiamoncini
Centro de Desportos, UFSC.

Examinador: Prof. Dr. Carlos Luiz Cardoso
Centro de Desportos, UFSC.

Suplente: Prof. Ms. Paulo Ricardo do Canto Capela
Centro de Desportos, UFSC.

Florianópolis, 18 julho de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a beleza e harmonia da Vida, o mistério da natureza que nos revela seu movimento mágico característico a sua essência, seu fluxo, sua intensidade. Nesse caso à *Energia Maior* que alimenta a alma, o corpo, o espírito, que une os seres humanos e da Vida. Que promove a ordem e a desordem, a plenitude e a ignorância, o movimento e o repouso, o som e o silêncio, num constante diálogo ao equilíbrio, a meditação... Gratidão pela dança ser/estar em minha Vida, se tornou mais ‘fecunda’.

Devido às sincronias do mundo pude ter a experiência de viver a arte, a educação, a cultura de forma mais engrandecedora e de fato valorizo muito essa *Cultura Brasileira*, a música, a dança e as manifestações dos povos. É vida verdadeira, na essência! Acredito que o *Projeto de Extensão de Forró* foi quem me motivou a estudar e entender mais do que se trata toda esta atmosfera educativa e artística ao qual já estava encaminhado pela dança, cada vez mais ampliando as ideias e os diferentes conhecimentos prático-teóricos-crítico, junto a todas as pessoas que pude ajudar/ser ajudado, aprender/ensinar, viver/compartilhar e dessa forma se tornou parte de mim, parte valiosa da minha vida.

Dessa forma agradeço a *todas as pessoas*, estudantes, bolsistas, professores, cidadãos que puderam enriquecer a minha vida e a de tantas outras pessoas por aí a fora, levando um pouco de conhecimento, alegria, simplicidade e prazer que hoje vejo na dança e principalmente no forró. Agradeço a todos os professores, pacientes e responsáveis em minha educação, sendo exemplo de vida para mim, cada qual sendo parte fundamental.

Também a *instituição e ao povo* que puderam me oportunizar o Estudo ao qual hoje valorizo imensamente. Assim podendo retribuir com esta pesquisa e com toda a prática educativa/cultural que puder proporcionar a sociedade/cultura/arte.

Mais específico às pessoas que influenciaram a minha vida de forma direta e na qual pude conviver durante *importantes momentos* da minha formação/existência enquanto ser humano, família, estudante, pesquisador, professor, artista...

Agradeço imensamente a Iracema Soares que me “aturou” durante todos esses anos dentro do curso, onde pode acompanhar minha evolução enquanto professor, fomentando reflexões, críticas e novas concepções de ensino que mesmo muitas vezes “conflitando” em algumas opiniões, foram importantíssimas na conscientização, no respeito, nas considerações éticas e afetuosas também recíprocas. Gratidão querida! *Viva o povo!*

Amanda Miranda gratidão pela parceria dentro e fora do projeto, você é uma pessoa muito especial! E foi um enorme prazer ter compartilhado todos esses momentos pedagógicos e tantas alegrias junto no decorrer do curso! “Simbora, Forrobodó!”

Agradeço nesse decorrer da vida, as experiências com os amigos feitos, desfeitos, relembrados, mantidos... pelos lindos momentos e boas experiências... Que Todos fazem parte da minha vida e são muito importantes, cada ser em sua época, momento, existência. Sou muito Feliz por ter aprendido com todos e feito amigos tão Bons, *Belos*.

Entre alguns amigos, um dos primeiros amigos, Thiago Bauer, aos amigos do Escotismo e seu “Sempre Alerta”, aos diferentes amigos de Infância, como o Leonardo Albino “*crânio rachado*”, Douglas Aguiar “*alemão batata*”, grandes amigos! E outros do

EIC (#seusmala)... O Andrey, famoso “*inxpetô*”, Eduardo Geremias “*sábio dudu*”, Renata Coelho “*rêzinha*”, Mariano Moura “*jogadô de bulica!*” e vários outros, da dança, José, Juliene, Nicolas, Marina, Juliana, Lidiane, Gabriel e outros.. no qual aprendi com todos, e para além deles, homens mulheres e gente de todo tipo, seres muito queridos que acompanharam minha formação e existência dentro da Universidade e para além dela. Momentos que forma/são preciosos na Vida.

Também grande carinho ao irmão Valentin Cunha, que faz aniversário no mesmo dia, grande tocador de berimbau/violão, dos jogos de capoeira ao qual fazíamos acampados na Lagoinha do Leste, compartilhando lindas noites, com música, fogueia, mar, luar... e Sol nascente. Irmão que sempre esteve na Boa Energia, na Paz, Positiva, Companheira... pudemos fazer várias viagens, trilhas, acampamentos, encontros, festas, reuniões, algazarras e confraternizações. *Gratidão por Existirem! Tenho Carinho por Todos!*

Agradeço ao “povo” do *Instinto Coletivo* e do *Centro Acadêmico* que tem um papel muito importante para mim, onde fizeram *a diferença* na minha trajetória de vida, sempre lutando pelos direitos educacionais e do próprio povo, do Ser-Humano. Conscientizando-se frente a ideais éticas, igualitárias e de fato democráticas de educação, cultura e da Vida.

Dedico a última música a minha querida “irmã” Angélica Mahfuz que *sempre* compartilhou lindos momentos dando atenção, carinho e fazendo *brilhar a vida* mais intensamente de forma mais *bela*, na arte, no canto... e poder “*Estarlar-vendo-Sorrir*”.

Dizer que Amo minha “*Maninha*” do coração e sua “*Macaquitcha*” linda/gostosa do Tio. São muito especiais! Também o “*Mano*” que tenho maior carinho e satisfação... A família do Pai que tenho Muita Saudade e Afeto por toda essa gente bonita do Rincão! A família da Mãe que sempre esteve presente unida, na qual pude compartilhar e aprender com muitos de vocês! Agradeço a Todos o carinho! E... Principalmente *as Minhas Mães e Pais* que me fizeram, educaram e deram todo suporte, ao qual necessitei, como carinho, respeito, atenção, consideração... e *liberdade*. Também moradia, comida, educação... Coisas que muitos não o têm e por isso importante sempre valorizarmos! São partes de Mim, e por isso, Imenso Amor! Dedico-lhes este trabalho do *Fundo do Coração* ao Carlos, Maguí, Sôsô, Kiko, a Vózinha, o Vozinho... à todas essas pessoas *Lindas/Amadas!*

Gratidão! _^_ Que a Paz, o Amor e a Alegria

Estejam sempre Presentes! *Com Todos Vocês...*

"A arte é o espelho da pátria. O país que não preserva os seus valores culturais
jamais verá a imagem de sua própria alma."

Friedrich Chopin

“Você que move o mundo, mova-me também.
Remova-me das profundezas e eleva-me ao alto, a Você.
Eu danço esta canção do silêncio.
E movimento meus pés pela música do cosmos.
Eu dirijo minha dança ao Paraíso
E sinto Seu sorriso me abençoando.”
Bernhard Wosien

“Todas as coisas possuem beleza, mas nem todos a vêem.”
Confúcio

“As grandezas do universo são a beleza, a pureza e o amor, Você as
descobre em pequenas coisas, ações e reações. Quando envolvidos no
ambiente regado pela essência do ser Tudo cresce, floresce e muda. As
mudanças ocorrem cada momento, em cada segundo e bons observadores
veem com o coração, escutam com o pensar e falam com o viver. Assim,
quando vemos o que descobrimos, sentimos e sabemos que muito mais
envolve o todo e o tudo. O tempo nosso maior aliado, a vida nossa história
e a esperança nossa seiva fazem com que tudo tenha determinado valor
para cada qual Ao viver, podemos sentir, manifestar nossas emoções,
sentimentos e vontades. Quando escolhemos viver cada momento, tudo se
torna importante, torna-se elemento de nosso aprendizado”.

Úrsula Blattmann

RESUMO

Este trabalho de pesquisa objetiva sistematizar o conhecimento sobre a Dança e Forró numa abordagem qualitativa. É uma pesquisa do tipo exploratória com viés dialético. O campo da investigação se constituiu a partir das experiências de estudos e das práticas da dança forró pé-de-serra realizados no Projeto de Extensão Dança Brasileira Forró Pé-de-Serra do CDS/UFSC. Busca-se articular e ilustrar as análises e reflexões com esta experiência e para isso dialogar com esta realidade. Fizemos um levantamento de informações com alguns dos participantes deste projeto bem como uma sistematização teórica sobre dança educação. Abordamos diferentes relações com assuntos pertinentes ao campo educacional, artístico, cultural, histórico e até da existência humana. Sempre procurando contextualizar na realidade social concreta. Assim, esse estudo se importa em aprofundar questões da história, origem do Forró na cultura popular, da música, dos processos de educação para a emancipação humana, e das miscigenações cultural que levaram a constituir essa manifestação tão importante que é o Forró. A corporeidade na dança é possibilidade de autotransformação, portanto, é parte do processo educativo. Em outras palavras como dança-arte-educação. O Forró como expressão de cultura do popular vem para se constituir numa prática/conhecimento imprescindível nesta formação e que pode ser trabalhada no âmbito da própria Educação Física e/ou para além dela, tanto na prática quanto na teoria. Constatamos que esta prática é uma via de conscientização da realidade e do cotidiano, em seu movimento e na vida. Vimos também a importância de se trabalhar com elementos educativos que promovem a humanização dos seres humanos e não a sua fragmentação e estranhamento da realidade. Valorizar as potencialidades educativas e criativas de ser humano, respaldando uma prática de vida mais digna, de preferência com a União/Integridade/Saúde que a Dança pode proporcionar, *“dançando a vida”*.

Palavras-chaves: Educação Física. Dança. Cultura Brasileira. Cultura Popular. Forró pé de serra.

LISTA DE FIGURAS

Figura 3 – Imagem Caatinga/Sertão Nordestino.....	82
Figura 4 – Imagem Boiadeiro/Vaqueiro.....	82
Figura 5 – Imagem Família de Luiz Gonzaga.....	94
Figura 6 – Imagem Luiz Gonzaga.....	95
Figura 7 – Imagem de Humberto Teixeira.....	95
Figura 8 – Zabumba/Marreta/Bacalhau.....	102
Figura 9 – Triângulo.....	102
Figura 10 – Sanfona 8 e 120 Baixos.....	104
Figura 11 – Rabeca/Clarinete/Caxixi/Pandeiro/Pífano.....	105
Figura 12 – Agogô/ Banjo/ Viola/ Reco-reco.....	105
Figura 13 – Foto Forrobodó 2015, Atividade Lúdica I.....	111
Figura 14 – Foto Ciranda, Atividade Lúdica II e III, Técnica, Aprendizado.....	113
Figura 15 – Foto Relaxamento, Forrobodó Sala, Forrobodó I e II.....	113
Figura 16 - Foto de Januário e Luiz Gonzaga.....	114
Figura 17 – Maria Bonita e Lampião.....	116
Figura 18 – Forrobodó Junino 2016.....	119

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
1.2	OBJETIVO GERAL.....	13
1.2.1	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	14
2	METODOLOGIA.....	15
3	DANÇA EDUCAÇÃO, CORPOREIDADE, CULTURA, HISTÓRIA.....	19
3.1	‘Educar-a-ação’ pela Dança, tempos e processos corpóreos.....	33
3.2	Dança, História e Cultura	43
3.3	Dança, Realidade Social e processos Educativos.....	49
3.4	Dança Cooperação pela Vida	59
3.5	Dança, Professores e a Valorização Cultural.....	62
4	A DANÇA FORRÓ E A CULTURA BRASILEIRA	75
4.1	Dança, Forrobodó, Forró e a Cultura Viva.....	83
4.2	Luiz Gonzaga.....	89
4.3	Forró e a Arte Musical.....	99
4.3.1	Musicalidade.....	99
4.3.2	O Trio (Forró Pé de Serra.) e os Instrumentos	101
4.3.3	Sanfoneiros do Brasil.....	107
4.4	Experiências da Vida Acadêmica no projeto de Extensão FPS.....	111
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
	REFERÊNCIAS.....	121
	ANEXO.....	126

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta, analisa e reflete sobre diferentes aspectos da dança que, de alguma forma, está em conexão com o projeto de extensão intitulado ‘Dança Brasileira Forró Pé-de-Serra’ desenvolvido no Centro de Desportos (CDS) da Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, desde 2003. Este projeto de extensão está intimamente ligado ao tripé universitário Ensino-Pesquisa-Extensão. A sua abrangência é ampla e procura atender a comunidade de forma que qualquer pessoa possa participar. Tem um cronograma de inscrição em cada semestre definido pela Coordenadoria de extensão do CDS. A possibilidade de explorar elementos pertinentes a dança e, por consequência o Forró numa relação indissolúvel com a cultura brasileira e o compromisso educacional, é o nosso pano de fundo.

Assim, foi estabelecido como objetivo desta pesquisa analisar e sistematizar teoricamente sobre a dança, a partir das práticas deste curso de extensão, com ênfase no primeiro semestre de 2016, se houve alguma mudança nos participantes, ou seja, saber se as experiências dessa prática trouxeram mudanças à vida dessas pessoas ou se não houve nenhuma alteração. Qual a contribuição dessa dança na vida dessas pessoas? Melhor dizendo: o que pode ter sido transformado a partir destas experiências da prática do Forró Pé-de-Serra para os participantes deste curso de extensão do CDS/UFSC? Isso seria possível? E a dança proporciona a ampliação cultural e social destas pessoas? Qual a dança que estamos tratando?

Percebemos que algumas transformações são importantes para o ser humano, e faz parte do processo de ensino-aprendizagem. O professor aprende o que ensina e vice-versa. Nesse bojo apresentamos alguns elementos educativos que estão embutidos nos pressupostos teóricos da prática pedagógicas que acontece no projeto de extensão Dança Brasileira Forró Pé-de-Serra: ensinar e aprender brincando, soltura do corpo, auto expressão, sociabilidade, domínio motor, respeito, sensibilização corpórea, criatividade, conhecimentos históricos dessa dança que é uma festa, em síntese, uma atividade essencialmente lúdica. Ainda temos outros aspectos que estão ligados à saúde, ao prazer, a alegria. Estes sentimentos, de forma geral, são evidenciados nas práticas. É perceptível o nosso esforço pedagógico para alcançá-los. Consubstanciando esta formação consideramos assim um ser humano íntegro. Síntese de múltiplas determinações, portanto, abrange a esfera mental, emocional, espiritual.

O projeto em si faz parte da área de Educação Física no CDS/ UFSC e pode ser considerado para o acadêmico, também, como um ótimo laboratório teórico-metodológico no que se refere à formação do educador a partir dos estudos pedagógicos solicitados. Possibilita

ao mesmo tempo uma maior compreensão da realidade concreta haja vista a experiência de absorver, já na prática, a relação teoria e prática, prática e teoria, deste modo, o acadêmico consegue maior embasamento teórico para desenvolver sua prática pedagógica como futuro professor.

Nesse contexto, podemos dizer que as questões, aqui apresentadas, são extraídas da experiência, da prática e dos estudos e observações junto a esses grupos responsáveis pelo despertar do interesse e da necessidade de se aprofundar teoricamente nas referidas questões, por meio de uma pesquisa.

O projeto de extensão Dança Brasileira Forró Pé-de-Serra (FPS¹) é tomado aqui como uma prática pedagógica que, ao mesmo tempo, é também campo de investigação. Neste sentido construímos um trabalho pedagógico que, acima de tudo, está preocupado em produzir uma forma de ensinar dança diferente do que comumente se faz. Ensinamos aos participantes do projeto o conhecimento do Forró como expressão de cultura, a brasileira, sem esquecer-se de sua contextualização histórica e dos aspectos educacionais orientados para a emancipação humana. Procuramos nos libertar das formas tradicionais de ensino no sentido de não cair nas normalizações, vale dizer, na domesticação de gestos e posturas, pois concebemos a dança de forma que se comprometa com a formação humana, explicando melhor, tentamos revelar em cada um, outra postura imediata frente à dança e à vida. Portanto, essa sistematização teórica sobre a dança faz parte de uma importante referência aqui trabalhada não somente para os participantes do projeto, mas para todos que se interessam pela dança.

Na perspectiva de aprofundamento desses estudos buscamos nos livros, na literatura publicada ir além das classificações sobre a dança e suas concepções, mas procuramos anexar inter-relações com a dança usando a categoria da totalidade que fundamenta as análises, deste modo a riqueza de elementos educativos se ampliaram sobremaneira. As escolhas chegaram a partir das experiências do projeto de extensão FPS e se relacionam a compromissos referentes à formação humana. A dança, ou mesmo a pesquisa em si, apresenta o problema misturado com a minha história de vida, nessa relação entre sujeito e objeto ficou a oportunidade do desenvolvimento de minhas reflexões e a abertura do processo de conhecimentos acerca da dança bem como o processo de se ensinar. A evolução da minha formação consubstancia-se num caráter mais ampliado de educação, isso foi o maior legado. É imprescindível conhecer

¹ Esta é numa sigla criada em referência ao projeto de Extensão Forró Pé-de-Serra CDS/UFSC. Daqui em diante leia-se (FPS) Forró pé-d-serra.

tudo isso mais a fundo e por isso se institui a necessidade desse tipo de pesquisa. Em nossa área é de crucial importância, haja vista que temos poucos estudos aprofundados sobre dança e, principalmente, sobre o Forró. São poucas as pesquisas disponíveis na literatura científica que possibilite uma discussão sobre a prática educativa partindo de uma realidade própria num contexto histórico social definido.

É nesse bojo que questionamos a formação dos profissionais/professores de Dança e/ou de Educação Física que atuam com esse conhecimento tão fundamental que é a dança, sem referenciais de uma realidade concreta e sem reflexão sobre a importância da formação e do processo educativo em si. Dessa maneira esse estudo, aqui realizado, vislumbrou mais a realidade por perceber a carência de elementos promotores de uma educação corpórea que ultrapasse uma visão fragmentada do humano, essenciais a essa prática pedagógica. Por exemplo, temos dúvidas se há clareza na importância desse instrumento educacional de cultura, de história, enfim, da arte, como vitais à existência humana.

Neste processo ocorreram questionamentos continuamente, de variados matizes, no entanto neste momento perguntamos: Os participantes percebem mudanças na própria vida com a experiência de dançar? Essa prática é coerente para um trabalho da dança e do forró na atualidade? Quantas pessoas já puderam participar do projeto? O que algumas delas teriam a falar do ensino da dança neste projeto? Será que as pessoas compreendem e conhecem essa cultura, o forró, que todos tanto gostam, vê, escutam e praticam, nos diferentes meios sociais?

Dito isto procuramos conhecer o Forró de forma a entender suas características, suas origens, diferenças e importância, sejam na musicalidade, na relação da dança como festa ou até mesmo em seu contexto social concreto. Confrontamos deste modo, a dança de uma forma geral, por trazer uma perspectiva educativa para a vida. Propomos outro olhar a partir da própria dança e por meio dela. Para esclarecermos tudo isso transitamos pela dança, da antiguidade até os nossos dias. Relacionamos a dança a elementos pedagógicos no sentido de auxiliar no processo da emancipação humana, oportunidade que faz o ser humano mais autêntico pela dança. A dança que concebemos passa a ser um instrumento indispensável ao ser humano, sendo uma possibilidade de se promover um forte auxílio no crescimento pessoal, em sua própria vida para quem a pratica. Por mais essas e outras justificativas esta pesquisa serve de embasamento e pretende visualizar/analisar a realidade sob esta perspectiva.

É um compromisso aqui contribuir com a própria área ou para além dela, ao proporcionar a sistematização teórica sobre uma dança que parte do entendimento maior e mais amplo sobre dançar. Também saber mais sobre a nossa própria cultura e as

possibilidades de se educar/trabalhar com uma proposta cultural-artística de forma prazerosa e divertida.

No projeto de extensão deixamos claro que se prioriza uma forma de educar por meio do forró que leve os participantes na obtenção da consciência do processo de aprendizagem que vai além dos aspectos biológicos, dos passos e da repetição. Potenciais como de criatividade, autonomia ou até mesmo uma consciência mais crítica na dança são importantes no processo pedagógico e emancipador, podendo contribuir nas transformações sociais. Mas, tudo isso não impediu de se multiplicar as dúvidas. O que é forró? De onde surgiu essa dança? A partir de qual contexto foi criada? Quem é Luiz Gonzaga? O forró corresponde a um estilo de passos determinados? O que é forró universitário? O que é o forró pé-de-serra? Qual a relação do forró com a dança de salão? Questionamentos esses que muitas vezes não são trazidos na experiência da dança e do forró, como já foram retratados. Portanto, necessitando de embasamento teórico-prático e pedagógico referente à dança e a cultura², a história e aos contextos sociais.

1.2 OBJETIVO GERAL

Assim, esta pesquisa pretendeu compreender e conhecer mais sobre assuntos referentes à dança e ao forró numa perspectiva de Educação Libertária tendo em vista e considerando a realidade que os envolvem. Relacioná-los à vida, de uma forma geral, e contextualizar a prática por meio das experiências que aconteceram no projeto de extensão Dança Brasileira Forró Pé-de-Serra, oferecido pelo Centro de Desportos da Universidade Federal de Santa Catarina. CDS/UFSC.

² A **Cultura** é constituída pelo conjunto de textos produzidos pelo ser humano, não apenas construções da linguagem verbal, mas também mitos, rituais, gestos, ritmos, jogos, entre outros. Os textos da cultura são considerados, também, sistemas comunicativos que obedecem às regras e normas preconizadas pela cultura vigente. O que não impede de culturas diferentes se comunicarem. “A cultura é o macrossistema comunicativo que perpassa todas as manifestações e como tal deve ser compreendido para que se possam compreender assim as manifestações culturais individualizadas” (BAITELLO JÚNIOR, 1999, p. 18). A comunicação entre as diversas culturas permite que as criações do homem, como a música, o cinema, as danças, os jogos e os brinquedos atravessem fronteiras. (BAITELLO, 1999, apud MENDES, 2009).

1.2.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 1) Contextualizar a Dança na história e na sociedade compreendendo sua amplitude/atuação;
- 2) Abordar elementos da Dança conhecendo seu caráter educativo e transformador no que se refere à corporeidade e a consciência humana;
- 3) Conhecer a Dança numa perspectiva essencialmente socializadora de cultura oportunizando entender esse ser humano social e a diversidade cultural/artística;
- 4) Conhecer o FPS contextualizando a realidade histórica e cultural conhecendo com suas características e colaborar para a valorização cultural que se mostra imprescindível atualmente;
- 5) Vislumbrar elementos educativos importantes de musicalidade, poesia e dança, por meio da Cultura brasileira do Forró pé-de-serra;
- 6) Promover o FPS como uma dança brasileira que pode auxiliar na felicidade/saúde do povo como uma questão de aprendizagem essencial, podendo contribuir na integridade humana;
- 7) Perceber as principais mudanças ocorridas na vida de alguns dos participantes do Projeto FPS a fim de colaborar para o avanço das experiências do projeto, como também, das questões e estudado apontados.

2 METODOLOGIA

Esta pesquisa tem um caráter exploratório, num sentido dialógico com a realidade, busca identificar e se aproximar das experiências que foram presentes/transformações na vida dos participantes do Projeto de Extensão no ano de 2016, dialogando e conhecendo mais os assuntos da área de Educação, Educação Física, da Dança e do Forró. Busca-se também identificar possíveis problemas, questões trabalhadas, hábitos e também os benefícios na realidade de cada cidadão e como é visto/sentido/compreendido a dança. A Cultura Brasileira também foi evidenciada.

Portanto, neste sentido, esclarecemos o que é este caráter exploratório, afirma Triviños (1987, p. 109):

Os estudos exploratórios permitem ao investigador aumentar sua experiência em torno de determinado problema. O pesquisador parte de uma hipótese e aprofunda seu estudo nos limites de uma realidade específica, buscando antecedentes, maior conhecimentos para, em seguida, planejar uma descritiva ou de tipo experimental. Outras vezes, deseja delimitar ou manejar com maior segurança uma teoria cujo enunciado resulta demasiado amplo para os objetivos da pesquisa que se tem em mente realizar.

Também por estarmos trabalhando com o forró como cultura popular, oriunda do nordeste brasileiro, ou ainda a dança numa perspectiva Histórico-Educativa, este estudo passa a ter um caráter dialético. Assim, não perdendo o caráter de buscar esta maior compreensão na totalidade da vida, de forma crítica/reflexiva, ao qual se mostra imprescindível para que tomemos melhores “caminhos” Culturais e Educacionais na Dança, uma citação de Minayo (2006, p. 108) explica mais essa dialética:

[...] a dialética refere-se ao método de abordagem da realidade, reconhecendo-a como processo histórico em seu peculiar dinamismo, provisoriamente e transformação. A dialética é estratégia de apreensão e de compreensão da prática social empírica dos indivíduos em sociedade (nos grupos, classes, e segmentos sociais), de realização da crítica das ideologias e das tentativas de articulação entre sujeito e objeto, ambos históricos.

Formamos um grupo que participou da pesquisa com sete integrantes, todos de diferentes estruturas corporais, idades bem diferentes, classes sociais e experiências variadas na dança, realidades únicas que puderam cada qual com sua visão mostrar um pouco do que perceberam do forró, do que seria essa cultura, essa história, e principalmente essa prática de dança que acontece no Projeto Forró Pé-de-Serra do CDS/UFSC. Os entrevistados

expressaram-se de maneira a contribuir com o estudo em questão possibilitando compreender melhor por meio das diferentes visões e com isso ilustrar as análises com depoimentos oriundos de uma prática concreta. Todos os integrantes deste grupo realizaram, ou estavam finalizando, no mínimo 1 semestre de “curso”. Buscou-se trazer pessoas dos dois níveis, I (iniciante) e II (intermediário/avançado) para que pudessem diversificar pelos diferentes olhares e pessoas, as experiências. Podendo assim servir aqui não para julgar, mas contribuir com as diferentes impressões do que ocorre com a pessoa a partir desta experiência. Nesta pesquisa e a partir das particularidades experimentadas nas aulas pode-se ter uma “visão/sentir/expressar” mais “fiel” em relação ao forró e os elementos pertinentes às diferentes relações com a vida das pessoas, com as dificuldades, as transformações. Educando e melhorando diretamente suas relações sejam familiares, no trabalho e na sociedade como um todo.

Coletamos as informações no CDS/UFSC, no final do primeiro semestre de 2016. Gravamos as respostas, individualmente, sobre os questionamentos em pauta. Foi um diálogo com a realidade do participante e assim levantamos as informações importantes que contribuíram para uma análise/reflexão qualitativa dos assuntos presentes neste estudo, desta forma trabalhamos o todo junto ao contexto da realidade e do assunto. Assim fizemos essa coleta com alguns participantes do projeto bem como uma sistematização teórica sobre dança educação a partir de autores que se aproximam da concepção de dança que defendemos. Desta maneira abordamos diferentes relações com assuntos pertinentes ao campo educacional, artístico, cultural, histórico e até da existência humana. Fundamentando e contextualizando as análises com as seguintes categorias teóricas: a dança na realidade (vida) social concreta. O contexto histórico, origem do Forró na cultura popular brasileira, da música, nos processos de educação para a emancipação humana. A corporeidade na dança e a possibilidade de autotransformação, portanto, está presente o caráter educativo. Em outras palavras como dança-arte-educação.

Estas categorias foram definidas *a priori*:

- A dança na Realidade Social Concreta.
- O Contexto Histórico
- Origem do Forró
- Cultura Popular Brasileira
- A corporeidade na dança

- Dança-Arte-Educação
- E a Totalidade, como categoria de fundo.

Em sua maioria, todas as falas convergiram a uma reação positiva/otimista, transformadora e consciente de educação. Assumindo análises críticas e reflexivas frente ao próprio autoconhecimento, como também referente à cultura e a educação presente.

Importante salientar que utilizamos a categoria da totalidade como pressuposto fundamental de análise nesta pesquisa. Portanto, concebemos a dança diretamente relacionada a totalidade da vida, ao qual se manifesta no ser humano por meio de sua corporeidade, em seu próprio movimento, no cotidiano. Nesse sentido Garaudy (1980) define da seguinte maneira:

Em cada um de nossos gestos, toda a palpação do mundo, todas as suas interações estão presentes, refletem-se e se repetem, concentram-se como em um espelho convergente. Neste diálogo de movimento e incessante vida do todo que respira com nosso alento e pulsa com o nosso sangue. Viver é, antes de mais nada, participar desse fluxo e dessa pulsação orgânica do mundo que está em nós, desse movimento, desse ritmo, *dessa totalidade*, porque, mesmo durante nosso sono, vela em nosso peito a lei da dupla batida, a da nossa respiração e a do nosso coração (GARAUDY, 1980, p. 26) [grifo nosso].

Constata-se pela citação que esta dança faz parte de um elemento anterior no qual o próprio ser humano passa a “pulsar/fluir” em consonância com a vida, com sua totalidade.

A dança moderna contribuiu para dar novamente ao homem sua identidade, sobretudo ao desenvolver-lhe o sentimento do corpo, como fonte de sua dependência e de sua potência, como receptáculo do mundo real pelos sentidos e como projeção do mundo possível pela ação, e foi por aí que começou, e que devia começar, a reconquista das dimensões perdidas: *erotizar nosso relacionamento total com o mundo* e dar um estilo aos movimentos do nosso corpo e nossa vida, despertando em nós o desejo de *expressar todo o nosso ser exprimindo o mundo*. Tentar recuperar a relação do homem com seu corpo e de seu corpo com o mundo, em uma sociedade sem finalidade humana onde é tão difícil para o indivíduo saber o que quer ou mesmo o que deve buscar, *sendo a necessidade mais urgente a de realizar um modo de vida pessoal e voluntário*. A dança moderna fazendo do corpo *inteiro*, centrado em si mesmo, um instrumento controlado de expressão e de criação, deu novamente à arte e, em particular, a dança – a *única arte em que o próprio artista vira obra de arte*, como disse Nietzsche – seu papel mais importante: desenvolver uma atividade que *não é outra senão a própria vida, porém mais intensa, mais despojada, mais significativa*. (GARAUDY, 1980, p. 52). [Grifos do Autor]

Temos a ideia de que tanto a prática pedagógica quanto a relação com a dança em questão nos apontam a uma conscientização utópica ao qual se compromete com a realidade a fim de causar mudanças/transformações. Neste sentido colaborando para uma renovação cultural iminente neste processo dialético.

A conscientização está evidentemente ligada à utopia, implica em utopia. Quanto mais conscientizados nos tornamos, mais capacitados estamos para ser anunciadores e denunciadores, graças ao compromisso de transformação que assumimos. Mas esta posição deve ser permanente: a partir do momento em que denunciemos uma estrutura desumanizante sem nos comprometermos com a realidade, a partir do momento em que chegamos à conscientização do projeto, se deixarmos de ser utópicos nos burocratizamos; é o perigo das revoluções quando deixam de ser permanentes. Uma das respostas geniais é a da renovação cultural, esta dialetização que, propriamente falando, não é de ontem, nem de hoje, nem de amanhã, mas uma tarefa permanente de transformação (FREIRE, 1979, p. 16).

Paralelamente e em conjunto fizemos uma pesquisa sobre a concepção de dança que trabalhamos. Este levantamento foi realizado em livros, revistas, sites e todas as fontes possíveis que pudessem trazer alguma informação que desse conta do assunto. Selecionamos após a leitura, as principais contribuições e sistematizamos as explicações pertinentes a esta pesquisa sobre a dança educação. Por fim, esta investigação encontra aporte teórico-conceitual em autores de diferentes áreas do conhecimento, tais como: Laban, Wosien, Deleuze, Paulo Freire, Dewey, Dantas, Câmara Cascudo, Einstein entre outros.

3 DANÇA, EDUCAÇÃO, CORPOREIDADE, CULTURA, HISTÓRIA

Inicia-se este capítulo com uma citação de *Einstein*³, cuja ideia refere-se a sua visão de mundo e de ser humano. Com isso, pode-se sustentar e nos auxiliar numa perspectiva de dança com uma compreensão mais sutil e relacionada ao mistério da Vida:

O mistério da vida me causa a mais forte emoção. É o sentimento que suscita a beleza e a verdade, cria a arte e a ciência. Se alguém não conhece esta sensação ou não pode mais experimentar espanto ou surpresa, já é um morto-vivo e seus olhos se cegaram. Aureolada de temor, é a realidade secreta do mistério que constitui também a religião. Homens reconhecem então algo de impenetrável a suas inteligências, conhecem, porém as manifestações desta ordem suprema e da Beleza inalterável. Homens se confessam limitados e seu espírito não pode apreender esta perfeição [...] Não me canso de contemplar o mistério da eternidade da vida. Tenho uma intuição da extraordinária construção do ser. Mesmo que o esforço para compreendê-lo fique sempre desproporcionado, vejo a Razão se manifestar na vida (EINSTEIN, 1981, p. 9).

Portanto, o ato de dançar pode ser um fenômeno misterioso, ou seja, mágico, como afirmou acima Einstein (1981). A magia da dança não nos deixa ficar parados, pois o contato com a música e o outro é um fluir de corpo e alma. Torna-se um estágio de experiência que se faz não mente, ou um não pensar, um porvir⁴, isto se faz por caminhos incertos, novos, criativos, inserido nesse mistério. Podendo viabilizar ao ser humano uma ‘meditação’ e reconexão interior. Acontece independentemente de uma ideia anterior, assim, suscitando da melhor forma possível, por meio do seu ser-mundo particular, ao qual vai se construindo e ganhando experiência e consciência⁵. É um sentir-se presente de cada momento, no qual se modifica dentro da experiência, das trocas, do compartilhar, por meio da corporeidade. O ser humano passa a se transformar nessas relações, em que decide, acerta, erra, cria, corrige e se

³ **Albert Einstein** - Foi um físico alemão de origem judaica, naturaliza-se suíço e, posteriormente, norte-americano. Educado em Munique e na Suíça, doutora-se em Zurique em 1905. A partir de 1910 aprofunda a teoria da relatividade e, em 1916, publica o resultado dos seus esforços. Recebe o Prêmio Nobel de Física em 1921. Aqui utilizo como um dos autores importantes que irá colaborar na pesquisa construindo uma análise referente à realidade, a arte e a cultura.

⁴ Trato deste conhecimento a partir de Merleau-Ponty (2006), onde se constitui na própria existência humana dentro de sua maior consciência no espaço/temporal e a possibilidade de ser/estar no mundo. No capítulo a seguir aprofunda-se esta concepção em ‘Educar-a-ação Pela Dança’ (p. 32).

⁵ Tenho forte amor pela justiça, pelo compromisso social. Mas com muita dificuldade me integro com os homens e em suas comunidades. [...] Conheço com lucidez e sem prevenção as fronteiras da comunicação e da harmonia entre mim e os outros homens. Com isso perdi algo da ingenuidade ou da inocência, mas ganhei minha independência. Já não mais firmo uma opinião, um hábito ou um julgamento sobre outra pessoa. Testei o homem. *É inconsciente* (EINSTEIN, 1981, p. 9, grifo nosso). Isso posto como contrário da consciência.

refaz em meio à dança e os outros, numa atmosfera real. Um processo importante e contínuo que acontece naturalmente, conforme a aprendizagem e a dedicação particular de cada um, podendo desenvolver-se e ganhar maior habilidade com seu corpo e com o corpo do outro, numa relação de maior respeito, sensibilidade e responsabilidade. Compreendendo a dança e o ser humano como um potencial latente e inerente a ser promovido, educando e estimulando-o para/na vida. Tornando-o mais íntegro e livre, fluido e harmônico em seu próprio momento, em cada dança, junto de si e para além.

A dança existe como uma expressão própria do ser humano e, ao longo dos tempos, é possível observar transformações em seus diversos aspectos e relações com o divino, com a natureza, com a sociedade e com o próprio corpo, estabelecendo uma comunicação dinâmica e significativa entre os indivíduos. Dança compreendida como atividade humana, veículo de comunicação do mistério, do divino, do conhecido ao desconhecido, em que os corpos se apresentam carregados de sentidos e intenções. Expressão livre, natural de tantos, arte de tão pura cultura, de riquezas, tradições e valores que se transformam no tempo e no espaço. Tempo e espaço que apresentam a dança através das celebrações, na magia dos jogos, das festas, das lutas, confrontos e guerras, na morte, na paz e na união (GÓIS; MOREIRA, 2004, p. 50).

Por ser uma prática social, a dança, sendo promovida pelo próprio povo e seus costumes, dentro da sua tradição, pode até mesmo estar ligada a religião, a natureza e a existência humana de forma geral, dentro da própria história cultural do ser humano, como foi citado por Góis e Moreira (2004). Sua atuação e expressão na vida vêm de tempos imemoriais, sendo muito ampla. Também enriquecedora ao ser humano quando compreendida em sua importância e complexidade, em seu real potencial de ação e transformação.

Nessa perspectiva, sendo o ser humano o centro deste processo cultural e de atuação na realidade, retratam-se alguns aspectos deste, a fim de entendê-lo no convívio social. Também nos referimos, na citação abaixo, aspectos de sua integridade mental, espiritual, corporal, emocional, frente à cultura e à vida. Utilizamos a citação de Welsch (1988) para ilustrar essa visão da civilização ocidental e de ser humano atual. Compreende-se que ainda hoje estão presentes características como essas que determinam a forma de ser e estar nas diferentes instâncias da vida social. Acredita-se ser um início do diálogo frente à concepção de ser humano, em parte, fragmentado, no qual é concebido nos diferentes meios educacionais, inclusive nos ambientes de dança.

[...] Segundo Welsch (1988), preocupou-se intensamente com as mediações entre as diferentes dimensões da racionalidade. Essas educações teriam alvos, objetos bem distintos: o espiritual ou mental (o intelecto), por um lado, e o corpóreo ou físico, por outro, resultando da soma a educação integral (educação intelectual, moral e física) [...] na melhor tradição ocidental, a educação “corporal” vai pautar-se pela ideia, culturalmente cristalizada, da superioridade da esfera mental ou intelectual – a razão como identificadora da dimensão essencial e definidora do ser humano. O corpo deve servir. O sujeito é sempre razão, ele (o corpo) é sempre objeto; a emancipação é identificada com a racionalidade da qual o corpo estava, por definição, excluído. (WELSCH, 1988, apud BRACHT, 1999, p. 2).

Percebe-se nessa perspectiva, que se contrasta na realidade, uma relação bastante diferente e antagônica de corpo e mente, como também, da razão e emoção. Por meio de uma medida cultural e trocas sociais estabelecidas passam-se a desvalorizar um em relação ao outro, elegendo uma superioridade nessas relações. Devido a essa realidade passa-se a não compreender mais as relações numa totalidade e integridade humana, de forma mais plena de seus reais potenciais na própria existência. Assim tornando-o um substrato do irreal, pois não o é na íntegra, na forma de agir, sentir, pensar e intuir. Necessitando aprender outra forma de relação mais harmoniosa e equilibrada perante si e a vida, na própria interação particular e social.

