

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO GESTÃO DE ENSINO
DA EDUCAÇÃO BÁSICA

O ENSINO SOBRE AS DANÇAS POPULARES
MARANHENSES NA EDUCAÇÃO FÍSICA



Um Guia de Orientações Didático-
Pedagógicas para o Ensino Médio.

São Luís
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO GESTÃO DE ENSINO DA EDUCAÇÃO
BÁSICA

WILLIAN COSTA ROSA

**O ENSINO SOBRE AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NA
EDUCAÇÃO FÍSICA:** um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas para o
Ensino Médio

São Luís
2021

WILLIAN COSTA ROSA

**O ENSINO SOBRE AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NA
EDUCAÇÃO FÍSICA: um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas para o
Ensino Médio**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Gestão de Ensino da Educação Básica (PPGEEB) como requisito para obtenção de título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Assunção Viana

São Luís
2021

Capa:

Cultura Popular Maranhense

Disponível em: <http://m.sabedoriapolitica.com.br/products/cultura-popular-maranhense/>

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

ROSA, WILLIAN COSTA.

O ENSINO SOBRE AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NA EDUCAÇÃO FÍSICA: um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas para o Ensino Médio / WILLIAN COSTA ROSA. - 2021.

219 p.

Orientador(a): PROF. DR. RAIMUNDO NONATO ASSUNÇÃO VIANA.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica/CCSO, Universidade Federal do Maranhão, SÃO LUÍS, 2021.

1. Ensino. 2. Danças Populares Maranhenses. 3. Ensino Médio. I. VIANA, PROF. DR. RAIMUNDO NONATO ASSUNÇÃO. II. Título.

WILLIAN COSTA ROSA

**O ENSINO SOBRE AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NA
EDUCAÇÃO FÍSICA: um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas para o
Ensino Médio.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação Gestão de
Ensino da Educação Básica (PPGEEB)
como requisito para obtenção de título de
Mestre em Educação.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr Raimundo Nonato Assunção Viana (Orientador)
Doutor em Educação (PPGEEB/UFMA)

Prof. Dr Antonio de Assis Cruz Nunes (1º Examinador)
Doutor em Educação (PPGEEB/UFMA)

Prof. Dra Rosie Marie Nascimento de Medeiros (2ª Examinadora)
Doutora em Educação (PPGEF/UFRN)

Prof. Dra Analwik Tatielle Pereira de Lima (Suplente Externa)
Doutora em Educação (IFRN)

Profª Dra Lívia da Conceição Costa Zaqueu (Suplente)
Doutora em Distúrbios do Desenvolvimento (PPGEEB/UFMA)

Aos meus avôs (*in memoriam*) e minhas avós, por seus ensinamentos. Aos meus pais, genitores da minha existência. E ao meu companheiro, de vida e caminho.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, a quem atribuo toda criação.

Aos meus familiares paternos e maternos, cuja convivência, na infância e adolescência, moldaram meus valores de vida, em especial aos meus avôs maternos, Raimundo (*in memoriam*) e Guilhermina (*Tua avó*), modelos de vida e valores, responsáveis por minha formação humana. E aos meus avôs paternos Ethevaldo (*in memoriam*) e Nini, modelos de caminhos da fé.

À minha querida mãe, Jacira Costa (*Tuamãe*), mãe solo, que sempre preparou sua prole para as lutas da vida.

Ao meu pai, Enithevaldo Mendes Rosa, que apesar da distância, busco sempre me espelhar em seu melhor.

Ao meu companheiro, Michael, cuja vida se entrelaça com a minha e assim se caminha a mais de uma década, local de apoio e carinho.

Aos amigos da “Parceria” que compreenderam os momentos de afastamento de reuniões sociais.

Ao meu orientador, o professor Doutor Raimundo Nonato Assunção Viana, pela paciência, sapiência e ensinamentos durante o processo de orientação.

À quarta turma do Programa de Pós-Graduação Gestão de Ensino da Educação Básica pelo companheirismo e contribuições acadêmicas e pessoais, em especial, minha irmã acadêmica Élia Poliene, com a qual tive a honra de adentrar ao mestrado e dividir a orientação e a Maria de Jesus Diniz, confidente e incentivadora.

A todas as professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica, em especial aos professores e professoras Vanja e Maria José.

As bancas de avaliação na pessoa da professora Livia (pré-qualificação e qualificação), professor Assis (pré-qualificação, qualificação e defesa) e professora Rose Marie (defesa) pela imensa contribuição científica.

Ao Grupo de Estudos e Pesquisas Pedagógicas em Educação Física – GEPPEF/DEF/UFMA, em especial a minha linha de pesquisa Corpo e Cultura, na pessoa da Érica Pinto.

Aos meus colegas de trabalho, que entenderam muitas vezes minhas demandas e motivos de alguns atrasos.

E por fim, aos sujeitos da pesquisa, que me acolheram no seu espaço de trabalho e tiraram um tempinho de sua corrida rotina para ajudar este pesquisador e sem os quais não teria realizado esta pesquisa e construído a partir de suas contribuições o produto educacional.

“Quando danço expesso e comunico a minha singularidade e a singularidade da cultura, as inscrições do mundo tatuadas em meu corpo transformam-se em movimento, interpretações particulares que, de algum modo, querem ser universais.”
Nóbrega (2000, p. 54).

RESUMO

Esta pesquisa aborda o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física no Ensino Médio. O objetivo geral é demonstrar que as Danças Populares Maranhenses possuem conhecimento e conteúdo próprios que podem ser abordados nas aulas de Educação Física. Como problema de pesquisa buscou-se saber de que forma as Danças Populares Maranhenses são abordadas nas aulas de Educação Física. O lócus da pesquisa empírica foi o Centro Educa Mais Padre Bráulio Sousa Ayres. Na primeira seção, “As Danças Populares Maranhenses no Currículo da Educação Física”, se destacam as Danças Populares Maranhenses enquanto conteúdo da Educação Física nos textos oficiais da Educação no Brasil e no Maranhão. Na segunda seção, “O Ensino das Danças Populares nas aulas de Educação Física”, se mostra como ocorre o Ensino das Danças nas aulas de Educação Física, por meio das produções acadêmicas publicadas sobre a temática. E na terceira seção se apresenta as Danças Populares Maranhenses do Bumba Meu Boi, do Tambor de Crioula e do Cacuriá. O referencial teórico-conceitual tem apoio em Marques (1997), Nóbrega (2000), Viana (2003, 2006), IPHAN (2011, 2018), Barros (2018), Ramassote et al (2006), Manhães (2012), Pires (2016), Delgado (2005), Cutrim (2017a, 2017b), Maranhão (2018). Utilizou-se de elementos da pesquisa-ação em Thiollent (2009). Utilizou-se questionários e entrevistas como instrumentos de coleta de dados da pesquisa empírica, e utilizou-se o grupo focal como estratégia de construção coletiva de uma Sequência Didática. Construiu-se um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas como produto educacional: “Danças e Ritmos do Maranhão: entre bois, tambores e requebrados.”. Devido a pandemia do novo Coronavírus da SARS-COV-2, o produto educacional não pôde ser aplicado, com respaldo na Instrução Normativa Nº 04/2020/PPGEEB/UFMA. O estudo aponta para o respaldo legal do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses e que o ensino sobre essas danças ocorre dentro de uma sistematização e contextualização no lócus da pesquisa, mas, a utilização do Guia proposto seria de grande importância para a prática docente.

Palavras-chave: Ensino. Danças Populares Maranhenses. Educação Física. Ensino Médio.

ABSTRACT

This research deals with the teaching of Maranhão's Popular Dances in High School Physical Education classes. The general objective is to demonstrate that Maranhão's Popular Dances have their own knowledge and content that can be taught in Physical Education classes. The research problem was to find out how Maranhão's Popular Dances are approached in Physical Education classes. The locus of the empirical research was the Centro Educa Mais Padre Bráulio Sousa Ayres. The first section, "Maranhão's Popular Dances in the Physical Education Curriculum", highlights Maranhão's Popular Dances as a content of Physical Education in the official texts of Education in Brazil and Maranhão. The second section, "Teaching Popular Dances in Physical Education Classes", shows how the teaching of dances occurs in Physical Education classes, by means of academic productions published on the subject. The third section presents the Maranhão's Popular Dances: Bumba Meu Boi, Tambor de Crioula, and Cacuriá. The theoretical and conceptual framework is based on Marques (1997), Nóbrega (2000), Viana (2003, 2006), IPHAN (2011, 2018), Barros (2018), Ramassote et al (2006), Manhães (2012), Pires (2016), Delgado (2005), Cutrim (2017a, 2017b), Maranhão (2018). It used elements of action research in Thiollent (2009). Questionnaires and interviews were used as data collection instruments for the empirical research, and the focus group was used as a strategy for the collective construction of a Didactic Sequence. A Guide to Didactic and Pedagogical Guidelines was developed as an educational product: "Dances and Rhythms of Maranhão: among oxen, drums and requebrados". Due to the pandemic of the new SARS-COV-2 Coronavirus, the educational product could not be applied, backed up by Normative Instruction Nº 04/2020/PPGEEB/UFMA. The study points to the legal backing of the teaching about the Maranhenses Popular Dances and that the teaching about these dances occurs within a systematization and contextualization in the locus of the research, but, the use of the proposed Guide would be of great importance for the teaching practice.

Keywords: Teaching. Maranhenses Popular Dances. Physical Education. High School.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01:	O boi e miolo do Boi	57
Figura 02:	Formação em trincheira	58
Figura 03:	Formação em trincheira	58
Figura 04:	Formação em círculo	58
Figura 05:	Vaqueiro do Boi de Zabumba	59
Figura 06:	Índias do Boi de Matraca	60
Figura 07:	Rajados	62
Figura 08:	Roda de Tambor de Crioula	64
Figura 09:	Quadro Cronológico do Tambor de Crioula	65
Figura 10:	Coreira dançando com imagem do Santo	66
Figura 11:	Parelha	67
Figura 12:	Roda de Tambor de Crioula	69
Figura 13:	Coreiras dançando	71
Figura 14:	Coreiras pungando	73
Figura 15:	Caixa do Divino	75
Figura 16:	Dona Teté	76
Figura 17:	Entrada solene do Cacuriá de Dona Teté	79
Figura 18:	Formação Circular	80
Figura 19:	Dançando agarradinho	81
Figura 20:	Fachada, estacionamento e corredores	93
Figura 21:	Pátio Central	94
Figura 22:	Auditório/Sala de Vídeo	94
Figura 23:	Sala de aula	95
Figura 24:	Quadra em reforma/construção	95
Figura 25:	Licença do Produto Educacional (CC BY-NC-ND)	114
Figura 26:	Capa artística do Guia	115
Figura 27:	Subtópicos Para ver e ouvir	115
Figura 28:	Página de introdução às partes do Guia	116
Figura 29:	Primeiro tópico	116

Figura 30:	Sétimo tópico - Avaliação Formativa	117
Figura 31:	Oitavo tópico	118
Figura 32:	Nono tópico	118
Figura 33:	Décimo tópico	119
Figura 34:	Décimo primeiro tópico	119
Figura 35:	Décimo segundo tópico	120
Figura 36:	Ficha usada como exemplo	120
Figura 37:	Décimo quarto tópico	121
Figura 38:	Para fim de conversa	121
Figura 39:	Os autores	122

LISTA DE QUADROS

Quadro 01:	Matriz Curricular do 2º ano do Ensino Médio	30
Quadro 02:	Organização Pedagógica dos sujeitos da pesquisa	90
Quadro 03:	Primeira etapa do Desenvolvimento da Sequência Didática	105
Quadro 04:	Segunda etapa do Desenvolvimento da Sequência Didática	106
Quadro 05:	Terceira etapa do Desenvolvimento da Sequência Didática	106
Quadro 06:	Quarta etapa do Desenvolvimento da Sequência Didática	107
Quadro 07:	Quinta etapa do Desenvolvimento da Sequência Didática	107
Quadro 08:	Último item da Sequência Didática, a Avaliação	108
Quadro 09:	Sequência Didática construída coletivamente	111

LISTA DE SIGLAS

BNCC	- Base Nacional Curricular Comum
DC	- Diretriz Curricular
DCEM	- Diretriz Curricular do Ensino Médio
DCE/MA	- Diretrizes Curriculares do Estado do Maranhão
GAP	- Gestor(a) Auxiliar Pedagógico(a)
IDEB	- Índice de Desenvolvimento da Educação Básica
LDB	- Lei De Diretrizes e Bases da Educação
OCEM	- Orientações Curriculares do Ensino Médio
PCA	- Professor Coordenador de Área
PCN	- Parâmetros Curriculares Nacionais
PCN+	- Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais – Linguagens e Suas Tecnologias
PCNEM	- Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio
PPGEEB	- Programa de Pós-Graduação Gestão do Ensino da Educação Básica.
SD	- Sequência Didática
SEDUC	- Secretaria de Educação
UFMA	- Universidade Federal do Maranhão