Um ser humano é parte de um todo chamado por nós de “Universo”, é uma parte limitada no tempo e no espaço. Ele experimenta a si mesmo, seus pensamentos e sentimentos, como alguma coisa separada do resto — uma espécie de ilusão de ótica de sua consciência. Essa ilusão é uma forma de prisão para nós, restringindo-nos aos nossos desejos pessoais e à afeição por umas poucas pessoas próximas. Nossa tarefa deve ser a de nos libertarmos dessa prisão alargando nossos círculos de compaixão para envolver todas as criaturas vivas e o todo da natureza em sua beleza. (EINSTEIN apud PELIZZOLI, 2008, p. 50).

Neste universo humano da própria vida, deparamos com essa realidade ‘ilusória’ concebida na própria consciência particular, de corpo, de ser humano e de mundo, na qual nos faz restringir nas diferentes relações para com as pessoas e a vida, aparecendo até mesmo na dança na forma de se expressar, se movimentar. Limitando-se a certas atitudes e hábitos, que por vezes, tiram a capacidade do próprio ser humano de viver a vida mais plena, sensível e de forma respeitosa em sua integridade.

Einstein (2016) traz uma citação interessante onde comenta: Somos todos muito ignorantes, mas nem todos ignoram as mesmas coisas e complementa. A mente que se abre a uma nova ideia jamais voltará ao seu tamanho original. Pode-se compreender nessa singela concepção de humildade em reconhecer-se como ignorante, que a meu ver o qualifica como

um aprendiz contínuo por meio da autorreflexão faz olhar a própria vida e a realidade numa complexidade e profundidade ao qual procuramos retratar aqui. Por meio dessa consciência, podemos traçar novas relações e aprendizados, buscando caminhos que desenvolvem e transformam o ser humano de maneira a atingir o seu melhor estado, aderindo a uma vida melhor. Podendo até mesmo, por meio dança, e da sutileza do sentir das trocas e dos existires do ser humano se compreender mais integrado à vida, por conta do processo de se educar nessas relações. Claro, não da forma como aparenta, dominado principalmente pela razão e/ou ignorância, mas de uma forma mais engrandecedora ao ser humano e a vida, necessitando entender-se, conhecer-se, para que assim possa melhor compreender a realidade e a existência como um todo, de forma interdependente no próprio universo das possibilidades. Colaborando com essa maior sensibilidade e integridade, a dança pode ser uma forma de unir esse ser humano por vezes fragmentado e estranhado concebendo-o e educando-o a partir da própria realidade, de maneira diferente, singular e particular, buscando uma maior plenitude e consciência nas diferentes relações para com a vida.

Dançando, o homem transcende a fragmentação, esse espelho partido cujos pedaços representam as partes dispersas do todo. Enquanto a dança, ele percebe novamente que é uno com seu próprio eu e com o exterior. Quando atinge tal nível de consciência profunda, o homem descobre o destino da totalidade da vida (MARIE-GABRIELE WOSIEN apud VIANNA, 1990, p. 20).

De todas as artes, a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso diz-na a mais antiga, aquela que o ser carrega dentro de si desde os tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar. Assim, das cavernas à era do computador, a dança fez e continua fazendo história (PORTINARI, 1989, p. 11).

A própria palavra dança, em todas as línguas europeias – danza, dance, tanz, deriva da raiz “tan” que em sânscrito, significa “tensão”. Dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses (GARAUDY, 1980, p. 14).

Conforme se observa a Dança é muito antiga e fez e faz muita história. Imaginem quantas vidas, interpretações, corpos, culturas, etnias e tradições passam por ela. Manifestando-se desde os primórdios até os dias atuais das mais diversas formas, expressões, sentidos, ideias e emoções. Em virtude das ‘tensões’ provocadas oportunizamos ao ser humano o aprender, ensinar, filosofar e refletir sobre a vida e seu movimento na sua própria

complexidade. Na forma de ver, sentir, agir, intuir, criar e recriar, toda essa realidade é posta em prática, ao vivenciar a dança.

Percebemos que a prática da dança pode contemplar diferentes visões e possibilidades de autoconhecimento do ser humano. Compreender-se na vivência, numa relação única com a arte, à cultura, a sociedade e a história é um dos seus grandes potenciais. Tudo isso por meio do próprio movimento e das suas relações pertinentes. O contato com essa *essência*⁶ humana, por exemplo, nesse compartilhar com os outros, as culturas, as tradições e as manifestações, possibilitam a almejada reflexão e o conhecer mais significativamente quando a realidade é vivida e compartilhada.

Um indivíduo é antes de qualquer coisa uma essência singular, isto é, um grau de potência. A essa essência corresponde uma relação característica; a este grau de potência corresponde certo poder de ser afetado [...]. O poder de ser afetado apresenta-se então como potência para agir (ESPINOSA; DELEUZE, 2002, p. 33).

A partir de Espinosa e Deleuze (2002), percebe-se que o ser humano pode intervir diretamente na sociedade na própria prática educativa e social, como potência de ação para ‘afetar e ser afetado’. Assim assumindo uma ‘construção’, ou ainda, uma ‘reformulação’ de ser humano mais ‘hominizado’, por meio da Educação Libertadora⁷. Nessa perspectiva, Freire (1983, p. 55) argumenta que o homem é um ser histórico, cultural, inacabado, consciente dos limites e em permanente movimento de busca do “ser mais”, portanto, sujeitos cognoscentes. Complementa dizendo que “É na inconclusão do ser, que se sabe como tal, que se funda a educação como processo permanente. Mulheres e homens se tornam educáveis na medida em que se reconheceram inacabados. Não foi a educação que fez homens e mulheres educáveis, mas a consciência de sua inconclusão é que gerou sua educabilidade” (FREIRE, 1996, p. 64). O mesmo autor ainda comenta mais sobre o processo de educação: “Ninguém educa ninguém, ninguém se educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo”

⁶ Sugerindo uma realidade fundamentada na conhecida separação entre a *Res Extensa* e *Res Cogitans*: existe um mundo de corpos, cuja essência é a extensão; cada corpo é uma parte do espaço, uma grandeza espacial limitada, diferente de todos os demais corpos apenas por diferentes modos de extensão – um mundo geométrico – cognoscível apenas, e inteiramente, em termos de matemática pura [...]. Por outro lado, existe o reino do interior, cuja essência é o pensamento e cujo modo é composto de processos subsidiários, tais como a percepção, à vontade, o sentimento, a imaginação, etc., reino que não é dotado de extensão e que, por sua vez, é independente do outro, pelo menos no que se refere a nosso conhecimento adequado a seu próprio respeito (BURT, 1991, p. 95).

⁷ Comenta-se melhor sobre este item na perspectiva de Freire (1979) no seguinte capítulo “Educar-ação pela Dança” (p. 28).

(FREIRE, 1983, p. 79). Percebe-se a partir de Freire a importância que se deve e/ou se deveria ter nas relações por ser um parâmetro educativo. Dessa forma:

Esta busca do ser mais, porém, não pode realizar-se no isolamento, no individualismo, mas na comunhão, na solidariedade dos existires, daí que seja impossível dar-se nas relações antagônicas entre opressores e oprimidos. (FREIRE, 1983, p. 75).

Aprender e ensinar faz parte da existência humana, histórica, social, como dela fazem parte a criação, a invenção, a linguagem, o amor, o ódio, o espanto, o medo, o desejo, a atração pelo risco, a fé, a dúvida, a curiosidade, a arte, a magia, a ciência, a tecnologia. (FREIRE, 2007, p. 22).

Compreende-se em Freire (2007), que a esfera da vida humana é muito ampla, podendo ser bem diversificada, plural e consciente. Por meio do próprio corpo o ser humano e mundo se integram em um só, possibilitando a convivência, o se educar na corporeidade, na busca por transformar-se e desenvolver-se adequadamente. Modificando diretamente as relações presentes a partir da própria existência. Mas para isso é importante que esta educação e/ou relação, não se dê de forma opressora, desrespeitosa, mas na comunhão dos diferentes existires, possibilitando-os uma convivência mais harmônica e assim, possibilitar a aprendizagem de forma mais 'receptiva'.

O corpo humano não é um instrumento distinto do homem, mas a sua própria existência no mundo. Ele expõe o ser humano à vida, à doença e a morte; às alegrias e às tristezas; ao imobilismo e a participação; ao conformismo e à luta; constituindo-se numa linguagem viva e universal. Assim, a constituição anátomo-fisiológica não pode ser entendida como uma dimensão independente da totalidade do indivíduo. O ato de se descobrir é, necessariamente, o de descobrir o corpo nas relações objetivas e subjetivas com os ambientes natural, social e cultural (RESENDE, 1994, p. 133).

O corpo que dança é um corpo construído, elaborado, trabalhado. Construído, na sua vida cotidiana, em processos de socialização, de educação, de repressão, de transgressão. Elaborado através de diferentes experiências e práticas de movimento. Trabalhado por técnicas específicas de dança, que imprimem no corpo tradições de movimento (DANTAS, 1999, p. 100).

Ainda complementando a ideia de corpo segundo Medina (1987, p. 69) argumenta que o mesmo "[...] como um sistema bioenergético-de-relação, dentro de um contexto ecológico amplo e complexo e em permanente processo de crescimento e desenvolvimento, que busca, enfim, desempenhar a sua missão de produtor e criador de história".

Dançar nessas perspectivas segundo Dantas, Garaudy, Woisien, e agregando a ideia de Medina de corpo é participar da Vida de maneira mais integrada na complexidade e totalidade da mesma, buscando torná-la plena e natural, na realidade objetiva, cotidiana, factual. Nela o ser humano como um ‘universo potencial’ amplia e valoriza as relações nos existires, nas trocas e nos afetos. Além disso, o caracteriza como parte desse todo sendo abordado em diferentes áreas de atuação, seja na sociedade, na cultura ou até mesmo como protagonista da própria história. Torna-se uma grande aliada ao ser humano que busca educar-se e conscientizar-se dessas relações, compreendendo-se numa situação mais ‘humanizada’, ou melhor, mais “hominizado”, como diz Freire⁸.

O ser humano só se expressa convenientemente quando colabora com todos na construção do mundo comum – só se humaniza no processo dialógico de humanização do mundo [...] não há ser humano absolutamente inculto: o ser humano “hominiza-se” expressando, dizendo o seu mundo. Aí começa a história e a cultura [...]. (FREIRE, 1983, p. 13).

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

A dança é um fenômeno que toma forma (aparece) na consciência implícita de si mesmo – de quem dança –; na experiência vivida, singular e vital; no fluir vivo e dinâmico que se apresenta num todo único e contínuo. Assim, a natureza do fenômeno criado em dança é estabelecida pelo corpo em movimento, que dá vida a uma forma dinâmica e única, o que faz com que essa natureza e suas estruturas inerentes sejam, em cada experiência, criadas e recriadas novamente. Nisso, dançarino e forma são um todo: ele não se move através de movimentos, não é agente da forma, mas seu centro motor. (SARAIVA, 2005, p. 9).

A dança pode então tornar-se, a partir dessas perspectivas, promotora dessa união, mais natural e fluída do ser humano. Essa colaboração proporcionada pela dança na

⁸ **Paulo Freire** – (1921-1997) Nasceu o Recife, Pernambuco formou-se em Direito em Recife. Tinha preocupação com o grande número de adultos analfabetos. Por seu empenho em ensinar os mais pobres, criou um método baseado no vocabulário de cada região. Tornou-se uma inspiração para gerações de professores, especialmente na América Latina e na África. No Chile, trabalhou por cinco anos no Instituto Chileno para a Reforma Agrária (ICIRA). Nesse período, escreveu o seu principal livro: "Pedagogia do Oprimido" (1968). Em 1969, lecionou na Universidade de Harvard (Estados Unidos), e na década de 1970 deu consultoria educacional a governos de países pobres, a maioria no continente africano, que viviam na época um processo de independência. Em 1980, depois de 16 anos de exílio, retornou ao Brasil, onde escreveu dois livros tidos como fundamentais em sua obra: "Pedagogia da Esperança" (1992) e "À Sombra desta Mangueira" (1995). Doutor Honoris Causa por 27 universidades, Freire recebeu prêmios como: Educação para a Paz (das Nações Unidas, 1986) e Educador dos Continentes (da Organização dos Estados Americanos, 1992).

construção do mundo comum o possibilita de humanizar através de sua própria expressão corporal, criando e recriando esse mundo particular e coletivo, possibilitando-o de sanar até mesmo as próprias necessidades sejam elas biológicas ou motoras [expressão]. O corpo dessa forma, ainda que tenha suas possibilidades e limitações, pode manifestar-se como ‘centro motor’, buscando essa maior consciência nessa relação vívida, singular e vital junto às experiências da dança. Nesse próprio movimento e ‘transformação’ particular acontece nas relações com a música, com a cultura e a história bem como com os integrantes que compartilham o momento. Possibilita-o de educar-se por meio do corpo, nas ações, nos pensamentos e sentimentos, de forma mais integral, buscando sua totalidade. A dança pode *incorporar* o ser humano na própria vida na busca por emancipá-lo e criar maior autonomia ao possibilitar e promover a sua autoeducação.

Vida é desenvolvimento e o desenvolver-se, o crescer, é vida. Duas implicações decorrem para a educação: 1) que o processo educativo não tem outro fim além de si mesmo: ele é seu próprio fim 2) o processo educativo é um contínuo reorganizar, reconstruir, transformar (DEWEY⁹, 1979, p. 53).

Complementando a ideia de corpo-cultura-mundo em meio à dança, a vida, e em suas diferentes tradições e manifestações, traz-se a citação de Daólio (1998, p. 53) o qual se referindo ao corpo o caracteriza como instrumento de ‘incorporação’ da vida:

Compreende-se o corpo enquanto [...] uma síntese da cultura, porque expressa elementos específicos da sociedade da qual faz parte. O homem, por meio do seu corpo, vai assimilando e se apropriando de valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração (a palavra é significativa). Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões.

Segundo Laban¹⁰ (1990) ao falar da dança numa relação com a vida comenta que a mesma “é o exercício da vida vista e praticada, e nos conecta com a fonte de existência”.

⁹ **John Dewey** – (1859-1952) Nasceu em Burlington, graduou-se em 1879, na universidade de Vermont e Doutourou-se em Filosofia no ano de 1882. Foi professor Secundário por três anos e professor de Filosofia em Michigan em 1884. É um dos fundadores da escola filosófica chamada Pragmatismo. Criou uma universidade exílio para acolher estudantes perseguidos de países de regime totalitário. Principais obras: Psicologia (1887); Meu credo pedagógico (1897); A escola e a criança (1898); A escola e a sociedade (1899); Experiência e Educação (1938). Ao longo da sua vida participou na elaboração de 40 livros e apresentou mais de 700 artigos.

¹⁰ **Rudolf Von Laban** - (1879-1958) foi dançarino e coreógrafo, considerado um dos maiores teóricos da dança do século XX. Dedicou sua vida ao estudo da sistematização da linguagem do movimento em diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Inicialmente Laban estudou Arquitetura na "Escola de Belas Artes de Paris", interessando-se pela relação entre o movimento humano e o espaço que o circunda. Aos 30 anos mudou-

Nessas afirmações anteriores, percebe-se que a dança pode proporcionar um autoconhecimento pela prática. Possibilita o refletir, e se desenvolver e se conscientizar, numa relação mais significativa para com a vida, por meio dessa conexão com a “fonte de existência”. Nessa perspectiva da vida, “a conscientização não está baseada sobre a consciência, de um lado, e o mundo, de outro; por outra parte, não pretende uma separação. Ao contrário, está baseada na relação consciência-mundo” (FREIRE, 1979, p. 26-27). Conforme a ideia, ao dançar, intensificam-se as relações nessa consciência-mundo provocado pelas ‘tensões’, possibilitando proporcionar a autoeducação, numa tentativa de ‘fortalecimento’, e/ou adquirir o hábito, do ser humano a uma percepção mais sutil para com a vida, de maior ‘sentido no mundo’. Podendo atuar assim por meio da corporeidade, numa ‘essência’ mais verdadeira ao próprio ser humano em sua vida, se ‘reconhecendo’ e ‘reconectando’ com essa ‘fonte’ e/ou *‘Energia Maior’*¹¹.

A dança por esse panorama torna-se um elemento artístico muito amplo, podendo abranger uma infinidade de possibilidades do ser humano de se movimentar e se expressar na própria realidade e do mundo comum, nessa “consciência-mundo”. Utilizando das diferentes faculdades interiores em prol do seu desenvolvimento, possibilita-o de humanizar-se e sensibilizar-se nas inter-relações, se transformando e a realidade também, em cada momento. Pode ser uma forma de criar uma ‘identidade’ própria seja na dança ou para além dela, pois não a concebemos isoladamente. Assim, desta maneira, pelo convívio com o grupo, concebendo-se como parte, pode se tornar um instrumento educativo que auxilia no movimento mais livre, criativo e expressivo, advinda de uma conexão maior de si e do todo, mais integrado e respeitoso. Numa fusão do ser humano em seu próprio movimento na música, na relação com o outro, gerando tensão e assim, se educando.

É necessário ter em conta que a construção da identidade individual também ocorre de forma intensa nas situações de relação, pela vivência de um sentimento de pertinência a um grupo, a uma sociedade e a uma cultura. O ser humano não pode se definir como indivíduo apenas isoladamente. A autoimagem, a autoestima e as possibilidades de satisfação das necessidades pessoais se estabelecem a partir do referencial vivido nas situações de relação, em que é possível se identificar ou se diferenciar, partilhar ou não de valores, atitudes, formas de expressão e convivência cultivados pelos grupos sociais nas suas diversas dimensões (BRASIL, 1998, p. 105).

se para Munique e sob a influência do dançarino/coreógrafo Heidi Dzinkowska passou a se dedicar à arte do movimento.

¹¹ Essa *‘Energia Maior’* ao qual argumento é num sentido que está para além da Consciência Humana, dentro do ‘Mistério’, visto o ser humano ser limitado dentro da infinidade da vida. Colaborando também na ideia de uma força que vem do ‘Universo’, da ‘Vida’, da ‘Natureza’ e de ‘Deus’, que atua no Todo, na ‘Ordem Cósmica’.

Nessa relação de formação de grupo e da dificuldade com o ritmo, o corpo. Um participante comenta da seguinte forma:

Principalmente achava muito difícil os ritmos brasileiros quando cheguei aqui no Brasil. Então primeira coisa que aprendi foi derrubar aquela barreira. Que poderia dançar esses ritmos brasileiros. Deu certo. Eu aprendi que a dança era uma forma de conhecer muitas pessoas legais sabe. Passar compartilhar dois dias da minha semana com eles, assim dentro da rotina. A passar mais tempo com outras pessoas, a fazer coisas diferente do meu trabalho também, então aprendi isso (Participante E do FPS).

Percebe-se que estas relações amigáveis podem ser frequentes, estimulam essa relação de grupo, de convivência, de carinho, consideração, respeito, valores importantes nas relações interpessoais na sociedade. Também pode fazer o ser humano superar-se.

Tratando então dessa relação de valores, atitudes e na relação de convivência nas ‘particularidades’, do afetar e ser afetado, na citação de Deleuze e Guattari, os mesmos abordam a questão do espaço-tempo na relação corpo-movimento como característica da *hecceidade*:

Lembranças de uma *hecceidade* – Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeitos determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude¹²: isto é, pelo conjunto de elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto de dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais. Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de *hecceidade*¹³. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm individualidades de uma coisa ou de um sujeito. São *hecceidades*, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas e partículas, pode afetar e ser afetado (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 40).

Percebe-se que no cotidiano a realidade se mostra mais verdadeiramente e nestas tensões e aprendizagens provocadas pela dança se torna mais intensa e significativa para o próprio ser humano. Ao se tornar mais atento e pronto a refletir, criar e/ou modifica-la, a dança passa a ser parte dessa relação íntima com a Vida, de forma ampla. Pode reconectar

¹² Coube a Espinosa ter destacado essas duas dimensões do Corpo e de ter definido o plano de Natureza como longitude e latitude puras. Latitude e longitude são os dois elementos de uma cartografia (idem).

¹³ Acontece de se escrever ‘*ecceidade*’, derivando a palavra de ‘*ecce*’, eis aqui. É um erro, pois Duns Scotus cria a palavra e o conceito a partir de ‘*Haec*’, “esta coisa”. Mas é um erro fecundo, porque sugere um modo de individuação que não se confunde precisamente com uma coisa ou sujeito (idem).

mais verdadeiramente o ser humano ao seu movimento e a sua realidade a fim de se tornar mais sutil, verdadeiro, consciente, mas não é só isso, também ‘autônomo’ em sua própria percepção de mundo e da ‘realidade objetiva’ posta. Auxilia a tornar-se mais apto para viver o cotidiano, em sua existência e experiência particular, como *agente* e *autor* da própria história.

A realidade objetiva é entendida aqui como componente determinante da cotidianidade que constitui a vida do homem. Assim o cotidiano aparece como o espaço onde se desenvolvem todas as atividades humanas, determinadas pela realidade objetiva dos fatos nele inserido. [...] A autora Agnes Heller em sua discussão sobre a cotidianidade demonstra como os processos históricos, protagonizados pelos homens, desenrolaram-se no seio da vida cotidiana e esta "não está ‘fora’ da história, mas no ‘centro’ do acontecer histórico: é a verdadeira ‘essência’ da substância social” (HELLER, 1992 apud VIEIRA, 2012, p. 13-14).

Não só por suas relações e por suas respostas o homem é criador de cultura, ele é também “fazedor” da história. Na medida em que o ser humano cria e decide, as épocas vão se formando e reformando. A história não é mais que uma cadeia contínua de épocas caracterizadas, cada uma delas, pelas aspirações, necessidades, valores e “temas” em processo de realização. Na medida em que o homem chega a descobrir e reconhecer, a “captar” estes temas, estas aspirações e as tarefas que supõe sua realização, nessa mesma medida o homem participa de sua época. Uma época se realiza na mesma proporção em que seus temas são captados e suas tarefas realizadas. Uma época está superada quando seus temas e suas tarefas já não correspondem às novas necessidades que vão surgindo. Realmente, o que caracteriza a passagem de uma época a outra é o fato de que aparecem novos valores que se opõem aos de ontem. Um homem faz história na medida em que, captando os temas próprios de sua época, pode cumprir tarefas concretas que supõe a realização destes temas. Também faz história quando, ao surgirem os novos temas, ao se buscarem valores inéditos, o homem sugere uma nova formulação, uma mudança na maneira de atuar, nas atitudes e nos comportamentos... Insistamos em que o homem, para fazer a história, tem de haver captado os temas. Do contrário, a história o arrasta, em lugar de ele fazê-la (FREIRE, 1979, p. 21).

Perante esta perspectiva do cotidiano, no âmago da própria vida social, da realidade objetiva, o ser humano atua de forma a se construir e reconstruir, contribuindo para a própria sociedade. Nessa relação histórica, particular e social, “arrastando ou sendo arrastado”, o mesmo interfere na história como ‘centro desse processo’. Como salienta Freire (1979), existe aí uma necessidade de estar atento a essa vida social, por dentro desses “temas”, a fim de atualizar-se dos acontecimentos na contemporaneidade. Assim, poder refletir de forma mais consciente sobre os elementos históricos, existenciais e potenciais, frente ao próprio conhecimento e realidade. Desta maneira o ser humano é possibilitado de criar, com seus próprios passos, sua própria dança, perante os “temas” da vida que lhe chegam, assim, podendo atuar e escolher a melhor “atitude” a ser tomada, se é necessário.

Entende-se que o ser humano tem potencial de mudar a realidade, de criá-la e recriá-la no cotidiano, na história e na cultura por meio das próprias ações, na corporeidade vivencial, dialógica, cotidiana. Certamente quanto mais atento e preparado estiver, mais poderá unir forças a fim de compreender as situações e transformá-las conscientemente. Possibilitando-o também de aprender. Ao dançar podem-se oportunizar essas diferentes relações e experiências mais significativas.

Corporeidade é incorporar signos, símbolos, prazeres, necessidades, através de atos ousados ou através de recuos necessários sem achar que um nega o outro. É cativar e ser cativado por outros, pelas coisas, pelo mundo numa relação dialógica (MOREIRA, 2003, p. 149).

Todo indivíduo se percebe e se sente como corporeidade. É na corporeidade que o homem se faz presente. A dimensão da corporeidade vivida, significativa e expressiva, caracteriza o homem e o distancia dos animais. Todas as realidades humanas são realizadas e visíveis na corporeidade [...]. O ser humano é corporeidade. (SANTIN, 1987, p. 50).

A dança deriva da corporeidade do dançarino. A lógica da dança, sua configuração, encontra-se na interpretação / criação de movimentos. Para compreendê-la, é preciso dançar, pois trata-se de um conhecimento vivencial, envolvendo o corpo, os movimentos e a percepção. A dança está diretamente vinculada ao corpo, sua linguagem é configurada pelo movimento, criando um vocabulário próprio de gestos significativos. (NÓBREGA, 1999, p. 136).

Nessa perspectiva, pela corporeidade, ao qual participa também da dança, torna o ser humano em seu corpo-mundo mais integrado e unido, por meio da arte, da cultura e da história. A dança surge concebendo-o numa visão mais ampla para com a vida, nessa realidade vivencial adquiridas nessas inter-relações- interferindo não somente na própria qualidade de vida do aluno, artista, professor, mas em todas as esferas do próprio ser humano em sua vida. Entende-se desta maneira que a mesma é necessária na própria evolução pessoal e interpessoal, social e cultural, numa perspectiva mais integrada à totalidade, numa prática educativa, coletiva e participativa, possibilitando-o de colaborar num maior entendimento de si e do Todo por meio da corporeidade.

O assunto corporeidade é tão agudamente relevante para a Educação em geral, para a vida humana e para um futuro humano neste planeta ameaçado, que urge alargar nossa visão para incluir necessidades ainda não suficientemente despertadas, mas que seguramente se manifestarão mais e mais ao ritmo da deterioração da qualidade de vida. Porque qualidade de vida, mesmo no seu sentido mais espiritual, sempre significa qualidade da corporeidade vivenciada. (ASSMANN, 1995, p. 75).

Corporeidade/motricidade é condição de existência, uma vez que é através dela que nos revelamos e nos afirmamos em relação aos outros como

sujeitos diferentes. A corporeidade se volta, desse modo, para seu destino de intersubjetividade: é o elo pelo qual podemos nos reconhecer e intercambiar com os outros. É contemplando-a, experienciando-a, tocando-a que se prossegue no jogo da vida; ela é a melhor mediadora de nossas paixões; coloca-se como ponto e/ou superfície de passagem de todas as nossas experiências e emoções (MANESCHY, 2001, p. 28).

Nessa perspectiva, segundo Assmann (1995) e Maneschy (2001), entende-se que pelo movimento e pelas relações presentes o ser humano reflete sobre si e no coletivo, se reconhecendo na cultura, na história, sendo humano, existindo, sentindo, expressando, como também sendo construção social. Por meio do educar o corpo, a partir do próprio corpo, na corporeidade, possibilita-o extrair o que se tem de mais significativo, intenso, perante esta mediação no qual é superfície de passagem. Assim, ocorre uma meditação ao próprio autoconhecimento numa realidade objetiva. Corroborando para uma sociedade mais consciente em pleno exercício da Vida. O sujeito, desta maneira, pode aprender/educar-se de forma intersubjetiva, social, oportunizando-o de dar-se como exemplo, como também de receber nessas interações.

As danças revelam e expressam o sentido da adoração, do culto através da forma e do símbolo. Trabalhando com nossos próprios instrumentos, nossos corpos, traçamos um caminho que conduz a ambas as experiências: de nosso próprio 'eu' individual e também da vida do grupo, da comunidade. Isto tem um efeito terapêutico natural, e então estas danças conduzem à cura e ao todo. O que eu tenho compreendido depois de uma vida de dança é que a dança é uma meditação em movimento, uma caminhada em direção ao silêncio onde todo movimento se torna uma oração (WOSIEN, 2005, p. 14).

Por ser uma prática social, como coloca Wosien (2005), em meio ao grupo, a comunidade ao dançar pode, por exemplo, suprir a necessidade do ser humano de sociabilizar, de se expressar, criar e ser arte, dentre outras. Aprender valores e posturas como de cooperar em grupo, adquirir respeito, expor e lidar com os sentimentos, os pensamentos e as diferenças próprias, nessas relações com o outro. Torna-se um meio terapêutico e educativo, importante nesse processo evolutivo particular, coletivo e social. Descobrir-se no movimento, na cultura e na sociedade pode ser um potencial muito relevante na dança, ao dançarino, ao artista, ou ainda, ao professor, podendo 'se trabalhar' nessas relações, entre as diferentes pessoas. Até mesmo, problematizando e/ou encontrando soluções para a própria realidade.

O artista apreende, de modo consciente ou não, as contradições da realidade ou as leva até mesmo consigo na sua criação. No entanto, quando a obra de arte é inserida no cotidiano, esta não tem condições de resolver materialmente as contradições como a ciência procura fazer; mas, sim, esteticamente. Ou seja, o seu retorno ao cotidiano implica na reflexividade sobre este próprio mundo, contribuindo subjetivamente para a resolução dos problemas mundanos. [...] arte enquanto uma esfera representativa do mundo que não se encerra em si mesma, parte constitutiva do próprio mundo cotidiano e que permite problematizá-lo. (VIEIRA, 2012, p. 20).

Durante o processo de aprendizagem, os procedimentos técnicos de coordenação de gestos, de adaptação de movimentos a determinadas regras e ritmos, e de uso do espaço e dos objetos constituem-se em problemas a serem resolvidos pelos alunos. Além deles, incluem-se ainda o controle e a expressão de sentimentos e emoções, a superação de inibições, a resolução de problemas táticos e estratégicos, a comunicação e a negociação de atitudes de maneira adequada com os parceiros ou eventuais adversários. (BRASIL, 1998, p. 50).

Dessa maneira nessa aprendizagem, segundo Vieira (2012) e o Brasil (1998), compromete-se como uma prática que traz a realidade à própria criação, em que a dança, o ser humano e o cotidiano se integram dentro de uma reflexividade social, presente, perceptível, consciente ou inconscientemente. Além disso, não somente serve como forma de problematizar estas questões e situações reais salientadas, mas principalmente suscitar uma educação reflexiva na própria prática, pela estética. A corporeidade então se desvela como potencial ao “humano genérico”, podendo aguçá-lo numa maior ‘intensidade presente’, como nos mostra Heller e Vieira na problematização do próprio cotidiano e do ser humano:

Na vida cotidiana o indivíduo se reproduz diretamente enquanto indivíduo e reproduz indiretamente a totalidade social. A autora ainda entende ser necessário que os indivíduos elevem sua consciência ao humano genérico¹⁴ [...] A atuação do indivíduo no cotidiano a partir do que ele tem de individual, peculiar e o que tem de genérico e comum, pode ser dividida em dois termos que atuam no mesmo momento: um ativo e outro receptivo. Mas os indivíduos “não tem nem tempo nem possibilidade de se absorver inteiramente em nenhum desses aspectos; por isso, não pode aguçá-los em toda sua intensidade” imersos totalmente no cotidiano (HELLER, 1992 apud VIEIRA, 2012, p. 15).

¹⁴ O homem é uma criatura genérica, não só na acepção de que faz objeto seu, prática e teoricamente, a espécie (tanto a sua própria como a das outras coisas), mas também – e agora se trata apenas de outra expressão para a mesma coisa – no sentido de que ele se comporta diante de si mesmo com a espécie presente, viva, como um ser universal e, portanto livre. (MARX, 2001, p. 115).

Percebe-se que em cada dança, nas atividades e reflexões oportunizadas tanto em sala quanto fora, podem ser problematizadas, refletidas e até mesmo solucionadas por meio da corporeidade. Torna-se uma educação mais qualitativa ao ser humano social, imerso nessas relações da realidade objetiva. Podendo assim por meio de seu movimento mais consciente, ou ainda, buscando esta consciência, praticar educa-ções diversificadas, nessa reflexão com a própria vida. Tentando apreender em sua dança, vida e realidade social, uma maneira, dentre as diferentes possibilidades, de traçar o próprio caminho que o leve à união e integridade prestigiada. Assim de forma mais consciente favorecendo o ser mais em sua humanização. Além disso, pode ser uma forma de se abrir ao inesperado, ao criativo e a imaginação. Transformações que vão desde si, na interação com o outro, com as emoções, com o movimento, com a música, com o espaço, com o ritmo e a harmonia estabelecida, com a arte e a sociedade como um todo.

3.1 ‘Educar-a-ação’ pela Dança, tempos e processos corpóreos.

As danças são fontes inesgotáveis de passos, temas, imagens, qualidades de movimento. Com as danças, podemos tomar elementos para integrar à nossa própria realidade, podemos descobrir possibilidades de uso do nosso corpo, de nossas energias, do espaço, podemos descobrir novos ritmos e sons para produzir, participar, compartilhar, nos tornar inteiros. Talvez assim possamos viver, compreender, sentir o que nenhum livro, nem filme, nem espetáculo pode proporcionar-nos da mesma maneira. (DANTAS, 1999 apud FURLANETTI, 2006, p. 35).

Se você fala de lazer, eu particularmente já incluo o forró. Assim, na minha vida, área de lazer, é assistir filme, jogar sinuca, jogar frescobol, nadar, mergulhar e dançar forró. [...] Forró é um bom lazer, é diversão, além de ser cultura, é alegria. (Participante C FPS).

Em outras palavras, percebe-se que a dança e o forró apresentam várias possibilidades de atuação, de uma forma ampla e com diversas conexões para se educar cada ser humano. Podemos orientá-los e na prática dar exemplos que se trabalhe uma maior autonomia e responsabilidade perante as próprias ações. Podemos trabalhar também

coordenação, equilíbrio, ritmo, união consigo e com o outro, ensinar a colaborar em/com a sociedade.

Podemos ter na verdade um instrumento de transformação e reflexão da realidade que o sensibiliza nas relações dentro e fora da comunidade na/para a vida. Freire (1979, p. 19) argumenta que o ser humano. “Quanto mais refletir sobre a realidade, sobre sua situação concreta, mais emerge, plenamente consciente, comprometido, pronto a intervir na realidade para mudá-la”. Assim, é lícito dizer, que se torna um dos pontos principais da educação, pois sem este instrumento não se seria educação, mas domesticação.

Toda dança promove transformação, logo, toda dança é educação. A dança em si já é *educativa, expressiva e criativa*, dispensando adjetivos. Se não é constituída desses três fatores, *então simplesmente não é dança*. (STRAZZACAPPA, 2001, p. 44). [Grifo nosso]

Toma corpo a ideia de uma educação libertadora¹⁵ que contribua para formar a consciência crítica e estimular a participação responsável do indivíduo nos processos culturais, sociais, políticos e econômica. (FREIRE, 1979, p. 7).

E, ainda é Freire (1979) que explica sobre a questão de conscientização:

A conscientização é, neste sentido, um teste de realidade. Quanto mais conscientização, mais se “desvela” a realidade, mais se penetra na essência fenomênica do objeto, frente ao qual nos encontramos para analisá-lo. Por esta mesma razão, a conscientização não consiste em “estar frente à realidade” assumindo uma posição falsamente intelectual. A conscientização não pode existir fora da “práxis”, ou melhor, sem o ato ação – reflexão. Esta unidade dialética constitui, de maneira permanente, o modo de ser ou de transformar o mundo que caracteriza os homens. Por isso mesmo, a conscientização é um compromisso histórico. É também consciência histórica: é inserção crítica na história, implica que os homens assumam o papel de sujeitos que fazem e refazem o mundo. Exige que os homens criem sua existência com um material que a vida lhes oferece... (p. 15).

Ao se trabalhar o corpo-dança, presente e integrado no próprio cotidiano educativo, pela corporeidade e dessa relação tríade (educação/expressão/criação) inerente à prática de dança, potencializa-se estes exercícios de adaptação do movimento e do corpo de uma maneira mais rica, crítica e reflexiva de si, como também do outro. A partir dessas experiências significativas, suscitadas por uma técnica, percepção e reflexão sensorio-motora e intelectual mais refinada, pelas dinâmicas, com o tempo esse corpo/ser-humano vai

¹⁵ A chamada **Educação Libertadora** é o núcleo do raciocínio pedagógico de Paulo Freire. Sua finalidade ou *têlos* é a conscientização, num sentido não desumanizante. Freire foi intelectual da Esquerda Cristã, e vinculou a educação à luta e organização de classe do oprimido. (GADOTTI, 1989, p. 72).

adquirindo habilidades por meio dessa autoeducação e expressão, tornando-a mais livre, criativa e autêntica, como também responsável. Pode aprender a tornar-se mais eficiente dentro do plano motor presente, no próprio movimento e desenvolvimento. Assim, ao adquire-se uma maior conscientização geral, memória motora, memória celular, entre outras, na prática diária. Por outro lado possibilita também, com mais experiência e espontaneidade, criar uma ‘estilo pessoal’ a partir do próprio movimento trabalhado/educado nessas intersubjetividades que fazem parte das relações interpessoais através da dança.

Quanto mais domínio sobre os próprios movimentos o indivíduo conquistar, quanto mais conhecimentos construir sobre a especificidade gestual de determinada modalidade esportiva, de dança ou de luta que exerce, mais pode se utilizar dessa mesma linguagem para expressar seus sentimentos, suas emoções e o seu estilo pessoal de forma intencional e espontânea. Dito de outra forma, a aprendizagem das práticas da cultura corporal inclui a reconstrução dessa mesma técnica ou modalidade, pelo sujeito, com a criação de seu estilo pessoal de exercê-las, nas quais a espontaneidade deve ser vista como uma construção e não apenas como um estado de ausência de inibições (BRASIL, 1998, p. 56).

Nesse sentido, segundo Brasil (1998), a técnica serviria como um elo ao potencial humano de criar sua própria identidade, o estilo pessoal, na reconstrução desta técnica, objetivando sua autenticidade. Adquire-se assim domínio sobre o próprio movimento. Desta forma, suscitaria a instrumentalização dos sujeitos em pleno exercício, educando-os a fim de tornarem-se mais conscientes dessas inter-relações com a dança, no expressar e experimentar seu corpo e o do outro. Busca-se desta forma, compreender o que passa consigo e ao seu redor, possibilitando-o criar cultura e história, como também de adquirir hábitos e virtudes, atitudes e reflexões. Com essa prática constante, tornaria sua expressão mais livre, em seu movimento, também mais espontâneo e fluido nestas experiências. Pode-se até passar a expressar de forma mais leve e harmônica seu corpo em movimento, estar mais aberto às situações, sem tantos bloqueios e/ou dificuldades de forma geral. Também os sentimentos podem até aflorar mais naturalmente e descontraída em sua dança, sentindo-a e trabalhando-se de forma mais integral e particular, talvez assim, já com menos timidez, insegurança, medo, ansiedade. Faz-se respeitar nesse processo autoeducativo singular e plural, dentro da diversidade¹⁶ e na própria convivência e complexidade do existir, da vida. Possibilitando-o

¹⁶ A cultura deve ser compreendida como uma construção social significativa para os seres humanos a partir de suas relações exige que se considerem a diversidade e a pluralidade como sua marca fundamental. (SAMPAIO, 2002, apud GÓIS; MOREIRA, 2004, p. 3).

também satisfazer as necessidades inerentes e compartilhando um ser e estar no mundo mais íntegro.

A consciência pré-reflexiva do corpo é a base da consciência para formar pontos de vista no mundo; esta é possível somente porque o corpo estabelece um ponto de vista. Exemplificando com a descrição da espacialidade, Sheets-johnstone diz que a consciência da distância entre nós e as coisas não é repentina, mas sim um sentido intuído da nossa presença espacial; o corpo estende sua espacialidade apreendendo nela os objetos e constituindo através de sua consciência implícita dessa espacialidade a espacialidade do seu meio. Nessa espacialidade estática do corpo consciente, no entanto, sua presença é a presença de um corpo dinâmico e não estático: “meu aqui” em relação a um outro objeto é um êxtase espacial – que nos dá uma noção de “ficar”, não no lugar, mas “dentro” do movimento – onde apreendo a mim mesmo como presença espacialmente relacionada a qualquer ponto no espaço. Assim, “um êxtase, tanto espacial, como temporal, é uma estrutura fundacional inerente do corpo consciente, e o êxtase espacial como o temporal, se dissolve somente se o corpo consciente apreende a si mesmo reflexivamente com um objecto”. (SHEETS-JOHNSTONE, 1979, p. 25 apud SARAIVA, 2005, p. 10).

Compreende-se que faz parte da evolução pessoal a relação consciência-mundo, onde o mesmo é possibilitado de expressar, compartilhar e aprender dentro das intersubjetividades de forma reflexa, se percebendo e o outro também, nessa fundição corpo-objeto. Tornar-se-ia experiências que possibilitam de construir um mundo mais cooperativo, alegre, cativante, musical, poético, prazeroso e significativo aos sujeitos que fazem parte desta relação consciente e pré-reflexiva. Possibilitando-os de aprender com todos esses e outros elementos presentes, até mesmo no processo coletivo, potencializando a ação e reflexão sobre a realidade objetivando a educação, a transformação desses sujeitos e de sua dança.

Tendo como base o pressuposto de inconcluso comentado anteriormente por Freire (1983) e da busca pelo ser mais, torna-se obvio que o ser humano está sujeito ao seu desenvolvimento, por assim dizer, evolução. Seja de caráter corporal, mental, emocional e/ou espiritual, há nessa relação com o todo, com o ser humano *completo*¹⁷, a importância de sensibilizá-lo a ponto de sistematizar o próprio conhecimento, apreendendo o que tem de importante e significativo à sua realidade frente a esses objetivos, nas experiências da vida. Dessa forma a educação ganha corpo, ganha forças para criar e transformar-se. Consequências essas que estão intimamente relacionadas com a autoimagem gerada.

¹⁷ A dança é uma das raras atividades humanas em que o homem se encontra totalmente engajado: corpo, espírito e coração (BEJART apud GARAUDY, 1980, p. 8).

Feldenkrais (1977, p. 19) comentando sobre a autoimagem que se move distintamente e se constrói ao longo da vida, argumenta: “nós agimos de acordo com nossa autoimagem. Esta, que, por sua vez, governa todos os nossos atos – é condicionada em graus diferentes por três fatores: hereditariedade, educação e autoeducação”. De acordo com o referido autor, pode-se observar a importância que se deve dar a esses três elementos que é o de se ‘autocriar’, o de ‘se construir’ dentro das relações e o ‘herdado’ por nossa genética, a ‘herança’ familiar. A atenção neste caso possibilitaria de estar mais ciente desses processos que fazem parte da vida, nessa autoimagem¹⁸ promovida, buscando tornar-se “plena/consciente” junto a esta ‘autorreflexão’. Pode-se assim, atingir melhorias na maneira de ver, agir e lidar, viver a vida, assim, ‘se trabalhando’ da melhor forma. Seria a possibilidade de, por exemplo, que a *felicidade*¹⁹ fosse arrebatada de tal forma que continuasse sendo cultivada constantemente na própria realidade, de forma significativa à própria vida, visto sua potencialidade iminente. Assim, como possibilidades fariam as escolhas presentes da vida, com mais ‘otimismo’ e ‘inteligência’ sem dispensar a realidade, lidando com as situações da melhor forma, independentemente das condições estabelecidas. Portanto, poderia trazer uma relação mais ‘positiva e harmoniosa’ na vida, nos diferentes meios, com as diferentes pessoas e situações, até mesmo na própria dança.

Colaborando com essa ideia, surge uma contradição social que necessita de um maior esclarecimento, visto o embasamento teórico sobre o sujeito e sua ‘autoimagem’. Existe uma característica muito comum na sociedade de se conceber a fase ‘adulta/madura’ por ‘pronto’, ‘formado’, ‘completo’, na vida. Por vezes cultivada/cultivada nas relações sociais presentes nesta própria cultura, mesmo que inconscientemente e não de maneira determinada, mas ainda assim bastante “visível” socialmente e pedagogicamente falando. Este tipo de concepção se contrapõe a toda explanação até então, pois ilude e consolida um padrão cultural/social de ‘estagnação’, como se já estive em sua “totalidade”, o que não é verdade, visto que o ser humano é eterno processo.

Essa ideia em outra perspectiva, nesse caso, esqueceria o ser humano, por exemplo, da complexidade da vida, dos fatos, das suas sutilezas existentes, as experiências, etc.

¹⁸ Uma autoimagem completa envolveria plena consciência de todas as articulações da estrutura do esqueleto, bem como da superfície interna do corpo – costas, lados, entrepernas, e assim por diante; essa é uma condição ideal e conseqüentemente rara (FELDENKRAIS, 1977, p. 39).

¹⁹ Tem um sentido a minha vida? A vida de um homem tem sentido? Posso responder a tais perguntas se tenho espírito religioso, mas, ‘fazer tais perguntas tem sentido?’ Respondo: ‘Aquele que considera sua vida e a dos outros sem qualquer sentido é fundamentalmente *infeliz*, pois não tem motivo algum para viver. (EINSTEIN, 2016).

Podendo ser perceptível sua constante ‘impermanência e mutação’ da vida, seja nos dias, nas estações, nas horas, os sentimentos e os diferentes momentos existentes, no todo de cada momento, que muda dando lugar a outra forma, e assim ‘sucessivamente’. Relação essa que esclarece o fato de que o passado não existe mais, um passo dado, feito em uma dança, ainda que se tenha a lembrança ou ainda se repita, já não é a mesma, a realidade será sempre diferente e o movimento também, sendo único, enquanto ‘*hecceidade*’. Para ilustrar esse fato, Heráclito (500 A.C) já dizia: “Um homem não pode entrar duas vezes no mesmo rio; o homem será diferente e o rio também.” Deste modo torna-se um processo natural de vida-morte, existência-inexistência, de movimento/transformação como um Todo. Vive-se isso cotidianamente, não se tem escolha. Está inserido nessa lei maior, ao ponto que contradizê-la pode ser considerado como contradizer a própria existência.

A forma como se concebe o tempo nesse caso passa a ser uma dimensão fundamental à dança, como também na educação do ‘Ser’. Conforme Merleau-Ponty (2006, p. 321) “a subjetividade, no plano da percepção não é senão a temporalidade” [...], “no presente, na percepção, meu ser e minha consciência são um e o mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 569). “Significa dizer que cada presente reafirma a presença de todo o passado que expulsa e antecipa a presença de todo o porvir” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 564). Segundo essa ideia, voltando-se na perspectiva da dança, em cada momento presente, o sujeito se mostra como de fato é, representa a si mesmo e ao todo em seu mundo construído particular e social (histórico-cultural) dentro das próprias vivências individuais e coletivas. Assim ao dançar, se este ‘ser’ apresenta dificuldades mostrará o que de fato tem, em cada momento presente, e do contrário também, suas habilidades e experiências, ‘expulsando’ qualquer dificuldade ulterior. Nessa relação de tempo, o ser humano passa a reafirmar todo passado que é corporificado no presente em suas ações, também, dentro das experiências, possibilita antecipar a presença de todo “porvir” (futuro), em parte inconsciente/misterioso, mas que de “certa forma” mais experiente/consciente das possibilidades.

Sendo grande a necessidade de preparação para uma vida em contínua evolução, urge empregarem-se todas as energias para tornar-se a experiência presente a mais rica e significativa possível. E como o presente insensivelmente se transforma em futuro, segue que, assim procedendo, também temos tomado em conta o futuro (DEWEY, 1979, p. 60).

De acordo com a perspectiva de Merleau-Ponty (2006) e Dewey (1979) percebe-se a importância do elemento espaço/temporal, dentro dessa presença no ‘aqui e agora’, em cada momento. Podendo assim, apreender a realidade, o que se tem de valor ao seu

desenvolvimento. Também de se trabalhar a realidade a fim de não negar seu passado e nem o futuro, e muito menos ainda seu *presente*. Percebe-se neste momento tamanha importância da reflexão, pois como já vislumbramos o ser humano atual se “limita” a uma racionalidade econômica ao qual domina sua própria Vida e o “fragmenta” a si e o Todo. Nesse sentido, não há espaço para esse “aqui” e esse “agora”, pois estão presos em suas “mentalizações”, “obrigações”, “necessidades” e seus “fetiches” da realidade social/cultural. Assim, não há compreensão dessa importância dos fatos que se dá nessa *presença*, e que se constitui num “presente”, na “graça”, para com a própria Vida e Existência. Sendo todas essas trocas e possibilidades de se viver com maior “profundidade” consigo e nas relações. Neste sentido dar-se-ia com mais integridade, totalidade criando maior “sentido” ao próprio ser humano que contemplaria sua existência, a sua dança numa maior consciência suscitada na própria corporeidade.

Segundo Assmann (1995) falando também sobre o ‘*tempo*’, em outra perspectiva, comenta que o mesmo está na totalidade da vida, mas que se distingue entre diferentes polos, um interno e outro externo, assim, com uma percepção/atuação particular um do outro. Além disso, concebe-se sua comunicação, entre eles, em constante movimento dentro da ‘realidade’ cronológica e existencial da vida.

Nós somos encadeamento de fases de trânsito, somos constante passagem, somos estruturalmente motricidade, porque somos o que em hebreu se expressa com *pessah* (páscoa, passagem). Somos histórias e não apenas natureza. Somos duplamente tempo: tempo cronológico, que se mede no relógio (*chronos*) e tempo único, intenso, existencial (“duração”, *durée*; *kairós*, “hora da graça”). Não somos pedras, não somos máquinas, não somos estátuas. Somos energia desatada em movimentos”. (ASSMANN, 1995, p. 101).

De acordo com a citação, observa-se a partir de Assmann (1995), que por dentro deste ‘*pessah*’ existe um tempo externo, ao qual é ‘ditado’, ‘contabilizado’, independente da existência humana, num tempo/métrica ‘*Chronos*-lógico’ que pode ser encarado como ‘artificial’, pois se percebe como ‘criação cultural humana’, ‘lógico/racional’, advindo das relações do mundo do trabalho e assim, não fazendo parte como essencial/existencial da ‘natureza’. O mesmo, utilizado para se ‘organizar’, se ‘situar’ na sociedade, pelas funções sociais do trabalho, das obrigações, dos ‘compromissos’ estabelecidos por meio de datas/horários. Também, além deste, em outra perspectiva, um tempo interno chamado de ‘*Kairós*’ “da graça”, da alegria, da vontade de comer, dormir, de se perceber... Ao qual não se

encara como objeto/matéria, mas um sentir/vivenciar dentro da própria natureza “temporal” interna.

Assim, comentando mais sobre esta percepção dentro de um ‘ser-mundo’ na ‘corporeidade’, dentro dessa contextualização, que a dança também usufrui destes tempos em sua dança, expressa e diz respeito a uma lógica interna e externa muito perceptível no qual traz a ‘presença’ do ser humano para a própria *prática e existência*. Comunicando-se dialogicamente com esse interno-externo, de dentro, sentindo seus sentimentos, seus pensamentos, suas intensões, valores, também com seu corpo, o corpo do outro na dança, no toque, na percepção tempo, das forças, espacial, dentro de um sentir da métrica musical, da corporeidade de cada momento, expressando, agindo, refletindo e se educando. Possibilita também contextualizar o ser humano em sua própria realidade, nessa, parafraseando Assmann (1995, p. 101). “energia desatada em movimento”, levando-o a reconhecer-se. Consideramos, portanto, fatores como o conhecimento de si e do mundo como fundamentais nessa relação mais consciente, na amplitude e complexidade dos fatos reais, cotidianos e que podemos apreender.

Dependendo de como se observa as relações da vida pode-se constatar que a dança e o ser humano são como uma *ação e reação* ‘reflexa’ da realidade, pois Deleuze e Guattari (1997, p. 220) dizem que: “Não estamos no mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. [...] Tornamo-nos universo”. Percebendo que “O interior e o exterior são inseparáveis. O mundo inteiro está dentro de mim e eu estou inteiro fora de mim”. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 546). Por conseguinte, percebe-se a qualidade que podem ter essas práticas, fundamentais à própria existência, e se faz presente, neste compartilhar/apreender mais significativo e particular com/do mundo, da cultura, da educação. Propiciando essa consciência do ‘universo-humano’ e de seu ‘ser-mundo’ particular e reflexivo, de conhecer as afinidades e contradições da vida/realidade que vão sendo constituídas nas experiências presentes de cada ‘porvir’.

O ser humano nessa perspectiva poderia passar então a se desenvolver em sua corporeidade de forma mais íntegra, no qual se encontra mais ciente das relações de “plasticidade”, em que essas vivências o submetem/provocam. Dewey (1979, p. 47) definiria como plasticidade: “aptidão de aprender com a experiência, o poder de extrair e reter dos fatos alguma coisa aproveitável para solver as dificuldades de uma situação ulterior”. Serviria dessa maneira para desenvolver-se mais adequadamente e integralmente sem cometer os mesmos erros, apreendendo o conhecimento, incorporando, e ainda, descobrindo novos caminhos e soluções a estas e as novas situações mais complexas ou não.

Complementando a ideia anterior nessa visão de autoeducação que se tem dialogado até então, e também, propondo uma reflexão sobre o conhecimento numa perspectiva libertária/emancipatória dentro da própria educação: “[...] porque se desenvolvem métodos bons para outras situações. Mais importante ainda, o ser humano aprende o hábito de aprender. Aprende a aprender.” (DEWEY, 1979, p. 48). Inegavelmente este elemento torna-se fundamental ao autoconhecimento, a educação, por meio do próprio conhecimento prático e teórico, apreende a/na vida, possibilitando-o de lidar cada vez melhor, de ter um maior ‘empoderamento’ sobre a realidade, desenvolver a ‘plasticidade’, ganhar experiência e também aprender a respeitar cada momento. Além disso, estimula-o a autonomia, uma visão crítico/reflexiva e uma ação mais responsável sobre si e os outros, a realidade, auxiliando numa maior plenitude/integridade, possibilitando-o de se desenvolver, atuar e apreender mais eficientemente/adequadamente.

Também numa perspectiva autêntica e emancipadora, só que desta vez de outra forma de análise, Klaus Vianna (1990) colabora com a seguinte citação: “Não decore passos, aprenda o caminho”. Percebe-se aí com estes autores, a importância que o processo educacional certamente na Educação Libertária, sendo um instrumento ao dispor do ser humano e da humanidade como um todo. Podendo ser promovido em meio a ele e para ele, se configurando e reconfigurando pelos valores e hábitos estabelecidos e conscientizados, contextualizados socialmente. Processo este que oportunizaria o adquirir ‘ferramentas’ ‘eficientes’ que possibilitem aos seres humanos de dançar com seu próprio corpo, os próprios passos, na sua forma de sentir a música, mais livre, criativa, autônoma, reflexiva... Uma ‘educa-a-ação pela dança’, pela/para vida, autêntica, espontânea.

A evolução da autonomia do aluno, na sua relação com o conhecimento, não se dá naturalmente, mas é fruto de uma construção e de um esforço que podem ser favorecidos a partir de situações concretas e significativas para o seu exercício. Os objetivos de construção e exercício da cidadania com base na valorização de conteúdos atitudinais de respeito, solidariedade, justiça e diálogo serão possíveis se incorporados no cotidiano escolar e nos processos de ensino e aprendizagem. (BRASIL, 1998, p. 85).

O artista-docente é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir, tem também como função e busca explícita a *educação em seu sentido mais amplo*. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também explicitamente educacionais. [...] passa a ser a fonte do conhecimento em/atraves da arte e não somente uma ponte entre o aluno e o mundo da arte. Em cena, ele tem a possibilidade de criar e recriar e, principalmente, de propor desta vez não somente um trabalho artístico eventualmente com fundo educacional, mas um *trabalho artístico-educativo*. (MARQUES, 1999, p. 112-113). [grifo nosso]

Para Marques (1999) a dança, dessa maneira, vem a ser um instrumento que contribui na ‘formulação’ do próprio sujeito-conhecimento, artístico-educativo, prático-teórico, reflexivo-conscientizador de uma forma mais ampla. Possibilitando-o de adquirir pela plasticidade valores inerentes à prática e ao ser humano, a sua realidade. Abrem-se as possibilidades da dança (educação/criação/expressão), no ensino, por meio desse(s) “universo(s)”, de interação. De acordo com essa ideia o processo educacional se tornaria mais interessante e significativo aos praticantes, que sente e se expressa de maneira mais livre. Podendo criar, recriar e propor o conhecimento através da arte-educação. Também trazendo diferentes benefícios ao próprio ser humano dentro dessas esferas artística, cultural e coletiva.

Nesse sentido através do ensino proposto tenta-se acoplar atividades que desenvolvam essa questão cooperativa, de maior respeito ao compartilhar com o outro, trazendo assim elementos educativos e artístico-culturais que auxiliem nesse processo de conscientização até então não muito utilizada na ótica da Educação Física (E.F.), mas que auxiliam bastante nesses objetivos presentes. Esse foco artístico foi desenvolve-se com elementos do movimento humano ligadas a E.F., incentivando outras possibilidades de aprender brincando. A interdisciplinaridade²⁰ neste caso, para a dança, serve então como complementar, trazendo diferentes possibilidades para o ensino, com os diversos temas que dela participam, assim, possibilitando contextualizá-la de diferentes formas e olhares. A partir do conhecimento adquirido e desenvolvido no decorrer do planejamento, conectando esses elementos possíveis de forma a valorizar o “conteúdo” ali e torná-lo algo mais significativo a quem participa.

A partir do referencial exposto abre-se a possibilidade de se ter aulas mais criativas. Torna-se este momento transformador, importante aos seres que compartilham e se educam por meio da arte, da dança e do outro. Proporcionaria diferentes contextos, conhecimentos, vivências, que influenciariam na própria consciência humana na corporeidade. Tanto socialmente quanto individualmente, possibilitaria a intervenção diretamente na melhoria da convivência, podendo criar, refletir e reconstruir essa realidade. Seria a oportunidade do

²⁰ Gadotti (1993) ressalta que atualmente, no plano teórico, se busca fundar a interdisciplinaridade na *ética e na antropologia*, ao mesmo tempo em que, no plano prático, surgem projetos que reivindicam uma visão interdisciplinar, sobretudo no campo *do ensino e do currículo*. No Brasil, o conceito de interdisciplinaridade chegou pelo estudo da obra de Georges Gusdorf e posteriormente da de Piaget. O primeiro autor influenciou o pensamento de Hilton Japiassu no campo da epistemologia e o de Ivani Fazenda no campo da educação. (THIESEN, 2008, p. 547). [Grif. N.] Para JAPIASSU (1976, p. 74): “A interdisciplinaridade caracteriza-se pela intensidade das trocas entre os especialistas e pelo grau de interação real das disciplinas no interior de um mesmo projeto de pesquisa”.

ser/estar no mundo mais harmônico, autêntico, autônomo, criativo, responsável, etc. valores importantes perante a realidade vivida. Elementos esses, teórico-prático, educativos, que potencializariam o ser humano em exercício da própria vida e da cidadania.

Segundo Simões (1998) “olhar a corporeidade humana através do tempo mostra as tatuagens existentes no corpo, esculpidas pela cultura e pela história”. Gonçalves (1994, p. 14) complementa que: “Cada corpo expressa a história acumulada de uma sociedade que nele marca seus valores, suas leis, suas crenças e seus sentimentos, que estão na base da vida social”. Não é preciso comentar sobre a importância da corporeidade na cultura e na dança, uma vez que podem proporcionar ao ser humano uma *‘educa-a-ação pela vida’*, por dentro de si, por dentro da realidade e, por dentro do todo da *‘própria dança’*.

Precisamos empregar todo o nosso ser no material do movimento e descobrir a facilidade ou dificuldade que temos para utilizá-lo e manejá-lo ao dançar. Isso nos dará maior compreensão de nós mesmos e nos estimulará a desenvolver nosso potencial (LABAN, 1990, p. 114-115).

Corporeidade é buscar transcendência, em todas as formas e possibilidades, quer individualmente, quer coletivamente. Ser mais, é sempre viver a corporeidade, é sempre ir ao encontro do outro, do mundo e de si mesmo. Corporeidade é existencialidade na busca de compromissos com a cidadania, com a liberdade de pensar e de agir, consciente dos limites desse pensar e desse agir (MOREIRA, 2003, p. 148).

3.2 Dança, História e Cultura

A dança é também uma meditação, um meio de conhecimento. A um só tempo introspectivo e do mundo exterior. [...] “A palavra yoga significa união. Esta união, você poderá encontra-la na dança, pois a dança também é união”. (GARAUDY, 1980, p. 9).

Ao dançar, o contato com nosso ser interior se amplia, pois nossa atenção passa a ser conduzida para os detalhes do movimento pelo processo meditativo. Os momentos afloram os sentidos, a corporeidade e as trocas são diversas. Faz-nos sentir e criar novas possibilidades de ser e estar no tempo-espaço, na interação com o outro e no contato com a natureza interna/externa, de maior união, buscando esta plenitude, esta totalidade da vida. Assim a dança se torna um processo de inspiração da música, transformação, introspecção do ser humano e de sua criação, buscando a própria consciência neste processo. Em meio a ele,

torna-se expressão da vida/existência. Integrando-o numa percepção de si e da cultura, do outro, das interações, compartilhando e se educando pelo grupo, crenças, hábitos e costumes presentes em cada comunidade. “A dança não é apenas expressão e celebração da continuidade orgânica entre homem e natureza. É também realização da comunidade viva dos homens” (GARAUDY, 1980, p. 17). A dança ativa/trabalha as potencialidades fundamentais do ser humano e é uma prática das mais antigas, pois a mesma necessita unicamente do próprio corpo para ser arte/cultura/expressão, objetivando-as na corporeidade com o mundo, criando e se recriando em meio a natureza, a sociedade e a cultura, fazendo parte do desenvolvimento particular e coletivo, no processo histórico evolutivo, da própria espécie humana.

De todas as artes, a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso diz -na a mais antiga, aquela que o ser carrega dentro de si desde os tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar (PORTINARI, 1989, p. 11).

O ser humano, ao que tudo indica, sempre dançou, utilizando o corpo para se comunicar, expressando diferentes sentidos. Os corpos primitivos dançavam para louvar e agradecer as manifestações da natureza, expressando suas crenças, suas conquistas, bem como seus medos e sentimentos. Os rituais concentravam magia e integravam ser humano, cultura, meio ambiente e força divina (GÓIS; MOREIRA, 2004, p. 50).

Antigamente dançar era uma história comum a todas as civilizações. A partir das mais remotas organizações sociais a dança sempre esteve presente nas diversas manifestações culturais dos diferentes povos e etnias. “Em todas as épocas e em todos os povos, exceto no intervalo de 2.000 anos de história ocidental²¹, a dança esteve enraizada em todas as experiências vitais das sociedades e dos indivíduos: as do amor e da morte, das guerras e das religiões” (GARAUDY, 1980, p. 27). Era uma forma de expressar a vida, ritmo, intenção, movimento, em sua integração com a vida, o cotidiano das tribos, em suas manifestações, cerimônias, consagrações da natureza, etc., fazendo parte deste mistério, da magia e essa busca pelo conhecimento e autoconhecimento sempre presente.

²¹ Como pode a dança, que sempre foi, nas regiões não ocidentais, a matriz da cultura e a sua mais alta expressão de vida, ter chegado ao grau de decadência e futilidade do balé clássico no início do século XX? A dança que sempre falou do amor, da luta, da morte e das coisas depois da morte, degenerou, então num academicismo e num virtuosismo sem nenhum significado humano. Há para tanto, razões históricas. [...] (GARAUDY, 1980, p. 27).

Identificar-se, pela dança, como o movimento e as forças da natureza, para captá-los, imitá-los, continua sendo uma necessidade primordial na vida quando a fixação ao solo e o início da agricultura tornam o conhecimento dos ritmos da natureza uma necessidade vital. (GARAUDY, 1980, p. 14).

Na história percebe-se que a necessidade do ser humano de interagir com a natureza e a mesma espécie, de socializar, é presente. Caracterizando uma ferramenta necessária a essa consciência humana, em sua humanização por meio da comunidade e dessas trocas, nas diferentes relações da vida. Assim as culturas foram sendo criadas/construídas ao longo da história, pelo próprio povo e suas transformações naturais nessa história. A natureza neste caso auxilia nesse processo de tomada e retomada da consciência, pois é uma fonte de conhecimento infinito, fundamental e complexo para o próprio ser humano se conhecer. Também porque é a “base de vida” do ser humano, de onde extrai seu alimento, seus remédios, os produtos, o conhecimento, tudo. No qual é totalmente *interdependente*, pois também está nas “mãos” dos seres humanos de cuida-la. Encontra-se presente no todo da Vida, nas “Leis da Natureza”, que regem e determinam esse Todo, desde o ser humano até o Universo.

A dança é um modo de existir. Não apenas jogo, mas celebração, participação e não espetáculo, a dança está presa a magia e a religião, ao trabalho e a festa, ao amor e a morte. Os homens dançaram todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a sementeira e a colheita. [...] Dançar é antes de tudo, estabelecer uma relação ativa entre o homem e a natureza, é participar do movimento cósmico e do domínio sobre ele (GARAUDY, 1980, p. 13).

“Segundo uma velha crença chinesa, a música e a dança tem a finalidade de manter o mundo em seu devido curso e obrigar a natureza a proteger o homem” (HUIZINGA, 2000, p. 17). Percebemos a importância da arte/criação/expressão perante a vida, tendo total ligação com esta Natureza ampliada. Sua prática torna-se fundamental a tomada de consciência, participando de uma maneira mais sustentável de ver e lidar com esse Todo, mais alegre, amigável e prazerosa, fazendo até mesmo essa manutenção/mantenedor citada. Acreditamos aqui, e comprovamos também, que não foi pela educação teórica que os sujeitos aprenderam a dançar, mas por meio da natureza interior/exterior ao próprio ser humano em sua existência, expressando na prática, sentindo, agindo, sacralizando/celebrando o momento verdadeiro.

Ninguém jamais teve a dança num conceito tão elevado: “Através da dança não se diz, se é... e a dança é a mais alta expressão do ser”, afirmava Ted Shawn, que continuava: “Aquele que conhece o poder da dança conhece o poder de Deus” (GARAUDY, 1980, p. 73).

Aquele que sabe compreender a dança sagrada conhece o caminho que liberta da ilusão individualista, pois a dança é sua própria natureza, sua vida espontânea e total, para além de todos os fins particulares e limitados: *ele se identifica com o movimento rítmico do todo que o habita. A dança é então um modo total de viver o mundo: é a um só tempo conhecimento, arte e religião. Sabedoria planetária para a qual Deus é a força criadora que está sempre nascendo e que é sempre ativa no coração de toda existência.* (GARAUDY, 1980, p. 16). [grifo nosso]

Segundo Garaudy (1980) em seu livro “Dançar a Vida”, nos primórdios a dança precedeu o próprio ser humano, pois antes mesmo dele existir, há milhões de anos atrás, os animais já dançavam para sua procriação e sua alimentação. O ser humano dançou antes mesmo de saber falar (1980, p. 65). Em seu livro a dança se encontra presente na vida como um todo, fazendo parte da natureza. Podemos entender até mesmo em sua dança cósmica, no movimento de translação e rotação existente no universo, através de seu eixo magnético, na relação com os planetas e a Via-Láctea, nesse movimento das estrelas no céu. Trata-se de uma dança que se pode perceber dentro dos elementos naturais do Todo. Na terra, na própria dança das plantas se desenvolvendo/existindo, no brotar de uma semente que vai ao encontro da luz do sol, no ar, no movimento das copas das árvores ao vento, da fumaça ao esvoaçar, do vento sobre as águas. No mar, no movimento das ondas/marés quebrando, trazendo, levando, enchendo esvaziando, desviando, brotando, fluindo por todas as vidas, no sangue, etc. No fogo, na dança da chama ao qual magnetiza qualquer ser humano perante sua presença/poder, na miragem provocada pelo extremo calor, na irradiação solar/vital. Uma dança que é a própria vida, e que está presente no todo antes mesmo do próprio homem, também como parte deste homem, em seu próprio “movimento existencial”, na integridade elementar.

Em cada um de nossos gestos, toda a palpitação do mundo, todas as suas interações estão presentes, refletem-se e se repetem, concentram-se como em um espelho convergente. Neste diálogo de movimento e incessante vida do todo que respira com nosso alento e pulsa com o nosso sangue. Viver é, antes de mais nada, participar desse fluxo e dessa pulsação orgânica do mundo que está em nós, desse movimento, desse ritmo, *dessa totalidade*, porque, mesmo durante nosso sono, vela em nosso peito a lei da dupla batida, a da nossa respiração e a do nosso coração. (GARAUDY, 1980, p. 26). [grifo nosso]

Podemos conceber uma dança que nos desvende, através do tema árvore, uma maneira de viver o mundo: o movimento graças ao qual as raízes não param de extrair forças do universo para projetar ao céu ramos e flores, fecundar intimamente a terra e respirar o céu. A árvore já não é uma coisa, mas um ato, *um mito que revela o ciclo cósmico da vida e da morte*. E a dança que ela inspira terá o sopro da dança de Shiva. Despertará, no centro noturno de nós próprios, *uma significação mais total* e que experimentamos diretamente em nosso corpo, em sua feliz plenitude. *Pela dança, o corpo*

deixa de ser uma coisa para ser uma interrogação. (GARAUDY, 1980, p. 23). [idem]

Ela nos revela que *o sagrado* é também carnal e que o corpo pode ensinar o que um espírito que se quer desencarnado não conhece: *a beleza e a grandeza do ato* quando homem não está separado de si mesmo, mas inteiramente presente no que faz. (GARAUDY, 1980, p. 16). [idem]

Este *enriquecimento da vida*, experimentamo-lo quando a dança exerce sobre nós o fascínio do mar, das nuvens, do fogo ou do amor. Porque o amor, como a dança, precedeu o desabrochar do homem: entre os insetos, os pássaros e muitas espécies animais, a dança faz parte do ato de amor. Na dança nupcial das libélulas, o macho dança para encantar a fêmea que, despertada para o mesmo desejo, junta-se a essa dança que culmina com a união dos amantes. Lucien de Samosathe, evocando o amor primordial, escrevia: “A dança nasceu no começo de todas as coisas; veio à luz ao mesmo tempo que Eros, pois essa dança primordial aparece no coro das constelações, no movimento dos planetas e das estrelas, nas rodas e evoluções que traçam no céu e em sua ordem harmônica. (GARAUDY, 1980, p. 16).

Não é preciso reafirmar a própria existência e toda essa realidade em movimento ao qual a mesma participa e o ser humano também. Percebemos o grau de importância que este assunto tem. No início, na história do ser humano a dança surge no primitivo, nos primórdios, frente à realidade para com os Deuses, a Natureza, ou ainda frente a própria existência perante a própria espécie humana de se comunicar/expressar suas necessidades e sentimentos. Era a necessidade de junto a essa consciência maior, integrada ao Todo, de agradecer, celebrar e sacralizar o momento presente.

Suas habilidades e possibilidades de atuação eram totalmente diferenciadas da de hoje, pois sua relação com a vida, a natureza, o céu, a terra, os elementos naturais eram também outras. Faziam parte da magia, do mistério iminente, nas potencialidades da vida e do ser humano. Isso, por meio de uma maior conexão do ser humano frente essa necessidade de maior sensibilidade com a própria vida, dentro de uma essência natural, intuitiva, determinadora. Podendo ser compartilhava em grupo ou até mesmo sozinho nessa conexão com a fonte Maior. Era por meio da dança, através do movimento que surgia essa forma verdadeira de lidar e *Ser a Vida*. Expressavam sentimento de alegria, tristeza, conquistas, a maturidade, em agradecimento, e tantas outras. Sendo uma forma de sacralizar o ato, festejar, compartilhar junto à própria espécie/comunidade. Seja a colheita vindoura, a morte, o entardecer/amanhecer, as estações e ciclos do ano, o sol, a chuva, e etc., numa conexão com seus Deuses, com suas crenças/verdades internas. Assim, Sendo/Expressando no Todo, com a finalidade de afirmar seu propósito, suas necessidades, desejos, ou ainda de apenas dançar,

pelo prazer de Viver. “A dança, como toda arte, exprime o que está além do conceito ou da palavra” (GARAUDY, 1980, p. 98).

A dança pode ser considerada a primeira manifestação do emocional humano. Antes da linguagem, antes da música, a necessidade de extravasar um sentimento fez o homem dançar. Com passos simples, movimentos místicos, dançou de alegria, de tristeza, de gratidão, dançou até para anunciar a guerra e descobriu, sem sua longa e difícil trajetória, que poderia dançar por prazer para ostentar sua riqueza e afirmar seu poder. (ACHACAR, 1998, p. 11).

A vida cotidiana pode ser expressa pela linguagem, mas não os acontecimentos que a transcendem. A dança exprime estas transcendências. O homem dança para falar sobre o que ele honra ou sobre o que o emociona. (GARAUDY, 1980, p. 27).

“A dança, dizia Platão, é um dom dos deuses. Ela deve ser consagrada aos deuses que a criaram. Porque nem sempre este significado da dança aparece hoje em dia de forma evidente?” (GARAUDY, 1980, p. 27). “O homem antigo aprendeu a dançar com os Deuses e dançavam para Eles. Não é preciso voltar a esse tempo para compreender essa realidade, basta se sensibilizar e olhar para o próprio interior”(LIBERMAN, 2016, p. 1). A dança é um instrumento que proporciona esse tipo de conexão, de maneira transcendental. “Nos primórdios os Deuses apareciam e agiam. Hoje, eles impulsionam o homem desde dentro” (idem) onde a dança serve como estímulo para transforma-lo tornando-se melhores, numa sociedade mais *íntegra e saudável*.

Para reencontrar as origens da dança como símbolo do ato de viver, como participação na vida da natureza e da comunidade, era preciso remontar até antes daquilo que Nietzsche chamou de “dois mil anos de ultraje à humanidade e à natureza”. Contra esses dois mil anos de um cristianismo pervertido pelo dualismo que lançava o anátema contra a dança, contra o corpo e contra a própria natureza, corrompida pelo pecado, [...]. (GARAUDY, 1980, p. 60).

Não é difícil imaginar sua emoção ouvindo Zaratustra em uma página que resume sua concepção da vida e da dança: “Há sempre um pouco de loucura no amor. Mas há sempre um pouco de razão na loucura. E para mim também, para mim que estou destinado a vida, as borboletas e as bolhas de sabão, e tudo o que a elas se assemelha entre os homens, parecem-me ser quem melhor conhece a felicidade. Quando vê esvoaçar essas almas pequenas, leves e maleáveis, graciosas e brincalhonas, Zaratustra tem vontade de chorar e de cantar. Eu só poderia acreditar em um deus que soubesse dançar. Aprendi a andar; desde então, deixo-me correr. Aprendi a voar, desde então não preciso mais que me empurrem para mudar de lugar. Agora sou leve, agora eu voo... agora um deus dança em mim. “Assim falava Zaratustra”. (GARAUDY, 1980, p. 65).

Como essencial para o nosso propósito, devemos lembrar que seria ilusório procurar na “natureza” uma norma para a ação, e que a arte pode referir a uma “idade de ouro” de uma “natureza” pura e imutável, virgem de toda intervenção humana. A arte, em cada etapa da “história humana da natureza”, procura estabelecer o equilíbrio e a harmonia entre a nova natureza e o novo homem que, nela, como dizia Hegel, pode sentir-se “em casa”, e partir uma vez mais ao ataque para uma nova transformação. *Esta é a importância da arte em cada grande momento de ruptura da história.* (GARAUDY, 1980, p. 48). [grifo nosso]

O lugar da dança é nas casas, na rua, na vida. Então como dizia Nietzsche em o Nascimento da tragédia. “o escravo torna livre, então rompe-se todas as barreiras rígidas e hostis que a miséria, o arbítrio e a moda insolente criaram entre os homens (GARAUDY, 1980, p. 10).

3.3 Dança, Realidade Social e processos Educativos

Eu, enquanto homem, não existo somente como criatura individual, mas me descubro membro de uma grande comunidade humana. Ela me dirige, corpo e alma, desde o nascimento até a morte. Meu valor consiste em reconhecê-lo. Sou realmente um homem quando meus sentimentos, pensamentos e atos têm uma única finalidade: a comunidade e seu progresso. Minha atitude social, portanto determinará o juízo que têm sobre mim, bom ou mau (EINSTEN, 1981, p. 10).

Convido-os a refletir neste estudo alguns questionamentos referentes a realidade social ao qual todos fazem parte, seja pela visão do movimento, da atividade física, da saúde-doença, do lazer e/ou da economia/política. Elementos estes que acredito terem extrema importância para subsidiar uma visão mais realista à dança, estando conectada a toda essa esfera ampla e complexa da vida, podendo colaborar com diferentes olhares para esta realidade atual.

É lugar comum falar da solidão do homem moderno no seio de uma civilização dilacerante. O homem, contudo, não sofre apenas dessa solidão, mas também, e principalmente, de uma divisão profunda de seu ser. Nós dissociamos a educação do corpo da educação do espírito e ambas da desse centro (e aqui, mais uma vez, tropeçamos nas palavras) a que chamamos, segundo nossos costumes, alma, coração, intuição, conhecimento transcendente. As ciências físicas e naturais fazem abstração desse princípio e de sua difusão no universo. Nossa religião não satisfaz às necessidades da inteligência. Nosso intelecto nega o corpo ao passo que a medicina nada quer saber da alma ou do espírito (GARAUDY, 1980, p. 8-9).

O grau de complexidade frente a todos os elementos que explanamos anteriormente e este presente faz-nos refletir sobre esse real “desenvolvimento/progresso” coletivo ao qual Einstein (1981) diz, enquanto “juízo” do bom ou mau ato no qual se promove, se é exemplo. Também de avaliar perante essa realidade apontada por Garaudy (1980), o porquê desta violência perante a própria existência humana nas instancias da vida, suscitando essa “solidão” “dilacerante”. Por este motivo nos faz pensar sobre o sentido deste “progresso” os quais muitos falam e pouco se veem na pratica, ou ainda, tendo diferentes visões e sentidos a mesma palavra, em casos, até mesmo contraditórios a perspectiva evolutiva/qualitativa, que deveria ser iminente.