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NO CURRÍCULO DA EDUCAÇÃO FÍSICA	21
2.1	O que nos diz os Documentos Oficiais Nacionais	21
2.2	O que nos diz os Documentos Oficiais Estaduais	28
3	O ENSINO DAS DANÇAS POPULARES NAS AULAS DE EDUCAÇÃO FÍSICA	31
3.1	O contexto do ensino sobre as Danças Populares nas aulas de Educação Física	31
3.2	Possibilidades frente aos desafios no ensino da Dança nas aulas de Educação Física	39
3.2.1	No que se refere à formação do professor	39
3.2.2	No que se refere à sistematização do ensino da Dança	41
3.2.3	No que se refere à significação e/ou contextualização do ensino da Dança	43
4	DANÇAS POPULARES MARANHENSES	46
4.1	O Bumba Meu Boi	50
4.1.1	A Dança no Bumba Meu Boi	56
4.2	O Tambor de Crioula	62
4.2.1	A Dança no Tambor de Crioula	70
4.3	O Cacuriá	74
4.3.1	A Dança no Cacuriá	79
5	AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NO CENTRO EDUCA MAIS PADRE JOSÉ BRÁULIO	83
5.1	Coletando dados e descrevendo o contexto do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses no Centro Educa Mais Padre José Bráulio Sousa Ayres	90
5.1.1	A presença das Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física no Centro Educa Mais Padre José Bráulio Sousa Ayres	91

5.1.2	O contexto do ensino das Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física no Centro Educa Mais Padre José Bráulio Sousa Ayres	96
5.2	Construindo uma Sequência Didática (SD) para o ensino das Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física	101
5.3	Produto da pesquisa	114
6	CONCLUSÃO	123
	REFERÊNCIAS	126
	APÊNDICES	136
	APÊNDICE A: QUESTIONÁRIO	137
	APÊNDICE B: ROTEIRO DE ENTREVISTA – PROFESSOR	139
	APÊNDICE C: ROTEIRO DE ENTREVISTA – PCA E GP	141
	APÊNDICE D: SUGESTÃO DE SEQUÊNCIA DIDÁTICA APRESENTADA A PROFESSORES(AS), PCA E GESTORA PEDAGÓGICA	142
	APÊNDICE E: GUIA DE ORIENTAÇÕES DIDÁTICO-PEDAGÓGICAS PARA O ENSINO SOBRE AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES	146
	ANEXOS	212
	ANEXO A: CARTA DE APRESENTAÇÃO PARA CONCESSÃO DE PESQUISA DE CAMPO	213
	ANEXO B: INSTRUÇÃO NORMATIVA Nº 04/2020/PPGEEB/UFMA ..	214
	ANEXO C: TERMO CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)	215
	ANEXO D: SEQUÊNCIA DIDÁTICA PROPOSTA NO CADERNO DE ORIENTAÇÃO DE EDUCAÇÃO FÍSICA	217

1 INTRODUÇÃO

“Dançam para não esquecer quem são, dançam em busca da beleza, dançam para embelezar, criam cultura e assim atribuem sentidos à vida.”

Nóbrega (2000, p. 58)

A Dança, pertencente ao rol de conteúdos da Educação Física, trabalha com o movimento corporal, sendo o movimento do corpo o meio usado e a finalidade buscada. Por meio do movimento corporal ao dançar se irá produzir algum significado. Como bem afirma Pinto (2020, p. 27), “Falar na dança é fazer aparecer as mensagens através do movimento.”. Esta fala e significado criados ao movimentar-se, são diretamente influenciados pelo contexto cultural onde são produzidos. Desta forma, os diferentes contextos, construirão diferentes significados aos movimentos realizados ao dançar.

Por isso, existem diferentes expressões rítmicas, onde cada uma é em si uma expressão do contexto cultural do povo que a produziu, as Danças Populares. O professor de Educação Física, como assinalam Sborquia e Neira (2008), deve acompanhar e ajudar os alunos a identificar quais significados sobre a dança está sendo produzidos nos diversos seguimentos, os efeitos destas manifestações que produzem sobre os seus integrantes, como estes constroem relações históricas e de poder em grupos sociais, sem, no entanto, tirar o prestígio de qualquer tipo de dança, as desqualificando, e menos ainda seus praticantes. Assim, ao se trabalhar o conteúdo Dança, dentro de suas aulas de Educação Física, é importante que o professor atente que o contexto cultural onde está inserido possui Danças próprias.

Tais Danças devem ser contempladas no currículo escolar. E, além disso, considerar o contexto cultural em que são produzidas pelos grupos sociais. Sobre isto, Viana e Nóbrega (2004, p. 5), nos afirmam que, o “nosso olhar sobre essas danças é, sobretudo na condição de conhecimento para que os professores possam fazer das danças tradicionais um espaço de recriação, de vivência da expressividade e da linguagem corporal.”, uma vez que “o corpo que dança, constrói cultura e é construído por esta.”. (VIANA; NÓBREGA, 2004, p. 5). Deste modo, as danças populares devem ser trabalhadas no contexto escolar, porém, este ensino esbarra em dificuldades, que

vão desde espaço adequado até à falta de materiais pedagógicos que possam subsidiar o ensino das mesmas.

O Estado do Maranhão apresenta inúmeras Danças Populares, como Bumba Meu Boi; Tambor de Crioula; Cacuriá; Tambor de Mina; Dança do Lelê ou Péla Porco; Dança de São Gonçalo; Dança do Carçoço; Bambaê de Caixa; Dança do Coco, dentre outras. E todas são possibilidades de vivências e experimentações nas aulas de Educação Física. Trabalharemos em nossa pesquisa com Bumba Meu Boi, o Tambor de Crioula e o Cacuriá, fortes manifestações culturais durante o período junino. Desta forma, o objeto da presente pesquisa é o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses nas Escolas Estaduais de Ensino Médio, com ênfase nas Danças do Bumba meu boi, do Tambor de Crioula e do Cacuriá.

O ensino das Danças Populares Maranhenses dentro das aulas de Educação Física na rede estadual de ensino, pode não ocorrer de forma sistematizada. Não, que as Danças Populares Maranhenses não sejam vistas e até vivenciadas dentro do ambiente escolar. No entanto, suas aparições são pontuais, definidas por datas comemorativas, sem o devido trato pedagógico. Além disso, faltam materiais didáticos que ajudem o professor de Educação Física a trabalhar essas danças em suas aulas.

Sendo assim, buscamos nesta pesquisa saber de que forma as Danças Populares Maranhenses são abordadas nas aulas de Educação Física, enquanto conhecimento produzido culturalmente. E para tanto, levantamos as seguintes questões: Se as Danças Populares Maranhenses são abordadas dentro das aulas de Educação Física? Como as Danças Populares Maranhenses são trabalhadas nas escolas estaduais de ensino médio? Qual Sequência Didática utiliza? E caso ele não trabalhe o tema, quais são os fatores que limitam a sua prática docente sobre o ensino das Danças Populares Maranhenses? Se as Danças Populares Maranhenses aparecem em algum momento, fora das aulas de Educação Física, na escola? Se a escola possui estrutura física para se trabalhar essa temática? Se existe algum material didático e pedagógico de apoio sobre as Danças Populares Maranhenses, disponível para o professor? E por fim, em que um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas poderia ajudar no ensino das Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física?

Considerando o ensino das Danças Populares Maranhenses, buscamos como objetivo geral, demonstrar que as Danças Populares Maranhenses possuem um conhecimento e conteúdo próprio que pode ser abordado nas aulas de Educação

Física do Ensino Médio, de forma sistematizada e contextualizada, por meio de um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas. E como objetivos específicos, buscamos: verificar a existência do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física do Ensino Médio da escola pesquisada; conhecer a metodologia e/ou sequência didática utilizada pelos professores de Educação Física no ensino sobre as Danças Populares Maranhenses; identificar, a partir da visão do professor, quais fatores limitam o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses em suas aulas; apontar a existência ou não de materiais didáticos sobre as Danças Populares Maranhenses, disponíveis ao uso do professor para lhe auxiliar em suas aulas; construir coletivamente uma Sequência Didática para o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física.

As dificuldades no ensino das Danças Populares Maranhenses foram percebidas por mim ao lecionar na Educação Básica do estado do Maranhão, onde trabalhar o conteúdo Dança, de uma forma geral, nas aulas de Educação Física já é desafiador. Isto porque os alunos e alunas já tinham suas preferências nos conteúdos abordados, geral sendo futebol e voleibol. Conseguir trabalhar tal temática se mostrou um desafio maior do que eu supunha nos planejamentos. Onde, não tinha espaço e material de apoio, acrescentado a resistência dos alunos e alunas nas aulas teóricas.

Somado a isto, na formação inicial, não me foi oportunizado o contato com o conteúdo Dança, devido a Instituição onde me graduei não oferecer em seu currículo, na época. E embora, em alguns momentos do meu percurso pessoal, tenha tido contato com esta prática corporal, de diferentes formas e diferentes estilos, como o forró e ao reggae, nunca tive acesso a dança de forma sistematizada, voltada para o ensino a outrem.

Nem mesmo em formação continuada. Com uma rara exceção, de uma oficina com quatro (4) horas, que ocorreu em um congresso da área de Educação Física, custeado com recursos próprios. Mas, essas poderiam ser apenas limitações pessoais e individuais, porém com as leituras sobre a temática pudemos encontrar um eco entre a minha experiência pessoal e os relatos encontrados nas produções acadêmicas lidas. O que mostra que a forma como o professor aborda certo conteúdo tem influência da sua formação inicial e continuada.

Uma possível alternativa para melhorar o ensino dessas danças, seriam materiais didáticos que pudessem subsidiar o mesmo. Porém, em relação a esses materiais, também há escassez destes para subsidiar o trabalho do professor. Sempre

recorri às pesquisas rápidas, em meio eletrônico, para não deixar passar em branco o conteúdo. Em minhas poucas aulas práticas sobre Dança, sempre estavam carregadas de vivências próprias, bem longe de um aprofundamento acadêmico, didático e pedagógico.

E de forma específica, sobre o ensino das Danças Populares Maranhenses, todas as dificuldades já citadas somam-se à falta de vivência destas danças. Mesmo vivendo no estado a qual pertencem. Por isso trabalhar tal temática, é querer não só contribuir para o profissional, onde estou inserido ao construir um material pedagógico sobre essa temática, assim como para meio acadêmico, por meio da construção de um texto dissertativo advinda de uma pesquisa em nível de mestrado, mas antes, uma busca pessoal de conhecimento para crescimento e desenvolvimento próprio, e neste processo, poder oferecer um recurso tão escasso ao ensino destas danças, historicamente negligenciadas.

Neste sentido, buscamos respostas aos nossos questionamentos, com os professores de Educação Física, do Centro Educa Mais Padre José Bráulio Sousa Ayres, situado no bairro da Cidade Olímpica, da cidade de São Luís. Este Centro Educa Mais oferece o Ensino Médio, modalidade integral, a última etapa da Educação Básica.

Segundo Soares et al (1992), no Ensino Médio haverá aprofundamento da sistematização do conhecimento, adquirindo uma relação especial com o objeto, que lhe permite refletir sobre ele. Dela, os alunos sairão e continuarão suas vidas acadêmicas e/ou mundo do trabalho. Não tendo, assim, mais contato com esse conteúdo de forma pedagógica, encontrada somente na escola, salvo se adentrarem em cursos superiores que trabalham com esses conteúdos enquanto objeto de estudo ou grupo especializados nestas manifestações rítmicas. Deste modo o trabalho dos professores de Educação Física, as Danças Populares Maranhenses com se torna algo imprescindível.

O caminho para encontrar as respostas aos questionamentos feitos e, por conseguinte alcance dos objetivos propostos passa por algumas etapas. Assim, iniciamos com questionário para descobrir a presença do ensino dessas Danças. Seguido com entrevistas, buscando compreender como é a realidade do ensino das Danças Populares nas aulas de Educação Física naquele Centro Educa Mais. Num terceiro momento, se realiza o grupo focal, em que objetiva alinhar os possibilidades pedagógicas para o ensino destas Danças. E então, a partir destes dados, construir

um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas para o Ensino das Danças Populares Maranhenses.

Haveria uma etapa seguinte, que seria aplicação do Guia nas aulas com alunos, mas, a pandemia gerada pelo novo Coronavírus (SARS-COV- 2/COVID-19), obrigou a todo sistema educativo do país a se adequar à nova realidade, onde o ensino se tornou remoto na referida escola, impossibilitando a aplicação do produto, neste momento. Desta forma, a partir da Sequência Didática que foi finalizada coletivamente no grupo focal, construímos um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas sobre o ensino das Danças Populares Maranhenses.

Para construção deste trabalho nos apoiamos, principalmente, nas produções dos seguintes autores: no aporte legal Orientações Curriculares para o Ensino Médio: caderno de Educação Física (MARANHÃO, 2018); nos estudos do ensino da Dança em Marques (1997), deste trabalharemos os conteúdos básicos da Dança: os contextos, os textos e subtextos das Danças; no que refere à Dança Popular, nos apoiaremos nos estudos de Nóbrega (2000) e Brasileiro (2010), de onde tiramos reflexões de como essas danças são e podem ser trabalhadas na escola; e de forma específica, teremos base no trabalho sobre as Danças Populares Maranhenses em Viana (2003); sobre o Bumba Meu Boi em Viana (2006), IPHAN (2011, 2018) e Barros (2018); sobre o Tambor de Crioula em Ramassote et al (2006), Manhães (2012) e Pires (2016); e sobre o Cacuriá em Delgado (2005), Cutrim (2017a, 2017b).