Compreendemos através dos diálogos travados aqui, por exemplo, que atualmente a falta de sociabilização entre as pessoas é hegemônica, como também de sua consciência sobre a própria saúde e realidade, visto na sociedade estarmos a todo o momento nos conflitando com uma concepção de ser humano fragmentado e estranhado. Prevalecendo dessa realidade em diferentes meios, seja no trabalho, na escola, na prática corporal, na rua, na religião, o que contrapõe o conhecimento dialogado até então e essa Totalidade da própria existência. Aparentando assim esse progresso ter uma lógica contrária à da comunidade, da autonomia, da cooperação, ou ainda, frente aos próprios direitos e necessidades presentes. Assim, passa a desfavorecer uma visão e ação mais ecológica e sustentável ao próprio ser humano e a vida.

Ensinar e aprender a cultura corporal de movimento envolve a discussão permanente dos direitos e deveres do cidadão em relação às possibilidades de exercício do lazer, da interação social e da promoção da saúde. Envolve, portanto, também o ensino de formas de organização para a reivindicação junto aos poderes públicos de equipamentos, espaços e infraestrutura para a prática de atividades (BRASIL, 1998, p. 84).

Esta relação de vida/sociedade dificulta a promoção de uma prática educativa planejada, instruída e qualitativa, com equipamentos propícios (quando necessário). A desigualdade social e a falta de oferta, nesse caso afetam o povo e passam a ser uma das causas desses conflitos. Estímulos e investimentos públicos em áreas de lazer, de educação, refletiriam positivamente nesta realidade, propiciando uma melhor qualidade de vida dos cidadãos, assim de forma geral, colaborando a uma vida menos sedentária e alienante, interferindo diretamente na sociedade como um todo e promovendo a saúde e o bem estar almejado/necessário à existência e as relações sociais, humanas.

A dificuldade está na escassez de eventos saudáveis e mais próximos de ti [...], pois pra um trabalhador e pra um estudante é botar alguma coisa em risco. Deveria de ter mais casas. Volto a dizer, se botasse isso na pré-escola ia ter que nem barzinho, daqui a 30 anos iria ver em tudo qualquer. (Participante C FPS).

Dentre os desejos, há os que são naturais e os que são inúteis, dentre os naturais, há uns que são necessários e outros, apenas naturais; dentre os necessários, há alguns que são fundamentais para a felicidade, outros, para o bem estar corporal, outros ainda, para a própria vida (EPICURO, 2002 p. 35).

O lazer e a disponibilidade de espaços públicos para as práticas da cultura corporal de movimento são necessidades essenciais ao homem contemporâneo e, por isso, direitos do cidadão. Os alunos podem compreender que os esportes e as demais atividades corporais não devem ser privilégio apenas dos esportistas profissionais ou das pessoas em condições de pagar por academias e clubes. Dar valor a essas atividades e reivindicar o acesso a centros esportivos e de lazer, e a programas de práticas corporais dirigidos à população em geral, é um posicionamento que pode ser adotado a partir dos conhecimentos adquiridos nas aulas de Educação Física. (BRASIL, 1998, p. 30).

Conforme mostra, percebe-se a importância da atividade física e da Educação Física frente à realidade humana, necessitando estimular uma forma mais responsável e qualitativa da vida, como direito de todos. Assim também oportunizando/favorecendo uma melhor relação com o próprio corpo, o exercício e as diferentes práticas, para além da dança, assim, que trabalhe de forma mais integral o próprio ser humano na sociedade, estimulando uma vida mais respeitosa e saudável, trazendo os benefícios já constatados. Além disso, podendo caracterizar-se como uma prática que conscientiza isso tudo, portanto educativa e comprometida com a realidade posta, suprindo as necessidades postas/objetivadas. Uma forma com que participem dessa coletividade e da tomada de atitude frente a estas questões/problematizações necessárias e que todos fazemos parte do ensino, pois temos direito/deveres do cidadão, oportuno a uma vida mais harmônica, feliz, responsável, ética e política.

Na Educação Física a preocupação e a responsabilidade na valorização de conhecimentos relativos à construção da autoestima e da identidade pessoal, ao cuidado do corpo, à nutrição, à valorização dos vínculos afetivos e a negociação de atitudes e todas as implicações relativas à saúde da coletividade, são compartilhadas e constituem um campo de interação. (BRASIL, 1998, p. 36).

Como te falei sou um cara muito fechado entendesse, eu fiz bastante amigos como o "mazinho", a "cida", o pessoal, assim, a gente conversa muito principalmente no whats app, o pessoal é muito gente boa. Saindo, não muito, porque sempre tenho alguma coisa pra fazer entendeu, meu tempo é muito curto! Até nos finais de semana, sempre acabo fazendo alguma coisa e

meio deixo de lado. Durante a semana eu trabalho, falo com várias pessoas, varias coisas e a gente não vai tendo tempo pra umas 2-3 horas pra dançar o forró, pra ir em alguma “casa” entendesse. Esse ano esta sendo muito puxado mesmo. [...] Me bloqueei de fazer outras coisas. Me bloqueei de eu ser um pouco mais livre! (Participante G FPS).

Além das justificativas anteriores sobre a falta de sociabilização, acreditamos que dentre as investigações, o principal “vilão” social, que todos lidam diariamente, é a falta, ou ainda, inexistência de tempo na vida em sociedade para compartilhar desta prática e a própria existência na vivência. Devido ao excesso de compromisso atualmente, a dificuldade de se relacionar com o outro é iminente, como também, nessa relação mais saudável, ativa, responsável do ser humano atual consigo, de forma mais integral. Por estes motivos, por vezes, o mesmo pode passar a não atender as próprias necessidades básicas da vida, não se percebendo, por exemplo, “sedentário” ou até mesmo “infeliz”, sem “vitalidade”, ou até mesmo sem “prazer” pela vida. Essa falta de consciência passa a gerar um descomprometimento consigo e com a vida, não compreendendo as relações que o mesmo causa/interfere na sua saúde, no seu corpo e até no espírito, de forma geral, diretamente ligado à vida de quem a expressa e da forma de como a expressa em suas relações. Carece desta forma, de consciência e reflexão, a essa maior harmonia própria, que deveria ser natural e imprescindível à existência.

Porque eu tenho foco no meu trabalho, se tenho trabalho é um horário e eu foco! Se eu tenho algum tempo livre, eu foco também, sempre vou focando pra não... Não fico deixando assim, “tempos em vão”, eu queria curtir um pouco mais... (Participante G FPS).

Mostrando ser mais complexo, este ensino, que o próprio trabalho:

Olha não tem nada de dificuldade, olha eu não consigo ir nas aulas, eu acabo faltando, por causa do meu trabalho e tal, e algumas coisas de casa também, e isso me prejudica porque eu não aprendo o que eles passaram na aula entendeu. Ai no outro dia eu já fico meio sem entender, sempre tem explicação, mas mesmo assim, ainda tem o outro pessoal também daí... não pode deixar de progredir né! Tem que continuar na verdade! Tem que aprender sozinho de algum jeito! Ou aprende ali no cantinho e tal depois, mas... (Participante G FPS).

Alguns exemplos de necessidades básicas do ser humano é o sociabilizar, as relações de afeto, a realização de práticas de lazer, de se alimentar bem, de dormir bem, importantes no respeito próprio, a saúde. Quando não atendidas podem ocasionar até mesmo certa violência, física/emocional/mental devido o sonegar de diferentes formas. Tudo isso devido a uma condição impostas socialmente, também educada na cultura, herdada através das gerações e

da história ao qual todos fazem parte, ou deveriam fazer-se parte, tomando os devidos rumos, adequados, deste progresso/desenvolvimento coletivo. Assim a busca por sobreviver em sociedade e dessa estrutura já bastante definida, desde que nascemos, faz com que assim absorvemos essa realidade, e sem tempo, inevitavelmente em parte pela ignorância e falta de direitos, passemos a adoecer, pois temos uma relação abaixo da própria condição vida, em termos de qualidade, vida digna, excelência.

Principalmente nas zonas urbanas, as atuais condições socioeconômicas, como o desemprego crescente, a informatização e automatização do trabalho, a urbanização descontrolada e o consumismo, favorecem a formação de um ambiente em que o cidadão convive com a poluição, a violência, a deterioração dos espaços públicos de lazer e a falta de tempo para a atividade física e convívio social. Esse contexto contribui para a geração de um estilo de vida caracterizado pelo *sedentarismo*, pelo estresse e pela *alimentação inadequada*, resultando num crescente *aumento de mortes* por doenças cardiovasculares (BRASIL, 1998, p. 38). [Grifo do autor]

Diante da vida desorganizada menos pelas máquinas do que pelos que as possuem. O trabalhador, pressionado pela fadiga industrial, e seu patrão, desumanizado pelos artifícios de sua vida, *não estavam mais em continuidade viva com o mundo, onde se tornava cada vez mais difícil organizar a vida em função de objetivos conscientes que dessem ao homem um sentido e uma grandeza*, os percussores da dança moderna voltaram-se instintivamente para o corpo [...] O mundo cessou de nos invadir pelos sentidos, e nós deixamos de explorar com os nossos gestos. Submersos nos vapores de gasolina, no exterior, e, no interior, pelas fumaças de tabaco, não percebemos mais os cem perfumes do verde no ar. Nosso corpo não mais exerce o esforço da caça vital: basta abrir a lata de conservas. Nossas pernas não mais se enrijecem vencendo altitudes e declives: o botão do elevador e o acelerador do carro nos dispensa disto (GARAUDY, 1980, p. 51). [idem]

A necessidade de analisar a vida e a existência de forma mais criteriosa, reflexiva e harmônica, construtiva, respeitosa dentro da sociedade, participando desta continuidade viva com o mundo, é fundamental na conscientização, na tomada de atitudes dentro das escolhas particulares e coletivas, traçando os próprios objetivos em questão, de forma a melhorar esta realidade particular e comunitária. Do contrário, devido à imposição social desses padrões culturalizados, na relação com a própria vida e a exigência social, a saúde e o ser humano não são respeitados, não funcionando adequadamente na realidade social posta, e por vezes, passa a adoecer. Esse tipo de problema acarreta em sérios estados e complicações que podem até mesmo, em casos mais graves, levar o próprio ser humano à morte. Exemplos como à hipertensão, obesidade, a depressão, a diabete, excesso de estresse, insônia, dores de cabeça, gastrite e tantas outras que estão ligadas a falta de respeito para com a própria vida e existência.

A atual decadência, através dos fulminantes progressos da economia e da técnica, revela a amplidão do combate dos homens por sua existência. A humanidade aí perdeu o desenvolvimento livre da pessoa humana. Mas este preço do progresso corresponde também a uma diminuição do trabalho. O homem satisfaz mais depressa as necessidades da comunidade (EISNTEIN, 1981, p. 11).

A sociedade brasileira gentilmente cede e recebe as mais profundas especulações que reduzem consideravelmente a sua criticidade, tornando-a cada vez mais escrava de um conformismo ingênuo provocando um grande cenário de imobilização para tantos elementos da sua cultura. [...] questiono, se as pessoas estão atentas à variedade de receitas oferecidas e impostas como garantia de qualidade de vida, através da aquisição de produtos e marcas que parecem capazes de vestir ou mesmo de fantasiar toda uma nação (GÓIS; MOREIRA, 2004, p. 50).

Por conseguinte existe a necessidade de uma educação atenta e capacitada a esta reflexão crítica que possa trazer medidas as questões levantadas, tomando melhores escolhas/medidas na vida, sem se desgastarem e chegarem a casos extremos como esses anteriores exemplificados. A fragmentação do todo, passa a impor um estilo de vida que o submete a condições insalubres. Assim, cria-se um padrão de comportamento que muitas vezes o sobrecarrega, seja física, emocionalmente ou psicologicamente, fazendo seguir esse ciclo “vicioso” e cultural repetitivamente de forma alienante e desumana. Sem direitos.

Norbert Elias denomina de padrão de comportamento como: um “conjunto de regras presentes em nossa estrutura psicológica e de práticas cotidianas de convívio social. O padrão de comportamento produz, por sua vez, patamares para as emoções humanas, acima dos quais, sentimentos como a vergonha, o embaraço e a repugnância, por exemplo, se explicitam.” (BRANDÃO, 2000, p. 125).

Estes comportamentos repetitivos, de certa forma são pré-estabelecidos socialmente, inconscientemente. Configura-se nas diferentes áreas da vida, sendo adquiridas sem reflexão, produzindo, ou melhor, reproduzido, um ser e estar no mundo diferente da própria essência natural, que seria interior, anterior e verdadeira ao próprio ser humano, como era nos primórdios. Dessa forma divergindo do que desejaria ser, expressar, construir e transformar-se, de maneira mais íntegra e respeitosa. Condutas como essas podem ser também percebidas na dança, preconizadas por movimentos inconscientes, desrespeitosos, alienados, limitados e bastante repetitivos, “estagnando” os potenciais do próprio homem em exercício da vida em sociedade. Também lhe privando de sua capacidade de ação e transformação perante si e o próprio meio, como já comentamos.

A partir desse controle social, o código de conduta, ou padrão de comportamento, das pessoas, é alterado lentamente, aumentando a necessidade de vigiar o seu próprio comportamento e modelando sua conduta através de controles mais elaborados e sutis. Essa necessidade em policiar o próprio comportamento é o controle das emoções, o qual se transforma, assumindo uma nova forma, em autocontrole, quando já está internalizado na pessoa (BRANDÃO, 2000, p. 171).

Rudolf Von Laban percebia também que as experiências comunitárias proporcionadas por essas danças na realidade atual que foram sendo constituídas, haviam sido substituídas por hábitos de ações esvaziadas, com repetições mecânicas e desconectadas das esferas sociais, políticas e religiosa. O homem não faz mais parte de um processo completo do *conhecimento*²², referente à sua ação, apenas de uma parte. Para ele o homem moderno perdeu a capacidade de se mover. Com olhar vazio e cheio de medo, este homem se desconectou da sua experiência, que por sua vez perdeu o sentido (LABAN, 1990). Por conseguinte, desta forma, apontavam para “uma mudança civilizadora do comportamento” (BRANDÃO, 2000). Também da própria Vida e Dança.

Segundo Garaudy (1980) referindo-se aos estudos de Alberti, na perspectiva de análise social e do homem atual comenta que o mesmo exerce estas características desde o Renascimento, aonde se inverteu completamente a concepção de mundo, perante a vida, da seguinte forma:

Ativa e não mais contemplativa, individualista e não mais religiosa, onde o comercio, a indústria e o lucro haviam sobrepujado o sentimento que o homem tinha de nada ser se não um elemento de um drama divino, e onde tudo devia ser mensurável, medido, situado e definido não em função de seu significado divino, mas de seu significado para a ação do homem [...] Estas convenções corresponderam tão bem às exigências do tipo de sociedade vigente há cinco séculos que se deixou de tê-las na conta de convenções, de pontos de vista do homem sobre a natureza com a função de manter seu controle sobre ela: passou-se a considerá-las como definição de uma realidade imutável, necessária, natural. (1980, p. 44-45).

Assim percebida estas características desagregadores, reducionistas e individualistas, não somente pela própria relação entre os indivíduos da sociedade, mas pelas diferentes formas de existência e de dominação do povo perante esta realidade, numa ideologia impregnada de conflitos, seja na economia, na política, na religião, na filosofia... Onde estão nas mãos próprias de quem as manipula para quem o povo é manipulado consciente ou inconscientemente.

²² Não há dúvida que todo o nosso conhecimento começa com a experiência; do contrário, por meio do que a faculdade de conhecimento deveria ser despertada para o exercício senão através de objetos que toquem nossos sentidos... (KANT, 1983, p.23).

A economia de mercado engendra as formas mais duras e mais sutis de dominação, fazendo desaparecer, por meio de suas técnicas de manipulação de massa, a consciência da dominação por parte dos dominados. A televisão, como posto avançado da mídia, admitida real ou potencialmente em todos os lares do planeta, vai processando esse embotamento das consciências. Seu trabalho é lento e suave e, por isso, extremamente eficaz; acaba por fazer parte daqueles que a assistem, na medida em que representa um prolongamento não só de seus olhos e ouvidos, mas uma excitação dos seus nervos, do seu apetite, dos seus desejos. Modela seus princípios éticos e estéticos e sobrepõe-se ao sistema de educação formal, que sucumbe ante seus encantos (SILVA, 2001, p. 80).

Percebemos o grau de comprometimento que temos em nossos tempos e em contraponto a essa perspectiva, também a falta de empoderamento social ao qual todo o povo está sujeito. Não só na educação ou na saúde, mas na arte, na religião, na política, na economia e em todas as suas esferas, gerando estes “autocontroles” o qual faz caracterizar-se a certa passividade e descomprometimento com a vida e os existires presentes.

Enquanto modificação da estrutura da personalidade dos indivíduos, o aumento no nível de controle dos impulsos individuais pode ser explicitado pelo controle exercido pelo Estado sobre o indivíduo, através de suas leis, ou também, pelo controle exercido por outros indivíduos dentro do convívio social, ou ainda, o controle exercido pelo próprio indivíduo sobre si mesmo, o chamado autocontrole [...] O processo de instalação e de desenvolvimento do autocontrole nos indivíduos acompanha as transformações ocorridas no desenvolvimento das sociedades. Um dos motivos apontados por Elias para o aumento do autocontrole foi à *pressão da competição* pelas diversas funções sociais. Na medida em que a sociedade se diferenciava, aumentava o número de funções sociais e o grau de dependência entre as pessoas, fazendo com que estas, cada vez mais, pautassem a sua conduta e seus hábitos em relações às outras (BRANDÃO, 2000, p. 173). [Grifos do autor]

Percebe-se que essa opressão social ainda hoje se comprova, talvez ainda mais forte do que anteriormente, visto os laços dessas relações sociais, competitivas, estarem cada vez mais fundidas na própria sociedade capitalista, aumentando sua complexidade dentro das diferentes relações ao qual todos fazem parte, enquanto interdependentes, e assim se afetam, cultivando por vezes essas relações desarmônicas. A competição ainda hoje é exemplo socialmente aceito e estimulado de diferentes formas, aonde pouco se percebe uma educação e reflexão frente a essa realidade de exclusão e poder de um sobre o outro. Assuntos que passam a ser despercebidos perante todas as áreas da vida, fazendo com se torne violenta e natural ao próprio ser humano, e como já se viu, não é imutável, necessária e nem natural.

Desde a infância o indivíduo é treinado Para desenvolver um grau bastante elevado de autocontrole e independência pessoal. É acostumado a Competir com os outros, aprende desde cedo quando algo lhe granjeia aprovação e lhe causa orgulho, que é Desejável distinguir-se dos outros por qualidades, esforços e realizações pessoais, aprende a encontrar Satisfação neste tipo de sucesso. Mas, ao mesmo tempo, em todas estas sociedades, há rígidos limites Estabelecidos quanto à maneira como o sujeito pode distinguir-se e os campos em que pode fazê-lo (ELIAS, 1994, p. 120).

Nas relações, estamos a todo o momento competindo. Seja num concurso, na aquisição de prêmios, na necessidade de prosperar dentro da economia capitalista, na necessidade de autoafirmação perante os outros, na ganância em ter poder sobre a realidade, de querer ter sempre a razão dos fatos, se prevalecendo sobre os outros, dentre outros. Indo para as mais diferentes relações e esferas da vida e por vezes impondo uma realidade cruel e desarmônica perante os envolvidos, nesse caso o próprio povo, a sociedade e a natureza.

O capitalismo suscitou os progressos da produção, mas também os do conhecimento, e não por acaso. O egoísmo e a concorrência continuam infelizmente mais poderosos do que o interesse de todos ou que o senso do dever (EINSTEIN, 1981, p. 43).

Aqueles que hoje se desencadeiam contra os ideais de razão e de liberdade individual e que, com os meios do terror, querem reduzir os homens a escravos imbecis do Estado, nos consideram com justiça como seus irreconciliáveis adversários. A História já nos impôs um terrível combate. Mas, por longa que seja nossa defesa do ideal de verdade, de justiça e de liberdade, continuamos a existir como um dos mais antigos povos civilizados, e sobretudo realizamos no espírito da tradição um trabalho criador para a melhoria da humanidade (EINSTEIN, 1981, p. 50).

Constatamos a partir destas perspectivas a importância da dança, da educação e da Educação Física frente a essa realidade, buscando soluções as mesmas, visto serem uma necessidade social e individual humana, ao qual quando sonogada passa a prejudicar o próprio indivíduo em sua saúde e existência, como também a própria realidade social, causando diferentes conflitos existenciais. Nesse sentido também além das escolhas próprias, nas tomadas de consciência frente essa realidade, há uma exigência perante os próprios governos, ou ainda sistemas econômicos, políticos, filosóficos. Na busca por integrar novamente esse ser humano numa perspectiva mais harmônica, ética e próspera, “sustentável” para com a vida e as relações, pois do contrário sucateiam a própria história, cultura e a vida como um todo.

Que tipo de formação é esse, esta 'sociedade' que compomos em conjunto, que não foi pretendida ou planejada por nenhum de nós, nem Tampouco por todos nós juntos? [...] Ela só existe porque existe um grande número de pessoas, Só continua a funcionar porque muitas pessoas, isoladamente, querem e fazem certas coisas, e No entanto sua estrutura e suas grandes transformações históricas independem, claramente, Das intenções de qualquer pessoa em particular. (ELIAS, 1994, p. 13).

A sociedade dependente é, por definição, uma sociedade silenciosa. Sua voz não é uma voz autêntica, mas um simples eco da voz da metrópole. De todas as maneiras, a metrópole fala e a sociedade dependente escuta. O silêncio da sociedade-objeto, em relação à sociedade-dirigente, repete-se nas relações que se estabelecem no seio da mesma sociedade-objeto. Suas elites no poder, silenciosas frente à metrópole, fazem calar, por sua vez, ao povo. E somente quando o povo de uma sociedade dependente rompe a “cultura do silêncio” e conquista o direito da palavra – ou melhor, quando as mudanças radicais de estrutura transformam a sociedade dependente –, é quando tal sociedade, em seu conjunto, pode deixar de ser silenciosa em relação à sociedade dirigente. (FREIRE, 1979, p. 34).

Será que a partir da nossa própria história/cultura/existência/educação, atingiremos os nossos potenciais evolutivos/transformação particulares/sociais agindo de maneira isolada dentro desta sociedade dirigente? Parece a partir de Einstein, Freire e diferentes outros autores que não. Acreditamos que para isso necessita-se de pessoas em maior numero conscientes da realidade para que possamos em conjunto suscitar/sustentar um estilo de vida melhor. Ainda que possamos fazer a diferença isoladamente, não se atinge o todo sem estar interconectada a grande maioria, no coletivo, na educação destes seres, compreendido dentro das necessidades pertinentes aos mesmos, nos valores e hábitos almejados e cultivados dentro desta nova sociedade. Assim na junção, união do povo, nessas forças de atuação e transformação pela arte, é que se mostram imprescindíveis ao Todo, a Vida e ao ser humano.

O objetivo das artes do movimento e da educação a partir do movimento não é o de habilitar a uma carreira bem-sucedida na hierarquia social, ao triunfo numa partida desportiva ou a destruição eficaz de um concorrente, *mas de desenvolver o amor pela e a aptidão para a criatividade pela expressão pessoal*. Esse objetivo é, ao mesmo tempo, uma experiência estética fundamental e um engajamento social. O ato de criação, ou seja, a invenção de novas finalidades, *a concepção e realização de novas formas de vida, é o modelo de ato político no sentido mais nobre do termo*, ou seja, ato revolucionário de desprendimento das rotinas da ordem estabelecida, de seus “valores” e de suas rígidas hierarquias, *esforço para conceber um novo projeto de civilização e os meios de realiza-lo* em nome desse critério único: instituir uma economia, um sistema político e uma cultura que criem as condições nas quais cada homem possa vir a tornar-se um homem, isto é, um criador, um poeta (GARAUDY, 1980, p. 182). [Grifo nosso]

3.4 Dança Cooperação pela Vida

Ruth Saint-Denis diz: “A maior função da dança, dizia ela, é a de ajudar o homem a formar um conceito mais nobre de si próprio”. Neste modo de ver as coisas o artista de hoje é o profeta de amanhã (GARAUDY, 1980, p. 75).

Retratando essa perspectiva na dança na atualidade podemos dizer que a dança, não obstante, é uma ferramenta diretamente afetada pelas inter-relações sociais podendo instrumentalizar o ser humano no seu próprio movimento criativo/expressivo. Serve como viés a essa realidade que se propõe a modificar esse “novo projeto de civilização”, de forma educativa, problematizando e ressignificando pela prática reflexiva. Promove-se uma realidade “política/artística” mais consciente e responsável com os “valores” construídos no coletivo, atingindo diretamente as relações sociais e assim, dialogando com a realidade. Por exemplo, referente a ideia competitiva e socialmente imposta, epidêmica/hegemônica, a dança pode reformular essas relações, atuando de uma forma mais humanizada e respeitosa, pois dependemos do outro na aprendizagem, na dança, na educação. Seja na busca pelo ritmo e harmonia que se faz nessa união da dança ou na compreensão/apreensão do movimento na teoria-prática. Assim nada mais importante e essencial do que o outro na construção cultural/social, na busca por uma vida e realidade melhor de prosperar, usufruindo dessas inter-relações educativo-colaborativas.

Na perspectiva da dimensão relacional, a atribuição de valores ao sucesso e ao fracasso, ao acerto e ao erro, “ao jeito” e à “falta de jeito” pode ser vista por meio das relações que o grupo estabelece com a competição (comparando-se uns aos outros), e também com os valores do ambiente sociocultural no qual o grupo está inserido. É função do professor despertar a reflexão crítica sobre esses valores, possibilitando assim uma interferência no sociocultural vivido e expresso pelos alunos, evidenciando a necessidade da cooperação, da participação responsável e do respeito mútuo. Ou seja, abordar junto aos alunos a questão da igualdade de oportunidades de produção relacionada com a diversidade de produtos desse processo (os estilos pessoais de fazer, aprender, experimentar) (BRASIL, 1998, p. 108).

Eu era todo duro, eu sei o que eu era. Um zero a esquerda em dança, não tinha cintura. Como te falei eu fazia arte marcial, mas arte marcial não era capoeira, se fosse capoeira que é uma dança ainda, mas não. Momentos que você vai aperfeiçoando. Aqui você aperfeiçoa tua dança ao teu sentir-se bem. Ah! To dançando bem esse passo, to dançando de acordo entendeu. Não quero ser nenhum professor como tu, nem ir lá no Silvio Santos, sei lá onde dar show de dança lá, que nada. Quero ir numa baladinha a noite com a namorada ou com as amigas que tão lá (Participante C FPS).

A dança pode ser encontrada nessa esfera social/educativa num jogo de movimentos, de forças, de ações, que o possibilita de serem valorizadas em aula. Nestas dinâmicas, dança-se em ritmo e harmonia próprios, nessa complexidade do experimentar e expressar humano na corporeidade. Podemos gerar forças de oposição ou ainda forças de colaboração, na primeira se mostra evidente a presença de um que está ditando/comandando a dança entre o par, ou ainda, entre diferentes casais, como no caso da comparação e certa rivalidade ao qual pode ser expresso/percebida. Ou na segunda opção, realizando uma ação contrária a anterior cuja união e cooperação se mostra evidente, colabora-se e estimulam-se as “trocas” com harmonia na dança a dois, ou ainda entre os casais, possibilitando até de trocarmos de par, pois visa uma vivência mais respeitosa e integrativa, cooperativa a dança.

Nessa ideia podemos perceber duas diferentes características principais, um lado competitivo muitas vezes com um caráter egoísta, excludente e dominador, se sobrepondo ao outro, e na outra situação, uma forma integradora, visando agregar, participar e ajudar em prol de um objetivo comum, que poderia ser o de compartilhar o prazer da dança, de forma mais respeitosa. “A diferença principal entre Jogos Cooperativos e Competitivos é que nos Jogos Cooperativos todo mundo coopera e todos ganham, pois tais jogos eliminam o medo e o sentimento de fracasso” (ORLICK, 1989, p. 27).

Em contrapartida a competição visto estar presente nas diferentes instâncias da vida, como também na dança torna-se um assunto importante de reflexão. Percebe-se junto aos autores que as características competitivas não deixam de ser um ato de opressão de um sobre o outro, percebendo-a como uma construção/dominação cultural bastante presente. “A competição não é nem pode ser sadia, porque se constitui na negação do outro (...). A competição é um fenômeno cultural e humano, e não constitutivo do biológico” (MATURANA, 1998, p. 13).

Também de acordo com as características da competição outro autor esclarece que: “A sala de aula, dessa forma, se torna apenas uma arena para competição de egos, onde ninguém se interessa por ninguém a não ser como parâmetro para competição” (VIANNA, 1990, p. 25). Percebe-se aí mais uma contradição no processo educacional eficiente, que se tornaria fonte de reflexão consciente das atitudes e ao qual não se percebe nem mesmo a forma como se educa, haja vista o desrespeito aos potenciais participativos, respeitosos e colaborativos, mais congruentes.

Podemos perceber que a dança pode ser um instrumento cujo movimento, na interpretação e expressão da música e dos sentidos, passa a promover uma mudança no padrão de comportamento e na constituição do próprio ser que se educa nessa relação. A cooperação é imprescindível tanto na dança quanto na sociedade e na vida como um todo. É uma forma de compartilhar e ajudar o/com o outro, no respeito, na união e principalmente na felicidade gerada por esta prática, agregando e integrando as pessoas em suas diferenças e particularidades. Assim, a “cooperação exige confiança, porque, quando alguém escolhe cooperar, conscientemente coloca o seu destino nas mãos de outros” (ORLICK, 1989, p. 28).

Cooperar é trabalhar junto; é ajudar-se mutuamente; é tentar conseguir, com a ajuda de outros, o que, com maior dificuldade, se conseguiria sozinho. Não é um ato irracional, produzido por instintos (como no caso das formigas e das abelhas), mas uma resposta intelectual e criativa do homem frente a suas necessidades e realidades. (GRAMIGNA, 1993, p. 23).

Percebemos serem variadas as necessidades/possibilidade do próprio homem em exercício da própria vida, na sociedade, em suas relações com a dança assim preocupando-se uns com os outros se tonam mais responsáveis, colaborativos e principalmente participativos, nas trocas e em sua própria educação nesta realidade. Contudo, entendemos que existe a necessidade que os participantes sejam autores deste processo e assim cultivem esses tipos de relacionamentos. Para isso contesta-se que “para ser válida, toda educação, toda ação educativa deve necessariamente estar precedida de uma reflexão sobre o homem e de uma análise do meio de vida concreto do homem concreto a quem queremos educar (ou melhor dito: a quem queremos ajudar a educar-se)” (FREIRE, 1979, p. 19). Dessa maneira essa realidade se sobrepõe e gera uma necessidade de reflexão fundamental para si frente às dificuldades do mundo, de sua dança. Pois “a conscientização não está baseada sobre a consciência, de um lado, e o mundo, de outro; por outra parte, não pretende uma separação. Ao contrário, está baseada na relação consciência–mundo” (FREIRE, 1979, p. 15).

O corpo não é uma parte do corpo, um de seus componentes, sendo o outro a “alma” ou o “espírito” ou qualquer outro fantasma solitário. Digamos, para escapar à nossa linguagem impregnada pelo dualismo: o corpo é o homem que se exterioriza, é o que me liga aos outros e ao mundo, é aquilo por meio de que eu me expesso e tomo consciência de mim mesmo (GARAUDY, 1980, p. 181).

A dança que nasceu e cresceu nas civilizações comunitárias e que se estiolou nas civilizações individualistas, nos dias de hoje pode contribuir significativamente para a realização da síntese pela qual nossa época espera: a de uma sociedade aberta onde o comunitário não se degradasse em totalitário, nem da expressão da pessoa em individualismo, mas, ao contrário, o homem pudesse conjugar sinfonicamente, como numa dança

bem dançada, sua dimensão social e sua criatividade em um sistema consciente de sua relatividade e aberto para o futuro, para suas profecias e suas utopias. (GARAUDY, 1980, p. 183).

3.5 Dança, Professores e a Valorização Cultural

Dançar é uma coisa relativamente nova na minha via, tem atualmente três anos que danço. Posso dizer que a dança é algo cativante, viciante, não consigo imaginar o dia que eu vou parar de dançar entendeu. Saindo do forró quero fazer outra modalidade de dança, mas nunca vou parar de dançar forró e vou estar incluindo alguma outra coisa (Participante C FPS).

Segundo Garaudy (1980) falando sobre a Educação Física na relação com a profissão (papel social) e o dualismo sempre presente, expõe alguns pontos importantes para serem refletidos em relação à nomenclatura da área e seu papel na educação:

O professor de educação física não faz parte da Educação Nacional e o próprio nome de sua profissão condena-o a essa segregação: na nomenclatura oficial, não há um “educação intelectual”, porque essa é chamada de educação *tout court*, ao passo que se fala em uma educação física como se ela fosse parte integrante de educação geral! Como se fosse tida exclusivamente na conta de uma educação do corpo, educação “física” e não educação do movimento, indivisivelmente da nefasta segregação contra o dualismo entre corpo e alma. A dança é o melhor antídoto contra esse dualismo moribundo que faz o corpo uma metáfora bruta a qual o espírito, de fora e de cima, dá suas ordens (GARAUDY, 1980, p. 180-181).

Assim, como a Dança ou em qualquer outra área artística, do movimento, que lida com o ser humano e sua educação, a educação física precisa integrar estes aspectos dialógicos com a realidade, praticando a liberdade dos corpos, então, ela sairá de uma posição de não importância para uma de importância, ou ainda, de muito incômodo, pois estará questionando, dentre outros, um dos princípios educacionais fundamentais: aquele que diz que só se aprende sentado.

Entende-se a Educação Física como uma área de conhecimento [...] como uma disciplina que introduz e integra o aluno na cultura corporal de movimento, formando o cidadão que vai produzi-la, reproduzi-la e transformá-la, instrumentalizando-o para usufruir dos jogos, dos esportes, das danças, das lutas e das ginásticas em benefício do exercício crítico da cidadania e da melhoria da qualidade de vida (BRASIL, 1998, p. 29).

Paulo Freire comentando sobre a aprendizagem numa carta aos Professores diz:

O aprendizado do ensinante ao ensinar não se dá necessariamente através da retificação que o aprendiz lhe faça de erros cometidos. O aprendizado do ensinante ao ensinar se verifica à medida em que o ensinante, humilde, aberto, se ache permanentemente disponível a repensar o pensado, rever-se em suas posições; em que procura envolver-se com a curiosidade dos alunos e dos diferentes caminhos e veredas, que ela os faz percorrer. Alguns desses caminhos e algumas dessas veredas, que a curiosidade às vezes quase virgem dos alunos percorre, estão grávidas de sugestões, de perguntas que não foram percebidas antes pelo ensinante. Mas agora, ao ensinar, não como um burocrata da mente, mas reconstruindo os caminhos de sua curiosidade – razão por que seu corpo consciente, sensível, emocionado, se abre às adivinhações dos alunos, à sua ingenuidade e à sua criatividade – o ensinante que assim atua tem, no seu ensinar, um momento rico de seu aprender. O ensinante aprende primeiro a ensinar, mas aprende a ensinar ao ensinar algo que é reaprendido por estar sendo ensinado. (FREIRE, 2001, p. 259).

O fato, porém, de que ensinar ensina o ensinante a ensinar um certo conteúdo não deve significar, de modo algum, que o ensinante se aventure a ensinar sem competência para fazê-lo. Não o autoriza a ensinar o que não sabe. *A responsabilidade ética, política e profissional do ensinante lhe coloca o dever de se preparar, de se capacitar, de se formar antes mesmo de iniciar sua atividade docente.* Esta atividade exige que sua preparação, sua capacitação, sua formação se tornem processos permanentes. Sua experiência docente, se bem percebida e bem vivida, vai deixando claro que ela requer uma formação permanente do ensinante. Formação que se funda na análise crítica de sua prática (FREIRE, 2001, p. 259-260). [grifo nosso]

Assim, percebemos que a educação dessa forma prazerosa passa pela necessidade de se assumir essa responsabilidade perante esta função social tão importante que é a de educar o outro. Doar-se' à sociedade, à educação, à conscientização, ao crescimento de todos nesse sistema capitalista e realidade social existente. Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) que é uma diretriz de uma proposta pedagógico-educativa mais eficiente/congruente, e numa análise/reflexão feita sobre a realidade trago ao longo deste trabalho as diferentes argumentações para compreendermos também junto com estudiosos do assunto e dos diferentes professores/pesquisadores (as) como lidar com essas relações podendo contribuir com o conhecimento dentro das esferas da dança-arte-educação, ou até mesmo na área da Educação Física.

O trabalho de Educação Física [...] é muito importante na medida em que possibilita aos alunos uma ampliação da visão sobre a cultura corporal de movimento, e, assim, viabiliza a autonomia para o desenvolvimento de uma prática pessoal e a capacidade para interferir na comunidade, seja na manutenção ou na construção de espaços de participação em atividades culturais, como jogos, esportes, lutas, ginásticas e danças, com finalidades de lazer, expressão de sentimentos, afetos e emoções. Ressignificar esses elementos da cultura e construí-los coletivamente é uma proposta de participação constante e responsável na sociedade (BRASIL, 1998, p. 15).

As várias possibilidades presentes no ensino da Dança podem promover, além disso, o estabelecimento de vínculos afetivo-expressivos “adotando, no dia-a-dia, atitudes de solidariedade, cooperação e repúdio às injustiças, respeitando o outro e exigindo para si o mesmo respeito”. (BRASIL, 1998, p. 7).

A cultura corporal de movimento se caracteriza, entre outras coisas, pela diversidade de práticas, manifestações e modalidades de cultivo. Trata-se de um espectro tão amplo e complexo, que é quase impossível sistematizá-lo conceitualmente de forma abrangente. De qualquer forma, é esse universo de informações que chega ao jovem e ao adolescente da mídia, de forma sedutora, fragmentada, manipulada por interesses econômicos e por valores ideológicos. Dessa realidade a Educação Física escolar não pode fugir nem alienar-se, pois é impossível negar a força que a indústria da cultura e do lazer exerce na geração de comportamentos e atitudes. (BRASIL, 1998, p. 83).