A estrutura da presente pesquisa está organizada em seis seções, a saber:

A Seção 1, intitulada INTRODUÇÃO, se fez uma breve revisão de literatura da temática, descrição do objeto de pesquisa, os interesses do pesquisador pelo objeto, as questões de partida do estudo, os objetivos, percurso metodológico, as principais fontes bibliográficas, o anúncio das seções que comporão o texto e as expectativas de contribuições da pesquisa para o campo acadêmico e para a sociedade.

A Seção 2, intitulada A DANÇAS POPULARES MARANHENSES NO CURRÍCULO DA EDUCAÇÃO FÍSICA, mostrará onde as Danças Populares Maranhenses se encontram nos textos oficiais que norteiam a Educação no Brasil e no Maranhão, trazendo a Dança enquanto conteúdo da Educação Física, destacando referências às Danças Populares e de forma mais específica as Danças Populares Maranhenses. Destacamos ainda, as referências à Cultura, em seu aspecto geral, regional ou popular.

A Seção 3, intitulada ENSINO DAS DANÇAS POPULARES NAS AULAS DE EDUCAÇÃO FÍSICA, buscamos na literatura acadêmica, produções sobre o Ensino das Danças nas aulas de Educação Física, com a finalidade de mostrar como o ensino das Danças Populares, em particular, as Maranhenses, se apresenta no contexto escolar, em seus desafios e possibilidades.

A Seção 4, com o título de DANÇAS POPULARES MARANHENSES, discorreremos sobre os conceitos de Dança, Cultura Popular e Danças Populares, destacando os conhecimentos inerentes a cada um e que devem se fazer presente no ambiente escolar. Debruçarmo-nos ainda sobre as Danças Populares Maranhenses, do Bumba Meu Boi, do Tambor de Crioula e do Cacuriá, buscando mostrar suas origens, características e sua importância para a cultura maranhense. Esta seção dará aporte teórico ao Guia de Orientações Didático-Pedagógicas.

Seção 5, AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NO CENTRO EDUCA MAIS PADRE JOSÉ BRÁULIO, apresentaremos a abordagem da pesquisa, método de abordagem e de procedimento, o lócus da pesquisa, os sujeitos da pesquisa, os instrumentos de coleta dos dados e procedimentos de análise dos dados. Esta seção apresenta três subseções que onde faremos: a tabulação e análise dos dados, cruzamento dos dados, interpretação dos resultados à luz do referencial teórico da dissertação, visando responder às questões de partida, com tópicos específicos para o questionário e entrevista; apresentamos um tópico a construção de uma Sequência Didática para o ensino das Danças Populares Maranhenses, por meio do grupo focal; e após as contribuições dos participantes da pesquisa, apresentamos o Guia de Orientações Didático-Pedagógicas sobre o Ensino das Danças Populares Maranhenses.

Na última Seção, CONCLUSÃO, apresentamos as conclusões encontradas no estudo, apontando as respostas às questões de partidas, que se transformaram em objetivos do estudo.

Por fim, esperamos que a nossa pesquisa possa contribuir para o aprofundamento do conhecimento científico sobre as Danças Populares Maranhenses no contexto da Educação Física, além de subsidiar o ensino das mesmas, por meio do Guia de Orientações Didático-Pedagógicas, produzido a partir da mesma.

2 AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NO CURRÍCULO DA EDUCAÇÃO FÍSICA

“A dança se faz presente no currículo por ser um conhecimento produzido pelos indivíduos em várias culturas e é justamente por ser uma manifestação cultural significativa que se justifica como conteúdo.”

Porpino (2012, p. 10-11)

Para darmos embasamento à importância do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses, iremos recorrer ao currículo proposto para educação escolar. O Currículo aqui apontado é aquele "que foi planejado oficialmente para ser trabalhado nas diferentes disciplinas e séries de um curso.". (SANTOS; PARAÍSO, 1996, p. 84). Os documentos oficiais aqui referidos são os textos encontrados nas Propostas Curriculares, por exemplo, produzidas pelos Estados. São essas propostas que irão direcionar os trabalhos pedagógicos dos professores.

Existem textos oficiais que irão direcionar o currículo escolar em todas as esferas: federal, estadual e municipal. Faremos referências apenas àqueles documentos de abrangência nacional e estadual, pois, o nosso lócus de pesquisa está na rede estadual de ensino. A partir dessa leitura, destacamos a presença do conteúdo Dança, assim como referências às Danças Populares, e de forma específica às Danças Populares Maranhenses. Buscamos assim, apontar que o ensino das Danças Populares Maranhenses está embasado nos textos oficiais.

2.1 O que nos diz os Documentos Oficiais Nacionais

A Lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996 (BRASIL, 1996), estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) e vigora até hoje. Sendo o Documento Base da Educação do Brasil. Neste documento, não encontramos indicações de quais conteúdos se deveriam trabalhar no componente curricular da Educação Física, uma vez que ele tem caráter legislativo, sendo geral e amplo.

Ainda assim, a LDB cita em seu primeiro artigo (Art. 1º), as manifestações culturais, como um dos campos que abrangem os processos formativos. Desta forma,

todas as manifestações culturais são constituintes dos processos educativos. A estas manifestações culturais relacionamos as Danças Populares Maranhenses.

Destacamos ainda, o que é trazido no vigésimo sexto artigo (Art. 26º) da LBD (BRASIL, 1996), onde se tem:

Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos.

Sendo assim, podemos inserir as Danças Populares Maranhenses, dentro desta parte diversificada também.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) é um conjunto de documentos que foram feitos para a Educação Básica a partir dos de 1997. Nestes documentos temos a Dança como conteúdo do componente curricular da Educação Física. Eles foram divididos por níveis de ensino em três partes: Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental de 1ª a 4ª série (BRASIL, 1997), Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental de 5ª a 8ª série (BRASIL, 1998) e os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio – PCNEM (BRASIL, 2000). Destacamos apenas as referências à nossa temática, o que foi encontrado na sua última parte, que se ocupa do Ensino Médio.

Nos PCNEM encontramos uma afirmação inquietante, no que se refere aos obstáculos do ensino Dança. Onde é destacado que: “Num país tão rico em ritmos e danças, parece paradoxal um programa de Educação Física centrado em esportes e ginásticas.”. (BRASIL, 2000, p. 44). Demonstrando assim a realidade vivida nas aulas de Educação Física pelas escolas do Brasil naquele momento, com aulas em sua maioria reduzidas ao ensino dos esportes e da ginástica, e quando não, ao chamado rola bola¹.

Os PCNEM seguem ainda exemplificando um possível questionamento do professor em face deste novo desafio, onde: “O professor, no entanto, pergunta-se-á como inserir essa atividade para os alunos que até então não vivenciaram essas experiências em aula.”. (BRASIL, 2000, p. 44). Em seguida propôs uma tímida forma para tentar trabalhar este conteúdo ao introduzi-lo nas aulas de Educação Física, afirmando que: “O professor poderia começar resgatando que seus alunos conhecem

¹ “Entende-se por ‘rola bola’, uma aula de Educação Física que não apresenta um método pedagógico.” (NASCIMENTO; GARCES, 2013, grifo das autoras), ou seja, o professor apenas oferece uma bola (qualquer) para que os alunos brinquem e joguem.

de música, quais estilos ouvem, quais estilos dançam, partindo daí para a inserção de pequenos momentos das aulas em que uma atividade ritmada seja desenvolvida.”. (BRASIL, 2000, p. 44), desta forma começaria trabalhando a partir da prática social do aluno. Atentamos para o mérito da inserção deste conteúdo nas aulas de Educação Física por este documento, mesmo que de forma tão simplificada, mas, já com alguns elementos para subsidiar o ensino da mesma.

No que se refere às Danças Populares, não encontramos citações acerca deste assunto no componente curricular da Educação Física. Já em relação ao termo cultura, podemos nos atentar à seguinte afirmativa tirada do documento: “A Educação Física precisa buscar sua identidade como área de estudo fundamental para a compreensão e entendimento do ser humano, enquanto produtor de cultura.”. (BRASIL, 2000, p. 34). Este é mais um argumento para trabalharmos com as Danças Populares Maranhenses, pois estas partem da produção humana, como fundamentamos nas seções futuras.

Como continuidade dos trabalhos dos PCNEM, tivemos as Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN+) (BRASIL, 2002), que teve como objetivo, “facilitar a organização do trabalho escolar.”. (BRASIL, 2002, p. 7). Nesse documento, assim como seus antecessores, a Dança é citada como um dos conteúdos do componente curricular da Educação Física.

Esse documento acrescenta dados no que se refere às Danças, ao destacar o trabalho com a Interdisciplinaridade nas aulas de Educação Física, tomando esse conteúdo como exemplo, e ao fazê-lo, destaca a baixa frequência com que esse assunto é trabalhado, apontando que pode haver experiências exitosas, dependendo de como esse trabalho é conduzido. Assim temos:

Por exemplo, as danças podem estar presentes com mais frequência nas aulas de Educação Física. Diferentes experiências demonstram que, especialmente quando se considera o interesse do jovem em diferentes ritmos e danças e seu conhecimento sobre eles, esse trabalho é bem-sucedido. (BRASIL, 2002, p.155).

O texto do documento segue a exemplificação, descrevendo os passos seguintes para se trabalhar a Dança nas aulas de Educação Física de forma interdisciplinar. Oferecendo assim, elementos para subsidiar o ensino deste conteúdo.

Os PCN+, também trouxeram, pela primeira vez, uma citação às Danças Populares, num documento norteador da Educação Básica. A citação é realizada ao

tomá-las como exemplo de textos²corporais que poderiam ser propostos para atividades de investigações. Esta citação ocorreu da seguinte forma: “a análise de certas danças populares como textos impregnados de dados culturais;” (BRASIL, 2002, p. 145). E apesar dessa citação ser feita por meio de exemplificações das orientações, isto já demonstra um olhar nos documentos oficiais para o conteúdo da Dança, no que se refere a este como conteúdo da Educação Física.

Ainda neste mesmo documento, vamos ter a primeira menção do termo Cultura Popular, numa orientação educacional oficial dentro do componente curricular da Educação Física. Foi novamente dentro de uma exemplificação, quando se propõem algumas estratégias para se trabalhar com o componente curricular de Educação Física, em que as palestras poderiam ser uma dessas estratégias. As palestras seriam uma maneira interessante de aproximação entre a escola e comunidade, trazendo pessoas que trabalham a Cultura Corporal para estes momentos (BRASIL, 2002). Assim temos no documento:

Pode-se, por exemplo, convidar ex-atletas para relatarem sua trajetória profissional, mestres de capoeira para falar das origens e dos diferentes estilos do jogo, pessoas da comunidade que conheçam as danças locais, grupos de **cultura popular** para se apresentarem, jovens com experiência em dança de rua etc. (BRASIL, 2002, p. 162-163, grifo nosso).

Deste modo, tivemos as primeiras citações em um documento oficial, o PCN+, tanto quanto às Danças Populares, quanto à Cultura Popular. E mesmo que venham dentro de exemplificações das orientações metodológicas, essas citações já apontam a importância desses temas dentro das aulas de Educação Física.

No ano de 2006 foi publicada as Orientações Curriculares para o Ensino Médio – OCEM (BRASIL, 2006), que também trazem as Danças, não só como conteúdo do componente curricular da Educação Física, mas, destacando ainda, possíveis relações com outras temáticas. O documento sobre isto fez o seguinte destaque: “A dança, por sua vez, também possui vinculações étnicas, culturais e históricas, bem como relações de gênero a serem discutidas na escola.”. (BRASIL, 2006, p. 229). Porém, não há citações sobre os termos Danças Populares e Cultura Popular, no que se refere à parte da Educação Física.

No que tange ao termo Cultura, encontramos várias citações, com vários sentidos e contextos diferentes, não cabendo trazermos todas aqui. Porém, há uma

² Texto, neste trabalho, é um termo utilizado em seu sentido mais amplo, como uma totalidade significativa e articulada, verbal ou não-verbal. (BRASIL, 2002, p. 143).

passagem em especial, que acreditamos corroborar com nossos estudos. Situado no primeiro parágrafo do tópico que trata dos conteúdos da Educação Física, esta citação faz referência ao currículo, quando afirma que:

O tratamento de qualquer saber na escola é um processo de seleção cultural, de um recorte de quais aspectos da cultura trataremos junto com os alunos, o que vai ser explicitado ou não nos nossos processos de formação. (BRASIL, 2006, p. 225).

Assim, como salientamos alguns parágrafos acima, a presença de determinados termos dentro de um documento oficial, ou a sua ausência, é uma forma de dar importância e voz ou silenciar, este ou aquele saber. E esta revisão documental, acaba por mostrar onde e quando, esses saberes, vão ter voz ou não.

No ano de 2012, foi publicada a Resolução Nº 2, de 30 de janeiro do referido ano, que definia as Diretrizes Curriculares Nacionais para Ensino Médio (DCNEM), que deveriam ser observadas na organização curricular pelos sistemas de ensino (BRASIL, 2012). Esta resolução nos traz apenas diretrizes gerais.