Na proposta dos PCNs (BRASIL, 1998), encontram-se diferentes objetivos educativos os quais são extremamente importantes para o assunto dança como também se refere a qualquer outra prática educativa, principalmente na Educação Física. Assim, numa perspectiva mais plural temos orientações, presentes no documento, em que instrui a se ter objetivos ou a trabalhar com os seguintes elementos educativos:

Conhecer características fundamentais do *Brasil nas dimensões sociais, materiais e culturais* como meio para construir progressivamente a noção de identidade nacional e pessoal e o sentimento de pertinência ao país; *Conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro*, bem como aspectos socioculturais de outros povos e nações, posicionando-se contra qualquer discriminação baseada em diferenças culturais, de classe social, de crenças, de sexo, de etnia ou outras características individuais e sociais; Perceber-se integrante, dependente e agente transformador do ambiente, identificando seus elementos e as interações entre eles, contribuindo ativamente para a *melhoria do meio ambiente*; Desenvolver o conhecimento ajustado de si mesmo e o sentimento de *confiança em suas capacidades afetiva, física, cognitiva, ética, estética, de inter-relação pessoal e de inserção social*, para agir com perseverança na busca de conhecimento e no exercício da cidadania; Conhecer o próprio corpo e dele cuidar, valorizando e adotando hábitos saudáveis como um dos *aspectos básicos da qualidade de vida* e agindo com *responsabilidade em relação à sua saúde e à saúde coletiva*; Utilizar as diferentes linguagens: verbal, *musical*, matemática, gráfica, plástica e *corporal*. Como meio para produzir, expressar e comunicar suas ideias, interpretar e usufruir das produções culturais, em contextos públicos e privados, atendendo a diferentes intenções e situações de comunicação; *Questionar a realidade formulando-se problemas e tratando de resolvê-los*, utilizando para isso o pensamento lógico, a criatividade, a intuição, a capacidade de *análise crítica*, selecionando procedimentos e verificando sua adequação (BRASIL, 1998, p. 7-8). [grifo nosso]

Por meio dos objetivos traçados neste documento (PCNs) enxerga-se a dança, a arte, a cultura, numa realidade multidimensional de forma mais enriquecedora, significativa aos indivíduos e a educação. Os PCNs “trazem uma proposta que procura democratizar, humanizar e diversificar a prática pedagógica da área, buscando ampliar, de uma visão apenas biológica, para um trabalho que incorpore as dimensões afetivas, cognitivas e socioculturais dos alunos”. (BRASIL, 1998, p. 15). Isso indica que pode se passar a colaborar/auxiliar na dança/aula objetivando a integridade do ser humano/professo/artista e com isso possibilitando a sua instrumentalização nestas relações/instâncias/dimensões da vida, podendo também até oportunizar o domínio melhor do próprio movimento, haja vista que se pode refletir sobre ele e traçar novas possibilidades.

O domínio do movimento é o referencial teórico para elaboração de exercícios novos, progressão didática, evolução do nível técnico e performance, assim como a coerência das combinações e sequências do movimento e suas situações no tempo e espaço com seus diferentes gêneros, estilos ou caráter de dança (NANNI, 1995, p. 150).

Seja qual for o objeto de conhecimento em questão, os processos de ensino e aprendizagem devem considerar as características dos alunos em todas as suas dimensões (cognitiva, corporal, afetiva, ética, estética, de relação interpessoal e inserção social). Sobre o jogo da amarelinha, o de voleibol ou uma dança, o aluno deve aprender para além das técnicas de execução (conteúdos procedimentais), a discutir regras e estratégias, *apreciá-los criticamente, analisá-los esteticamente, avaliá-los eticamente, ressignificá-los e recriá-los (conteúdos atitudinais e conceituais)*. [...], portanto, garantir o acesso dos alunos às práticas da cultura corporal, contribuir para a construção de um estilo pessoal de praticá-las, e oferecer instrumentos para que sejam capazes de apreciá-las criticamente. (BRASIL, 1998, p. 30). [Grifo nosso]

Forró tá na cultura brasileira, como a gente já vê que tem vários movimento, o porquê deles existirem. Eu acho que o forró não pode perder a identidade dele, né! Tanto é que muita gente que dança e só quer dançar forró universitário e acaba se perdendo. Quando eu já saí pra dançar forró, muito daquilo que tinha visto não era forró. Que os passos do forró tem toda uma história que tem que continuar. Mas que você pode sim também inovar e criar (Participante A FPS).

Quão valoroso e prazeroso pode ser a educação/aprendizagem quando comprometida, diversificada e criticamente construída nas diferentes possibilidades do conhecimento. Tudo isso está disponível ao ser humano, podendo valorizar o todo, e com isso a oportunidade de ‘apreender’ pelo corpo a arte, a educação, a saúde e as diferentes esferas/dimensões que podem fazer como uma síntese histórica.

Segundo Assmann (1998), a aprendizagem, é antes de qualquer coisa, um processo corporal e todo conhecimento tem uma inscrição corporal. Na manifestação do movimento, a auto-organização do sistema é demonstrada, tornando visível a totalidade da relação invisível ocorrida na dinâmica intrínseca da vida, pois integra as diferentes dimensões do humano em sua relação com a cultura. Para Daólio (1998, p. 40) colaborando nessa mesma ideia: “O homem aprende a cultura por meio do seu corpo e o que define o corpo é o seu significado, não só nas semelhanças, mas também pelas diferenças construídas por cada sociedade”.

Compreende-se assim que a aprendizagem é meio para analisar/refletir a integridade/complexidade dos fenômenos sociais/conhecimentos sobre a realidade e, a partir dela. Está intimamente relacionada à existência no aqui e agora, no corpo que está conectado a dimensão histórico-cultural ou até mesmo vivencial-existencial do ser humano por meio de uma educação de corpo-alma [da totalidade]. Podendo suscitar por meio da prática cultural o comprometimento com a educação e evolução humana, portanto, nestas diferentes dimensões. Assim ao proporcionar/concretizar na forma de *‘utopia educativa’*, com que esses valores perpassem essa *“cultura do corpo”* levantado por Daólio (1998), ao qual ‘se expressa’ pela/na própria sociedade, possibilitando-o objetivar/perceber ‘todos os benefícios’ que a prática de ‘dança/educativa’ pode ter frente à própria realidade.

Também numa perspectiva de conscientização sobre a existência, a política, a filosofia, história, sociologia, ontologia, geografia e muito mais é meio de instrumentalização para o conhecimento da vida em sua expressão mais ampla, multidimensional, isso é muito necessário. Portanto ao se buscar estar mais ‘pleno’ numa vivência/corporeidade no mundo esta educação estará “Sendo Educação, como prática da liberdade, uma aproximação crítica da realidade, e não está separada da noção de Utopia, já que leva consigo o esforço de humanizar e rejeita tudo que é desumanizante”. (FREIRE, 1979, p. 25).

Falando sobre a atividade artístico-educativa com o ensino da dança vimos o seu potencial de conscientização, em sua forma de linguagem expressa na atemporalidade e frente ao *Self*:

Em relação à atemporalidade do psiquismo, medida pela arte, Ciornai (1995) no diz que: “A atividade artística vai nos proporcionar linguagens mais *afinadas à natureza de nossas experiências, internas* [muitas vezes] ainda não traduzíveis em palavras (...) por outro lado, por não implicar a linearidade casual, lógica, temporal e espacial que a estrutura léxica, sintática da linguagem verbal nos impõe, as linguagens plásticas, poéticas, musicais, etc. podem ser mais adequadas à elaboração e a expressão daquilo que é nebuloso ou que *é complexo, e implica em uma apreensão simultânea de varias faltas e níveis de significados*. E esta, em geral, é a qualidade do

que se passa em nossa intimidade psíquica – um mundo de percepções e sensações concomitantes, pensamentos, fantasias, sonhos e visões que não respeitam a ordenação lógica e temporal da linguagem. A arte vai prover, portanto, a possibilidade de ampliação da consciência sobre estes fenômenos internos”. Sendo assim, parece-me que a arte pode auxiliar no entendimento do ser humano, mobilizando e ativando o inconsciente, o que poderia possibilita ao indivíduo estabelecer uma relação Ego/Self. Trabalhar com a arte auxilia a *ampliar a consciência de si mesmo*. (CIORNAI, 1995, p. 61, apud ARCURI, 2004, p. 22). [Grifo nosso]

A atividade artística começa no momento em que o homem encontra-se frente à frente com o mundo visível como algo terrivelmente enigmático. Na criação de uma obra de arte o homem se entrega a uma luta com a natureza não por sua existência física, mas sim por sua *existência espiritual*. (FIEDLER, apud ARCURI, 2004, p. 19). [Grifo nosso]

[...] reviver os sentimentos expressos pelo artista como se nos assimilássemos a ele, é um dos mais elevados ensinamentos da dança para transformar nossa própria experiência e enriquecer nossa própria vida com a criação dos outros. Não apenas ela nos mostra a unidade de todo movimento do corpo com um movimento psíquico, ou melhor, ainda, que o físico e o espiritual não são dois domínios separados, mas dois aspectos de uma mesma realidade, como, sobretudo, revela-nos esta verdade maior: a arte é o caminho mais curto entre dois homens. O caminho mais curto porque não comporta a medição abstrata, impessoal, do conceito e da palavra. (GARAUDY, 1980, p. 21).

Vendo toda importância incomensurável, segundo Barbosa “Precisamos levar a arte, que hoje está circunscrita a um mundo socialmente limitado, a se expandir, tornando-se patrimônio cultural da maioria e elevando o nível de qualidade de vida da população”. (BARBOSA, 1994, p. 06). [grifo nosso] Pergunto: Será que nas diferentes esferas/áreas/propostas educacionais/artística estão ‘se encaminhando’ rumo a esses conhecimentos/possibilidades e objetivos qualitativos de educação? De cultura, existência, sociedade? E com isso criando a possibilidade de se atuar na realidade atual de forma transformadora?

Não se trata de criar uma magia por meio de uma gesticulação simbólica, alheia a vida e sem alcance sobre ela, mas de dar ao homem a imagem de como sua vida poderia ser um movimento harmônico, livre e alegre, para ele despertar a nostalgia do futuro e a vontade de tornar esse possível realidade. Não existe ato mais revolucionário do que ensinar um homem a enfrentar o mundo enquanto criador. [...] *O renascimento da dança como forma de cultura e de vida é parte de uma luta mais geral por um modo novo de via, por um novo regime econômico e político, por um homem novo*. A escolha existe – é preciso repetir sempre – e nós somos responsáveis por ela: civilização do confronto ou civilização do coral. (GARAUDY, 1980, p. 184). [grifo nosso]

Vimos nesta pesquisa que é possível sim, ensinar a dança a partir da totalidade. Conforme a citação de Garaudy (1980): “*A escolha existe – é preciso repetir sempre – e nós somos responsáveis por ela: civilização do confronto ou civilização do coral*”. Ainda que se tenha uma evolução ‘gradual’, tudo isso se modifica lentamente. Na educação, necessitamos de melhorias e transformações, para que se promova com eficiência uma prática/reflexiva e com real comprometimento social. Ainda mais com as diversas transformações do mundo, exige ainda mais que tenhamos professores/profissionais qualificados a atuar e fazerem a diferença em relação a esses ‘conflitos e contradições’ constatados. Necessitamos também reavaliar esse processo de aprendizagem/metodológico da educação tradicional a fim de que se busque a conscientização do ser humano nas suas próprias relações e experiências mais qualitativas na vida/sociedade com a natureza e com os outros seres humanos. Uma prática responsável, crítica, autônoma, continuada por meio de um conhecimento prático-teórico que se propõe a ampliação do ser humano²³, numa formação humana.

Nesta evolução este crescimento e avanços teremos a oportunidade de sairmos da ignorância e da alienação pré-estabelecida socialmente para se buscar uma nova ordem, uma forma mais livre, autônoma e verdadeira ao próprio ser de se expressar e viver. Oportunizando-o de progredir, se desenvolver e percorrer o seu próprio caminho de vida pelas escolhas mais conscientes e das experiências que o integram à arte, a cultura e a sociedade.

Enfatiza que o homem só se desenvolveu quando começou a se apropriar das experiências alheias. “E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias”. (FISCHER, 1987, p. 13)

A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro total. A arte capacita o homem para *compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la*, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. A arte, ela própria, é uma realidade social. (FISCHER, 1987, p. 57). [grifo nosso]

Toda arte se liga a essa identificação, a essa capacidade infinita do homem para se metamorfosear, de modo que, como Prometeu, ele pode assumir qualquer forma e viver mil vidas diferentes sem se destruir pela multiplicidade da sua experiência. (FISCHER, 1987, p. 252)

²³ A ideia de *ampliação do humano*, pois entendemos que esta condição está cada vez mais aprisionada, limitada e moldada pelos valores relacionados ao funcionamento do mercado. Assim, talvez fosse melhor dizer que defendemos uma *retomada do humano*, da sensibilidade, daquilo que nos torna animais culturais, capazes de estabelecer relações, de nos expressar através de cores, formas e sons, de pensar e de sonhar (SANTOS, 2009, p. 1).

Desta forma mais Uma na dança, o ser humano passa a confrontar com elementos que o trazem a consciência, auxiliando em seu processo de retomada de aspectos mais integrais em sua forma de ser e expressar. Assim captando da multiplicidade de experiências um modo diferente de vir-a-ser. Dentro tantas outras potencialidades que se tornam evidentes.

Ajuda bastante né, porque a gente vem pra cá praticar né, e é um exercício, a gente se ajuda em tudo, se solta, se alonga. Eu venho mesmo pra gente praticar, dançar, brincar, se sociabilizar com as pessoas né, é muito bacana. (Participante B FPS).

De forma geral o nosso humor muda muito entendeu. Ditadinho antigo do tempo da minha mãe que dizia: “quem canta seus males espanta”. Quem dança também! Quem dança esquece muita coisa, você sublima durante a dança, e depois aquilo se vai, qualquer situação desagradável na sua vida, você tira melhor, depois que dança já algum tempo. Eu fico pensando o quem é que tira um dançarino do sério, um cara de 20 anos de dança. Não sei, eu já fiz arte marcial, por exemplo, antes de entrar eu era esquentadinho, aí depois com ela pude me acalmar [...] A dança quase no mesmo sentido me deixou mais sociável, eu diria assim, complementa a minha vida. (Participante C FPS).

Mudar a sociedade, só se o forró e a dança de forma geral fossem instituídos lá desde a pré-escola e nunca parasse. Sé que tem educação física, então que pudesse escolher, meu filho pode fazer atletismo, futebol, natação ou dança, e ter essas modalidades, a escolher, poderia ser até uma bandeirinha do pessoal da dança, de quem gosta... E não, se quer dançar, tem que ir numa academia, depois de adulto. Raramente acontece lá na festinha de São João, na quadrilha, um cara lá que se destaca. No centro de tradição gaúcha começa-se mais cedo sabe, têm as danças tradicionalistas, as quadrilha, aquelas coisas. La eles começam mais cedo. A não ser se a criança o menino fez balé, a menina fez, mas de modo geral é um ou outro que é “pinçado” na sociedade para fazer, se fosse continuo, não sei por que que não tem”. (Participante C FPS).

O forró pé-de-serra é importante, você valorizar as raízes né, quando você fala de forró é uma coisa, quando você fala de forró pé-de-serra é outra. Acho que quando você sabe de onde vem essa música, que instrumentos fazem parte dessa composição e de como esse movimento nasce, é muito importante. Essa é a diferença do forró pé-de-serra e isso é o que aprendi. O movimento vem das raízes. (Participante D FPS).

A dança poderia e até mesmo deveria estar presente desde a tenra infância até a fase adulta, pois é parte de nossa própria cultura e sociedade, até mesmo e de forma contundente como componente educativo da Educação Física. Tendo em vista que podemos tratar estes elementos culturais tão importantes, de forma séria, comprometida. Assim, valorizamos a própria expressão cultural e artística do povo, como de seus costumes e tradições, ensinando e

trabalhando por meio destes, a sociabilização, a valorização cultural, a ética²⁴, a igualdade entre o grupo, o altruísmo e tantos outros elementos educativos que se tornariam presentes sendo praticados na corporeidade, como exemplo de bem viver na sociedade. Razão pela qual, nos mais diferentes meios e áreas da vida, as pessoas expressariam desde cedo suas características artístico-educativas, promovendo, além disso, a saúde, a felicidade, o prazer, o otimismo, cavalheirismo. Como já vimos que isso tudo acontece quando lemos os depoimentos dos participantes do projeto de extensão que estamos situados. Exemplos que seriam dados desde pequeno às futuras gerações, de respeito, autonomia, criatividade, autenticidade, cooperação, e outros. Como também de responsabilidade social, cultural, econômica, política, dentre outros que fazem parte dessas diferentes dimensões da vida e do ser humano no cotidiano, como já vimos. Possibilitá-los-ia de ver, ser e lidar, valorizar, o mundo e as relações, de forma mais sustentável, harmônica e natural.

Na mais tenra idade é uma forma de se educar, de sociabilizar, hoje em dia as crianças se educam de uma maneira muito rápida. No meu tempo não era. Menina lá e menino aqui, se encostasse apanhava do pai ou do irmão dela entendeu. Hoje não. Então hoje esta bem mais fácil de fazer as coisas evoluírem entendeu. Hoje a dança já faz o cara ficar mais concentrado. Eu vejo por mim entendeu. Amanha é um dia que eu estou muito tranquilo no trabalho (Participante C FPS).

Na Colômbia a gente aprende a dançar desde criança, faz parte da nossa cultura, assim, toda festa de família sempre tem dança. É uma forma que as famílias criam de manter o contato, entre pais e filhos, às vezes até o avô mesmo. Vai passando de geração para geração. A gente meio que cresce nesse contexto mesmo e a gente aprende a lidar com isso durante a vida toda. Faz parte de nós. (Participante E FPS).

Na parte da educação, você vê, em outras danças, a gente não se apega muito de chegar e vir cumprimentar o parceiro, como eu disse, a gente cai no meio ali e acabou. Cada um dança por si. Já numa dança mais sistemática assim, como o caso do forró, há todo um preparo, você vai cumprimenta as pessoas, quando termina também, aquela coisa do cavalheirismo né que se perde também nas danças, é muito legal isso, o respeito, é muito bom (Participante F FPS).

Nas falas anteriores pudemos compreender o quão importante se torna a dança na vida destas pessoas, sendo imprescindíveis, parte do povo, constituição da própria cultura e também herança familiar, parte que integra as diferentes pessoas de uma forma mais alegre e divertida descomprometida, apenas de compartilhar, confraternizar, etc. Como temos

²⁴ Solange Vergnières, Aristóteles situa o *ethos* como o regulador, o princípio e o fim da conduta: “adquire-se tal ou tal disposição ética agindo de tal ou tal maneira... O caráter não é mais o que recebe suas determinações da natureza, da educação, da idade, da condição social; é o produto da série de atos dos quais sou o princípio. Posso ser declarado autor de meu caráter, como o sou dos meus atos” (VERGNIÈRES, 1999, p.105).

constatado, e de acordo com fala do entrevistado, se de fato fosse empregando desde a tenra infância nas escolas e nos diferentes estabelecimentos educativos, certo que grandes mudanças sociais tornariam presentes, na própria corporeidade do povo.

A corporeidade está apresentada em forma de dança própria de um povo que *concentra no seu cotidiano* suas melhores técnicas, técnicas adquiridas pelo trabalho no campo, na roça, em casa e que faz da festa na praça, na rua, ou mesmo na varanda de casa um grande palco, apresenta um enredo, uma coreografia de *pura magia, expressando que a verdadeira forma de ser dançarino é dançando a vida para alcançar um misterioso encanto e um bem viver, e da melhor forma descansar quando lhe chegar o morrer.* [...] Como educadora e principalmente por acreditar na importância da Educação, da Educação Física, [...] nas questões da cultura do povo, do folclore, há necessidade de se adentrar estes temas da cultura nas escolas, nos cursos de Educação Física no Brasil (GÓIS; MOREIRA, 2004, p. 54). [idem]

Segundo esta citação de Góis existe uma necessidade iminente de se trabalhar diferentes temas/conhecimentos pela corporeidade e da cultura do povo, pois essa se manifesta no cotidiano numa realidade concreta e verdadeira, é expressão desta realidade, portanto é expressão genuína e não uma imposição cultural. A Educação Física poderia ser uma porta de entrada para que esta realidade se torne de fato socialmente aceita e efetiva na escola. Pode estar presente nos diferentes meios sociais, pois a área da educação física está bem adequada a desenvolver estas atividades práticas educativas com o movimento, podendo enriquecer esta realidade educacional/cultural do povo, como já se vislumbra em algumas outras culturas, desde a infância, ou ainda desde muito tempo na história como um todo, como no caso citado acima, o da Colômbia. Assim a importância de qualificar/valorizar estas manifestações a fim de continuar sendo transmitida/mantida/expressada pelas diferentes tradições/gerações na própria história e sociedade, pluraliza e diversifica a realidade cultural.

Percebemos, no entanto, que há uma contradição, pois esta cultura/história aparenta, ao mesmo tempo, está tão perto nas diversas experiências do povo, mas também fica encoberta e longe no tempo e na falta de valorização do que é nosso. Uma coisa tão rica e pela falta de informação e/ou formação produz uma inconsciência social, empobrecendo as possibilidades de ampliação e de acesso haja vista esta dificuldade ser posta e com isso torna-a longe de cada cidadão. Neste sentido percebemos a falta de mais reflexões com esse Universo-Artístico tão fabuloso que é próprio do povo brasileiro. Podemos também ir para além dele, até para outras culturas e épocas. Estas manifestações são fruto/criação de diferentes personagens/artistas que ao longo do tempo puderam influenciar [sendo influenciados também] nas experiências reais de seu povo. O exemplo de Luís Gonzaga, o rei

do Baião, fundamental neste momento, pois se compromete nestas produções a destacar as suas origens no nordeste brasileiro, por outro lado promove/cria e recria esta cultura desse cotidiano. Também a expandindo e conjugando em forma de arte/expressão [*poesia*] para todos e com todos. Tornando-se fonte de conhecimento integrador, cultural, educativo que agrega até mesmo a família/sociedade e o indivíduo em sua corporeidade, em sua história, na vida.

A dança pra mim está sendo algo muito diferente, porque antes eu não conseguia dançar, eu olhava as pessoas desde moleque porque a minha família é mais da serra né, e lá tem grandes bailes e tal, e desde pequeno foi assim entendeu, mas eu nunca fui de me aproximar muito. Por causa das festividades acaba vindo esse tema de dança, ou em algum aniversário assim que acaba rolando algum tipo de festa. Ai tipo a gente não sabe dançar. Tipo eu que não sabia dançar. Agora eu to aprendendo a dançar forró! Pra mim era muito difícil olhar e ver que duas pessoas, um ajudando o outro no passo, entrando no ritmo e quando vê tá entrando no clima da música! isso é muito legal entendeu! Na verdade eu acabei fazendo forró por causa disso mesmo! A primeira dança que eu acabei entrando né, e está sendo muito bom pra mim! Em parte de família eu to, eu trato, não só a família, mas, eu trato agora um pouco melhor o que eu tratava antes entendeu, por que eu me sinto mais tranquilo, mais relaxado. Porque é um medo que eu perdi entendeu! Eu achava que eu não tinha capacidade de dançar, e hoje em dia eu não posso dizer que eu danço, a gente esta aqui há três meses entendeu, e aos poucos eu vou me abrindo, sou uma pessoa muito fechada. O forró tá me proporcionando isso, mais liberdade, pra quem eu sou (Participante G FPS).

Pra mim dança é sinônimo de lazer. Eu me divirto dançando sabe. Quando a gente era adolescente na Colômbia a gente saia só pra dançar com meus coleguinhas da escola. Sempre que a gente fazia uma reunião em casa, uma comidinha, sempre tem dança. Sempre encontrou uma desculpa pra dançar. Então pra nós é sinônimo de diversão. É uma alternativa pra gente sair meio que da rotina do trabalho. Hoje em dia que eu moro aqui, não tem minha família, então é uma atividade diferente pra fazer (Participante E FPS).

Traz muita alegria! Porque tu se envolve naquela dança, tu saber da cultura, dos personagens. Tu saber que não é somente um personagem, são vários personagens, de você se enquadrar naquele momento como se fosse até uma peça de teatro, alguma coisa assim... Tu entra dentro da historia! Tu admite pra ti mesmo que entra dentro da historia e consegue viver historias de livro, de música, alguns poemas, algumas coisas do forró que tu acaba se encaixando com aquilo. Principalmente na dança com a outra pessoa, naquele momento ali (Participante G FPS).

Desde criança sempre tinha a tia engraçada da família que puxava as crianças pra dançar e tal. A minha irmã mesmo quando eu era criança, ela era adolescente, ela me puxava pra dançar, a gente dançava junto, ou minha mãe, minha avó, faz parte de nós (Participante E FPS).

A cultura popular é e está no povo, sendo vivida e cultivada nos diferentes espaços/lugares para além da escola/ensino presente, também nos clubes, nas ruas, nas festas,

nos lares e na vida como um todo. Podendo ser praticada/estimulada, enriquecida e aprofundada/aprimorada em seus valores, na prática, no cotidiano. Sendo fundamental para que a mesma se mantenha viva e desenvolva essas raízes culturais tão importantes como identidade de um povo. Caracterizando o próprio povo, sua história, seus costumes, suas tradições originais e que também se diversificaram ao longo do tempo.

A corporeidade, assim como a dança, se definirá simplesmente por existir, por ser presente, por relacionar se com as coisas e com o mundo. E a Educação Física privilegiará esta relação, esta comunicação, evidenciando a sua possibilidade de existência na escola, no clube, nas favelas, nas praças e na rua (GÓIS; MOREIRA, 2004, p. 52).

A presença de imigrantes no país também trouxe uma gama significativa de danças das mais diversas culturas. Quando houver acesso a elas, é importante conhecê-las, situá-las, entender o que representam e o que significam para os imigrantes que as praticam. *Existem casos de danças que estão desaparecendo, pois não há quem as dance, quem conheça suas origens e significados.* Conhecê-las, por meio das pessoas mais velhas da comunidade, valorizá-las e revitalizá-las é algo possível de ser feito (BRASIL, 1998, p. 72). [idem]

Percebemos que junto a essas diferentes miscigenações da cultura amplia-se o leque de possibilidades da Educação Física atuar seja na dança, na escola, nas academias, na rua, como terapia, religião, improvisação, inclusão. As formas de expressão/criação destas artes, haja vista que são do ser humano frente ao mundo, à realidade, e como expressões de suas próprias necessidades/objetivos podem ser variadas. Uma vida significativa, histórica, onde se manifesta no forró, no maracatu, no frevo, na capoeira, nos diferentes jogos, no canto, nas quadrilhas, nas cirandas, na poesia, nos festejos religiosos ou não, como o boi-de-mamão, os reisados, as diferentes danças [de norte a sul do país], os estilos musicais [diversos nacionais e internacionais]. Isso sem falar sobre os diferentes artesanatos, literaturas, culinárias, geografias, histórias presentes em cada região, em cada época e/ou conhecimento.

Num país em que pulsam a capoeira, o samba, o bumba-meu-boi, o maracatu, o frevo, o afoxé, a catira, o baião, o xote, o xaxado, entre muitas outras manifestações, é surpreendente o fato de a Educação Física, durante muito tempo, ter desconsiderado essas produções da cultura popular como objeto de ensino e aprendizagem. A diversidade cultural que caracteriza o país tem na dança uma de suas expressões mais significativas, constituindo um amplo leque de possibilidades de aprendizagem (BRASIL, 1998, p. 71-72).

Um entrevistado comentando sobre suas experiências no exterior, fazendo referência ao forró comenta:

Forró, junto com o samba, forró pra mim é o Brasil. Eu já saí duas vezes do Brasil e quando fiquei fora do Brasil durante esses tempos. Toda vez que eu ouvia um forró fora do Brasil pra mim vinha muitas lembranças boas na minha cabeça. Para mim escutar o forró era a cara do brasil, assim, direto (Participante E FPS).

Percebe-se então que há muitas possibilidades de se conhecer as diferentes características/dimensões culturais do Brasil e de se trabalhar com cada um desses assuntos que tem toda essa mistura étnica/cultural/artística e ainda junta com a sua criatividade autêntica e expressiva. O forró é a cara do Brasil, junto com vários outros ritmos. Todas estas características são verdadeiramente incríveis e fundamentais no processo educacional com o povo e do povo. É um processo de conscientização de nossa cultura, mas que necessita de certo aprimoramento e maior valorização.

O forró faz parte de uma cultura extraordinária né, uma cultura do povo nordestino, e tem uma história tremenda em cima disso também. Grandes músicos, grandes instrumentistas... Fora é, alegria, alegria pura na verdade! É uma forma de vida até que eu diria né. Aqui assim na verdade nós somos aqui no sul, e agora que esta expandindo bastante né. A gente se sente muito bem com tudo isso (Participante F FPS).

4 A DANÇA FORRÓ E A CULTURA BRASILEIRA²⁵

Nos últimos anos o forró tem tomado tal proporção e difusão dessa dança e cultura, que é tão popular como nenhuma outra. Nos diferentes estados e regiões brasileiras podemos encontrar expressões dessa manifestação. Também é importante dizer que essa manifestação já se encontra até mesmo pelo mundo a fora, sendo perceptível sua fama/gosto, como exemplo, nos países da Europa.

A gente queria algo diferente pra gente, que fosse algo novo, inusitado pra nós, e o forró realmente nos surpreendeu né! A gente leu algo a respeito e optamos por isso né. É interessante que a gente vem de uma região onde existe uma forte influência nordestina, que é São Paulo. Mas nunca nos interessamos na verdade. E agora aqui no sul né onde estamos morando resolvemos por bem né, passar por cima disso daí e sem dúvida foi muito bom. Muito legal mesmo! (Participante G FPS).

Ainda que seja presente tais afirmações e situações, poucos são os espaços que estudam ou aprofundam com seriedade esse tema e cultura tão importante para todos os seres humanos. O forró como é uma dança, como já vimos, tem a característica e possibilidade de desenvolver o ser humano de forma geral, ampliando o potencial inerente e expandindo para vida como um todo. Assim aprendendo, compartilhando e vivenciando desta raiz cultural. Pela abordagem científica sabe-se que o forró nos trás como dança uma possibilidade transformadora, educativa; é uma forma mais integral e saudável de compartilhar os valores culturais da existência, pode até adquirir um novo gosto/necessidade de expressão, tão fabulosa, envolvente e satisfatória que pode ser esta dança.

Pra saúde é excepcional a gente se sente muito bem, de modo geral, pois, veja bem, dançando, o individuo passa a se ver mais, ele se cuida, sabe ele eleva o astral dele. É algo que realmente, em fim flui bastante, por que você está se preparando para se apresentar para outros né cara, sempre vai tentar se dar o melhor né. Então nesse aspecto é algo fabuloso viu! (Participante F FPS).

Dessa maneira como dança, o forró, presente nessa pesquisa como foco de investigação, pode proporcionar todas essas qualidades e possibilidades aí refletidas, trabalhadas. Muitas vezes é caracterizado socialmente por sua alegria e divertimento. O Forró

²⁵ *Você Sabia...*

Que é comemorado em **27 de setembro** o Dia da MPB?

Que todo ano é comemorado em **1 de outubro** o Dia Mundial da Música?

Que desde 1982, o dia **29 de abril** comemora-se o Dia Mundial da Dança instituído pela UNESCO em homenagem ao criador do balé moderno, Jean-Georges Noverre?

como cultura do Brasil adquire uma forma também de se educar o indivíduo e a sociedade, reconhecendo a cultura popular como expressão genuína de um povo. Torna-se um importante meio de expressão/promoção e conscientização humana. Segundo Adorno (1999) a expressão corporal nos ensina há milênios uma linguagem sem palavras que permite a comunicação, estabelece a fraternidade nos gestos comuns, a dança revela os sentimentos e evidencia ideias.

Neste sentido, para evidenciar esta ideia presente como expressão cultural/corporal mais significativo-reflexiva para quem pratica, questiono: o que é o forró? Alguns podem enxergar aquela dança descontraída, alegre e envolvente, talvez com relação aquela festa com uma banda, ou ainda um trio típico nordestino, entre outros. Exemplos por vezes superficiais, insuficientes e desconhecidos até mesmo ao público que os aprecia. Constata-se então uma necessidade de explanar mais sobre esta realidade cultural, brasileira. Poucos talvez percebam tamanha importância que o mesmo tem em nossa própria cultura e realidade histórica, social. Manifestação esta que é tão rica de movimentos, concepções, estilos e expressões e pouco se fala, se conhece ou até esclarece.

[...] na relação entre cultura, folclore e corporeidade, caberiam aos professores de Educação Física o envolvimento e o compromisso com novas formas de pensar, sentir e agir na sua prática profissional. Enuncio e acredito nas diversas possibilidades de comunicação da Educação Física e seus ricos conteúdos com a cultura, com o vasto leque de atividades características do *folclore brasileiro, suas relações com o cotidiano de pessoas simples e extremamente possuidoras de valores importantes e enriquecedores para os alunos, que merecem um criativo e crítico repertório de atividades* (GÓIS; MOREIRA, 2004, p. 54). [grifo nosso]

O forró expressa a identidade de um povo, de uma região. É cultura, história, é tradição, é a vida cotidiana, é arte e expressão, é mistura de raças, miscigenação. Diferenças e particularidades das regiões/povoados que constituem esse Brasil tão diverso e criativo. É uma realidade impar que culminou numa forma mais livre e descontraída de se expressar por meio dos instrumentos musicais e dos movimentos que foram se constituindo. Podemos destacar os repentes, as rodas de coco, os sambas de viola, os sambas de latada, as cirandas, os folguedos, dentre outros.

Essa cultura popular é o que se percebe ter de maior autenticidade em sua própria história cultural, pois a mesma nasce das relações humanas, do trabalho... Da vida simples. Assim, não de uma cultura externa, imposta e pré-fabricada pelos dominantes, opressores.

A cultura popular aparece mais próxima de uma realidade cotidiana, podendo assim revelar aspectos importantes de sua vida. Mesmo com elementos conservadores, fossilizados e sofrendo as pressões de uma cultura fortalecida e poderosa economicamente, a cultura popular reserva uma possibilidade de acessar sentimentos e pensamentos da população trabalhadora. (VIEIRA, 2012, p. 25).

Para Waldenyr Caldas (1986, p.69), "a cultura popular pode entender-se como aquela parte da cultura produzida pelo povo e para o próprio povo". "Essa cultura (popular) se realiza fora dos meios acadêmicos, e quase sempre a produção é anônima ou aparece no universo coletivo. Mas os critérios são estabelecidos pela classe dominante, que classifica o que é ou não cultura popular e que diferencia a produção e o consumo dessa cultura". (EXPEDITO, 2000, p. 16).

O forró, portanto, como cultura do cotidiano do povo, dessas interações entre as diferentes classes, gêneros e concepções, o qual o mesmo não exclui, pois pelo contrário agrega as pessoas em suas diferenças e particularidades dentro desta cultura, pode ser considerada dependendo da época histórica ou o contexto dialogado, de diferentes formas, conotações, e até mesmo maneiras de falar para uma mesma coisa, dependendo da região e da cultura local, do folclore. De uma maneira geral percebe-se que o forró pode relacionar-se com uma festa, um gênero musical, uma dança e um contexto social, da cultura nordestina. Características estas peculiares agregadas e constituídas no decorrer das gerações, dentro da sua autenticidade, das tradições particulares as quais são herança cultural criada e transmitida pelo povo e para o povo, participando de um processo de transformação dentro dos valores, hábitos e costumes de cada comunidade.

Dança folclórica é aquela produzida espontaneamente numa comunidade com laços culturais em comum resultantes de um longo convívio e troca de experiências; ela funciona como fator de integração celebrando eventos de relevo ou como simples manifestações de vitalidade e regozijo; ela pode absorver influências diversas e, por vezes, até contraditórias (PORTINARI, 1989, p. 268).

Complementando a ideia com outra visão ampliada do que seria este folclore:

Oswaldo Xidieh (1968) já substituindo o termo folclore pelo de cultura popular, mostra que a cultura popular, as expressões populares só podem ser compreendidas na medida em que forem situadas em suas relações com o conjunto cultural, com o contexto socioeconômico específico e com a estrutura sociocultural mais geral do qual faz parte. (VIEIRA, 2012, p. 27)

A cultura popular aqui toma uma forma não apenas de registro de determinada época, mas sim uma fonte de dados que se renova constantemente, e que permite conhecer aspectos fundamentais da realidade social (VIEIRA, 2012, p. 27).

Canclini busca entender a cultura popular como uma forma dinâmica e de reelaboração do que é produzido e apreendido pelo povo. Despreza ainda o uso do termo 'cultura popular', substituindo por culturas populares que desta forma se constituem: "Por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida". (CANCLINI, 1982, p. 42, apud VIEIRA, 2012, p. 28).

Da mesma forma o forró foi se aprimorando, expressando de diferentes formas na realidade popular, dentro dessas culturas. Tendo relação com este contexto socioeconômico, sociocultural, os quais permite conhecer aspectos fundamentais da realidade social, elaborada e proporcionada para o povo, logo, parte integrante da vida.

Na dança forró, a mesma surge de um movimento descontraído, no arrebatamento com a música, os músicos, com movimentos simples e ritmados a partir dos instrumentos tocados, a dança acontece. Normalmente simplificada no passo dois-dois (para um alado e para outro), mas tem e continua tendo muitas variantes e possibilidades para além deste. Formas de movimento que aos poucos vão sendo sentidas e expressadas pelo povo por meio de sua corporeidade e também no deslocamento pelo espaço, o ritmo provocado no corpo propicia com que todos entrem em comunhão nas batidas fortes dos instrumentos, participando e fluindo dentro dessa musicalidade particular. Entra-se numa sintonia própria nesse jogo de movimento, nessa meditação, compartilhando, aprendendo e buscando uma maior integridade, harmonia, nessa dança/música/expressiva/popular.

Também fora de casa a música impregnava todos os momentos da vida. No sertão, festa e felicidade rimam com dança e música. (DREYFUS, 1996, p. 36). E o sanfoneiro era o personagem principal destas tradições, em batizados, festas religiosas, feira, comemorações política, sempre tinha sua presença. (VIEIRA, 2012, p. 38).

Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão a vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. (HUIZINGA, 2000, p. 8).

Não só a dança se torna poesia, mas também a música, este mundo poético que passou a ser possível e visível no forró, nas suas letras, onde se observa valores dessa magnitude, falando da natureza, da cultura, da beleza e também sobre a dificuldade da vida, no canto falam sobre a realidade própria do povo nordestino. Expressa características culturais que valorizam a integridade rural, do sertão, do interior, da vida simples e humilde, de riquezas incomensuráveis. Cultura esta transpassada nas belas letras e melodias criadas pelos

diferentes artistas, compositores, poetas, músicos, ícones, grandes gênios brasileiros. Personagens primordiais os quais sustentam/participam do conhecimento, da arte, da ciência, da nossa diversidade cultural e histórica. Possibilitaram/desenvolveram a própria consciência e identidade nacional dentro de uma perspectiva revolucionária, do povo, da realidade vivida em/de cada época.

É possível observar, através das danças folclóricas, miscigenações estampadas em movimentos do cotidiano de uma gente que produz diversas manifestações corporais. *Manifestações influenciadas pela determinação de valores culturais, gerando modificações significativas no comportamento das pessoas, tornando necessárias reflexões e ações que sejam coerentes com a realidade de cada região, cada grupo e principalmente cada cidadão no país que apresenta características de culturas totalmente diversificadas. Corpos que possuem especificidades próprias e que são observadas facilmente, em cada região desse imenso Brasil (GÓIS; MOREIRA, 2004, p. 50).* [grifo nosso]

[...] quando tal gente rural se divertia em suas pequenas vilas e povoados, suas danças e cantos constituíam sempre reuniões da comunidade ao ar livre, com rodas e pares evoluindo nos terreiros — vozes de coro — ao som de instrumentos feitos para animar o ritmo e dominar o alariado: gaitas, flautas, pandeiros, adufes, atabaques, bombos e tamborins (TINHORÃO, 1998, p. 19).

Esta manifestação, o forró, também se observa nas ruas, nas feiras e praças das cidades, desde antigamente, pois se tratava de uma herança, cultural popular e o mesmo o expressava em diferentes contextos, como festas, casamentos, bailes, apresentações, no trabalho, características e valores da/na vida. Criava e recriava sua cultura nesses espaços de confraternização, aonde aos poucos ia se transformando, adquirindo suas características inerentes, também afirmando suas particularidades, muitas vezes até as transcendendo-as com o passar do tempo.