No entanto, queremos destacar o que se traz sobre o termo Cultura no Ensino Médio, para corroborar com nossos estudos. Trata-se de uma conceituação de Cultura. Desta forma temos, no quarto parágrafo, do inciso (VIII), do quinto artigo (5º) da referida resolução, a seguinte afirmativa:

§ 4º A cultura é conceituada como o processo de produção de expressões materiais, símbolos, representações e significados que correspondem a valores éticos, políticos e estéticos que orientam as normas de conduta de uma sociedade. (BRASIL, 2012, p. 2).

Destacamos o sentido atribuído à Cultura no documento, enquanto processo produtor. Logo, há uma ideia de Cultura aqui, muito mais ativa do que passiva, e colocada de forma bem ampla.

Em 2013, tivemos a publicação das Diretrizes Curriculares Nacionais - DCN (BRASIL, 2013). Possuindo também uma natureza mais abrangente sobre a Educação e seus níveis de ensino. E assim como no documento anterior, destacamos apenas o tange ao termo Cultura, dentro do Ensino Médio.

No tópico que trata sobre os pressupostos e fundamentos para um Ensino Médio de qualidade social, temos como dimensões, da formação humana: o Trabalho, a Ciência, a Tecnologia e a Cultura (BRASIL, 2013). Destacamos aqui, o que se refere à Cultura. Onde ela é entendida como “resultado do esforço coletivo tendo em vista conservar a vida humana e consolidar uma organização produtiva da sociedade.”. (BRASIL, 2013, p. 162). Logo, devemos a partir deste ponto de vista, apresentado

neste documento, compreender a Cultura de forma ampla, reforçando o pensamento já destacado nas DCNEM.

Em 25 de junho de 2014 foi aprovado o Plano Nacional de Educação (BRASIL, 2014). Neste documento, trazemos para nosso estudo, o seu oitavo artigo (Art. 8º), que trata da elaboração dos planos de educação, ou adequação dos já existentes, das Unidades Federativas, Municípios e o Distrito Federal, “em consonância com as diretrizes, metas e estratégias.” (BRASIL, 2014, p. 1), citadas no documento. Destacamos o primeiro inciso, do primeiro parágrafo do referido artigo, que discorre sobre a presença de estratégias nos planos de educação, as quais venham assegurar “a articulação das políticas educacionais com as demais políticas sociais, particularmente as culturais.” (BRASIL, 2014, p. 4). A citação dessa articulação reforça a importância da área cultural para educação, assim como a educação é para cultura.

O atual documento norteador da Educação é a Base Nacional Curricular Comum – BNCC (BRASIL, 2018), em sua terceira versão. Neste documento as Danças se apresentam como Unidade Temática da Educação Física, do Ensino Fundamental ao Médio. Porém, é importante salientar que, a segunda versão deste documento do ano de 2016 (BRASIL, 2016), traz de forma mais detalhada o componente curricular da Educação Física e a forma que esta é pensada para o Ensino Médio.

Na segunda versão, se detalha cada Unidade Temática, trazendo mais elementos para o entendimento do conteúdo Dança dentro da Educação Física nas aulas do Ensino Médio. Possuindo na segunda versão, duas Unidades Temáticas: O mundo das Danças e Danças para a Vida (BRASIL, 2016). Em contrapartida, a terceira versão, que está em vigor, não traz um detalhamento por componentes curriculares, na parte que trata do ensino médio, com exceção dos componentes curriculares, Língua Portuguesa e Matemática.

Deste modo, destacamos que a segunda versão nos traria mais elementos para embasar nossa pesquisa. Porém, se faz necessária a utilização da última versão, que está em vigor atualmente.

Na terceira versão, a única parte do texto reservado à Educação Física é que faz referência à sua proposição do ensino fundamental. No que se infere ao ensino médio, temos apenas a seguinte indicação:

No Ensino Médio, além da experimentação de novos jogos e brincadeiras, esportes, danças, lutas, ginásticas e práticas corporais de aventura, os estudantes devem ser desafiados a refletir sobre essas práticas,

aprofundando seus conhecimentos sobre as potencialidades e os limites do corpo, a importância de se assumir um estilo de vida ativo, e os componentes do movimento relacionados à manutenção da saúde. (BRASIL, 2018, p. 484).

Neste sentido, a BNCC em sua terceira versão, orienta a aprofundar o que foi proposto no ensino fundamental, e a adicionar novas práticas corporais. Entretanto, não deixa claro quais práticas corporais seriam adicionadas ao conteúdo deste componente curricular, além dos que são citados no nível fundamental.

Ambas as versões da BNCC, destacam um caráter de continuidade de trabalho, no Ensino Médio, das Unidades Temáticas do Ensino Fundamental. Em que os alunos deverão ser desafiados à reflexão sobre as práticas corporais, aprofundando assim seus conhecimentos sobre as suas potencialidades e limites corporais, sabendo da importância de assumir um estilo de vida ativo e saudável (BRASIL, 2018). No entanto, o nível de aprofundamento não é deixado claro.

A BNCC (2018) organiza o Ensino Médio em quatro áreas do conhecimento, de acordo com a LDB. As áreas a que se refere são as definidas pela Lei Nº 13.415, de 16 de fevereiro de 2017, conhecida como Reforma do Ensino Médio, que altera a LDB, lhe acrescentando o artigo 35-A. Definindo as quatro áreas em seus incisos:

- I - linguagens e suas tecnologias;
- II - matemática e suas tecnologias;
- III - ciências da natureza e suas tecnologias;
- IV - ciências humanas e sociais aplicadas. (BRASIL, 2017, p. 1-2).

O componente curricular da Educação Física está agrupado, junto ao de Arte, Língua Inglesa e Língua Portuguesa, na área de Linguagens e suas Tecnologias. Buscamos assim, dentro desta área, referências a nossa temática estudada.

Destacamos ainda, a compreensão do funcionamento das diferentes linguagens e práticas culturais, como uma das competências a serem trabalhadas na área em destaque (BRASIL, 2018). As Danças Populares são práticas culturais, logo a necessidade de compreender seu funcionamento se torna uma competência a ser trabalhada.

Outra competência é a apreciação estética das mais diversas produções artísticas e culturais (BRASIL, 2018). Onde esta última destaca que os estudantes devam ter contatos e explorar “manifestações artísticas e culturais locais e globais, tanto valorizadas e canônicas como populares e midiáticas, atuais e de outros tempos.”. (BRASIL, 2018, p. 496). Sobre isto incide a necessidade de possibilitar a vivência em Danças aos alunos, tanto as que estão em exposição pela mídia, como

as Danças que são criadas e mantidas no contexto popular, em festividades da cidade ou região a que pertencem os alunos.

No que se refere à Cultura, é destacado a apreciação e participação em diversas manifestações artísticas e culturais, como um dos focos da área para o ensino médio (BRASIL, 2018). O que podemos usar como argumento para trabalhar as Danças Populares Maranhenses.

2.2 O que nos diz os Documentos Oficiais Estaduais

O Plano Estadual de Educação³ do Maranhão (MARANHÃO, 2014a), elaborado a partir da LDB, propõe articulações entre diferentes setores. Esta articulação aparece como estratégia da Meta três (3), sobre ampliação da oferta de ensino médio, onde para isso, se deve: “Fortalecer as parcerias com instituições acadêmicas, esportivas e culturais para gestão intersetorial na oferta de um currículo ampliado.” (MARANHÃO, 2014a, p. 17). Desta Forma se amplia a possibilidade de se trabalhar com as Danças Populares Maranhenses em parcerias com entidades ou grupos que tenham esse fim, tais como o Laborarte⁴, as associações de Bumba Meu Boi, Grupo de Capoeira e dentre outras.

Destacamos ainda, que no referido Plano, uma importante citação à Cultura Maranhense está presente na Meta oito (8), que se refere a atingir as metas do Índice de Desenvolvimento da Educação Básica – IDEB. Para se atingir tal meta, apresenta como uma das estratégias, a articulação entre Estado e Municípios para a instituição de um “programa educacional de preservação da memória e riquezas regionais maranhenses.”. (MARANHÃO, 2014a, p. 22). Assim, a valorização da cultura do estado, é colocada como um dos meios pelo qual podemos melhorar os índices da educação no mesmo.

³O Plano Estadual de Educação do Estado do Maranhão é um documento que prevê o estabelecimento de mecanismos de acompanhamento e de avaliação que possibilitem ao sistema educacional o cumprimento das metas e estratégias estabelecidas no período de vigência do mesmo. (MARANHÃO, 2014a, p. 29).

⁴O Laboratório de Expressões Artísticas – Laborarte é um grupo independente, fundado em 1972, que realiza ações culturais em São Luís, nas áreas do teatro, dança, música, capoeira, artes plásticas, fotografia e literatura. Permanentemente realiza oficinas de tambor de crioula, teatro, dança popular, cacuriá, percussão, capoeira, canto e toques de caixas do Divino. Anualmente produz eventos e espetáculos, possui selo de gravação de discos de grupo culturais.(CARDOSO; BARROS; GONCALVES, 2019, p.1).

Logo após o Plano Estadual de Educação, ainda no ano de 2014, houve a apresentação da terceira edição das Diretrizes Curriculares do Estado do Maranhão – DCE/MA (MARANHÃO, 2014b). Com uma natureza mais específica do trabalho pedagógico, trazendo inclusive elementos didáticos. Neste documento, as Danças também aparecem como conteúdo da Educação Física, dos Anos Iniciais e Anos Finais do Ensino Fundamental, assim como do Ensino Médio.

A DCE/MA apresenta as Matrizes Curriculares dos Componentes Curriculares como um dos tópicos da seção que trata da Organização da Ação Pedagógica (MARANHÃO, 2014b). Na apresentação da matriz curricular da Educação Física feita pelo documento, destaca-se o seguinte texto:

Entende-se que a Educação Física Escolar não atua sobre o corpo ou o movimento em si, não trabalha com o esporte, ginástica, brincadeiras, lutas, etc. propriamente ditas, mas trata do sujeito nas suas manifestações culturais relacionadas ao corpo e ao movimento humano como um conjunto de formas representativas do mundo, explorando as especificidades da comunicação por meio do corpo e do corpo humano em movimento. (MARANHÃO, 2014b, p. 21, grifo nosso).

Assim, atentamos para um trabalho pedagógico da Educação Física se aproximando de um caráter cultural do movimento humano. E como já destacamos, uma dessas manifestações culturais são as Danças Populares.

Os últimos documentos norteadores para Educação são as Orientações Curriculares para o Ensino Médio, do Programa Mais Ideb⁵. Estas orientações contemplam todos os Componentes Curriculares com cadernos específicos, e são baseadas em todas as referências legais, aqui já destacadas, dentre outras. As Orientações Curriculares para o Ensino Médio: caderno de Educação Física (MARANHÃO, 2018), traz uma gama de informações para subsidiar o trabalho docente nas aulas de Educação Física.

Destacamos apenas o que tange ao conteúdo Dança, onde este aparece como conteúdo da Educação Física, inserida no Conteúdo Estruturante (ou Eixo Temático) denominado Práticas Corporais e Movimento, que segundo o documento: “compreendem os saberes produzidos pela vivência da prática corporal.”. (MARANHÃO, 2018, p. 45). Neste Eixo Temático também se encontram conteúdos

⁵O Programa Mais IDEB tem como objetivo fomentar a qualidade da Educação Básica, em todas as etapas e modalidades das escolas públicas da rede estadual de ensino, com melhoria do fluxo escolar e da aprendizagem dos estudantes, de modo a favorecer a elevação do Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB), em conformidade com a meta 8, do Plano Estadual de Educação, bem como aqueles definidos pelo Sistema Estadual de Avaliação do Maranhão (SEAMA). (MARANHÃO, 2019).

tradicionalmente trabalhados na Educação Física, como os Esportes, as Lutas, os Jogos, dentre outros.

Na Matriz Curricular, que é organizada por ano de ensino (1º, 2º e 3º ano) e período letivo (1º, 2º, 3º e 4º). Localizamos o conteúdo Dança no 4º período letivo do 2º ano.

Quadro 01: Matriz Curricular do 2º ano do Ensino Médio.

EDUCAÇÃO FÍSICA - 2ª SÉRIE - EM		
EIXO(S) TEMÁTICO(S): PRÁTICAS CORPORAIS E MOVIMENTO; PRÁTICAS CORPORAIS NA PROMOÇÃO DA SAÚDE; PRÁTICAS CORPORAIS E SOCIEDADE.		
PERÍODO	OBJETIVOS DE APRENDIZAGEM	CONTEÚDOS BÁSICOS
4º	<ul style="list-style-type: none"> • Experimentar diversas danças com potencial de uso no lazer; • Apreciar a pluralidade das danças realizadas pelos diferentes grupos e povos no contexto do lazer e do divertimento; • Formular e utilizar estratégias para apropriar-se dos elementos constitutivos (ritmos, espaço, gestos) de diversos tipos de danças; • Formular categorias de diferenciação e de apreciação das danças populares presentes na contemporaneidade; • Compreender a localização social e as transformações históricas das danças experimentadas, bem como as possibilidades de recriá-las; • Compreender criticamente as marcas sociais, a emergência e as transformações históricas dos sentidos, significados e interesses constitutivos das danças tematizadas, bem como as possibilidades de recriá-las. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dança ✓ Origem ✓ Classificação ✓ Elementos estruturantes da dança ✓ As danças do mundo ✓ As danças do Brasil ou danças folclóricas do Brasil ✓ <u>Danças e ritmos do Maranhão</u> ✓ As danças urbanas ✓ O gênero e a dança: a construção social das diferenças ✓ A mídia e a dança ✓ A prática da dança na promoção da Saúde.