Todas as culturas têm algum tipo de manifestação rítmica e expressiva. No Brasil existe uma riqueza muito grande dessas manifestações. Danças trazidas pelos africanos na colonização, danças relativas aos mais diversos rituais, danças que os imigrantes trouxeram em sua bagagem, danças que foram aprendidas com os vizinhos de fronteira, danças que se vêem pela televisão. As danças foram e são criadas a todo tempo: inúmeras influências são incorporadas e as danças transformam-se, multiplicam-se. Algumas preservaram suas características e pouco se transformaram com o passar do tempo, como os forrós que acontecem nas zonas rurais, sob a luz de um lampião, ao som de uma sanfona. Outras recebem múltiplas influências, incorporam-nas, transformando-as em novas manifestações, como os forrós do Nordeste, que incorporaram os ritmos caribenhos, resultando na lambada. (BRASIL, 1998, p. 72).

Nesta teia complexa na qual estão incluídos os conhecimentos, os costumes, as artes, as crenças, os cultos religiosos, a literatura popular, as danças e os hábitos de determinado grupo que se manifestam no povo e cultura local. Essas danças sempre fizeram parte do contexto existencial. Muitos acabavam absorvendo essas danças nesses contextos culturais da vida cotidiana, que ia se criando e se identificando dentro das características e épocas específicas, desde sua origem, fazendo parte do povo, do movimento, das fusões e formas de expressão totalmente diversificadas. Foram se constituindo nessas celebrações, a partir desta grande festa, o forró, nesse aglomerado de significados e expressões, manifestações humano-culturais, que as pessoas se reuniam, após longas jornadas de trabalho, nos momentos de ócio, para compartilhar e confraternizar com os outros momentos prazerosos e divertidos, regado a arte, música e dança.

[...] a vivência humanista do ócio é ou deveria ser uma experiência integral e relacionada com o sentido da vida e os valores de cada um. Isso pode ocorrer graças à formação. A pessoa formada é capaz de converter cada experiência de ócio numa experiência de encontro. Cada encontro é uma re-criação que proporciona vontade de viver (Kriekemanns em Cuenca, 2003 p. 63).

O ócio [...] um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar-se de livre vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, recrear-se e entreter-se, ou ainda, para desenvolver sua informação ou formação desinteressada, sua participação social voluntária ou sua livre capacidade criadora, após livrar-se ou desembaraçar-se das obrigações profissionais, familiares e sociais (Requixa, 1976 p. 33).

Nessas festas e/ou eventos relacionados ao forró, muitas vezes praticados dentre desse momento de ócio, além do povo local, havia nestes ambientes as bebidas típicas da região, como a famosa cachaça brasileira, que ajudava a alegrar e relaxar o trabalhador que ali se divertia, confraternizava. Tudo era uma questão de sociabilização, conversar, conhecer e se expressar junto aos que ali compartilhavam desse momento. Era uma forma de trazer maior saúde e bem estar à vida das pessoas, uma forma de livrar-se das obrigações, da vida com maior liberdade, voluntariamente de forma descontraída e prazerosa apreciava a música e a cultura presente.

Nessa época, antes mesmo de se nomear forró, não se tinha uma definição específica a esta manifestação do povo, ou ainda a essa festa. Podendo ter diferentes vertentes e formas de expressão, como por exemplo, pagodeira e outros que veremos. De fato por volta do início do século XX o forró ainda estava em fase de construção onde somente no decorrer do tempo com as diferentes obras musicais e documentais foram constituindo as significações sociais e posteriormente sendo propagados o que de fato seria esse forró, gênero musical, festa, etc.,

uma composição de fatos e contextos que o enquadraram nessa manifestação tão valorosa ao povo brasileiro. Até mesmo o arranjo instrumental, na sanfona, triângulo e zabumba, até então não era bem definido, mas com o tempo foi sendo caracterizada de acordo com suas particularidades que prioritariamente recordavam a cultura nordestina, cultura do campo, do sertão. Assim entendemos que esta festa se constitui da seguinte forma:

No português corrente, forró tem duplo significado. De um lado é, conforme um dicionário, “*feira popular*”, ou, com algum laivo de preconceito, “baile reles”. Do outro, o vocábulo remete a *um conjunto de gêneros musicais: coco, baião, xote, etc.* Na acepção de baile, forró tem muitos sinônimos populares: *bate-chinela, bate-coxa, rala-bucho, arrastapé e aria a fivela, etc.* Como se vê, baile e gênero musical circunscrevem o campo de significados do termo popular. (ZÉ ALVES²⁶, 2007). [grifo nosso]

O sanfoneiro Carmindo Alves da Silva, nascido em 24/05/46 em Rochedo – MG, fala sobre a presença do Calango nos tempos de sua infância, antes mesmo do forró, onde teve o seu aprendizado musical na sanfona de 8 baixos, o mesmo diz: “foi naquela época, naqueles bailes de roça, na folha de bananeira, olhando os tocadores nos bailes de calango. Naquela época não existia forró, pelo menos na minha terra. Era Calango, Calango mineiro que eles falavam”. (SILVA, 2008 apud PERES, 2009, p. 53). Percebe-se que o calango é parte integrante do forró, dentre outras expressões/manifestações comentadas nessas festas populares. Os famosos sambas de latada são exemplos disso, essa festa na varanda de casa, do sertão, de chão batido, onde o povo comemorava ao som de arte, “lâmparina/lâmpião”, e seguia a noite toda. Ai volta e meia se parava a dança pra “aguar” o chão, por causa da poeira.

Complementando a ideia sobre o Calango e percebendo sua origem rural e folclórica: “Assim como Forró e o Pagode, o Calango, como bem define Rosa Maria Barbosa Zamith designa não somente “gênero musical”, como ainda “baile rural”, “forma poética”, “dança” e “canto de trabalho””. (ZAMITH, 1987 apud PERES, 2009, p. 54).

²⁶ Francisco José Alves - Doutor em História e professor do Departamento de História da UFS.

Antigamente o forró antes de ser esse gênero musical como é tido hoje, era uma festa, como vemos na citação anterior. Provem dessa realidade da própria vida do caboclo nordestino, do boiadeiro²⁷, do vaqueiro²⁸ e dos trabalhadores rurais. Todas essas vidas simples do sertão, da caatinga, que compartilhavam de uma mesma realidade/contexto social, na dificuldade da seca, do sol, da chuva, da plantação, participando da vida cotidiana.



(Sertão Nordestino – Caatinga)



(Vaqueiro/Boiadeiro)

²⁷ **O Boiadeiro** é antes de tudo um homem forte, másculo, Ingênuo, Respeitador, Humilde, Corajoso, Namorador, Sincero, Companheiro, morava, nas fazendas e engenhos era muito festeiro. Suas predileções eram: Gostava de um bom Alazão, De sua Rede, A Goiaca, Maringa, Uma sela Bonita, um Colete de Couro enfeitado, Chapéu de Couro, É um Céu cheio de Estrelas, Um Berrante, Alguns tinha a sua Rebeca e um instrumento de corda parecido com a viola. Seus Lírios falam de suas Trajetórias e Alegria, notamos que o Boiadeiro quando manifesta nas giras, ele são alegres, e canta invocando os seus irmãos e companheiros para lembrar os seus tempos, conversa entre si, canta desafio um para o outro, bebe juntos ate ficar embriagados e deixa o terreiro com um ar de Paz e alegria com que compartilha a sua presença.

²⁸ **O Vaqueiro** é a figura do Homem forte, corajoso, totalmente destemido, valente, de palavras certas, muito franco, lealdade, não temia a Morte e o Inimigo era o seu brinquedo. O Vaqueiro era o Homem criado solto sem patrão, quando o senhor de engenho, queria reunir o seu gado no meio da catinga, pois naquela época o gado em sua maioria era criado solto na brabeza, pois não havia cercas dai o gado totalmente selvagem, não poderia ter medo tinha que ter essas características, pois os fracos eram mortos pelo gado bravo, dai surge a Vaquejada.

4.1 Dança, Forrobodó, Forró e a Cultura Viva

Neste contexto, retratando o que seria este gênero, festa... Na própria nomenclatura “forró” segundo alguns pesquisadores e folcloristas, que deriva de *forrobodó*, dialeto de origem *Bantu*²⁹. Tronco linguístico africano, que influenciou o idioma brasileiro, sendo base cultural de identidade no Brasil escravista.

Um dos registros mais recuados do vocábulo forrobodó vem de 1833, conforme Luís da Câmara Cascudo (1898-1986). O jornal carioca o *Mefistófeles* traz em seu número 15: “O ator Guilherme na noite do seu forrobodó”. A nota é por demais concisa, impossibilitando-nos descortinar o significado do termo no contexto aludido. Para a pesquisadora Edinha Dinis, a nota carioca alude a uma forma de teatro popular à época. Reforçando a hipótese da pesquisadora, há uma nota na revista *América Ilustrada*, de 1882: “Um arremedo de folhetim, cheirando a forrobodó”. (ZÉ ALVES, 2007).

Alguns dicionários da língua portuguesa, publicados no início do século XX documenta forrobodó como sinônimo de baile popular. É o caso de *A Gíria Portuguesa*, de Antônio Alberto Lessa, publicado em 1901. Para o autor lusitano, o termo é um brasileirismo e significa baile ordinário e sem etiqueta. (ZÉ ALVES, 2007).

Complementando a ideia:

Luís da Câmara Cascudo nos oferece ainda alguns dados sobre o forrobodó nas décadas iniciais do século XX. O mestre potiguar encontrou registros do termo em jornais cariocas de 1905 e 1913. A nota de 1913 chega a descrever o forrobodó daquela época. Menciona os instrumentos musicais: violão, sanfona, reco-reco; a origem social de seus participantes: “a ralé”. É, ainda, em 1913 que o termo forró é dicionarizado pela primeira vez, conforme o Houaiss. (ZÉ ALVES, 2007).

Logo após:

Para os anos de 1930, temos o registro do sergipano Laudelino Freire (1873-1937). O dicionário do autor documenta tanto forró quanto forrobodó. Forró, no entender do perito, é “baile de gente ordinária”. Já forrobodó vem com três acepções: baile reles; pagodeira; confusão ou desordem. (ZÉ ALVES, 2007).

Dessa maneira se percebe que todas essas designações foram ao longo do tempo sendo construída no consciente coletivo pela cultura perpassada entre as gerações e também pelos artistas, sendo influenciada, assim, tomando diferentes sentidos e chegando a seus significados mais específicos dentro de sua diversidade cultural.

²⁹ **Banto** ou **bantu** é um termo utilizado para se referir a um tronco linguístico, ou seja, é uma língua que deu origem a diversas outras línguas no centro e sul do continente africano. O termo acabou sendo aproveitado para se referir ao conjunto de 300 a 600 grupos étnicos diferentes que povoam a mesma área. Trata-se de uma classificação baseada na semelhança linguística, e por isso, a palavra banto não se refere a um povo, nem sequer a uma etnia. (SANTIAGO, 2016).

Antes de continuarmos, vejo importante comentar sobre outra versão dessa mesma história, contada corriqueiramente e que foge explicitamente dessa explanação anterior, sobre a origem do nome. Dessa maneira, vale a pena ser esclarecida para que tenhamos maior clareza das diferentes visões e sua real contextualização:

Outra versão, recusada pelos historiadores, embora tenha sido divulgada por músicos do porte de Luiz Gonzaga e Sivuca, é a de que a palavra forró seria derivada do inglês “for all” (para todos). Esta expressão teria surgido no início do século XX, durante a construção da ferrovia Great Western em Pernambuco, Paraíba e Alagoas. Nesta ocasião muitos engenheiros e operários ingleses se instalaram na localidade, para a construção da malha ferroviária nordestina. Quando os festejos ou celebrações eram populares, isto é, abertas a todos os funcionários da ferrovia e moradores das redondezas, fixava-se uma placa com os dizeres, “for all”. Obviamente, nessas festas tocavam-se danças da época, sendo que boa parte dessas danças foram às fontes nutrientes do forró. Fato consumado ou não, mazurcas, valsas, schottishes³⁰ (rebatizadas de “xotes”), polcas e tantos outros gêneros de dança centro – europeias de final do século XIX foram absorvidos e reinterpretados, formando um caráter sonoro peculiar. Fenômeno parecido ocorreu no Rio de Janeiro no final do século XIX, quando surge o choro. Desse modo, tanto o choro como o forró seriam, ao menos inicialmente, mais um “estilo” interpretativo, uma forma de tocar danças de época por um determinado conjunto instrumental típico, do que um gênero musical específico (PERES, 2009, p. 34).

Claro que neste estudo devido à comprovação dos fatos, defende-se a primeira ideia, onde pode ser bem compreendida pelo seguinte registro:

No dicionário de Francisco Júlio Caldas Aulete (1823-1881), na edição de 1958, forró é definido como sinônimo de “arrastapé”. Ele registra explicitamente: “Forró - forma abreviada de forrobodó”. Quanto a forrobodó temos: “festa, arrastapé animado com bebidas e comidinhas, farra, confusão, desordem, festa ruidosa e ainda uma espécie de pão doce”. (ZÉ ALVES, 2007).

A palavra ‘forró’, segundo a época em que é empregada, não tem exatamente o mesmo significado. Da mesma forma que a palavra ‘samba’, a palavra ‘forró’ foi evoluindo no decorrer do século. Até os anos 50, forró significa ‘baile’; depois passa a designar o conjunto da música do Nordeste. Hoje em dia, forró é gênero musical. Nordeste, claro (DREYFUS, 1996, p. 198).

Percebe-se que esta festa, o forró, é uma junção de manifestações do próprio povo do nordeste, dentro desse arrasta-pé, cultural. A junção dos diferentes ritmos como o Xote, o

³⁰ De origem alemã, "xote" é corruptela de schottisch, uma palavra alemã que significa "escocesa", em referência à polca escocesa, tal como conhecida pelos alemães. Conhecido atualmente em Portugal como "chotiça", o Schottisch (...) tornando-se apreciado como dança da elite no período do Segundo Reinado. Daí, quando os escravos negros aprenderam alguns passos da dança e acrescentaram sua maneira peculiar de bailado, o Schottisch caiu no gosto popular com o nome de "xótis" ou simplesmente "xote" (MARTINS, 2014, p. 4).

Xaxado, o Baião, o Coco e as quadrilhas de São João que o exemplificam, englobando estes estilos de dança e música. Temas que engrandecem essa mesma expressão e cultura da época, nesse contexto rural, do interior, do sertão. Percebem-se essas características também nos trajes peculiares, nos diferentes instrumentos criados e movimentos que contribuíram e diversificaram essas manifestações artísticas, folclóricas, musicais, tão importantes na formação histórica e cultural do forró.

Com a república consolidada e parte dos intelectuais voltada para os problemas do país, havia a busca de identificação de matrizes nacionais – como, por exemplo, a valorização do samba, dos grupos de choro, dos tipos urbanos e do mundo rural, nele incluía a figura do sertanejo. (ZAMITH, 2011, p. 124).

O homem sertanejo, com sua fala, seus costumes e trajar, agradavam ao público, fazendo com que os autores se sentissem estimulados a criar peças sobre esse tema. Na década de 1910, Monteiro Lobato constrói a figura do “Jeca Tatu”, personagem que retrata o trabalhador rural do Vale do Paraíba e oeste paulista, homem de barba rala, pés descalços e grosseiros, cigarro de palha e que tem apego as coisas da roça. (ZAMITH, 2011, p. 125).

Na música também temos um processo de ressignificação deste sertão brasileiro e nordestino. Sendo estabelecida em um primeiro momento através da música caipira nas décadas de 1920 e 1930 e alcançando seu apogeu na década de 1950, revelando-se um forte elemento de afirmação da vida cotidiana no campo do sudeste do Brasil. (VIEIRA, 2012, p. 34).

Podemos assim dizer que com esta evolução/desenvolvimento social, principalmente das capitais do país, no decorrer do tempo, essa vida do interior, do sertanejo, das pessoas simples, da vida cotidiana da roça, da fazenda, das belezas e dificuldades do sertão estava aos pouco adentrando os meios urbanos e aos pouco sendo percebida como parte deste Brasil. Uma cultura por muitos até hoje desconhecida, mas que já vem desde antigamente despertando muitos interessados dentro da compreensão do que seria este país tão diverso. Folcloristas, escritores, poetas, músicos, pintores e artistas de diferentes áreas foram se apropriando e principalmente documentando, valorizando essas realidades da vida comum, dentro dessa mistura de raças. Por não ter na época a tecnologia que se tem hoje, a dificuldade era maiores em relação à comunicação e também o entendimento sobre o que de fato eram todas essas mudanças, identidades, culturas, crenças, e povos que ali conviviam.

Ainda na literatura, apontamos como uma das obras mais emblemáticas acerca da descoberta do sertão nordestino, *Os Sertões* (2002) de Euclides da Cunha, que buscou registrar e caracterizar o sertão nordestino, tomando como divisão metodológica e por isso conceitual três esferas da vida no sertão: A Terra, O Homem e A luta, este última referindo-se à luta travada entre os habitantes de Canudos e as tropas do Governo republicano. O trabalho é fundamental para a compreensão do sertanejo nordestino presente no imaginário brasileiro, tendo sido responsável pela mudança em padrões dessa imagem e a reafirmação de outros. [...] objetivando entender o processo de ocupação centrado na pecuária, o ciclo do gado, como principal atividade econômica. [...] busca uma caracterização mais próxima e objetiva do Nordeste, tentando delimitar a noção antes subjetivada em um espaço geográfico mais preciso, utilizando a região do Polígono das Secas, como principal parâmetro. Esta perspectiva de Andrade acarreta no entendimento de um Nordeste mais atual e marcado por profundas contradições determinadas pelas relações de poder e classe determinantes presentes no sertão e nordeste brasileiro. (VIEIRA, 2012, p. 35).

Embora tenha surgido desde meados do século passado, é somente em 1914 que as chamadas canções sertanejas se popularizam entre as classes média e alta, a partir da toada "Cabocla di Caxanga", de João Pernambuco (1883-1947) e Catulo da Paixão Cearense (1886-1946), dois dos maiores nomes na história do gênero. A partir de 1920, *o termo sertanejo é designado por compositores profissionais urbanos para identificar as estilizações de ritmos rurais que abrangiam modas, toadas, cateretês, chulas, batuques e emboladas*. De acordo com os primeiros estudiosos do estilo, música sertaneja poderia também compreender *o xaxado, o baião e toda manifestação musical das regiões Norte-Nordeste, produzida no sertão e longe da cultura das grandes cidades*. O gênero ficaria fortemente associado ao estilo caipira das modas de viola. (RELATOS, 2016) [grifo nosso]

Com relação à cultura nordestina eu posso falar [...] a música feita pelos nordestinos e brasileiros em geral é riquíssima e muito bonita, mas ainda carece ser descoberta pelos próprios brasileiros. A música boa, nem sempre é aquela que faz sucesso, é preciso conhecer mais o Brasil através da sua música. (ASSIS, 2011, nº 5).

Frente a todo este contexto da Música Popular Brasileira e toda a transformação no correr da história, junto com a escravidão, a cultura indígena, a cultura europeia junto às imigrações, e todos estes conflitos e redescobertas do Brasil dentre os diferentes olhares, personagens, revolucionários, pensadores do povo, autores, folcloristas, escritores, poetas, músicos, artistas, para que agora, neste momento, possa entender mais sobre a Identidade Nacional e todo este Nacionalismo pós a Semana de Arte Moderna 1922.

O forró então passa a ser manifestado pela rádio inicialmente por Luiz Gonzaga a partir de 1939, quando sai do exército e também das bandas de música. É um desses artistas que possibilitou de redescobrir o nordeste, sendo um ícone fundamental. Assim, nesse contexto também de contradições que o forró surge, enquanto elemento fundamental desta nova identidade brasileira, algo que já estava sendo construído no povo, mas que estava agora

tendo uma forma mais crítica e autêntica, numa visão do povo, Nacional, por meio de Luiz Gonzaga um desses que influenciou a realidade da época, da Musica Popular Brasileira.

Verdadeiras escolas da arte, as bandas de música vêm contribuindo de forma inestimável para a preservação da cultura nacional, seja descobrindo novos talentos ou incentivando o interesse pela música. Muitos grandes vultos da música universal tiveram como rito de passagem a banda de música. Como forma de ilustração, podemos citar Verdi, que foi mestre de banda de música na Itália. *No Brasil, vale registrar que um dos nossos maiores compositores populares, Luiz Gonzaga, começou sua vida musical como corneteiro do exército, dando baixa em 1939 (DINIZ, 2016). [Grifos do Autor].*

As Bandas Militares e do Corpo de Bombeiros³¹ eram compostas pela própria população que tinha de se alistar nos diferentes estados, assim também viajando de um local a outro. Esses elementos artísticos e musicais de cada região também se confluíam” dentro desses espaços. Do contrário também, esses espaços influenciavam a cultura, como podemos ver o maxixe e o frevo.

O frevo embora não seja um gênero normalmente ligado ao forró, sempre fez parte do repertório dos sanfoneiros nordestinos. Espécie de Marcha - Rancho em andamento extremamente acelerado, o Frevo foi uma modalidade de canto e dança surgida no Carnaval de Recife, nos fins do século XIX. De acordo com o “Vocabulário Pernambucano” de Pereira da Costa, o termo frevo teria sua origem em “frever”, corruptela de “ferver”, dado à efervescência natural provocado pelo “passo”, a dança característica que acompanha a música. Dado a dificuldade técnica apresentada pelo gênero, consiste numa verdadeira “prova de fogo” para o sanfoneiro. Arlindo dos 8 baixos, é um aclamado sanfoneiro Pernambuco que tem dedicado parte do seu repertório aos frevos. E entre os que gravou, está o emblemático Vassourinhas de Matias da Rocha e Joana Batista Ramos (PERES, 2009, p. 40).

Além destas questões devido a existir uma mobilização desses soldados entre os diferentes quartéis de comando espalhados pelo Brasil, era uma forma de interagir com as diferentes pessoas e músicos de cada região, assim assimilando um pouco dessa riqueza cultural. Luiz Gonzaga foi um desses artistas que fez muitos conhecidos, e pode aprender com cada um deles e assim levar consigo um pouco de toda essa cultura do povo. Importante salientar que os instrumentos que os mesmos utilizavam dentro dessas Bandas Militares eram principalmente de metais, ferro, couro, etc. o que trazia um som mais forte e característico influenciando, junto a outras experiências, esse grande músico sanfoneiro que aprendeu e

³¹ Pioneira em matéria de divulgação, a Banda do Corpo de Bombeiros foi o primeiro grupo instrumental no Brasil a gravar um disco de 78rpm, na Casa Edison, em 1902. Para além da qualidade imposta por Anacleto de Medeiros, a boa afinação e os arranjos bem elaborados, as bandas tinham mais facilidade de gravar porque a potência do seu som era registrada com mais facilidade e precisão no sumo da cera – a gravação era mecânica e só em 1927 surgiria à gravação elétrica. (DINIZ, 2016).

dedicou-se ao povo, tornando este gênero tão alegre e popular. Luiz Gonzaga dentro do próprio exército era denominado de bico de aço apelido carinhoso de seus companheiros. Esse músico, sanfoneiro do povo, teve a importância, dentro da diversidade cultural, da possibilidade/experiência/conhecimentos adquiridos, suscitar na criação algo tão inovador/criativo/fenomenal, este gênero, o forró, tornando-o um gênio da música brasileira.

Com o Estado Novo, o presidente Vargas mandou que fossem retiradas todas as bandas militares de coretos e praças e que, a partir daquele período (1943), elas só poderiam gravar hinos patrióticos e dobrados, pondo fim a um dos serviços públicos mais democráticos e populares na história da cultura brasileira (EXPEDITO, 2000, p. 28).

Percebe-se a importância que as bandas tiveram na cultura e logo após esta relação, renegada de todo valor histórico construído, cultural, nacional, etc. até então.

A história da produção musical brasileira tem como um dado, a sua importância na vida social do país, esta percepção se afirma de forma mais contundente quando estabelecemos como período o final do século XIX e todo o século XX, desde as contribuições artísticas e protagonismo na vida cotidiana do país de compositores como Guerra Peixe, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré, passando ao carnaval de Haroldo Lobo, Lamartine Babo, as décadas de 20, 30, 40 como Ari Barroso, Ismael Silva, Noel Rosa, Pixinguinha e é neste período chegamos às primeiras contribuições de Luiz Gonzaga personagem do nosso estudo (VIEIRA, 2012, p. 36).

Grandes músicos, grandes maestros que influenciaram e influenciam até hoje nossa cultura, sendo a alma brasileira. Dentro os diferentes representantes da virada de século. Nessa miscigenação de diferentes povos e culturas e no qual o forró estava junto dentro do povo, nas diferentes regiões e agora sendo trazidas por meio de Luiz Gonzaga. Mudanças que forma transformando o Brasil nas questões políticas, sociais, culturais, científicas e agora artísticas. Redescobrimo-se na própria História.

4.2 Luiz Gonzaga “Gonzagão”

Luiz Gonzaga repetiu o que milhares de brasileiros, nordestinos, são obrigados a fazer todos os anos: abandonou sua terra em busca de um sonho de vida melhor. Mas, no caso de Gonzagão, o talento se encarregou de transformar a história num conto de sucesso. (MPB COMPOSITORES, 1997, p. 2).

Com o passar do tempo e conquistado o reconhecimento, o forró passou a se diversificar, o termo passou a designar um gênero musical no qual o próprio Gonzaga começou a chama-lo de forró pé-de-serra³² o tipo de música que ele e alguns de seus seguidores, amigos, familiares, músicos, faziam. Este termo é uma referência as suas origens, pois é de lá que nascia este gênero herdado, na própria cultura de Exu, no pé da serra do Araripe, no sertão de Pernambuco. Era lá que ouviam os vários ritmos que se originaram posteriormente o forró, como o repente, o coco e o maracatu. Essas fusões ao longo do tempo foram gerando qualidades ímpares a esta festa/música/arte, se diversificando. Assim mais tarde, este termo também seria usado para designar um movimento moderno e diferenciá-lo das demais derivações³³ do forró.

Luiz Gonzaga do Nascimento³⁴ (1912-1989) além do seu nome verdadeiro também era conhecido como Gonzagão, Rei do Baião ou ainda como velho e bom Lua, apelido esse carinhoso, de infância, que era devido a sua cara arredondada. Foi posteriormente recuperado por Paulo Gracindo na Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu em 1912 na fazenda Caiçara, na Serra de Araripe, na zona rural de Exu, Pernambuco, próximo da divisa com os estados do Ceará e do Piauí. A região se destaca do resto do sertão nordestino por ser “[...] uma das melhores faixas de terra da região, que só as grandes secas conseguem destruir [...]” (DREYFUS, 1996, p. 27). Filho de Januário e Santana, trabalhadores rurais, o primeiro luthier e sanfoneiro

³² Nomenclatura utilizada para designar aquela dança onde se tinha os costumes antigos em referencia a forma de dançar, aos instrumentos da época, e as próprias características particulares de sua origem.

³³ Gêneros musicais: Outros estilos de forró são: o forró universitário, uma revisitação do forró tradicional (conhecido como forró pé-de-serra) e o forró eletrônico ou estilizado (que, para alguns, não é considerado forró). Como estilo musical: forró tradicional (estilo Luiz Gonzaga, Dominginhos e Pedro Sertanejo), forró malícia (estilo Genival Lacerda), Forró Eletrônico ou “Oxentemusic” (estilo Mastruz com Leite, Aviões do forró, Limão com Mel e solistas como Frank Aguiar, vulgo Cãozinho dos Teclados e Bonde do Forró), forró universitário (estilo Fala Mansa e Rastapé).

³⁴ Deveria ter o mesmo nome do pai, mas na madrugada em que nasceu seu pai foi para o terreiro da casa, viu uma estrela cadente muito luminosa e mudou de ideia. Era também o dia de Santa Luzia e também mês do Natal, o que explica seu nome, "Luiz", que foi dado em homenagem a Santa Luzia, a estrela cadente e ao natal. Este nome tem tudo a ver com a época que nascera, e quer dizer "brilho, luz".

muito requisitado na região e a mãe dona de casa e que cuidava do roçado, acompanhada dos filhos. Foi com ele que Luiz Gonzaga aprendeu a tocá-la, a contragosto de sua mãe Santana. Não era nem adolescente ainda, quando passou a se apresentar em bailes, forrós e feiras acompanhando seu pai. (VIEIRA, 2012, p. 38).

Ainda pequeno Gonzaga sempre foi influenciado por seu pai Januário, que trabalhava na própria fazenda e nas horas vagas tocava o acordeão que tanto lhe agradava. Também seu pai era convidado a tocar em bailes e eventos locais, pois era um exímio acordeonista na região, até mesmo por saber concerta-las. Na época o instrumento era denominado de 8 baixos, devido a ter apenas oito botões na sanfona. Assim pelo exemplo do pai Gonzaga foi adquirindo paixão por sua cultura e este instrumento que ganhou forças ao longo do tempo. Foi com ele, seu pai, que Gonzaga aprendeu a tocá-lo, sendo sua inspiração enquanto criança. Posteriormente não era nem adolescente quando passou a se apresentar em bailes, forrós e nas feiras da cidade, de início acompanhado de seu pai e depois sozinho.

Antes dos dezoito anos, Gonzaga se apaixonara por Nazarena, uma moça da região. Repellido pelo pai da moça, o coronel Raimundo Deolindo, Gonzaga o ameaça de morte. Já em casa Januário e Santana lhe deram uma surra pela situação de desonra. Revoltado, Luiz Gonzaga fugiu de casa e ingressou no exército em Crato, Ceará. A partir dali, durante nove anos ele viajou por vários estados brasileiros, como soldado. Em Juiz de Fora - MG, conheceu Domingos Ambrósio, também soldado e conhecido na região pela sua habilidade como sanfoneiro. Dele, recebeu importantes lições musicais. No ano de 1939 ao sair do exército, recomeça sua carreira de sanfoneiro, nordestino, sertanejo, pernambucano, que valorizava as culturas de sua terra. Junto a Humberto Teixeira, criam o baião.

Em 1946 A música "Baião", do pernambucano Luiz Gonzaga com letra de Humberto Teixeira, desponta de Norte a Sul do país com a força de um novo estilo musical revolucionário urbano derivado da música de raízes rurais e folclóricas nordestinas. No começo dos anos 50, Luiz Gonzaga é o grande responsável pelo nascimento do baião e por abrir caminho para novos nomes da música nordestina e influenciar a música popular do Sul-Sudeste do país nos anos 60-70. Até o surgimento da bossa nova, o baião foi o gênero musical brasileiro mais influente no exterior (RELATOS, 2016).

Quando começou a se envolver com o mundo e a rádio, Gonzaga percebeu que seu sucesso só viria na medida em que conseguisse mostrar ao Sul do país a música feita em sua terra. Ele era um compositor nato, mas nunca foi bom letrista. Assim, procurava parceiros que também tivessem raízes como as suas e que colocassem em versos o que dizia nas notas musicais tiradas de seu instrumento. Com Humberto Teixeira, lançou o baião e se tornou cronista da vida nordestina. Fez as mocinhas e os rapazes do Rio e São Paulo pularem e cantarem ao compasso de sua sanfona. Com Zé Dantas, transformou os sofrimentos e as esperanças de seu povo em xotes e baiões

que tinham como tema as secas, as colheitas perdidas, o abandono no meio do sertão, o desejo de um amanhã melhor (MPB COMPOSITORES, 1997, p. 5).

Na então capital do Brasil, começou por tocar na zona do meretrício, em bailes do Mangue, num bairro muito movimentado da cidade e que em sua maioria frequentavam prostitutas e marinheiros. No início da carreira, Seu repertório era composto basicamente de músicas estrangeiras que apresentava, com seu acordeão solava choros, sambas, valsas, tangos, foxtotes³⁵, boleros e outros gêneros da época menos suas próprias coisas (VOZES, 1990).

“Percebi que cantar as alegrias e tristezas do homem da terra é também uma forma de ajudá-lo a conhecer seus problemas” Luiz Gonzaga em sua última apresentação pública, realizada no Teatro dos Guararapes em 06 de junho de 1989, Recife – Pernambuco.

Luiz “Lua” Gonzaga conseguiu durante sua própria história artística construir uma marca inigualável de observador do que ele mesmo chamava “as coisas do sertão” e conseguiu traduzir de forma esteticamente inovadora, a vida sertaneja, as formas do sertão, as relações dos personagens sertanejos. A sua influência na música popular vai além do seu tempo: dos tropicalistas ao mangue beat, do Trio Nordestino ao forró universitário. Mas manteve o seu posto de porta voz singular das “coisas do norte”, do Nordeste e por isso se mostra imprescindível, para entender o imaginário do sertão nordestino, dos seus habitantes e de suas vidas cotidianas. (VIEIRA, 2012, p. 12).

Gonzaga dessa maneira para tentar um lugar em meio ao povo, no qual sempre sonhou, teve que trabalhar duro e conquistar seu espaço. Uma maneira foi se apresentar nas rádios da época. Os shows de calouros, de música, comum na época. Foi uma forma dar início a esse sonho, mas logo de frente não teve bons resultados, pois neste momento seu repertório era composto basicamente de músicas estrangeiras, o que não teve sucesso, inicialmente, dentro dos programas de calouros. Apresentava-se com o típico figurino do músico profissional: paletó e gravata. Até que, em 1941, somente com sua persistência, foi que no programa de Ary Barroso ele foi aplaudido executando o Vira e Mexe, primeira música que gravou em disco de 78 rotações por minuto, tema de sabor regional e original, por assim dizer, de sua autoria. Foi aí como esse fato inusitado que se tornou possível, seu reconhecimento, com todo seu talento, ganhando a nota máxima na audiência. Veio daí a sua primeira contratação pela Rádio Nacional, do autêntico representante da cultura nordestina, se

³⁵ O foxtrote é originalmente uma dança de salão de origem norte-americana, surgida por volta de 1912. Ela é caracterizada por movimentos longos e contínuos, cuja direção segue o sentido anti-horário, em andamento suave e progressivo. Ela era normalmente executada pelas grandes bandas de jazz, as big bands. Visualmente a dança assemelha-se à valsa, embora o ritmo seja quaternário. Desenvolvido logo após a Primeira Guerra Mundial, o foxtrote atingiu o auge de popularidade na década de 1930. (MARTINS, 2014, p. 4).

mantendo fiel às suas origens. A partir de então passou a ter prestígio e lugar nas rádios, oportunizando de tocar suas músicas, e trazer um pouco das suas origens, expressando sua cultura junto a sua sanfona. O gênero musical que o consagrou foi o Baião.

Durante cinco anos Luiz Gonzaga gravou cerca de setenta músicas das quais apenas dez seriam chamegos. A maior parte eram valsas, polcas, mazurcas e chorinhos, quase sempre de autoria do próprio Luiz Gonzaga que lançou o choro no acordeão. Nesses cinco anos Luiz Gonzaga faria carreira na rádio carioca. Mas apesar de ter aprimorado sua técnica e conhecimento sobre a música, ao ter que trabalhar com muitos gêneros diferenciados, se sentia incomodado por ter que fazer apenas estes gêneros sobre a imposição da indústria do disco e o rádio. “Eu queria cantar o Nordeste. Eu tinha a música, tinha o tema.” (GONZAGA apud DREYFUS, 1996, p.109) queria tocar aquilo a partir daquilo que sempre ouviu e tocou no sertão, por esse motivo foi que em outubro de 1946 lança o disco 78 rotações “Baião”. (VIEIRA, 2012, p. 39).

Baião

(Luiz Gonzaga)

Eu vou mostrar pra vocês
 Como se dança o baião
 E quem quiser aprender
 É favor presta atenção
 Morena chega pra cá,
 Bem junto ao meu coração
 Agora é só me seguir
 Pois eu vou dançar o baião
 Eu já dancei, balancê,
 Xamego, samba e Xerém
 Mas o baião tem um quê,
 Que as outras danças não têm

Oi quem quiser só dizer,
 Pois eu com satisfação
 Vou dançar cantando o baião
 Eu já cantei no Pará
 Toquei sanfona em Belém
 Cantei lá no Ceará
 E sei o que me convém
 Por isso eu quero afirmar
 Com toda convicção
 Que sou doido pelo baião eu quero afirmar
 Com toda convicção
 Que sou doido pelo baião.

A dedicação de sua vida por essa cultura do sertão não foi por acaso, era uma necessidade de fazer com que todos se dessem conta da grandeza desse país e sua diversidade, tentando solucionar algumas questões como também mostrar a realidade da quais tantos vivia e poucos falavam ou compreendiam. Foi um dos ícones mais consagrados dentro da nossa cultura popular brasileira, uma vertente musical, histórica, cultural que ampliou os horizontes do próprio Brasil, de sua própria arte. Homem que tinha em seu caráter a humildade e a simpatia de cativar o povo, dando a perceber sua característica de trabalhador e apaixonado

pelo que fazia e de fato acreditava. Com sua maestria e de seus parceiros conseguiu criar um gênero, o Baião, com composições únicas que lembravam sua raiz e sua história.

Entre os gêneros que compõe o repertório de forró instrumental, o baião é talvez, o mais difundido. Introduzido no Sudeste por Luiz Gonzaga, no início dos anos 40, se caracteriza pelo ritmo sincopado e pela utilização dos antigos modos eclesíasticos, conferindo um sabor peculiar às melodias deste gênero. Entre as origens mais prováveis do termo baião, duas delas são as mais aceitas, conforme esclarece o musicólogo Baptista Siqueira: o Baião – de- viola, um certo jeito de acompanhar a cantoria nordestina através da viola de arame, e o bahiano, “dança saracoteada” já descrito por Silvio Romero e Euclides da Cunha ainda no século XIX. (SIQUEIRA, 1978, p. 60 apud PERES, 2009, p. 34).

Da mesma forma que Gonzaga foi considerado como o Rei do Baião seu pai Januário também era reconhecido como o Avô do Forró e seu parceiro Humberto Teixeira como o Doutor do Forró. Já na década de 50 dentre os cantores que aderiram a este ritmo, entre eles Carmélia Alves era considerada a Rainha, Claudete Soares a Princesa e Luiz Vieira o Príncipe do forró.

Gonzaga na dedicação a sua carreira sempre levou consigo sua simplicidade e espontaneidade, sem falar das habilidades junto a sua sanfona, o que estimulou em peso esse gênero musical. Das canções que compunha, por onde estivesse e com quem estivesse fazia uma algazarra danada, esse cabra da peste, danada de bom, como dizia. Aliado ao seu grande talento musical, Luiz Gonzaga tinha o dom de cativar as pessoas e fazer amigos, assim sem dificuldades, vários foram os companheiros e músicos que encontrou pelo caminho, estimulando, aprendendo e compartilhando seu conhecimento musical, assim como criando novos repertórios e recordações documentadas e que são importantes à história da nossa música popular brasileira. Além disso, importante dizer que o mesmo ao longo de suas viagens e sabendo da dificuldade dos músicos, econômicas e sociais, de ter um instrumento como a sanfona, adequada a sua prática, pode presentear mais de 200 sanfonas a diferentes pessoas e realidades, acreditando ser importante no processo de diversificação cultural, dando também condições de acesso ao povo de se educar através da arte.