Fonte: Extraído e adaptado de MARANHÃO (2018, p. 53 - p.55, grifo nosso).

Salientamos que dentre os subtópicos para serem trabalhados no conteúdo da Dança, se tem as Danças e ritmos do Maranhão. Logo, indubitavelmente, as Danças Populares Maranhenses é um dos conteúdos a serem trabalhados nas aulas de Educação Física na rede estadual de ensino do Maranhão.

Desta forma, temos vários argumentos para que o professor trabalhe com as Danças Populares Maranhenses, devidamente embasados pelos documentos oficiais. Desde a possibilidade de inserção no currículo trabalhado de uma parte diversificada, que deve considerar as características regionais e locais da cultura, até as referências feitas à Cultura e Cultura Popular. Tais argumentos são mostrados nas citações dos Documentos Oficiais Nacionais. E de forma bem específica, as Danças Populares Maranhenses são contempladas nos subtópicos do conteúdo Dança, a serem trabalhados no currículo estadual.

3 O ENSINO DAS DANÇAS POPULARES NAS AULAS DE EDUCAÇÃO FÍSICA

“O que irá definir se uma ação corporal é digna de trato pedagógico pela Educação Física é a própria consideração e análise desta expressão na dinâmica cultural específica do contexto em que se realiza.”

Daólio (2014, p. 162)

De acordo com a seção anterior, no currículo é proposto que haja o ensino das Danças Populares nas aulas de Educação Física. A questão que nos aparece agora é: Uma vez justificada a presença desse conteúdo dentro das aulas de Educação Física, como ocorre este ensino?

Ensinar sobre Dança, em especial as Populares, é um desafio para o professor de Educação Física, como bem nos afirma Nóbrega (2000, p. 57), que “especialmente a dança popular, não se tem muita coisa sistematizada ou pelo menos divulgada.”. Deste modo, apontar o que há de produzido sobre esta temática é objetivo desta seção.

3.1 O contexto do ensino sobre as Danças Populares nas aulas de Educação Física

A partir deste momento, focaremos nosso olhar para os desafios apontados pelos autores nas produções que abordam essa temática. O intuito é descobrir que possíveis desafios tornam o ensino das Danças Populares desafiador. Assim como encontrar possibilidades de superação desses mesmos desafios.

Brasileiro (2002-2003, 2008, 2010) nos traz importantes apontamentos sobre como ocorre o ensino das Danças. A autora destaca dois pontos a ser considerado, o primeiro: a “questão estrutural” (BRASILEIRO, 2002-2003, p. 48), onde tendemos a pensar numa sala ampla e espelhada, com piso liso, e um ótimo aporte de som, o que infelizmente é distante da realidade na maioria das vezes. E o segundo ponto: a presença das danças como um “elemento decorativo” (BRASILEIRO, 2002-2003, p. 51), que faz parte dos eventos na escola, normalmente orientadas pelo professor de Educação Física, sem dar a devida “importância de seu conhecimento para a

formação dos alunos.”. (BRASILEIRO, 2002-2003, p. 51), considerando que este é um importante conteúdo.

Talvez o maior desafio da Educação Física no que se refere o ensino da dança, nas palavras da autora, seja de “tornar a dança um conhecimento importante em seu processo de formação e dá a ela uma significação na sua intervenção pedagógica na escola.”. (BRASILEIRO, 2008, p. 527). Afirmação que complementa o pensamento do elemento decorativo supracitado.

Destacamos que o aluno pode até ter esse contato com este saber fora da escola. Porém, como Neira e Nunes (2011, p. 681) nos trazem:

Mesmo que o patrimônio cultural corporal adquirido pelas experiências extra-Escolares seja amplo e variado, sua ausência no currículo acaba sendo traduzida como conhecimentos de pouca importância.

Deste modo, os alunos podem até ter acesso à prática corporal fora da escola, mas por não ter um trato pedagógico, quando dentro da escola, acaba o desqualificando, de certo modo.

Brasileiro (2010, p. 142) nos apresenta ainda, uma reflexão sobre Dança e Cultura Popular. A autora destaca que esse tipo de estudo está assentado no “desafio de colocar em cena essas expressões ‘quase silenciadas’”. (grifo da autora), onde a escola tende a dar ênfase às danças ditas clássicas, “como balé clássico, do jazz, do sapateado, etc.”. (BRASILEIRO, 2010, p. 145), enquanto as Danças Populares, como “coisas efêmeras”, seguem o pensamento de elemento decorativo, “que aparecem, enfeitam, divertem, mostram uma realidade colorida e festiva, mas, comumente, sem nenhuma organização para seu estudo efetivo.”. (BRASILEIRO, 2010, p. 146), se tornando assim, algo apenas momentâneo.

Brasileiro (2010) salienta que as danças populares são de fato, constantemente convidadas a estarem nas festas escolares, porém, estas mesmas danças, estão “ausente dos componentes curriculares.”. (BRASILEIRO, 2010, p. 147). Destaca-se dessa maneira a contradição, de pouca presença “nas produções acadêmicas e nos processos de formação de professores.”, ao mesmo tempo em que são convidadas a “ocupar esses espaços das festas escolares.”. (BRASILEIRO, 2010, p. 147). Como explicar tal fato?

Brasileiro caminha no sentido de responder tal questionamento, ao refletir que aquilo que vêm da cultura popular, aparece nas escolas, por meio do que ela denomina de “brechas das festas” (BRASILEIRO, 2010, p. 148). Essas danças

ganham um sentido de recuperação e preservação da cultura de um povo, conferindo assim um momento temporário de visibilidade, com uma “roupagem adequada e higienizada.”. (BRASILEIRO, 2010, p. 148), promovida pelo ambiente escolar, uma vez que nem sempre é possível fazer o que se faz e como se faz fora da escola.

Segundo Lara et al (2007), é necessária uma “política de incentivo à divulgação das produções teóricas voltadas para a dança.”. (LARA et al, 2007, p. 168), para que o professor possa ter algo para subsidiar sua atuação pedagógica. Além de que pode haver uma forma de omissão do ensino das Danças nas aulas e Educação Física, onde a Dança enquanto “conteúdo escolar do currículo de educação física, passa em muitos casos despercebida na prática pedagógica, sendo o desenvolvimento desse conteúdo não concretizado nas aulas de forma sistematizada.”. (GIMENES; LARA, 2008, p. 2). E que essa não sistematização é justificada, por entre outros motivos, pela “falta de preparo do professor, falta de recursos, falta de orientação.”. (GIMENES; LARA, 2008, p. 2). A orientação, neste caso, poderia se dar por meio das produções teóricas supracitadas.

Em Parreira e Foganholi (2009), temos a afirmativa que, frequentemente a formação do profissional de Educação Física contempla em seus currículos danças de “origens européias, mas não leva ao conhecimento dos futuros professores informações sobre as danças brasileiras e as manifestações expressivas da cultura popular.”. (PARREIRA; FOGANHOLI, 2009, p. 690). Proporcionando uma situação conflitante entre formação e atuação, fazendo com que os professores, nas palavras das autoras, “que acabam reproduzindo em suas aulas alguns modelos desconectados do contexto da prática.”. (PARREIRA; FOGANHOLI, 2009, p. 690). Isto pode dificultar o ensino adequado deste conteúdo ou até o anular.

Corroborando com esta afirmativa, temos Sousa, Hunger e Caramaschi (2014), em que os autores destacam que o ensino das Danças ocorre sem que os professores “tenham tido experiências teórico-práticas suficientes e a grande maioria só vivenciou práticas dançantes durante sua formação inicial, continuando com o modelo esportivo em suas aulas de Educação Física.”. (SOUSA; HUNGER; CARAMASCHI, 2014, p. 496). Fazendo com que este ensino seja, na sua maioria das vezes, displicente com o processo educacional, somente em festividades, sem sentido, descontextualizado de forma histórica, social e cultural (SOUSA; HUNGER; CARAMASCHI, 2014, p. 517). Temos assim, um eco com o trabalho de Gimenes e Lara (2008) em relação ao preparo do professor.

Rocha (2010) vem nos trazer outros elementos que dificultam o trabalho com Dança no ambiente escolar, ao destaca que “os alunos não demonstram tanto interesse por essa linguagem, se preocupando muito com fatores como a estética, que os impedem de realizar uma atividade que exige maior movimentação corporal.”. (ROCHA, 2010, p. 2). Rocha também destaca como outro elemento que dificulta a participação do aluno, “é o toque, que para o adolescente é tão complexo, pois sentem um desconforto muito grande em se relacionar com o outro de forma muito próxima.”. (ROCHA, 2010, p. 2). Temos então a questão da vergonha do seu corpo para com o olhar do outro. Assim como o tocar e deixasse tocar, sem se constranger.

Outro fator que desafia os professores é a participação dos meninos, como aponta o trabalho de Seron-Kiouranis (2014), onde os meninos podem preconceber a dança “como uma atividade exclusivamente feminina, causando constrangimentos e fazendo-os acreditar que ela pode afetar sua masculinidade.”. (SERON-KIOURANIS, 2014, p. 89). Destacam ainda no mesmo texto, as questões culturais, como obstáculos, podendo gerar hostilidades (SERON-KIOURANIS, 2014), o que não deixa de ser algo comum nas escolas, o conflito, e cabendo ao professor intermediar estes, dentro do limite de sua atuação e intervenção.

Em Silva e Silva (2014), as autoras fazem uma revisão dos principais métodos de ensino das danças na Educação Física na escola. Temos neste trabalho, uma compilação de pensamento sobre o ensino das danças no meio escolar. Onde as autoras ressaltam que as danças no ambiente escolar, vão muito além das coreografias para as datas temáticas como Festas Tradicionais ou Juninas (SILVA; SILVA, 2014), ou pelos menos, é isto que se busca. Silva e Silva (2014) destacam os pensamentos dos autores consultados, como sintetizado a seguir.

Para Tani (1996), sem dados científicos não se pode assegurar a falta de presença da dança na escola, além de ser preciso diferenciar o ensino da dança como arte, importante elemento constituinte do patrimônio cultural (TANI, 1996, apud SILVA; SILVA, 2014, p. 8). Assim devemos ter dados suficientes para afirmarmos qualquer ideia, sendo para o autor a dança como arte faz parte da cultura patrimonial.

Para Freire (2003), a não presença das danças nas aulas de educação física de forma sistematizada, é determinada pela falta de conhecimento dos professores sobre este conteúdo. Sugerindo ainda que este conteúdo deva ser ensinando desde o início do ensino fundamental (FREIRE; 2003, apud SILVA; SILVA, 2014, p. 8).

Temos assim, a falta de preparo dos professores, e indicação da presença deste conteúdo no currículo desde o primeiro ano do fundamental.

Oliveira (1997) nos afirma que a Dança não está presente nas aulas de educação física, uma vez que precisa de um trato pedagógico que a fundamente de forma teórica e interdisciplinarmente, e entende que o foco da dança é apenas nas reproduções coreográficas isoladas (OLIVEIRA, 1997, apud SILVA; SILVA, 2014, p. 8). Havendo assim apenas reprodução de movimento e não produção de conhecimento.

Para Bergero (2006), o projeto de trabalho da Dança na Educação Física Escolar, vai contribuir para a “formação de indivíduos autônomos, em que os mesmos se reconheçam nas suas diversas habilidades, capazes e responsáveis de assumirem o seu destino.”. (BERGERO, 2006, apud SILVA; SILVA, 2014). Indicando uma educação integral do indivíduo.

Podemos apontar, depois da leitura deste trabalho de Silva e Silva (2014), de forma resumida, como dificuldades no ensino das danças: a falta de dados sobre o tema, a falta de preparo do professor, só reprodução e não produção, ainda que ela seja importante na ajuda de uma educação integral do aluno.

Continuando nossas leituras temos o trabalho de Alves et al (2015), nele os autores destacam que “a maioria dos professores só trabalha a dança na escola através da teoria.”. (ALVES et al, 2015, p. 357), o que de longe não é satisfatório. Destacam também a “falta de um local adequado prejudica notoriamente o andamento do ensino da dança na escola.”. (ALVES et al, 2015, p. 360). Porém, para os autores o que mais pesa é “o despreparo dos profissionais” (ALVES et al, 2015, p. 360), fazendo com o ensino deste conteúdo seja negligenciado.

Os autores concluem neste recorte pesquisado, que:

Observou-se, dessa forma, a dança sendo lecionada por alguns docentes, nas aulas da Educação Física, de forma não sistematizada, não contextualizada e não vivenciada, pois os dados da pesquisa revelaram a falta de competência e o despreparo na formação acadêmica dos mesmos, acarretando o ensino da dança só através da teoria, via processos interdisciplinares e em datas comemorativas. (ALVES et al, 2015, p. 362).

Desta forma, o trabalho destaca a falta de uma sistematização, contextualização e prática deste conteúdo nas aulas de Educação Física. Trabalhando apenas a teoria, perde-se a completude entre teoria e prática, que fortalece a aprendizagem pela vivência, pelo movimentar-se.

Silva e Viana (2016) apontam que os alunos muitas vezes sentem dificuldades em expressar emoções e sentimentos, por timidez, falta de intimidade ou interação com os colegas, “mas através de atividades lúdicas voltadas à prática da dança essas ‘paredes’ podem ser quebradas ou diminuídas.”. (SILVA; VIANA, 2016, p. 2, grifo dos autores). Assim, os autores destacam que a dança pode contribuir para melhorar as relações interpessoais dos alunos.

Em Moura, Nascimento e Cruz (2018), as autoras observam as danças sendo tratadas “apenas como projetos ou atividades extracurriculares e geralmente quando há festividades ou datas comemorativas na escola.”. (MOURA; NASCIMENTO; CRUZ, 2018, p. 52). Não há neste sentido uma contextualização da mesma, nem sistematização ou um trato pedagógico mais aprofundado.

Menoti e Lima (2018) nos afirmam ao falar de culturas juvenis, que “embora da dança faça parte das culturas juvenis, esse fato não determina que em que todas as culturas juvenis ela tenha sentido.”. (MENOTI; LIMA, 2018, p. 38), ou seja, mesmo estando presentes em seu meio, os jovens podem não ter interesse nela, dando-lhe significado. Outro elemento é a “vergonha que sentem quando, no âmbito escolar, se expressam corporalmente na frente dos outros alunos.”. (MENOTI; LIMA, 2018, p. 38), sendo um obstáculo para que os alunos participem dessas aulas.

Em Viana e Grandó (2019), os autores apontam que as grandes dificuldades de se trabalhar as danças nas aulas de Educação Física, sejam as vinculações da “aprendizagem do movimento sem considerar o corpo que se expressa e se faz no movimento.”. (VIANA; GRANDÓ, 2019, p. 2). Os autores nos trazem a necessidade de trabalhar a corporeidade no e do aluno.

Sousa e Hunger (2019) nos apresentam por meio de uma revisão de literatura, com procedimentos estatísticos descritivos e da análise de conteúdo, as barreiras encontradas no ensino da dança, em três pontos analisados, se verificando as seguintes barreiras:

- a) enfrentamentos internos: predomínio da escassez de materiais didático-pedagógicos e inadequada infraestrutura escolar;
- b) formação e conhecimentos científico-metodológicos: insuficiente preparação acadêmica e domínio do conteúdo em dança educativa e
- c) interferências externas: religião e mídia. (SOUSA; HUNGER, 2019, p. 1)

Assim, Sousa e Hunger(2019) apontam como barreiras ao ensino das Danças, as internas da escola, de estrutura e material, da formação do professor, seja inicial ou continuada, e os fatores externos, presente no meio em que os alunos vivem.

Seguindo nossas leituras, temos o trabalho de Diniz e Darido (2014), em que as autoras afirmam que na medida em que os alunos vão ficando mais velhos, ou seja, na medida em que o nível de ensino aumenta, do fundamental para o médio, há um distanciamento destes com as experiências educacionais, embora isso não aconteça com o conteúdo de esportes (DINIZ; DARIDO, 2014). Tal fato deve-se à hegemonia dos esportes. As autoras destacam ainda, que “faltam experiências pedagógicas, propostas de intervenção e até mesmo respaldo teórico.”. (DINIZ; DARIDO, 2019, p. 17), o que prejudica a sistematização desse conteúdo.

Andreoli (2019) nos traz a questão da presença majoritária das mulheres em relação aos homens, o que segundo o autor, vem acompanhado de uma justificativa de que “aos homens cabem as atividades mais ‘masculinas’ e para as mulheres as mais ‘femininas’.”. (ANDREOLI, 2019, p. 11, grifo do autor). Apontar-se deste modo o fator de influência dos papéis sociais pensados aos meninos e meninas em nossa sociedade.

No trabalho de Guimarães e Bianchini (2020), em que os desafios, que apresentamos no início ainda tornam corriqueiros na realidade do chão da escola, onde as autoras resumem em três barreiras iniciais: “insegurança dos docentes em desenvolvê-la, resistência por parte dos alunos e contexto estrutural das escolas.”. (GUIMARÃES; BIANCHINI, 2020, p. 56). Estas barreiras ainda devem ser superadas pelos professores de Educação Física, na maioria dos contextos educacionais.

Pinto (2020), atenta que durante o ano as Danças aparecem no ambiente escolar, mais especificamente, no período junino nos arraiais escolares e nas festividades de fim de ano letivo, com coreografias pré-montadas. A autora ainda destaca que:

Geralmente os alunos não têm participação na montagem do espetáculo, apenas reproduzem os movimentos passados anteriormente. Onde os considerados melhores estão sempre posicionados à frente, os demais em outras posições atrás e aqueles que são ditos não saber dançar ficam junto, mesmo não se movimentando. (PINTO, 2020, p. 27-28).

Existem desta forma, um recebimento passivo dos alunos desta prática corporal e uma evidente exclusão por desempenho, ou seja, um melhor recebimento passivo das instruções.

No que infere sobre as Danças Populares Maranhenses, destacamos a dissertação de mestrado do professor Raimundo Nonato Assunção Viana (2003), intitulada BUMBA-MEU-BOI, CACURIÁ, TAMBOR DE CRIOLA: Expressões da

linguagem do corpo na educação⁶. Neste estudo, o pesquisador ao iniciar o trabalho de oficina juntos aos professores, inicia com uma conversa com os participantes, de onde podemos extrair todas as dificuldades aqui já apontadas, ou como nas palavras do autor, limites, para o ensino da Dança, em especial das Danças Populares Maranhenses. As limitações destacadas pelos participantes são: lembradas somente em datas comemorativas; só repetição coreográfica; privilégio dos esportes em detrimento de outros conteúdos; proliferação de grupos voltados à espetacularização e ganho de lucro da manifestação cultural; questões de gênero; preconceito do aluno influenciado pela mídia; falta de materiais, aparelhos de som, espaço físico; inabilidade em dançar, ligada à técnica ou vivências anteriores (VIANA, 2003). Sendo que tais apontamentos encontram eco nos discursos aqui já apresentados.

Assim, os desafios apontados pelos autores e autoras aqui citados, tendem a se repetir em vários momentos, dentro de um período de 20 anos, das produções lidas. Deste modo, podemos então fazer uma síntese do que foi trazido pelos trabalhos lidos até o momento, onde destacamos principais desafios:

- a) Os aspectos relacionados à formação do professor onde seja ela, demasiadamente esportivizada, ou direcionadas às danças ditas clássicas;
- b) A falta de sistematização do ensino das danças, algumas vezes indicadas pela falta de preparo dos professores;
- c) O aspecto da não significação e/ou contextualização das danças, o que para as danças populares, se torna mais sensível, muitas vezes sendo trabalhadas apenas como elementos decorativos em festas escolares;
- d) A questão da estrutura física, que embora aqui não apareça como principal dificuldade, ainda assim, não é uma pauta vencida, assim como os recursos didáticos;
- e) A questão da estética corporal, que causa resistência, vergonha, constrangimento;
- f) A questão da dança como exclusivo do universo feminino;
- g) As questões relacionadas à religião e às mídias;

A depender da realidade escolar, estes desafios podem estar em ordem de importância ou influência diferente, ou seja, o que numa escola pode ser um desafio em outra pode não ser. Desta forma, os desafios para o professor podem se

⁶ O objetivo foi o de observar as estruturas espaços-temporais contidas nessas danças, dar-lhes novos sentidos e disponibilizá-las enquanto linguagem corporal para os professores. (VIANA, 2003, p. 21).

apresentar em importância diferentes. Esta síntese coaduna com a minha experiência docente, em que por vezes me vi diante de tais desafios.

3.2 Possibilidades frente aos desafios no ensino da Dança nas aulas de Educação Física

Nesta subseção, destacamos os três desafios mais apontados pelo conjunto de autores estudados. Sendo estes desafios: a falta de preparo do professor, ligado à questão da formação; a sistematização do ensino da dança; a contextualização do ensino destas. Conforme citado acima, estes são os principais desafios encontrados na literatura, para o ensino das danças nas aulas de Educação Física, em especial, as Danças Populares. Embora não possamos desconsiderar todas as outras, uma vez que, cada ambiente escolar pode apresentar um conjunto desses obstáculos, o recorte se faz necessário para o devido aprofundamento.

3.2.1 No que se refere à formação do professor

Na própria literatura consultada, encontramos algumas proposições para ajudar no enfrentamento destes desafios. Assim, no que se refere à formação inicial do professor de Educação Física para o ensino das Danças, começamos destacando o pensamento de Neira e Nunes (2011, p. 681, grifo dos autores) sobre o Currículo, onde este “é um artefato cultural, pois, a ‘instituição’ do currículo é uma invenção social como qualquer outra e seu ‘conteúdo’, uma construção social.”. Sendo assim, o autor deixa claro, a forma como ele se apresenta nos cursos de formação superior espelham que conhecimentos são considerados mais importantes para estarem no currículo superior, porém podem não responder à necessidade do chão da escola, local de aplicação dos conhecimentos adquiridos na academia.

Grando e Viana (2019) vêm nos afirmar sobre a importância da dança para a compreensão do homem em sua cultura, “tornando-se fundamental a sua abordagem no espaço escolar e, por conseguinte, nos currículos de formação de professores de Educação Física.”. (GRANDO; VIANA, 2019, p. 2). No mesmo sentido temos Santos e Andrade (2020), nos dizendo que “A formação inicial é uma fase fundamental para contribuir na forma como o futuro professor de Educação Física irá abordar e

desenvolver a dança em sua prática educativa.”. (SANTOS; ANDRADE, 2020, p. 58). Fundamentando assim, a importância da Dança nos currículos da formação inicial.

Porém, no que tange a Dança Popular, como um desdobramento do conteúdo Dança e elemento da Cultura Popular, esta presença nos currículos de formação de professores é mais deficitária ainda. Corroborando com esta afirmação, temos Zandomínegue e Mello (2012, p. 44), ao afirmar que:

Sabe-se, entretanto, que, historicamente, os elementos que compõem a cultura popular não foram igualmente reconhecidos como conhecimento/saber digno de pertencer ao âmbito do currículo que integra a educação escolarizada.

A seleção daquilo que é trabalhado nos cursos de professores de Educação Física acabam por não valorizar o conhecimento popular.

Sobre isto, Santos et al (2019, p. 23) afirmam que “Na atualidade ainda se encontra dificuldades em dialogar sobre a cultura popular dentro dos espaços institucionais de ensino.”, e que:

Aproximar a cultura popular da cientificidade acadêmica de fato não é tarefa fácil, visto que essas manifestações estão em constante movimento e resignificação e logo não possuem uma única forma de ser estudada, analisada e categorizada. (SANTOS et al, 2019, p. 34).

Trabalhar algo que é tão dinâmico como a cultura popular, pode em parte ser muito desafiador. No entanto, de incontestável importância para a formação daqueles que irão trabalhar no meio escolar.

Barbosa (2011), nos chama a atenção ainda, para a forma como a Dança deve ser trabalhada na formação inicial, onde deve está alinhada com o que vai ser posto em prática nas escolas, fazendo com que os professores se sintam mais seguros ao trabalhar este conteúdo, proporcionando subsídios para que os futuros professores trabalhem com Dança. Embora, precisamos entender “que a formação e a busca por conhecimentos e formas diferentes de se abordar um conteúdo não se encerra ao fim do curso de graduação.”. (BARBOSA, 2011, p. 146). O que nos leva a questionar: E o professor que já está atuando, que já passou pela formação inicial. O que pode ser feito?

Uma possível resposta para esta questão é a formação continuada, uma vez que os professores já se encontram em atividade escolar. Assim a formação continuada pode se apresentar, nas palavras de Mileo e Kogut (2009, p.4944), como:

mais um suporte para que o docente consiga trabalhar e exercer a sua função diante da sociedade, podendo perceber como atuar para que o horário dos seus alunos diante da sua aula seja um momento de aprendizado.

No entanto, no que se refere à formação continuada para professores de Educação Física para ensino de Danças, nos deparamos uma realidade escassa de publicações. Como nos apontam Sousa, Hunger e Caramaschi (2010, p. 497), de que há poucos trabalhos voltados “à formação continuada dos professores de Educação Física, no que tange ao ensino da Dança no contexto escolar.”, sendo que essas tais formações continuadas possibilitariam “aprofundar o conhecimento sobre a Dança e ampliaria as possibilidades de atuação dos professores na prática escolar.”. (SOUSA; HUNGER; CARAMASCHI, 2010, p. 497). A escassez de momentos de formação continuada acaba por deixar a prática docente deficitária.

3.2.2 No que se refere à sistematização do ensino da Dança

Embora a produção sobre o ensino das Danças Populares seja escassa, destacamos algumas práticas encontradas na nossa pesquisa bibliográfica. A primeira diz respeito ao Programa de Desenvolvimento Educacional (PDE), resultado da implantação pedagógica em forma de Grupo de Estudos, aplicada aos professores de uma escola da rede pública estadual na cidade de Maringá – PR (GIMENES; LARA, 2008). Neste trabalho os professores participantes, ao final do mesmo, reivindicam cursos nos mesmos moldes, que proporcionem trocas de experiências, reflexão teórica e vivências práticas, a fim de assegurar a prática permanente de dança nas aulas de Educação Física (GIMENES; LARA, 2008). Isto reforça a argumentação da necessidade de formação continuada.