O período aquele no qual se desenvolve toda sua produção artística (Luiz Gonzaga) desde as primeiras composições do final da década de 30 até seus últimos trabalhos em 1989. Sua obra percorre grande parte dos processos históricos ocorridos no Brasil e no mundo, seja no que se refere a história política, social e econômica, com o próprio cenário artístico do país no decorrer desse período. Num primeiro momento, passando pelos períodos de conflito das décadas de 1930 e 1940, no cenário artístico do auge da “Era do

Rádio”]; pela fase do desenvolvimentismo industrial brasileiro com Juscelino Kubitschek no final da década de 50 e a revolução estética da bossa nova, pelo Rock 'n' Roll dos Beatles. Em um segundo momento, compreendendo o período de crise institucional do Golpe de 64, toda repressão ao pensamento com o AI-5 e a efervescência artística, a exemplo da jovem guarda e a jovem guarda, durante o período da ditadura militar. Por fim a fase que se inicia com o declínio da ditadura militar no início dos anos 80, emergindo um cenário artístico totalmente novo com a hegemonia da música de massa, o rock, a música eletrônica. A música de Gonzaga segue, com características próprias, com maior ou menor sucesso, todas essas fases, convivendo conflitivamente com todos esses gêneros musicais (VIEIRA, 2012, p. 37)

Segundo Gonzaguinha (Luiz Gonzaga do Nascimento Junior nascido no Rio de Janeiro em 22 setembro de 1945) seu filho, afirma referindo-se a seu pai em uma das gravações documentadas em uma entrevista na TV, que Luiz é e sempre foi um grande mestre, maestro, de identidade única com uma autenticidade, espontaneidade e criatividade que rompeu os padrões vigentes e promoveu de forma geral a cultura brasileira em seu caráter genuíno, criativo e inovador. Complementa que Luiz foi um ícone que abordou esses temas de forma fenomenal, na essência de uma musicalidade que desperta a alma das pessoas. Encantando os sentidos e trazendo elementos dos diferentes vieses, de cunho político, econômico, ecológico ou ainda na beleza e simplicidade, características essas de suas músicas. Realidade que pouco se via até então, que despontava para um puro nacionalismo, ainda que abordasse especificamente a cultura do nordeste. Elementos importantes e que ilustram e criaram o início de um novo Brasil, agora, em parte, mais independente, patriota, original, dentro da realidade da época. Características e bases que originaram a autêntica Música Popular Brasileira a qual tem grandes raízes no nordeste, através do Forró.

Segundo o jornalista José Nêumane Pinto cometa ser Gonzaga um dos pilares que sustentam a MPB, ao lado de Noel Rosa e Tom Jobim. Já Tárík de Souza que é um crítico, falando sobre Gonzaga comenta que para ele o sanfoneiro é um monumento onde citando os fundadores da música popular coloca ao lado de Gonzaga e Noel o orchestrador, instrumentista e chorão Pixinguinha e o praieiro Dorival Caymmi (VOZES, 1990).

Gilberto Gil numa conversa com os poetas Torquato Neto e Augusto de Campos publicada no livro deste último (balanço da bossa e outras bossas), há um argumento quanto a influência de Gonzaga como o primeiro fenômeno musical que deixou um lastro muito grande em mim e continua afirmando de que ele foi o primeiro porta-voz da cultura marginalizada do Nordeste.

Importante dizer que Gonzaga e suas parcerias foram essenciais para que possibilitassem a criação do baião e todo seu reconhecimento fosse percebido. Parceria das personalidades nordestinas como o compositor e advogado Humberto Teixeira (Ceará), inicialmente, depois o médico Zé Dantas (Pernambuco) e o escritor/poeta³⁶ Patativa do Assaré³⁷ (Ceará), estabelecendo e firmando essa cultura do forró e suas origens no sertão. Descobrimo assim as riquezas desse manancial da música nordestina através das canções e composições, a popularização do forró como música urbana foi se criando graças ao seu talento como acordeonista, como já dito, além disso, a complementação desses grandes compositores foi que puderam expressar as peculiaridades da cultura nordestina em toda sua beleza, realidade e autenticidade. A canção emblemática de sua carreira foi Asa Branca, que compôs em 1947, em parceria com o advogado Humberto Teixeira.

Asa Branca

(Luiz G. e Humberto T.)

Quando oiei a terra ardendo
 Gual a fogueira de São João
 Eu perguntei a Deus do céu, ai
 Por que tamanha judiação
 Eu perguntei a Deus do céu, ai
 Por que tamanha judiação
 Que braseiro, que fornaia
 Nem um pé de prantação
 Por farta d'água perdi meu gado
 Morreu de sede meu alazão
 Por farta d'água perdi meu gado
 Morreu de sede meu alazão
 Inté mesmo a asa branca
 Bateu asas do sertão
 Entonce eu disse, adeu Rosinha



(FAMÍLIA GONZAGA - Janeiro (sanfona)
 Santana (zabumba) Luiz (Dançando))

³⁶ Neste momento convidamos o leitor a vislumbrar um pouco da cultura nordestina do “olhar” e “sentir” de um exímio Sertanejo, artista, compositor, poeta (Patativa do Assaré). Em anexo encontra-se um cordel (antiga literatura nordestina, que retratava do povo e seus costumes), intitulado Emigração e suas Consequências. (p. 125).

³⁷ Antônio Gonçalves da Silva, mais conhecido como Patativa do Assaré (5 de março de 1909 - 8 de julho de 2002), foi um poeta popular, compositor, cantor e improvisador brasileiro. Uma das principais figuras da música nordestina do século XX. Segundo filho de uma família pobre que vivia da agricultura de subsistência, cedo ficou cego do olho direito por causa de uma doença. Com a morte de seu pai, quando tinha oito anos de idade, passou a ajudar sua família no cultivo das terras. Aos doze anos, frequentava a escola local, em qual foi alfabetizado, por apenas alguns meses. A partir dessa época, começou a fazer repentes e a se apresentar em festas e ocasiões importantes. Por volta dos vinte anos recebeu o pseudônimo de Patativa, por ser sua poesia comparável à beleza do canto dessa ave. Indo constantemente à Feira do Crato onde participava do programa da Rádio Araripe, declamando seus poemas. Numa destas ocasiões é ouvido por José Arraes de Alencar que, convencido de seu potencial, lhe dá o apoio e o incentivo para a publicação de seu primeiro livro, Inspiração Nordestina, de 1956.

Guarda contigo meu coração
 Entonce eu disse, adeu Rosinha
 Guarda contigo meu coração
 Hoje longe, muitas légua
 Numa triste solidão
 Espero a chuva caí de novo
 Pra mim vortar pro meu sertão
 Espero a chuva caí de novo
 Pra mim vortar pro meu sertão
 Quando o verde dos teus oio
 Se espaiar na prantação
 Eu te asseguro não chore não, viu
 Que eu vortarei, viu
 Meu coração
 Eu te asseguro não chore não, viu
 Que eu vortarei, viu
 Meu coração.



(LUIZ GONZAGA)



(HUMBERTO TEIXEIRA)

Luiz Gonzaga é um dos que muito se comprometeu com a cultura do forró, na qual sempre vivenciou, acreditou e defendeu. Mais de uma vez declarou: “Não sou modesto não. Eu não inventei só o baião, mas também o forró, as marchinhas juninas, as coisas que Moraes Moreira canta. Tudo isso se chama *arrasta-pé*. Tudo isso tem tanto Luiz Gonzaga que não dá para calcular” (caderno 2”, O Estado de S. Paulo, 03/08/89). Percebe-se aí a importância do forró dentro das manifestações nacionais que estamos estudando, fazendo parte da cultura e história do Brasil como um todo, influenciando até mesmo o meio musical e artístico.

Assis Ângelo falando um pouco sobre a música, o forró, a realidade do nordeste e sobre Luiz Gonzaga argumenta:

Cresci ouvindo cantador e repentista nas feiras livres do nordeste, especialmente da Paraíba. Ficava maravilhado ouvindo os repentistas. É uma raça que me surpreende até hoje. Em vários livros, eu conto um pouco dessa história dos artistas populares da minha infância e adolescência. Muitos deles, o tempo me fez amigo, como Otacílio Batista e Diniz Vitorino. Luiz Gonzaga vem nessa leva [...] foi um dos mais importantes letristas brasileiros. Aliás, falar isso é chover no molhado. Mas pouca gente sabe que a sua obra ultrapassou fronteira. Foi gravado em quase todos os países latinos, e até na ilha de Páscoa. Há gravações de músicas suas e do ritmo que criou, o baião, em inglês, italiano, francês, alemão. Em Portugal há uma música que diz que ele nasceu na Paraíba, veja só. Hoje há mais de 150 músicas cá no Brasil citando-o nominalmente. Aqui ele foi gravado por quase todo mundo, desde Geraldo Vandré, a Gilberto Gil e Caetano Veloso. Asa branca tem mais de 200 gravações. É uma das músicas mais gravadas, ao lado de carinhoso de Pixinguinha e João de Barro, e Aquarela do Brasil, de Ary barroso, Eu Só quero Um Xodó (Anastácia / Dominginhos) (ASSIS, 2011, nº 8).

O maior ícone que promoveu a cultura nordestina foi sem dúvida Luiz Gonzaga do Nascimento, sanfoneiro arretado que ele só. Fez muito pelo forró, seu povo e sua cultura, buscando um Brasil melhor, mais igualitário e justo a todo povo. Segundo o livro *Vozes do Brasil* por Luiz Chagas comenta: longe de ser gabolice, Gonzaga foi o maior responsável pelo ingresso de cultura nordestina em meio à população do sul e sudeste do país. (VOZES, 1990, p. 12). O nordeste a partir de então se tornou mais acessível por meio da música, da dança, e deste grande músico que se popularizou na região Nordeste, Centro-Sul do país, posteriormente, no Brasil e para além dele. Mas até então, o nordeste e o forró era considerada uma cultura marginalizada, na qual a desqualificavam seus valores existentes. Como pudemos perceber na relação do folclore e das questões do povo sertanejo, rural, já esclarecido.

A cidade do Rio de Janeiro, no início do período republicano, transformou-se num centro de migrações para novos trabalhadores oriundos da zona rural, especificamente do Vale do Paraíba e da Bahia, que posteriormente se agruparam com outros moradores vindos dos estados de Pernambuco, Sergipe e Alagoas, formando, assim, um verdadeiro "laboratório" da cultura rural. (EXPEDITO, 2009, p. 33).

Até essa época não havia uma definição clara sobre forró. Quando se pronunciava a palavra *forró*, era referindo-se a uma festa com dança; aos poucos "começava então a aparecer, como atualmente, designando o conjunto da música popular nordestina (coco, xote, xaxado, maracatu, baião)" (Vianna, 1999, p. 60, apud EXPEDITO, 2009, p. 111).

A rádio por meio das artes e da música vinha com um papel de nacionalização, de patriotismo, e o forró vinha a exemplo dessas características autênticas brasileiras. Assim de forma poética e arrebatadora, como também criativa e sentimental, acessar as pessoas e fazê-las refletir certas questões sociais da própria cultura brasileira, como a própria realidade do povo nordestino. Um gênero musical, festa e cultura que influenciou de forma ampla nossa história. A Era do Rádio foi marcada pela busca da nossa identidade nacional. Com a expansão e concorrência da cultura urbana surge a preocupação de proteger e divulgar a cultura rural. Dessa forma, a música produzida no norte, sobretudo a produzida na capital cearense, vai ganhando espaço na indústria fonográfica e no rádio por apresentar diversas intermediações e fusões entre o mundo tradicional com fragmentos do universo moderno. Observa-se no decorrer certas incidências e confrontos culturais que resultam na exclusão social, depreciação e preconceito da própria cultura nordestina, ou ainda da cultura vinda do interior tida como marginalizada. Claro que essa falta de interesse é proporcionada pelas camadas mais ricas e que não compartilhavam dessa mesma ideia, realidade e cultura, dessa maneira negligenciavam.

O forró, de certa forma, pode ser visto como uma espécie de refúgio para o nordestino, porque "... o nordestino, se portador de uma cultura regional de alcance nacional, chega a um mundo dotado de uma cultura urbana extremamente pobre, praticamente um mundo culturalmente vazio, onde um capitalismo predatório e selvagem destruiu a cultura regional, tradicional e não foi capaz de criar nada em seu lugar" (Weffort, 1982, p.22). Há um dito popular que diz que em São Paulo vive-se para trabalhar e nos outros estados trabalha-se para viver. Para o migrante, isso significa viver explorado, não ter direito ao que ele tem de mais sagrado: vivenciar sua própria cultura e não refugiar-se dela. Um aspecto importante da relação do migrante com o espaço está presente na conexão entre a saudade do local de origem e a convivência na grande cidade. O espaço da convivência não é a cidade, mas o interior de onde se lembra e para onde se volta. Embora visto como inferior consoante a referência aos valores do progresso, no campo o povoado do interior é visto como positivo (não como puro), encontrando oposição na população da cidade, que é o negativo. (WEFFORT, 1982, p. 22, apud EXPEDITO, 2000, p. 102).

Na década de 1950, a música nordestina passou a ser marginalizada pelo próprio mercado. Passada a Era Vargas e com a chegada do governo de Juscelino Kubitschek, o forró de Luiz Gonzaga entrou em declínio, pois a nova moda das classes média e alta era aderir à música estrangeira (sobretudo à norte-americana), bastante valorizada pelo governo JK. O baião, então, passou a ser visto como uma espécie de preservação da música folclórica, dando lugar à nova concepção do samba e à Bossa Nova, que assumiram a posição de música nacional e comercialmente viável. (EXPEDITO, 2000, p. 38).

Até mesmo a sanfona, os 8 baixos sempre foram reprimidos nos meios sociais, principalmente nas cidades, sendo da ralé classificada de pouca elegância, como instrumento desqualificado, onde não se tinha mesmo valor aos outros da aristocracia como das orquestras, o piano, o violino e outros muitas vezes importados do exterior.

Embora também seja um instrumento muito apreciado na região sudeste, sobretudo nas áreas rurais e na periferia urbana, a sanfona de oito baixos jamais gozou do mesmo prestígio que nas regiões sul e nordeste. Nesta região, apesar de uma tradição significativa, nunca houve um grande interesse da indústria cultural em promover os representantes de determinadas extratos da cultura popular, e na verdade, a sanfona de oito baixos esteve associada a gêneros musicais hoje esquecidos, embora ainda sejam praticados, sobretudo nas regiões interioranas, como a folia-de-reis e o calango. Ao contrário do sul e nordeste, a sanfona de oito baixos na região sudeste é vista como uma "prima pobre" do acordeom – como um instrumento que, embora gracioso, seria parco de recursos. Esse preconceito isolou a sanfona de oito baixos, não permitindo que avançasse muito além das áreas limítrofes da zona rural e periferia urbana, impedindo aos sanfoneiros, de modo geral, de profissionalizarem-se (PERES, 2009, p. 49).

Importante dizer que inicialmente as composições de Gonzaga eram principalmente instrumentais, ele só cantou e tocou em 11 de abril de 1945, onde gravou sua primeira música como cantor, no estúdio da RCA Victor: a música Dança Mariquinha em parceria com Saulo Augusto Silveira Oliveira. Após sua estreia, desde então, ninguém mais pôde segura-lo e com o tempo sua voz foi sendo cada vez mais admirada pelo povo. Retrata-se inicialmente que suas cantorias não agradavam os radialistas da época, achavam sua voz grosseira, além disso, não lhes era de interesse falar da realidade do sertão, do sofrimento, do povo, e etc., mas sim tocar com sua maestria já comprovada, habilidade essa adquirida com a sanfona.

A voz de Gonzaga, então, é um capítulo à parte. Muito forte e anasalada, provocou problemas no início. Enquanto cantava seus tangos e foxtotes, ninguém se incomodava muito e, já como sanfoneiro “do Norte” – ideia que copiou do catarinense Pedro Raimundo, que se apresentava de gaúcho -, Lua limitava-se a registrar temas instrumentais. Foi quando desentendeu-se com Manezinho Araújo por não gostar da interpretação que estava dando para *Dezessete e Setecentos* – parceria com Miguel Lima – e resolveu cantá-la. A estréia foi no programa Almas do Sertão cujo produtor, Fernando Lobo. Detestou e tratou de proibi-lo de repetir a experiência. Mas outro produtor, Átila Nunes, resolveu apoiar o sanfoneiro. Este ficou tão encorajado que achou que era hora de criar um disco cantado, o que a RCA não permitiu até que forçada pelo numero de cartas que chegavam pedindo para Gonzaga continuar, acabaram cedendo. A primeira música foi “Dança mariquinha” e Lua continuou insistindo até estourar com “Mula Preta” (1943). (VOZES, 1990, p. 15).

O forró sempre cativou as mais diferentes realidades sociais, sempre pode agregar a todos numa mesma festa e cultura, de forma igualitária e respeitosa, democrática e até reflexiva a realidade, atua apaixonando a todos, com seu ritmo e musicalidade envolvente. Dentre os temas, letras e poesias criadas nas raízes do forró, elementos são vários para expressar o valor desse gênero musical.

Pode-se afirmar, sem medo de errar, que não ficou um só aspecto, uma só dimensão da realidade da terra e do povo nordestinos que Luiz Gonzaga não tenha cantado. Cantou a seca, a sequidão da terra do sertão, ardendo "qual fogueira de São João". Cantou a triste partida do nordestino, forçado a deixar seu torrão natal para se tornar uma espécie de escravo nas terras do Sul. Mas cantou também, com alegria de sertanejo, quando Deus se lembra de mandar chuva para o sertão sofredor, molhando a terra, fazendo os rios correr e as cachoeiras "zuar". Os mais diversos elementos da natureza foram enaltecidos por ele, o verde da mata, a aridez do agreste, as asperezas da caatinga, contrastando com a beleza do luar do sertão. Lembrou dos rios: o Brígido e o Moxotó; "o Riacho do Navio corre pro Pajeú"; "o Rio Pajeú vai despejar no São Francisco...". Destacou os pássaros típicos do sertão nordestino: o assum preto, a asa branca, o "fogo-pagô", a acauã, o vem-vem e o sabiá. A fauna e a flora estão presentes em suas canções, sobretudo o embuzeiro, o coqueiro e o juazeiro. Cantou a cacimba nova, o serrote agudo e o rancho de palha,

como também as serras Borborema e do Araripe, e as praias Boa Viagem, Pajuçara, Iracema, Pontal, Tambaú e Gogó da Ema. Sensível a tudo o que é nordestino, a tudo o que é do sertão, não esqueceu de falar do "jumento, nosso irmão" (EXPEDITO, 2009, p. 113).

O *retorno* e a *consagração* de Luiz Gonzaga deram-se novamente nos fins da década de 1960, com a aproximação dos jovens da classe média com a cultura popular. Além de ser assediado por empresários e por governos (e, inclusive, teve simpatia pela ditadura militar de 1964), ele passou a ser cortejado por jovens que defendiam a música engajada nos movimentos de protestos. Tanto o sertão nordestino como a periferia das grandes cidades ganhou destaque dos jovens dramaturgos e poetas. "O show *Opinião* e o restaurante *Zicartola* são marcos, onde esses jovens faziam suas apresentações. Vale destacar o paraibano Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Nara Leão, entre outros, nesse período Luiz Gonzaga era reverenciado por esta geração de jovens engajados e integrados aos movimentos de contestação que se processavam em boa parte do mundo" (Vianna, 1999, p. 62, apud, EXPEDITO, 2009, p. 111).

4.3 Forró e a Arte Musical

4.3.1 Musicalidade

Falando sobres às quadrilhas de São João³⁸ chamadas também de festas juninas, as principais festas representativas da cultura do Nordeste, são comemoradas no mês de junho. Festejadas com danças típicas como a quadrilha e o forró, bandeirolas, balões e fogos de artifício, fazem homenagem aos santos católicos Santo Antônio (13/06), São João (24/06) e São Pedro (29/06). As comidas de milho e de coco são típicas da época, entre elas, a canjica, a pamonha, o bolo de milho e o pé de moleque preparado com massa de mandioca, o milho assado, o milho cozido, o quentão etc. Onde durante todo esse mês diferentes manifestações de danças, jogos, comidas e vestimentas típicas passam a caracterizar essa época festiva.

Também originariamente europeia, a quadrilha tornou-se do Brasil parte indissociável na comemoração das festas juninas. Introduzida no Brasil na monarquia, esta dança de origem francesa (quadrille) fez sucesso nos salões da corte, caindo mais tarde no gosto popular. Também conhecida por Arrasta-pé, se caracteriza pelo ritmo binário com acento no segundo tempo. Sua dança possui uma série de evoluções, normalmente orientadas por um animador, o "marcador de quadrilha". (PERES, 2009, p. 37).

³⁸ **As quadrilhas juninas:** são de natureza rural, da tradição europeia, do culto ao fogo, anteriores ao cristianismo. A Igreja Cristã adaptou a festa de São João para absorver os cultos agrários pagãos. No Brasil a festa é acompanhada de muita música e dança: a quadrilha (dança das Cortes europeias), o baião, o xote entre outros.

Luiz Gonzaga tinha como estratégia a invenção de *rótulo* para a música ou dança que produzia uma espécie de *marca* criada para cada produto, dinamizando assim sua carreira artística. "Primeiro inventou o xamego, depois o baião, o xaxado (rótulo para dançar inspirado na dança solitária dos cangaceiros de Lampião)" (VIANNA, 1999, p. 56 apud EXPEDITO, 2009, p. 107).

Como sinônimo das quadrilhas, o arrasta-pé tem o Xaxado uma dança e um gênero musical muito usado nessas festas típicas, dessa maneira tem sua importância na contextualização dentro das manifestações do forró.

O cangaço que se constituiu num movimento armado do início do século XX foi liderado por Virgulino Ferreira, conhecido como Lampião, e acabou por ganhar um caráter popular por trazer para o movimento a música, a dança, o artesanato e os versos da cultura popular nordestina. Desse universo de guerras, lutas, muitas das vezes ocorridas pela honra, pela vingança, os cangaceiros se libertavam, entravam num estado de transe completo, libertos da medida e da consciência de si do modelo apolíneo, xaxando, dançando, bebendo, transfigurando para seus rifles a imagem da mulher, que inicialmente no cangaço, não existia (VALLADÃO, 2011, p. 4).

O xaxado que, segundo Luiz Gonzaga, "era dança de cabra macho", tipicamente marcada como sendo de cangaceiros, arremete a imagem mitológica, ora heroica, ora bárbara que estes representavam. Lampião era um ser livre, desprendido de valores morais que o aprisionasse. Era um espírito rebelde, como afirma Carvalho ([1977?]): "é ele um espírito de incorrigível rebeldia, que vem preferindo resistir no erro, a aceitar a orientação dos espíritos de luz" (p. 341). Lampião era um cangaceiro que, como tantos outros, tiveram que se adaptar a produzirem alegrias em meio à dureza daquele sertão (VALLADÃO, 2011, p. 4)

Os combates quando vencidos pelos cangaceiros eram sempre muito festejados com o xaxado. Nome oriundo do som produzido pelas sandálias de couro ao arrastarem as mesmas no chão de terra, sempre usadas para insultar os inimigos, comemorar as vitórias, enaltecer os guerreiros. Segundo Fonte Filho (1999, p. 81), o próprio folclore popular se encarrega de definir o que é xaxado: "Xaxado é dança „macho“ / Dos cabras de Lampião / Xa, xa, xa, xa, xaxado / (Primo do baião) / Vem lá do sertão / Xaxado, meu bem, xaxado / Xaxado vem do sertão / É dança de cangaceiro / Dos cabras de Lampião". Depois de passar pelas adversidades climáticas que os sertões, as secas, lhes impunham, de enfrentar a polícia, depois de viver um caos dentro de si, estes homens encontravam na dança a vivacidade tão peculiar às suas tradições. Apesar das mazelas vividas, o cangaceiro encontrou uma forma de ser feliz, de criar cultura com seu corpo que, neste momento, para Viana (2008), deixa de ser massa inerte para dar lugar às ações originais da cultura popular, que se expressa em sua diversidade (VALLADÃO, 2011, p. 5).

Este homem que não afirma a morte, que rompe com o modelo de moral pré-estabelecido, que tem a coragem de lidar com as escolhas feitas em sua vida e com os conflitos que essas escolhas lhe proporcionarão, que se supera, que dança. Tais fatores corroboram com as ações dos cangaceiros empreendidas nos sertões nordestinos, excluindo de si a fraqueza, pois, como afirmou Euclides da Cunha (1984, p. 51), em sua obra clássica "Os Sertões": "o sertanejo é, antes de tudo, um forte" (VALLADÃO, 2011, p. 5).

4.3.2 O Trio (Forró Pé-de-Serra) e os Instrumentos

Essa composição instrumental da banda de forró foi constituída com o passar do tempo na formação de três instrumentos principais, podendo ter outros que agregavam e diversificam essa manifestação musical. Nesse sentido o trio pé-de-serra, que é criação de Luiz Gonzaga na composição desses três instrumentos para criar essa base do forró. Essa composição trazia uma dança e cultura eminentemente brasileira que é única no mundo e tão agraciada. As músicas Baião; Canto do povo; Festa; e Boiadeiro; passam e ilustram um pouco as características dessa festa tão prestigiada, trazendo elementos fundamentais dentro dessa manifestação ao qual a tema, o forró.

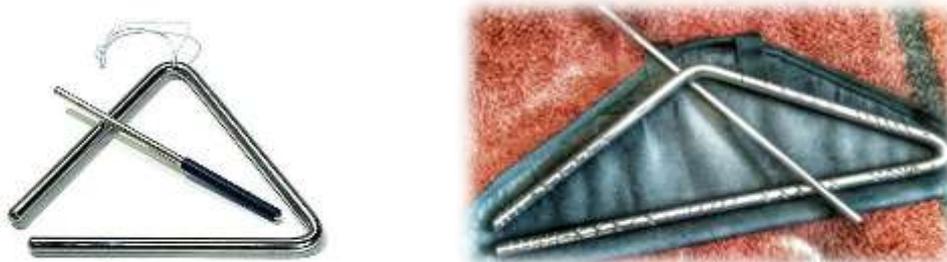
Graças a esses instrumentos, e claro, os músicos, pôde-se compartilhar em meio as festas, feiras e eventos festivos o autêntico forró, vindo dessa miscigenação cultural nordestina já comentada. De maneira simples foi naturalmente tomando conta da vida das pessoas e se tornando popular, os forrobodós eram sinônimo de diversão garantida. Trazia a vivência do povo para os diferentes espaços populares, experiências essas que eram acessíveis e agradáveis ao mesmo, fazendo-os expressar e criar sua própria cultura ao praticá-la. Esses momentos agradáveis, compartilhados, sempre trouxeram boas experiências às pessoas, refletindo sobre sua origem, seu contexto e também sua própria história. Tiveram e têm até hoje muito êxito, pois, é especializada em provocar brilho nos olhos e nos corações das pessoas, suprimindo suas necessidades, deixando-os mais integro, como se a dança-forró e elas fossem uma coisa só dentro dessa identificação. Falando um pouco mais sobre a formação instrumental, o trio pé-de-serra, forró tradicional: “Em meados da década 1940, surgiu a primeira categoria - o forró tradicional - que se caracteriza pela criação artística do universo rural do homem sertanejo. Os instrumentos básicos são: sanfona, zabumba, triângulo” (EXPEDITO, 2009, p. 116).

Dentre eles, a Zabumba, que é um instrumento de percussão, que se assemelha a um tambor, tem sua sonoridade na marcação do grave das músicas. Acredita-se que genuinamente seja um instrumento musical de origem africana. No Brasil o estado do Pernambuco é consagrado como a terra de grandes mestres de Zabumba o que confere a habilidade e diversidade musical deste instrumento dentro do próprio país. É conhecido popularmente também como bumbo ou bombo, possui um formato cilíndrico feito de madeira, com forros de pele de couro ou sintético. Para a sonorização utilizam-se baquetas e macetas, espécies de varetas também conhecidas popularmente como marreta a mais grossa e a mais fina de

bacalhau, que em diferentes momentos repercutem na parte superior e inferior do instrumento dando sua sonoridade característica.



Sobre o triângulo, instrumento também conhecido popularmente como “tinguilingue”. Na música dá a marcação aguda e ritmada. Hoje é utilizado como instrumento musical, mas inicialmente era popularmente utilizado por vendedores do interior, em locais de feiras ou nas ruas, que objetivavam chamar atenção do povo para vender o cavaquinho chinês: uma espécie de biscoito fino de formato arredondado feito com farinha de trigo e açúcar, tem sabor agradável e dissolve facilmente na boca.



Não se sabe ao certo a origem do triângulo, mas com certeza não é chinesa. É provável que tenha entrado no Brasil pelas mãos dos portugueses. Alguns pesquisadores afirmam que é originário da Índia. Na construção deste instrumento normalmente constituído de material como ferro ou aço e raro de alumínio é usado comumente na combinação com zabumba e a sanfona em ritmos como o forró. Também, antigamente, usado no folclore português. Foi primeiramente documentado no século X. Nos primórdios da sua história foi usado nas celebrações da igreja e por isso era frequentemente associado com a arte religiosa. Os primeiros triângulos não tinham a parte final aberta e, geralmente, tinham até cinco anéis

de metal roscados no instrumento. Os anéis libertavam um som estridente e grosseiro. Este estilo de triângulo sobreviveu até meados do século XIX, altura em que foi substituído pelo modelo que hoje conhecemos. No final do século XVIII, o triângulo era utilizado na orquestra somente para efeitos especiais excepcionais. À medida que o século XIX avançava, o instrumento foi gradualmente aceite como um membro regular da orquestra.

Indo para o terceiro e último instrumento, a sanfona, sabe-se que a mesma desembarca em terras brasileiras pelas mãos dos imigrantes europeus, sobretudo italianos e alemães, em meados do século XIX.

A Sanfona recebe seu nome de batismo, “Acordeom” em 1829, pelo construtor vienense Cyrill Demian. Este inventor teve a ideia de colocar uma gaita dentro de uma caixa, impulsionada por um fole, concretizando um longo estágio de aperfeiçoamento desta ideia. Mais tarde, em 1831, Isoard Mathieu, desenvolveria o instrumento. Seria o nascimento do “acordeom diatônico”, nome este pelo qual a sanfona ainda é conhecida em muitos países do mundo, como a França, (accordeon diatonique), Alemanha, (diatonische handharmonika) e Espanha (acordeon diatonico). (PERES, 2009, p. 3).

Segundo o maestro Tasso Bangel em seu livro “O estilo gaúcho na música brasileira” foi em 1875 que a gaita-ponto (sanfona) de 8 baixos foi introduzida no sul do Brasil pelos então recém chegados colonos italianos. “A gaita que os italianos trouxeram já era bem desenvolvido e chegou com botões (gaita ponto, de voz trocada, de dois carreiros, etc.)” (BANGEL, 1989, p. 20, apud PERES, 2009, p. 5). Quanto a sua nomenclatura:

No sul do Brasil é conhecida como *gaita-ponto*, *gaita de duas conversas* ou *cordeona de oito baixos*. Já no nordeste, atende por fole de *oito baixos*, *concertina*, *realejo*, *harmônica* ou *pé-de-bode*. Na região sudeste, sobretudo em Minas Gerais, é popularmente conhecida como *cabeça-de-égua*. No Espírito Santo, pode ser chamada de *bandona*, e no interior do Rio de Janeiro, muitas vezes é denominada como *testa de ferro* ou *concertina*. E por aí afora ainda pode carregar outros apelidos como *botoneira*, *gaita de colher* ou *verduleira*; Enfim, tantas denominações diferentes para um mesmo instrumento, o acordeom diatônico, que no Brasil é mais popularmente conhecido por *sanfona* (PERES, 2009, p. 3).



(8 Baixos / Pé-de-bode)



(Sanfona 120 Baixos)

Nas festas os oito baixos, a sanfona, o acordeom, como queira chamar, fazia a tarefa de por corpo as músicas dentro das melodias criadas pelos diferentes instrumentos. Fazendo assim seus improvisos que floreavam as danças e com seus requebrados e breques trazendo um novo estilo de se dançar. Uma forma de aproveitar as festas dentro de uma nova harmonia musical, única do momento. De fato com esse conjunto musical a alegria do povo estava formada. Não havia quem não se envolvesse nessa musicalidade. Algumas das músicas que podemos ver nitidamente características como essas são: Pau de arara e Tesouro e meio caracterizando e explicitando através da música elementos característicos da expressão musical, em referência ao trio pé-de-serra, como também trazendo lembranças de sua cultura nordestinas, com suas riquezas históricas expressadas por meio da arte do forró.

Percebe-se que o forró não é só isso o que aparenta, olhando-o superficialmente. Há muito no que se aprofundar em relação a essa cultura. Sejam em relação à poesia, as músicas, sua história, os instrumentos, as manifestações, seu legado, sua dança e por ai vai. Manifestações de milhões de vidas que fizeram parte dessa construção coletiva e cultural, musical e artística, teórica e prática. Importante dizer que além dos instrumentos salientados, do trio ao longo da história temos também outros que em parte agregaram-se a esses, como compôs de forma diferenciada o conjunto musical. Diversificando a própria cultura musical. Leva-se em conta que o forró antes era tocado com instrumentos que por vezes substituíam esses tidos como base do trio, pois não existia essa composição, ou ainda diversificava agregando-o ao trio. Os exemplos de instrumentos que tem afinidade com o forró são: o agogô, o reco-reco, o pandeiro, o pífano, o clarinete, a rabeca, o caxixi, a viola caipira e outros que enriquecem toda uma expressão musical rural brasileira. Decorrente da miscigenação de diferentes povos deu-se a este ritmo, o forró, um elemento especial na gama de composições, possibilidades, criatividades dentro da musicalidade.



(Rabeca)



(Clarinete)



(Pandeiro)



(Pífano)



(Caxixi)



(Agogô)



(Banjo e Viola Caipira)



(Reco-reco)

Fole danado

(Luiz Gonzaga)

Canta o galo no poleiro e a lua bonita se esconde
 No fininho sanfoneiro e o baixo no grosso responde
 Dança velha mais dança menina,
 Cintura bem fina pra gente abraçar
 Dança velha mais dança menina,
 Cintura bem fina pra gente apertar
 Eita fole danado
 Chorando, gemendo, gemendo,
 chorando querendo chorar
 Eita fole danado
 Chorando, gemendo,
 cangote cheiroso pra gente cheirar
 Eita fole danado
 Chorando, gemendo, gemendo,
 chorando querendo chorar
 Eita fole danado
 Chorando, gemendo,
 menina bonita pra gente dançar (bis)
 Já acochei no sanfoneiro
 E eu dançando com a namorada
 Vai morrendo o candeeiro
 Cabroeira dançando animada
 É suor, é poeira, é fumaça
 Sanfona de raça de um bom tocador
 Se cochilo e fico dengoso
 É cangote cheiroso que tem meu amor (bis).

Sanfona Sentida

(Dominginhos)

Vem amor, vem cantar
 Pois meus olhos
 Ficam querendo chorar
 Deixe a mágoa pra depois
 O amor é mais importante a dois.
 Chora sanfona sentida
 Em meu peito gemendo
 Vai machucando
 E o meu peito de amor vai morrendo
 Quanto mais chora
 Me entrego todinho ao amor
 E teu gemido disfarça
 Em m´alma essa dor.

4.3.3 Sanfoneiros do Brasil

Falando sobre o contexto social dos sanfoneiros e a música nordestina no meio rural e também urbano, pelas citações dos próprios músicos naquela época, retratamos aqui um pouco mais do que seria toda essa cultura do forró. Iniciamos com este instrumento tão importante que fez o ser humano se expressar musicalmente de corpo e alma, levando a uma criatividade que somente a arte pode fazê-la, transcendendo-o e manifestando toda essa diversidade cultural desde tempos imemoriáveis.

A Sanfona, não é fácil de conseguir um instrumento como esse. Quando se encontrava uma, era caríssima, precisando de uns bons meses de trabalho para de fato adquiri-la. Dificuldades essa que no sertão era até mesmo complicado o ganha pão do povo, custear seu próprio sustento, quem dirá comprar um instrumento desses. A saída nesse caso era conseguir uma sanfona usada de algum conhecido e aprendendo da maneira que der.

Dessa forma a sanfona vinha cativando mais e mais pessoas. Alguns tinham a sorte de conhecer consertadores ou músicos sanfoneiros, ou ainda o privilégio de nascer na família de um deles, o que facilitava a experiência com o próprio instrumento. Leonardo Rugero falando sobre a realidade de Luiz Gonzaga comenta que “A começar por sua própria formação musical estar associada ao instrumento, sendo seu pai, Januário, seu irmão mais velho, Severino Januário, e sua irmã caçula, Chiquinha Gonzaga, ilustres representantes da arte do fole de 8 baixos.” Luiz Gonzaga não teria de ser diferente. “Com o seu grande sucesso, entre o final dos anos 40 e início dos anos 50, pôde abrir caminho para muitos músicos nordestinos de talento. Entre eles, os sanfoneiros de 8 baixos, modalidade que sempre incentivou.”

Manuel Cândido da Silva, o Seu “Timbira” é outro remanescente da sanfona de 8 baixos na Região Sudeste. Nascido em Sumidouro, interior do Estado do Rio, em 1931, teve sua aproximação com a sanfona ainda na mocidade: Quando eu era rapaz, agente ia pro baile lá na roça, (...) e aí tinha um violeiro. (...) até que arrebentava uma corda. Daí a pouco, arrebentava outra corda. Aí o baile parava. (...) Aí, falei comigo: vou aprender a tocar um instrumento, mas de preferência à sanfona (...) porque mal ou bem, dá para tocar a noite toda (TIMBIRA, 2008, apud PERES, 2009, p. 57).

José Calixto da Silva (Zé Calixto), (11-8-35) nascido em Sítio de Araticum, no município de Campina Grande, terá um papel histórico de grande relevância na valorização da Sanfona de 8 baixos nordestina. Além de ser um dos interpretes pioneiros na divulgação deste instrumento, sempre se destacou por seu virtuosismo, tornando-se, ao lado de Abdias, um dos maiores nomes do fole de 8 baixos. Seu pai, João de Deus Calixto, (Seu Dideu), se torna sanfoneiro, e passa a tocar nos bailes da localidade. Zé

Calixto, o filho mais velho, acompanha o pai tocando um instrumento de percussão, o reco-reco. Já aos doze anos, Zé Calixto passa a tocar a sanfona em bailes, normalmente acompanhado apenas por um pandeirista. - *O dinheiro era bem curtinho, e só dava pra dois* (CALIXTO, 2006). Contando sobre a sua infância no sertão paraibano, Zé Calixto afirma que - *naquela época nem rádio existia na minha casa. Escutava pela boca do povo, música naquela época eram mais músicas de Carnaval, marchinhas, sambinhas. Quando tinha meus treze, quatorze anos (...) aí surgia já músicas de Luiz Gonzaga.* (CALIXTO, 2007). (PERES, 2009, p. 45).