Outra prática que destacamos é a que foi produzida por Vieira (2018), onde se trabalhou o ensino da dança tanto para a Educação Física, quanto para Arte. Deste estudo retiramos o pensamento de que a formação continuada “exige uma postura investigativa dos professores e das transformações exigidas pela sociedade no processo de ensino e aprendizagem.”. (VIEIRA, 2018, p. 161). Ainda deste trabalho, destacamos sua boa avaliação por parte dos participantes, assim como procedimentos usados na formação continuada:

A realização dos cursos significou uma rica oportunidade de qualificação docente para os participantes; esse ponto foi destacado por vários alunos na avaliação realizada por professores ao final do último módulo. O curso também proporcionou a investigação e registro, pelos participantes, das principais manifestações culturais da dança de seu entorno e a reflexão de como abordar esses conhecimentos no campo do ensino, em especial no que diz respeito aos processos de composição coreográfica. (VIEIRA, 2018, p. 168).

Estes trabalhos trazem a ideia de que uma formação continuada reflexiva, com trocas de experiências, baseada no contexto escolar, com possibilidades de serem feitas em rede. Demonstram que embora escassos, os estudos existem e são possíveis e que no ensino da Dança, possibilita o oferecimento desse conteúdo de forma adequada pelos professores de Educação Física.

Em relação à falta de sistematização do ensino da Dança, podemos inferir que tal situação promove o não reconhecimento da Dança como conteúdo da Educação Física. Como afirmam Kleinubing, Saraiva e Francischi (2013, p. 80), “Esse reconhecimento passa pela oportunidade de encontros sistemáticos com a dança como acontece com o futebol, o voleibol e o basquetebol, por exemplo.”. Ora, se os encontros não ocorrem de forma sistematizada, solta, pontual, o estudante tende a desvalorizar este conteúdo.

No entanto é necessário salientar que esta sistematização dentro do ambiente escolar não tem a pretensão de formar bailarinos. Pelo contrário, “primeiramente, consiste em proporcionar ao aluno um contato mais efetivo e intimista com a possibilidade de se expressar criativamente por meio do movimento.”. (SILVA; SILVA, 2014, p. 3). Formando assim, um aluno capaz de desenvolver não somente suas possibilidades motoras por meio da Dança, mas também “suas capacidades imaginativas e criativas.”. (STRAZZACAPPA, 2001, p. 71), dentro do ambiente escolar.

Diniz e Darido (2014, p.5), afirmam que a Dança traz “maiores possibilidades de exploração dos movimentos, despertando no aluno uma condição concreta de sujeito ativo no mundo, colocando-o como protagonista de seus passos coreográficos.”. Isto permite que este aluno possa criar e modificar seus movimentos, indo além da reprodução.

A reprodução do movimento é necessária, mas será apenas uma etapa do processo de aprendizagem, não deve ser o fim. Deste modo, podemos nos valer de algumas possibilidades, que se valem num primeiro momento de reprodução. Assim, temos a apresentada por Moura, Nascimento e Cruz (2018), que observam na utilização do jogo *Just Dance Now*⁷, como “uma forma pedagógica válida e aceita pelos alunos e professores, mostrando-se como uma importante ferramenta para

⁷Jogo que trata de coreografias com músicas atuais na qual a função dos jogadores é a imitação do movimento. (MOURA; NASCIMENTO; CRUZ, 2018, p. 51).

aplicação da dança nas aulas.”. Se aproveitar de variadas formas para ensinar Dança, ajustando à sua realidade, é tarefa do professor, que não deve limitar as possibilidades de sistematização do ensino deste conteúdo.

Foram encontradas, em nossa busca pela temática, poucas produções em relação à sistematização do ensino da dança na escola, e segundo (SILVA; SILVA, 2014), as que existem, na maioria das vezes estão voltadas ao ensino das danças clássicas voltadas ao desempenho. Logo, temos menos produções ainda, voltadas para a sistematização do ensino das Danças Populares.

Destas poucas, destacamos o trabalho de Nóbrega (2000, p. 58), onde afirma:

Desse modo, aponto algumas pistas para o ensino das danças populares em processos formais de ensino, escolar ou não:

- A pesquisa das manifestações folclóricas (origem, sentidos, música, movimentação, figurino). Essas informações podem ser encontradas em bibliografias específicas sobre folclore, vídeos, visitas a museus e comunidades, etc e são fundamentais para não "falsificar" o fato folclórico.
- A formação corporal: técnicas de sensibilização e movimentação (alongamento, massagem, exercícios ginásticos, técnicas de dança, etc)
- A formação expressiva: Refere-se as possibilidades artísticas do movimento (Laban e outras referências de estudo coreográfico).

Assim temos uma proposta de sistematização para o ensino das Danças Populares nas aulas de Educação Física, partindo da pesquisa de uma forma teórica, e indo para a prática, pela formação corporal e chegando ao processo criativo.

Em relação às Danças Populares Maranhenses, trazemos Viana (2003), que apresenta em seu trabalho uma possibilidade de se trabalhar o Bumba-meu-boi, o Cacuriá e Tambor de Crioula, o faz a partir dos trabalhos em coreologia de Laban, onde os participantes são levados a sentir seu corpo em movimento, explorando suas possibilidades, consigo mesmo e depois com outro, avançando para o reconhecimento dos gestos motores, e enfim, depois de se apropriar destes, poderem recriá-los. Fazendo uma interpretação das danças maranhenses a partir dos elementos cinemotores da linguagem da dança, espaço e tempo (VIANA; NÓBREGA, 2004), possibilitando assim possibilidades de criação e recriação das referidas danças.

3.2.3 No que se refere à significação e/ou contextualização do ensino da Dança.

No que tange a não significação e/ou contextualização da Dança, devemos nos atentar, como nos chama a atenção Gimenes e Lara (2008), sendo a Dança parte de um momento educacional, esta deve ser capaz de proporcionar uma contextualização

que leve ao entendimento e contribuição desta prática na formação do estudante, “podendo mudar a concepção que os alunos têm, possibilitando a interação e participação sem constrangimentos.”. (GIMENES; LARA, 2008, p. 7). Deve-se evitar a busca da perfeição artística e lembrar que os “sentidos englobados pela dança são bem mais amplos e complexos.”. (SILVA; VIANA, 2014, p. 5), não limitada por tanto à reprodução de movimentos perfeitos.

Barbosa (2011) diz, que independente que qual dança seja e qual nível de ensino se está trabalhando, é necessária uma discussão sobre estas, a fim de contextualizá-las, imprimindo um sentido e um significado. Pensamento compartilhado por Seron-Kiouranis (2014, p. 89), onde afirma que:

Pensando no contexto educacional e considerando a variedade de danças existentes, é importante problematizar sobre os meios e fins da dança na escola, os quais são diferentes dos de outros contextos onde pode ser praticada e vivenciada. Pensar na dança no contexto da escola é refletir: a metodologia adotada, os objetivos estabelecidos, os tipos de danças e os saberes envolvidos, ou, ‘O que se dança? Como se dança? E para que se dança na escola?’

A problematização força o professor a pensar no trato pedagógico que deve dispensar ao ensino da Dança e suas subdivisões.

Os autores nos dão como direcionamentos, conhecer, por parte do professor, seu grupo de alunos, fazendo uma abordagem respeitosa e contextualizada da Dança (SERON-KIOURANIS, 2014). Coadunando com este pensamento, Diniz e Darido (2014, p. 6), afirmando que a Dança na escola deve “tematizar esta forma de linguagem de maneira contextualizada, possibilitando aos alunos ferramentas para identificá-las, lê-las e transformá-las em diferentes formas de conhecimentos.”. Esta afirmativa estende-se às danças populares.

Por fim, salientamos a importância da contextualização no ensino dessas práticas corporais. Pois, ao serem trabalhadas nas escolas de formas pontuais nos momentos festivos, tendem a passar por apagamentos de marcas próprias destas manifestações, como nos é afirmado por Brasileiro (2010, p. 149), onde “essas marcas, que constituem a significação da dança, ficam ausentes nesse processo de ensino para as festas.”, tirando o significado das mesmas. Deste modo, a contextualização destas danças ao serem trabalhadas, lhes dará significado, tanto para os alunos, como para o processo educativo, se afastando desse modo, o estigma de elemento decorativo.

A partir do exposto, podemos afirmar que, estar em formação continuada, sistematizar o ensino das Danças e as contextualizar, são os princípios básicos para melhorar o ensino sobre as Danças nas aulas de Educação Física. E tudo isto aplica-se às Danças Populares Maranhenses, uma vez que tal temática carece ainda mais atenção ao que diz respeito a formação continuada, sistematização e contextualização. Buscamos por meio do presente estudo, ajudar os docentes nesse desafio.

4 DANÇAS POPULARES MARANHENSES

“Assim, o corpo que dança, constrói cultura e é construído por esta.”

Viana e Nóbrega (2004, p. 1).

Consideramos necessário, antes de abordarmos as danças do Bumba Meu Boi, do Tambor de Crioula e do Cacuriá, dar significados ao conceito que são bases a este estudo, a citar: a Dança, a Cultura Popular, a Dança Popular. Deste modo, poderemos compreender em quais concepções conceituais esse estudo está embasado, e assim será mais fácil entender a importância do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses, objeto desta pesquisa.

A definição de Dança pode ser apresentada a partir de vários pontos de vista. O ponto de vista que aqui apresentamos é o da Educação Física, ou seja, o olhar sobre a Dança a partir desta área de conhecimento. Nesse entendimento, destacamos o conceito proposto por Gehres (2014, p. 187, grifo da autora), onde a "dança é tensão física (bioanátomo-fisiológica) que se transforma em tensão 'histórico-social-político-cultural' e vice-versa.", ou seja, a dança é criada a partir do movimento corporal e se transforma em uma expressão cultural, o contrário também é verdadeiro, em que a expressão cultural se representa por meio do movimentar-se do corpo.

Coadunando com este pensamento temos afirmativa de Brasileiro (2002-2003, p. 56), onde se faz o entendimento que “a dança é uma produção do homem em suas relações com o mundo e que explicita diferentes relações na sua constituição.”. Assim, entender a dança como produção humana, uma prática corporal, a partir do movimento físico fundamentado num contexto histórico-social-político-cultural, é alinhar o pensamento de Dança a que estamos nos referindo.

Entretanto, pode ser que somente esse sentido atribuído a Dança não consiga abranger a complexidade desta prática corporal. Assim, lançamos mãos de outras visões, apresentadas por autores já citados neste texto, para ampliar a significação do termo Dança, a partir do olhar da Educação Física: Assim, temos o pensamento de Diniz (2017, p. 50), onde afirma que:

a dança se constitui em uma prática corporal complexa que engloba elementos como ritmo, harmonia, gestos e expressividade. Dessa forma, a conexão entre o corpo, o tempo e o espaço são fundamentais para a criação e expressão dos gestos, atribuindo significados diversos, uma vez que a dança é ressignificada a partir de construções socioculturais.

Nesta compreensão de dança apresentada pela autora, temos elementos relacionados ao movimento como criador de significados, significados estes relacionados às construções socioculturais.

É preciso ainda, compreender a Dança como conhecimento, e como tal, deve estar presente no contexto escolar. Segundo Brasileiro (2008, p. 520):

A escola, espaço de formação de crianças e jovens, tem ao longo da história da humanidade buscado sistematizar conhecimentos para garantir uma formação ampla aos cidadãos. Formação esta que toma como referência os conhecimentos historicamente sistematizados.

Logo, é na escola que a Dança deve ser abordada de forma sistematizada enquanto conhecimento. Sobre isto Marques (1997, 23), afirma que:

A escola pode, sim, dar parâmetros para sistematização e apropriação crítica, consciente e transformadora dos conteúdos específicos da dança e, portanto, da sociedade. A escola teria, assim, o papel não de reproduzir, mas de instrumentalizar e de construir conhecimento em/através da dança com seus alunos(as), pois ela é forma de conhecimento, elemento essencial para a educação do ser social.

Marques (2012, p. 5), complementa este pensamento, afirmando que "Na verdade, é este o grande papel da escola: integrar o conhecimento do fazer dança, ao pensá-la na vida em sociedade.". Deste modo, a dança é conhecimento produzido ao longo da história humana, que deve ser parte da formação sistematizada oferecida na escola.

Assim temos o argumento de que a Dança e seus conteúdos devem ser trabalhados no ambiente escolar. Os conteúdos da Dança podem ser agrupados em três pontos: os subtextos, o contexto e os textos (MARQUES, 1997). Os subtextos se referem aos movimentos, o contexto incide sobre a construção histórica de determinada dança e os textos, ao repertório da mesma. Marques (1997, p. 25) destaca da seguinte forma:

Em suma, os conteúdos específicos da dança são: aspectos e estruturas do aprendizado do movimento (coreologia, consciência corporal e condicionamento físico); disciplinas que contextualizem a dança (história, estética, apreciação e crítica, sociologia, antropologia, música, assim como saberes de anatomia, fisiologia e cinesiologia) e possibilidades de vivenciar a dança em si (repertórios, improvisação e composição coreográfica).