Nessa contextualização percebe-se que a vinda do músico para as grandes metrópoles era para se assegurar de ter uma vida com melhores condições podendo levar um pouco da sua cultura ao Brasil tão grande e até então desconhecido por muitos. Eram o foco de muitos nordestinos que buscavam condições de ter uma vida melhor, e no caso de Luiz não foi diferente, buscando dentro da própria música a qual acreditava constituiu uma autenticidade e importância a qual nenhuma arte pode fazer igual.

O alagoano Hermeto Pascoal assumiu sua primeira “função” de músico profissional tocando sanfona de oito baixos nas “festas de pé-de-pau”, ainda menino, nas imediações de Lagoa da Canoa, sua terra natal. Mais tarde, já emigrado para o sudeste, Hermeto substituiria a sanfona pelo acordeom de 120 baixos. O acordeom de teclado, com mais recursos do que a sanfona, era capaz de tocar em todas as tonalidades, além de ser instrumento mais cultuado nas capitais, e permitiria a Hermeto uma maior expansão profissional. O mesmo que teria feito, uma década antes, no início dos anos 40, Luiz Gonzaga, o Rei do Baião. Filho de Januário Gonzaga, sanfoneiro de oito baixos, Luiz Gonzaga acabou adotando o acordeom de 120 baixos, que embora mais pesado, possuía o rendimento mais fácil. Nas palavras de Osvaldinho do Acordeon: Nos cassinos da década 40 os sanfoneiros tocavam tango, polca e valsa. Até então Gonzaga só tocava sanfona com influência nordestina para estudantes nordestinos que tinham saudade da sua origem. (PERES, 2009, p. 44).

Nessa época percebia-se a dificuldade da época em ser músico e o contexto ao qual se encontravam. Segundo Zé Calixto em sua relação aos primórdios do gênero forró comenta que:

Naquela época não existia forró. (...) a música que se tocava era samba, valsa, marcha, até mesmo o xote. (CALIXTO, 2006) O instrumental que acompanhava a sanfona não era, na ocasião, aquele que consagraria a formação típica do “trio nordestino”, isto é – sanfona, triângulo e zabumba. Em depoimento de Zé Calixto, este afirma que o instrumental básico da época era Sanfona, reco-reco, tamborim feito de couro de gato ou de bode, e pandeiro. Ao menos, na sua região, a mudança dos instrumentos de acompanhamento teria se originado, segundo Calixto, por influência do Baião de Luiz Gonzaga. Zé Calixto sustenta a hipótese de que o Baião seria uma estilização de Luiz Gonzaga a partir de conteúdos nordestinos. O uso do acordeom, acompanhado pelos instrumentos de percussão como o triângulo e zabumba teriam se definido a partir do sucesso de Luiz Gonzaga, e não, o

contrário. O triângulo veio a ser mais explorado, depois que surgiu o Baião. Pois o Baião se identificou com o Zabumba e o triângulo. (CALIXTO, 2006, apud PERES, 2009, p. 46).

Já em relação à sanfona 8 baixos, o forró e o chorinho que é o primeiro gênero musical iminentemente brasileiro podemos dizer a partir da vivência de Calixto que antigamente:

(...) só se conhecia Sanfona de 8 baixos tocando Calango Mineiro, e eu tocava qualquer chorinho (...) qualquer Frevo, Samba, qualquer tipo de música eu sabia tocar no clima, como tinha que ser. E ele (N.A – Luís de Bittencourt, na ocasião diretor artístico da Gravadora Philips) se impressionou e me contratou imediatamente. “Uma semana após eu entrava no estúdio da Philips”. (CALIXTO, s/d.) No mesmo ano de 1959, Calixto principia a gravar. Na época, se gravava ainda discos de 78 rotações, com duas faixas, uma de cada lado. Conforme explica Calixto: Gravei oito músicas. Estas “musiquinhas” que eu gravei eram “musiquinhas” que meu pai tocava no Norte como chorinho, mas que aqui me orientaram a chamar de forró (CALIXTO, s/d.) (PERES, 2009, p. 48).

Dessa forma percebe-se a importância do chorinho dentro da cultura brasileira e das manifestações nordestinas, um gênero musical que como o forró tem parte importante na originalidade brasileira estando atrelados, ainda que tenham suas características bem marcadas, em partes se misturam. O choro foi o primeiro gênero a ser criado enquanto identidade brasileira, e da mesma maneira incentiva e promove a cultura musical do Brasil como um todo.

Outro gênero fundamental é o samba. Apesar de antigo termo utilizado no Nordeste como sinônimo de forró, a palavra “samba” também designa o gênero musical, um pouco diferenciado de sua forma mais difundida, a carioca. Conforme explica o pesquisador e crítico José Teles sobre o samba: No Nordeste, entretanto, ele (N.A. – o samba) foi adaptado para a sanfona, o triângulo, a zabumba, mais violões, banjo, instrumentos de sopro. Era chamado samba de matuto, ou samba de latada. A latada, no caso, era uma extensão da casa, ou “puxada”, coberta por folhas de flandres, onde aconteciam os forrós, ou sambas. O samba de latada teve como um dos maiores intérpretes o sanfoneiro Abdias, seguido pelo paraense Osvaldo Oliveira. (TELES, 2007) Já o samba-matuto, é um subgênero do samba, aparentado com o lundu e o maxixe. Um bom exemplo de samba matuto é a música “Oito baixos fofoqueiros” de autoria de Zé Mamede e Dunga, em versão gravada por Baianinho da Sanfona no álbum Forró sem briga vol.2, de 1978. (PERES, 2009, p. 40).

Durante esse período era comum que os bailes de forró ainda fossem animados por sanfoneiros de oito ou cento e vinte baixos em temas instrumentais, que segundo Osvaldinho do Acordeon, eram chamados por Luiz Gonzaga de “*sambas de fole*” (PERES, 2009, p. 45).

Riqueza de uma época histórica, de um ritmo inovador, que incentiva e pluraliza a musical brasileira como um todo, trazendo e influenciando diferentes setores da sociedade.

O forró influenciou até mesmo a bossa nova, serve até hoje como exemplo de valores e reflexões socioculturais, caracterizando-se a partir de músicas muito bem elaboradas. Faz repensar e entender mais consciente e criticamente sobre a própria história brasileira músicas como Pobreza por pobreza e Cabocleando.

Devido aos seus diferentes companheiros e amigos que encontrava pelo caminho, fez muitas parcerias e sabedoria é o que não faltava ali. Músicas e poesias que foram compostas e que são guardadas para sempre nos corações de muitos que compreendem o valor que se têm. História viva que pode ser recordada com a facilidade da tecnologia que hoje se tem auxiliando a promover uma cultura enriquecedora, feita para o povo, seu principal fã ao qual não se cansava de tocar e cantar. Os principais nomes desse gênero além do grande ícone Luiz Gonzaga foram: Camélia Alves, Dominginhos, Marinês, Trio Nordestino, Jackson do Pandeiro, Pedro Sertanejo, Anastácia, Severino Januário, Pedro Sertanejo, Manoel Mauricio, Abdias, Geraldo Correia, Camarão e Zé Calixto.

Entre os primeiros a assumir a profissão de “sanfoneiro”, Pedro Sertanejo trabalhou por toda a vida não só como sanfoneiro, mas também como afinador de sanfonas. Filho de Mestre Aureliano, lendário sanfoneiro da Bahia, e pai de Osvaldinho do Acordeon, indubitavelmente Pedro Sertanejo é apontado por músicos e historiadores como um pioneiro na divulgação desta modalidade da música nordestina no Sudeste. Fundou a primeira casa de forró de São Paulo, o “Forró do Pedro Sertanejo”. Mais tarde, em 1964, criou o selo Cantagalo, especializado em música nordestina. Em seu repertório, arrasta-pés, polcas, rancheiras, mazurcas, baiões, xotes e chôros, entre outros gêneros, sempre tocados com o sotaque típico dos forros de pé-de-serra, pois o forró antes de tornar-se um gênero musical definido era uma designação para o baile popular nordestino (PERES, 2009, p. 33).

Outros nomes que poderíamos citar dentro da cultura do forró são Manuel Maurício, Geraldo Corrêa, Marlene, Emilinha Borba, Ivon Curi, Adolfinho, Negrão dos 8 baixos, Heleno dos 8 baixos, Hermeto Pascoal, Betinho, Landinho Pé-de-bode e Baianinho dos Oito Baixos.

Mas provavelmente o grande precursor do fole de 8 baixos nordestino em carreira profissional foi Gerson Filho. Nascido em Penedo, Alagoas, em 1928, e radicado ainda jovem no Rio de Janeiro, Gerson Argolo Filho foi discípulo de Zé Moreno, famoso tocador de fole alagoano. Suas primeiras gravações datam de 1953 pela gravadora Todamerica, e se estendem até quando veio a falecer, nos anos 80 (PERES, 2009, p. 27).

Também o pernambucano José Domingos de Moraes, o Dominginhos, contribuiu estabelecendo decisivamente esse gênero musical. Apadrinhado por Luiz Gonzaga seu parceiro em Lamento Sertanejo, Abri a Porta, Eu só quero um Xodó. O sanfoneiro de

Garanhuns sempre reservava em seus shows uma parte para improviso instrumental de sanfona ao qual se identificava. O Forró de Dominginhos ajudou a firmar esse gênero formado por vários estilos e praticado há anos por sanfoneiros como Pedro Raimundo, Zé Gonzaga, Zenilton e entre muitos.

4.4 Experiências da Vida Acadêmica no projeto de Extensão FPS



(Forrobodó Junino - 2015)



(Atividade Lúdica I – Cooperativa)



(Ciranda – Aprendendo o Forró)



(Atividade Lúdica II - Sensibilidade)



(Exercitando a Técnica dos Passos)



(Aprendendo Juntos)



(Atividade Lúdica III – Estátua/Imagem – Percepção do Corporal)



(Ciranda Forró II)



(Relaxamento)



(Forrobodó em Sala)



(Forrobodó I e II de 2015)



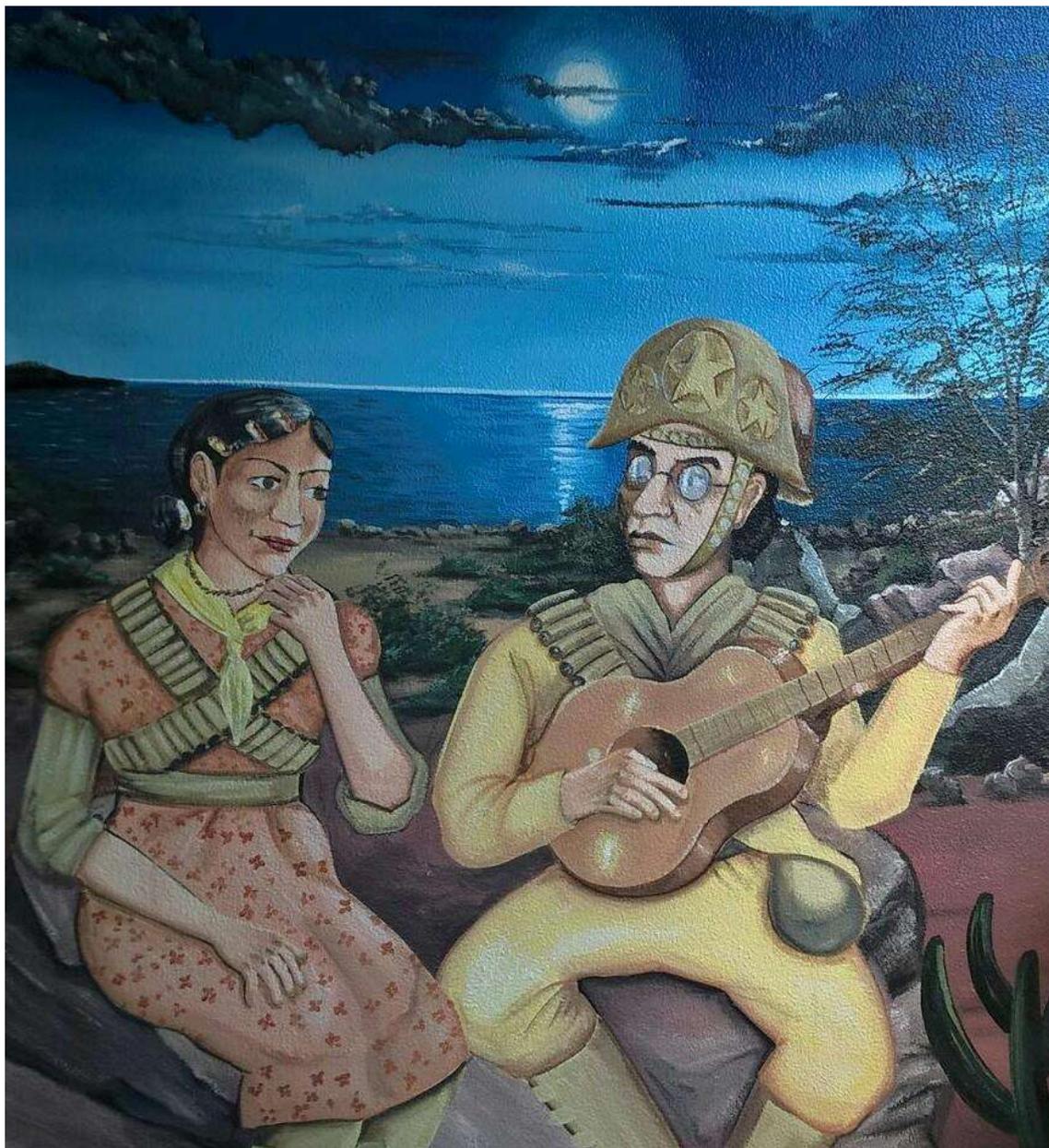
Gratidão a estes Mestres do Povo! Viva o Forrobodó!

Respeita Januário

(Luiz Gonzaga e Humberto T.)

Quando eu voltei lá no sertão
 Eu quis mangar de Januário
 Com meu fole prateado.
 Só de baixo cento e vinte
 Botão preto bem juntinho
 Como Nêgo empareado
 Mas antes de fazer bonito
 De passagem por granito
 Foram logo me dizendo
 De Itaboca a Rancharia
 De Salgueiro a Bodocó
 Januário é o maior (é o maior)
 E foi aí que me falou meio zangado o véi Jacó
 Luiz, respeita Januário
 Luiz, respeita Januário
 Luiz, tu pode ser famoso
 Mas teu pai é mais tihoso
 E com ele ninguém vai Luiz, Luiz

Respeita os oito baixos do teu pai
"Eita com seiscentos milhões mas já se viu?
Depois que o filho de Januário voltou do sul
Tem sido um alvoroço da peste la pras bandas do
Nova Exu
Todo mundo foi ver o diabo do nêgo
Eu também fui, mas não gostei
O nêgo tá muito modificado
Nem parece aquele molequinho que saiu daqui em 1930
Era amarelo, bochudo, cabeça de papagaio,
zambeta, feio pá peste
Qualquê, o nêgo agora tá gordo que parece um majó
É uma gasimira lascada, um dinheiro danado.
Enricou, tá rico!
Pelos cálculos que eu fiz
deve possuir mais de dez conto de réis.
Sanfonona grande danada cento e vinte baixo
É muito baixo Eu nem sei pra que tanto baixo
Porque reparando mesmo só toca em dois
Januário não, o fole de Januário tem oito baixos e ele
toca em todos oito
Sabe de uma coisa?
Luiz ta com muito cartaz
É um cartaz da peste
Mas ele precisa respeitar os oito baixos do pai dele
[...]



(Maria Gomes O. - *Maria Bonita* e Virgulino Ferreira da S. - *Lampião*)

"Eu me chamo Virgolino
 Ferreira, Lampião
 Manso como um cordeiro
 Brabo como um leão
 Trago o mundo em reboço
 Minha vida é um trovão "

“Enquanto houver rifle e bala,
 Grota, montanha e riacho,
 Morro, capim e ladeira,
 Vou na ginga e não relaxo,
 Brigarei com quem quiser
 Escape, ai, quem puder,
 Só não sirvo de capacho "

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que cada corpo é um corpo, tem formas de andar, de se mexer, faz determinados movimentos cotidianamente mais que outros, têm sua própria forma de pensar e também seu próprio tempo [chronos/kairós] de execução, movimento e aprendizagem, por isso diferente de qualquer outro na diversidade cultural/existencial. Constitui-se por meio da autoimagem que é gerada pelos valores estabelecidos na cultura, política, economia, filosofia, na educação, na sociedade como um todo. Percebemos também que essa dança pôde trabalhar eficientemente algumas dessas possibilidades materializando-se em transformações pessoais.

As práticas pedagógicas, nas experiências do ensino da dança desenvolvidas no projeto, foram decisivas no que se refere as transformações ocorridas em alguns alunos. Foi perceptível o processo de desenvolvimento deles. Muitas dificuldades que as pessoas encontravam, em seu próprio movimento, no início das práticas, foram solucionadas pela autoeducação no contexto real existente. Certificamos que a dança serve para o desbloqueio e/ou problemas como a timidez e inibição de forma geral. No início os participantes sempre vêm acompanhados dessas dificuldades e tornam-se mais intensas no decorrer das conexões educativas. Assim, por meio das atividades trabalhadas e interações propiciadas pela dança, explicitamos as dificuldades, de forma sutil e quase imperceptível. Deste modo a dança educação consegue empoderar as pessoas transformando o problema em recurso pedagógico. Haja vista que todos podem dançar, é só começar. Por outro lado também vimos momentos de grande satisfação, divertimento, alegria e camaradagem. Isso também se aprende.

Nesse sentido reconhecemos a conquista pela dança de saúde³⁹ e bem estar⁴⁰ dos participantes como também a partir dessa boa relação criamos referências de satisfação e não de dificuldades e por isso a dança para estas pessoas torna-se um hábito. É perceptível como este projeto atinge as diferentes realidades das pessoas envolvidas.

³⁹ O conceito de **Saúde** tem sofrido muitas alterações ao longo dos tempos: desde o conceito de saúde como ausência de doença até ao conceito atual que considera Saúde como, “[...] o completo bem estar físico social e mental e não apenas ausência de doença ou enfermidade.” (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE, 1983).

⁴⁰ O **Bem-Estar** é um conceito de prática que engloba todos os aspectos do indivíduo, assim, envolve a manutenção de uma boa nutrição, exercício, boas relações pessoais, familiares e sociais, e o controle do estresse. Este conjunto pode ser considerado um tipo de medicina preventiva associada ao estilo de vida de cada um, podendo assim contemplar programas ou benefícios que são introduzidos para encorajar a aptidão física, a prevenção e a detecção precoce de doenças para ajudar a reduzir a utilização e os custos de futuros cuidados de saúde (ALBUQUERQUE, 2005).

A dança forró ao lidar com a dança de forma abrangente e numa perspectiva de Educação Libertária promove uma prática pedagógica emancipadora, portanto, transformadora e processual, contribuindo assim na formação integral do ser humano. Nessa perspectiva dialética a própria história/cultura/sociedade e as relações sociais e intersubjetivas, afeto/afetado torna-se potencial criador/transformador da realidade como ser social.

Reformulamos a ideia de certo-errado, fixo-concreto, da hierarquia, de competição. Elementos presentes na vida como um todo que podem ser superados na prática por uma sociabilidade mais afetuosa, pelo autoconhecimento e autoimagem, pelo conhecimento da nossa história e da nossa cultura, pelo respeito e consideração à diversidade e as diferenças sociais, pela não exclusão em nenhuma prática, pelo não constrangimento em todas as situações, ensinamos a valorizar a dança como vida e saúde num ambiente e numa prática pedagógica prazerosa/cooperativa. Em suma realçamos as potencialidades educativas e criativas de ser humano “*dançando a vida*”.



(Forrobodó Junino – 2016)

Eu digo que o Forró ajudou porque a gente começa a se focar numa coisa, e a gente consegue melhorar tudo que esta na volta da gente, do que acontece com a gente! Hoje, amanhã, depois, e assim vai... é tudo experiência que a gente vai ganhando.

*Pra mim esta sendo maravilhoso, cara!
Esta mudando muito a minha rotina!
É eu acordar na terça-feira ou na quinta-feira e saber que tem o forró entendeu... ter que vir aqui, dançar, conhecer outras pessoas. Só o fato de fazer a ciranda, de dar as mãos um pro outro ali entendeu, a gente já vê como é essa energia passando, de saber que sempre vai ter um ali pra te ajudar.*

*Como hoje tem sempre pessoas que a gente gosta né, ai essa pessoa é querida, que pessoa legal, pode me ajudar entendeu, e o Forró é assim!
Como se fosse uma pessoa...
Entendeu!?*

(Participante FPS G)

Dedico esta música com ENORME carinho...

A Vida é Bela
(Paulo Matricó)

*Ah! Se já fosse amanhecer
E o sol despertasse a brilhar
Correria para o mar da minha janela
E teria o seu quente afago, lai-á
Porque a vida é bela*

*Mas se já fosse anoitecer
E a lua despontasse nua
Correria para a rua da minha janela
E teria o seu doce afago, lai-á
Porque a vida é bela*

*Olha que a vida é bela
É bela a vida
A vida é bela*

*E se já fosse sonhar
E o amor acordasse a sorrir
Correria para os braços da minha janela
E daria todo meu afago, lai-á
Porque a vida é bela*

*Mas se já fosse morrer
E a luz mostrasse o caminho
Correria para fora da minha janela
E agarraria a vida, lai-á
Porque a vida é bela*

*Olha que a vida é bela
É bela a vida A vida é bela*

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, D. **Balé: uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- ALBUQUERQUE, E. **Fisioterapia e o Wellness**. Prelecção das Jornadas “Fisioterapia em Expansão”. Estoril. 2005.
- ARCURI, Irene. **Arteterapia de corpo e alma**. (coleção arteterapia) São Paulo: Casa do Psicólogo. 2004.
- ASSIS, Ângelo. **Entrevista Ritmo Melodia**. Por Antônio Carlos da Fonseca Barbosa. 16/10/2001 [online] Disponível em: <<http://www.ritmomelodia.mus.br/2001/10/16/assis-angelo/>> Acesso: 29 jul. 2016.
- ASSMANN, H. **Paradigmas educacionais e corporeidade**. 3ª edição. Piracicaba: UNIMEP, 1995.
- ASSMANN, H. **Reencantar a Educação: rumo à sociedade aprendente**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- BAITELLO JUNIOR, N. **O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia**. São Paulo: Annablume, 1999.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BLATTMANN, Ursula. [As grandezas do universo são a beleza, a pureza e o amor]. 1 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ublattmann1?fref=ts>> Acesso em: 3 jun. 2016.
- BRACHT, Valter. **A constituição das teorias pedagógicas da educação física**. Caderno CEDES, ano XIX, nº 48, p. 69-88, agosto 1999.
- BRANDÃO, C. F. **A teoria dos processos de civilização de Norbert Elias: o controle das emoções no contexto da psicogênese e da sociogênese**. (Tese de Doutorado) Marília, S.P.: Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2000.
- BRASIL (PCNs). Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais. Educação Física/ Secretaria de Educação Fundamental**. Brasília: MEC / SEF, 1998.
- BURTT, E. A. **As bases metafísicas da ciência moderna**. Tread. de José Viegas Filho e Orlando Araújo Henrique. Editora Universitária, Brasília, 1991.
- Cuenca, M. C.. **Ocio humanista, dimensiones y manifestaciones actuales del ocio** (Documentos de Estudios de Ocio, Num.16). Bilbao, España: Instituto de Estudios de Ócio/ Universidad de Deusto. 2003.
- DANTAS, M. **Dança: o Enigma do Movimento**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.
- DAÓLIO, J. **Da cultura do corpo**. Campinas: Papius, 1998.
- DELEUZE, G. Espinosa – **Filosofia Prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DEWEY, John. **Democracia e educação**. Tradução: Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1979. *Atualidades Pedagógicas*, v. 21, 416 p.

DINIZ, André; Chaves, Evelyn. **Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro**. Ensaio Histórico patrocinado pela Petrobras. [online] Disponível em:
<<http://www.memoriamusical.com.br/bombeiros/historia1.html>> Acessado: 29 jul. 2016.

DREYFUS, Dominique. **Vida do Viajante: A Saga de Luiz Gonzaga**. Universidade do Texas: Editora 34, 1996.

EINSTEIN, Albert. **Como vejo o mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

EINSTEIN, Albert. **Einstein e Suas Frases Célebres**. Artigo [online] Disponível em: http://www.pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/1752195/jewish/Albert-Einstein-e-Suas-Frases-Crebres.htm acessado: 30 jun. 2016.

ELIAS, N. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Volume 1. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1994.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

EXPEDITO, Leandro Silva. **FORRÓ NO ASFALTO: o mercado da música nordestina em São Paulo**. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero 2000.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. SP: Summus, 1977.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FREIRE, Paulo. **Carta de Paulo Freire aos professores**. *Estudos Avançados* 15 (42), 2001. [online] Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v15n42/v15n42a13.pdf>> Acesso: 29 jun. 2016.

FREIRE, Paulo. **Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. 3ª ed. São Paulo: Moraes, 1979.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 13 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983 (Coleção O Mundo, Hoje, v.21).

FREIRE, Paulo. **Política e educação**. São Paulo: Vila das Letras, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia – Saberes Necessários à Prática Educativa**. 18ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FURLANETTI, M. D. **Jogos Cooperativos e Danças Circulares na Educação**. Disponível em: <http://api.ning.com/files/TSay7vpQwJPVw2a*h-m5v5TqMx1-Upo-Kluab0j6bqhXEe2g-IEBbwo40Fr4pia4gNVDIi0g1b4oanC6UcxGtGGD30pD*DG2/JogosCooperativoseDanasCircularesnaEducaoMiriamFurlanettiTCCUnimonte.pdf>. Acessado em: 31 de maio 2016.

GADOTTI, Moacir. **Convite à Leitura de Paulo Freire**. Editora Scipione, 1989, p.69.

GARAUDY, D. **Dançar a vida**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GÓIS, A. A. F.; MOREIRA, W. W. **Corporeidade e dança**. *Unopar científica: ciências biológicas e saúde*, Londrina, v. 5/6, n. 1, p. 49/55, out. 2003/2004. Disponível em:

<<http://revista.unopar.br/biologicaesaude/revistaBiologicas/listArtigos?reviCd=00027#0000014>> Acesso em: 19 jun. 2016

GONÇALVES, Maria Augusta Salin. **Sentir, pensar, agir – Corporeidade e educação**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

GRAMIGNA, Maria Rita Miranda. **Jogos de Empresa**. São Paulo: Makron Books, 1993.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva SA, 2000. 212p.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e Patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LABAN, Rudolf Von. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LIBERMAN, Flávia. **Terapias Alternativas: Dança**. 6º semestre de **Terapia Ocupacional da São Camilo**. [online]. Disponível em: <<http://camto.br.tripod.com/trabalhos/danca.html>> Acesso: 29 jul. 1016

MANESCHY, P. P. A. **Corporeidade e cultura amazônica: re-flexões a partir do Pássaro Junino do Pará do Pará**. 2001. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 1999.

MARTINS, Ana Luiza Rios. **Lauro Maia e o Banceio: música cearense e mercado fonográfico brasileiro (1930-1950)**. In: ENCONTRO INTERNACIONAL HISTÓRIA, MEMÓRIA, ORALIDADE E CULTURAS, 2º, 2014, Fortaleza. Anais eletrônicos... Disponível em: <http://www.uece.br/eventos/2encontrointernacional/anais/trabalhos_completos/138-6446-08112014-015737.docx>. Acesso em: 3 abr. 2016.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

MATURANA, R. Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

MEDINA, João Paulo. **O brasileiro e seu corpo**. Campinas: Papirus, 1987.

MENDES, Maria I. B. Souza; NÓBREGA, Terezinha P. **Cultura de movimento: reflexões a partir da relação entre corpo, natureza e cultura**. 2009. [online] Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/feff/article/view/6135/4981#_ftn3> Acesso: 29 jun. 2016

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, M.. **Fenomenologia da percepção**. (C. A. R. Moura, Trad.). (3a ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 9. ed. revista e aprimorada. São Paulo: Hucitec, 2006. 393 p.

MOREIRA, W. W. (Org.). **Croniquetas: um retrato 3x4**. Piracicaba: Gráfica UNIMEP, 2003.

MPB COMPOSITORES. **Luiz Gonzaga**. Nº20. Rio de Janeiro: Globo S.A. 1997.

- NANNI, D. **Dança e educação: pré escola à universidade**. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.
- NÓBREGA, T. P. **Para uma teoria da corporeidade: um diálogo com Merleau-Ponty e pensamento complexo**. 1999. Tese (Doutorado) – Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 1999.
- ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Conceito de Saúde segundo a OMS**. Disponível em: <<http://www.alternativamedicina.com/medicina-tropical/conceito-saude>> acesso: 19 jun. 2016.
- ORLICK, Terry. **Vencendo a competição**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- PELIZZOLI, Marcelo. **Cultura de Paz: educação do novo tempo**. Recife: Universitária UFPE, 2008.
- PERES, Leonardo Rugero. **A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira**. Projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia. 2008-2009. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2016.
- PORTINARI, M. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- Requixa, R.. **As dimensões do lazer** (Caderno de Lazer, doc. 1). São Paulo: Sesc. 1976.
- RESENDE, Helder Guerra. **Reflexões sobre algumas contradições da Educação Física no âmbito da escola pública e alguns caminhos didáticos-pedagógicos na perspectiva da cultura corporal**. IN: Revista Movimento, Porto Alegre, n.1, p. 20-28, set., 1994.
- SANTIN, S. **Educação Física: uma abordagem filosófica da corporeidade**. Ijuí: Ed. da UNIJUÍ, 1987.
- SARAIVA, Maria do Carmo. **O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação**. Movimento: Revista da Escola de Educação Física da UFRGS. Porto Alegre, v.11, n° 3, p. 219-242, set./dez., 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2879>>. Acesso em: 20 mar. 2016.
- SARAIVA, Maria do Carmo. **O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação**. Movimento: Revista da Escola de Educação Física da UFRGS. Porto Alegre, v.11, n° 3, p. 219-242, set./dez., 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2879>>. Acesso em: 20 mar. 2016.
- SILVA, A. M. **Corpo, ciência e mercado: reflexões acerca da gestão de um novo arquétipo da felicidade**. Campinas: Autores Associados, 2001.
- SIMÕES, R.. **Do corpo no tempo ao tempo do corpo: a ciência e a formação profissional em educação física**. 1998. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação Física, Universidade de Educação Física, 1998.
- STRAZZACAPPA, Márcia. **Dançando na chuva e no chão de cimento**. In: FERREIRA, Sueli (Org.). **O ensino das artes: construindo caminhos**. Campinas: Papirus, 2001. p. 39-78.
- THIESEN, Juares da Silva. **A interdisciplinaridade como um movimento articulador no processo ensino-aprendizagem**. Revista Brasileira de Educação v. 13 n. 39 set./dez. 2008. [online] Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v13n39/10.pdf>> Acesso: 29 jun. 2016.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo S. **Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Atlas, 1987. 176 p.

VALLADÃO, Rafael; FIDELIS, Mauricio. **O Xaxado como Dança Dionisiaca a Partir da Filosofia Nietzscheana**. Motriz: rev. educ. fis. (Online) vol.17 no.2. Rio Claro, Apr./June 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5016/1980-6574.2011v17n2p274> > acesso: 29 jun. 2016.

VIANNA, Klaus; CARVALHO, Marco Antônio de. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIEIRA Natã S. **Trabalho e vida cotidiana do sertão nordestino na obra de Luiz Gonzaga**. Dissertação apresentada junto ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador: Julho de 2012.

VOZES: CHAGAS, Luiz; RENNÓ, C.; J. C. Bruno. **Vozes do Brasil: Luiz Gonzaga**. Coleção nº2, Editora Martin Claret: São Paulo, 1990.

WOSIEN, Bernhard. **Dança, um caminho para a totalidade**. 2ª edição. São Paulo: Triom, Centro de Estudos Marina e Martin Harvey: Faculdade Anhembi Morumbi, 2005.

ZAMITH, Rosa Maria. **A QUADRILHA: Da Partitura aos Espaços Festivos: musica, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista**. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.

ZÉ ALVES, Francisco José. **Nota para a História do forró**. Publicado no Jornal da Cidade, Aracaju, 24 e 25 de Junho de 2007. Caderno B, p. 9. [online] Disponível em: <<https://joserosafilho.wordpress.com/2011/06/22/a-origem-do-forro-ou-do-forrobodo/>>. Acessado: 28 jun. 2016.

ANEXO

Emigração e as Consequências

(Patativa do Assaré)

Neste estilo popular
 Nos meus singelos versinhos,
 O leitor vai encontrar
 Em vez de rosas espinhos
 Na minha penosa lida
 Conheço do mar da vida
 As temerosas tormentas
 Eu sou o poeta da roça
 Tenho mão calosa e grossa
 Do cabo das ferramentas

Por força da natureza
 Sou poeta nordestino
 Porém só conto a pobreza
 Do meu mundo pequenino
 Eu não sei contar as glórias
 Nem também conto as vitórias
 Do herói com seu brasão
 Nem o mar com suas águas
 Só sei contar as minhas mágoas
 E as mágoas do meu irmão

De contar a desventura
 Tenho sobrada razão
 Pois vivo de agricultura
 Sou camponês do sertão
 Sou um caboclo roceiro
 Eu trabalho o dia inteiro
 Exposto ao frio e ao calor
 Sofrendo a lida pesada
 Puxando o cabo da enxada
 Sem arado e sem trator

Nesta batalha danada,
 Correndo pra lá e pra cá
 Tenho a pele bronzeada
 Do sol do meu Ceará
 Mas o grande sofrimento
 Que abala o meu sentimento
 Que a providência me deu
 É saber que há desgraçados
 Por esse mundo jogados
 Sofrendo mais do que eu

É saber que há muita gente
 Padecendo privação
 Vagando constantemente
 Sem roupa, sem lar, sem pão
 É saber que há inocentes
 Infelizes indigentes
 Que por esse mundo vão
 Seguindo errados caminhos
 Sem ter da mãe os carinhos
 Nem do pai a proteção

Leitor a verdade assino
 É sacrifício de morte
 O pobre nordestino
 Desprotegido da sorte
 Como bardo popular
 No meu modo de falar
 Nesta referência séria
 Muito desgostoso fico
 Por ver num país tão rico
 Campear tanta miséria

Quando há inverno abundante
 No meu Nordeste querido
 Fica o pobre em um instante
 Do sofrimento esquecido
 Tudo é graça, paz e riso
 Reina um verde paraíso
 Por vale, serra e sertão
 Porém não havendo inverno
 Reina um verdadeiro inferno
 De dor e de confusão

Fica tudo transformado
 Sofre o velho e sofre o novo
 Falta pasto para o gado
 E alimento para o povo
 É um drama de tristeza
 Parece que a natureza
 Trata a tudo com rigor
 Com esta situação
 O desumano patrão
 Despede o seu morador

Vendo o flagelo horroroso
 Vendo o grande desacato
 Infiel e impiedoso
 Aquele patrão ingrato
 Como quem declara guerra
 Expulsa da sua terra
 Seu morador camponês
 O coitado flagelado
 Seu inditoso agregado
 Que tanto favor lhe fez

Sem a virtude da chuva
 O povo fica a vagar
 Como a formiga saúva
 Sem folha para cortar
 E com dor que o consome
 Obrigado pela fome
 E a situação mesquinha
 Vai um grupo flagelado

Para atacar o mercado
 Da cidade mais vizinha

Com grande necessidade
 Sem rancor e sem malícia
 Entra a turma na cidade
 E sem temer a polícia
 Vai falar com o prefeito
 E se este não der um jeito
 Agora o jeito que tem,
 É os coitados famintos
 Invadirem os recintos
 Da feira e do armazém

A fome é o maior martírio
 Que pode haver neste mundo,
 Ela provoca delírio
 E sofrimento profundo
 Tira o prazer e a razão
 Quem quiser ver a feição
 Da cara da mãe da peste
 Na pobreza permaneça,
 Seja agregado e padeça
 Uma seca no Nordeste

Nestes medonhos consternos
 Sem meios para a viagem
 Muitas vezes os governos
 Para o Sul dão a passagem
 E a faminta legião
 Deixando o caro torrão,
 Entre suspiros e ais,
 O martírio inda mais cresce
 Porque quem fica padece
 E quem parte sofre mais

O carro corre apressado
 E lá no Sul faz “despejo”
 Deixando desabrigado
 O flagelado cortejo,
 Que procurando socorro
 Uns vão viver pelo morro
 Um padecer sem desconto
 Outros pobres infelizes
 Se abrigam pelas marquises
 Outros debaixo da ponte

Rompendo mil empecilhos
 Nisto tudo que é pior
 É que o pai tem oito filhos
 E cada qual o menor
 Aquele homem sem sossego
 Mesmo arranjando um emprego

Nada pode resolver
Sempre na penúria está
Pois o seu ganho não dá
Para a família viver

Assim mesmo, neste estado
O bom nordestino quer
Estar sempre rodeado
Por seus filhos e a mulher
Quando mais aumenta a dor
Também cresce o seu amor
Por sua prole adorada
Da qual é grande cativo
Pois é ela o lenitivo
De sua vida cansada

A pobre esposa chorosa
Naquele estranho ambiente
Recorda muito saudosa
Sua terra e sua gente
Relembra o tempo de outrora,
Lamenta, suspira e chora
Com a alma dolorida
Além da necessidade
Padece a roxa saudade
De sua terra querida

Para um pequeno barraco
Já saíram da marquise
Mas cada qual o mais fraco
Padecendo a mesma crise,
Porque o pequeno salário
Da sua manutenção
E além disso falta roupa
E sobre sacos de estopa
Todos dormindo no chão

Naquele ambiente estranho

Continua a indignância
Rigor de todo o tamanho
Sem ninguém dar assistência
Aquela família triste
Ninguém vê, ninguém assiste
Com alimento e com veste,
Que além da situação
Padece a recordação
Das coisas do seu Nordeste

[...]
O pobre no seu emprego
Seguindo penosos trilhos
Seu prazer é o aconchego
De suas esposas e seus filhos
Naquele triste penar
Vai outro emprego arranjar
Na fábrica ou no armazém
A procura da melhora
Até que a sua senhora
Tem um emprego também

Se por um lado melhora
Aumentando mais o pão
Por outro lado piora
A triste situação
Pois os garotos ficando
E a vida continuando
Sem os cuidados do pais
Sozinhos naquele abrigo
Se expõem ao grande perigo
Da vida dos marginais

[...]

Os pais voltam dos trabalhos
Cansados mas destemidos
E encontram os seus pirralhos
No barraco recolhidos,
O pai dizendo gracejo
Dá em cada qual um beijo
Com amorosos acenos;
Cedo do barraco sai
Não sabe como é que vai
A vida de seus pequenos

[...]
Leitor, veja o grande azar
Do nordestino emigrante
Que anda atrás de melhorar
Da sua terra distante
Nos centros desconhecidos
Depressa vê corrompidos
Os seus filhos inocentes
Na populosa cidade
De tanta imoralidade
E costumes diferentes

[...]
Para que maior prisão
Do que um pobre sofrer
Privação e humilhação
Sem ter com que se manter?
Para que prisão maior
Do que derramar suor
Em um estado precário
Na mais penosa atitude
Minando a própria saúde
Por um pequeno salário?

[... continua]