Dito de outra forma, precisamos trabalhar os movimentos específicos das danças, sua contextualização na sociedade e suas vivências práticas.

É importante lembrar ainda, que a Educação Física está agrupada na área de conhecimento denominada Linguagem. Assim, é coerente abordar a Dança, enquanto

conhecimento, conteúdo e linguagem. Marques (2012, p. 21), assinala que "A dança ensinada e aprendida como linguagem pode permitir, além das leituras de repertório pelos intérpretes e pelos apreciadores, a produção de textos de dança.". Este olhar reforça a ideia de Dança enquanto conhecimento produzido.

Neste mesmo sentido temos o pensamento de Porpino (2012, p.10-11), afirmando que "A dança se faz presente no currículo por ser um conhecimento produzido pelos indivíduos em várias culturas e é justamente por ser uma manifestação cultural significativa que se justifica como conteúdo.". Assim, temos uma complexa relação entre a escola e a cultura, que para Zandominegue e Mello (2014, p. 2003), "a escola atua como interlocutora do saber advindo da(s) cultura(s)". Mas de qual cultura estamos falando?

O termo cultura assume múltiplas definições⁸ ao longo dos estudos sobre a mesma. Sendo assim, mais uma vez, vamos olhar para este termo a partir do olhar da Educação Física. Neste sentido, destacamos a visão de Daólio (2014, p. 162), sobre a Cultura atualmente, em que afirma:

a cultura tem sido considerada, além de produção material e externa ao ser humano [...], também como processo contínuo e dinâmico de orientação e significação que os humanos empreendem o tempo todo, um processo de manipulação simbólica.

Esse novo olhar sobre a Cultura aponta para a mesma como um processo vivo e não estático, mas dinâmico, interno e externo ao ser humano. Com inferências das Ciências Humanas, os diferentes autores da área da Educação Física, mesmo com diferentes análises do termo. Sobre isto, Daólio (2014, p.162), nos afirma que diferentes autores parecem concordar que, sobre as manifestações corporais, "são geradas na dinâmica cultural humana, desde os primórdios da evolução até hoje, expressando-se diversificadamente e como significados próprios no contexto de grupos culturais específicos.". Este entendimento, nos ajuda a compreender a visão de cultura aqui abordada.

Munidos da visão de Cultura, partimos para o entendimento de Cultura Popular, que será base nosso estudo sobre as Danças Populares Maranhenses. Logo, para isso, destacamos o pensamento de Zandomínegue e Mello (2014, p. 50), onde afirmam que a cultura popular está pautada "na inventividade, nas estratégias de afirmação de identidade, na convivência do dia a dia, nos movimentos protagonizados

⁸ Ver conceito apresentado na Segunda Seção deste texto, página 23.

pelos indivíduos para tornar útil e significativa os produtos culturais.". Pontuando desta forma a criatividade, a autoafirmação, o cotidiano e a atribuição de significado à Cultura Popular.

Essa construção cultural, baseada nos elementos supracitados, advém de uma classe da sociedade, considerada subalterna, como aponta Ginzburg (Apud ZANDOMÍNEGUE; MELLO, 2014). Em verdade, as Danças Populares, nascem baseadas nos pontos citados, geralmente associadas às festividades religiosas, e não se encontram nos seios das classes dominantes. Embora, não concordemos com o termo usado pelo autor, a origem dessas Danças está associada à divisão de classe da nossa sociedade. A Dança Popular é a dança construída pelo povo, no sentido da dualidade de povo e elite.

Tais origens reverberam em como essa Cultura Popular é tratada no ambiente acadêmico, da educação básica à superior. Zandomínegue e Mello (2014, p. 51), afirmam que apesar da escola, ser o espaço para o trato pedagógico da cultural, enquanto conhecimento, "os elementos que compõem a cultura popular não foram igualmente reconhecidos como conhecimento/saber digno de pertencer ao âmbito do currículo que integra a educação escolarizada.". Reforçando a necessidade de mais produções nesse sentido.

Deste modo, a Dança Popular que abordamos aqui, não é aquela que está na moda, produzidas e divulgadas pela indústria cultural⁹ (NÓBREGA, 2000). Mas, aquela produzida por um povo, dentro dos pontos base elencados acima por Zandomínegue e Melo (2014). Desta forma podemos pontuar que a Dança Popular é aquela produzida por um povo e que possui os pontos destacados da cultura popular: a criatividade, a autoafirmação, o cotidiano e com atribuição de significado e utilidade próprios.

Além do termo Dança Popular, encontramos em nossa busca bibliográfica, outros termos, a citar: danças brasileiras (PARREIRA; FOGANHOLI, 2009), danças tradicionais (VIANA; NÓBREGA, 2004), danças folclóricas (SBORQUIA; NEIRA, 2008; RONDINELLI, [2018]). Essa diversidade de termos atribuídos, derivam de

⁹ Segundo Coelho (1993, p. 12): a indústria cultural fabrica produtos cuja finalidade é a de serem trocados por moeda; promove a deturpação e a degradação do gosto popular; simplifica ao máximo seus produtos, de modo a obter uma atitude sempre passiva do consumidor; assume uma atitude paternalista, dirigindo o consumidor ao invés de colocar-se à sua disposição.

conceituações feitas a partir de outros referenciais teóricos, mas, como estas produções corroboram com nossos estudos, nos valemos de seus achados.

Consideramos importante ainda salientar o contexto da Dança Popular no estado do Maranhão. Neste sentido temos o pensamento de Santos (2011, p. 41), que em um recorte histórico, aponta o papel estatal na promoção da Cultura Popular, afirmando que:

o mais destacado trabalho feito pelo Governo do Estado em relação à cultura popular foi a ressignificação de seu status, retirando-a de sua condição subalterna, marginalizada e desorganizada e conduzindo-a a símbolo identitário do próprio estado. Práticas consideradas marginais em um determinado período da história estadual são, assim, ressignificadas na lógica do capitalismo e do poder político governamental e sob o discurso oficial, transformadas na própria identidade do povo maranhense.

Neste contexto, visualizamos o uso da Cultura Popular para o fim de uma representação identitária de um Estado. No entanto, esse processo segue uma lógica mercadológica, adequando as manifestações aos padrões turísticos e essa adequação segue até os dias atuais. Esse manejo da Cultura Popular para o viés turístico amplia a divulgação dessas manifestações, entretanto, não vemos as mesmas dentro do contexto escolar.

Buscamos assim, mostrar as Danças Populares Maranhenses, nascidas das manifestações da Cultura Popular, com significado e simbologia própria, e como tais, significativas para estar nas aulas de Educação Física. Destacamos as danças no Bumba meu Boi, no Tambor de Crioula e no Cacuriá. Estas manifestações possuem mais de um elemento em sua construção histórica, como suas origens, músicas, instrumentos, indumentárias, dentre outros, mas não conseguiríamos abarcar todos. Desta forma, nos ateremos à Dança dentro dessas manifestações, enquanto tensões do físico e do cultural, não deixando de contextualizar suas origens e os outros elementos, mas não nos aprofundaremos neles.

4.1 O Bumba Meu Boi

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil, o "Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão", faz a seguinte definição, acerca do Bumba Meu Boi:

O BUMBA-MEU-BOI é um festejo tradicional, de ocorrência em todo o estado do Maranhão e variações em outros estados do Brasil, que se define como uma grande celebração em cujo epicentro se encontra o boi, o seu ciclo vital e o universo religioso no qual está inserido. (IPHAN, 2018, p. 207).

Sendo ainda, "antes de tudo, uma grande celebração na qual se confundem fé, festa e arte, numa mistura de devoção, crenças, mitos, alegria, cores, dança, música, teatro e artesanato, entre outros elementos." (IPHAN, 2011, p. 8). A quantidade de elementos envolvidos no contexto do Bumba Meu Boi, exemplifica de certa forma a complexa dinâmica do mesmo.

O Bumba Meu Boi, é comumente denominado de folguedo. Este termo é substituído do termo Dança Dramática, desde 1953, no Congresso Nacional de Folclore realizado em Curitiba-PR (BORRALHO, 2006). Ainda segundo Borralho (2006, p. 159), a definição de folguedo é "toda expressão de cultura popular ou fato folclórico dramático, estruturado e coletivo.". A dramaturgia aqui fica por conta do auto ou encenação que ocorre durante as apresentações.

O folguedo apresenta de uma forma geral, um ciclo de festa bem definido, podendo as datas variarem de um grupo para outro. Este ciclo apresenta quatro etapas: "os ensaios, o batismo, as apresentações públicas ou brincadas e a morte." (IPHAN, 2011, p. 8). Este ciclo se renova a cada ano, seguindo de forma contínua.

O batismo do Bumba Meu Boi é considerado como nascimento, onde "o boi artefato ganha vida, é liberado pelo santo e sai da 'casa' para animar os boieiros e simpatizantes da brincadeira durante o período junino.". (IPHAN, 2011, p. 27, grifo do autor). É um momento muito solene, em que o boi é preparado com todas as pompas. Após este momento, o Grupo de Bumba Meu Boi pode se apresentar durante os festejos.

O Bumba Meu Boi é considerado como celebração, pois "configura numa grande festa na qual predomina o caráter ritual.". (IPHAN, 2011, p. 77). O ritual neste caso é relacionado à religiosidade que cerca esta manifestação cultural, neste sentido "O sincretismo religioso pode ser considerado uma das mais marcantes.". (BARROS, 2018, p. 50). Os brincantes dos grupos de Bumba Meu Boi, seguem o ciclo festivo supracitado, em homenagem aos santos da igreja católica, São Pedro, São João, Santo Antônio e São Marçal (BARROS, 2018). No entanto, há a presença de cultos religiosos afro-brasileiros do Maranhão, como o Tambor de Mina e o Terecô (IPHAN, 2021), caracterizando o sincretismo apontado.

O Bumba Meu Boi também é considerado como uma forma de expressão ao articular a literatura das toadas, a musicalidade das composições e percussões, a plástica das ricas indumentárias, a cênica das encenações dos autos e comédias e a

ludicidade da festa (IPHAN, 2011). Múltiplas formas de se expressar numa mesma manifestação.

E ainda, o Bumba Meu Boi é saber, pois "a brincadeira envolve conhecimentos e práticas na confecção de instrumentos musicais artesanais, da armação do boi e do bordado do couro do boi e da indumentária de seus brincantes.". (IPHAN, 2011, p. 77). Aqui se destaca apenas o saber material, mas há ainda o saber imaterial, produzido e manifestado pelo corpo, o dançar.

Sobre o surgimento deste folguedo, não há consenso na literatura acerca disto. Em seu trabalho, Barros (2018, p. 47), nos afirma que "Com relação a sua origem, não foi encontrada na literatura especializada sobre o assunto um consenso sobre o local e um ano exato de surgimento do folguedo do boi.". Isto se dá pelo fato de haver muitas manifestações em que o boi é centro. Bem como é apontado pelo dossiê publicado pelo IPHAN (2011, p. 23):

As manifestações culturais populares que têm o boi como figura principal estão presentes em vários estados brasileiros, mas é no Maranhão que a brincadeira do Bumba-meu-boi ganha evidência pela sua força simbólica, sua resistência ao tempo e sua capacidade de reinventar-se a cada ano sem perder sua essência.

Apesar de sua resistência histórica, infelizmente os registros históricos dessa manifestação em suas origens não resistiram ao tempo. Segundo Cascudo (1999, p. 193), "o nordeste deve ter sido sede de formação e conforto.". E é a partir do Nordeste que essa manifestação se espalha para o restante do país.

Com relação ao Maranhão, Borralho (2006, p. 164) destaca:

Não é difícil traçar a trajetória do folguedo, desde sua entrada no Estado do Maranhão se seguirmos o caminho do gado. Atravessando o rio Parnaíba, sobram resquícios de um reisado (Careta de Caxias) e um bumba-meu-boi (em Buriti Bravo), com características nordestinas em formato e bailados, que vão sucumbir à exuberância da geografia amazônica. Da região de Pastos Bons, o folguedo segue um roteiro de subida para o norte do Estado, rumo ao litoral.

Desta forma o Bumba Meu Boi em suas possíveis gêneses, estão associadas à região nordeste e ao processo de interiorização do gado. No Maranhão os indícios apontam para seu surgimento no caminho feito pela interiorização do gado e, posteriormente, vindo para o litoral.

A história do Bumba Meu Boi, por ser uma manifestação nascida do meio popular, não foi bem quista por toda sociedade maranhense em seus primórdios. Barros (2018, p. 48), destaca que "Após ganhar forma, o folguedo não foi aceito pela elite brasileira no século XIX. Chegando a ser boicotado e proibido.". Esta afirmativa

coaduna com a fala de Brito (2016, p. 29), onde "A elite maranhense tinha aversão ao boi, pois a brincadeira realçava as diferenças, opressão e marginalização da sociedade pobre, trabalhadora e negra da época.". Estes apontamentos levantam a tese, que talvez não seja o lazer do povo o alvo da elite daquele momento, mas cunho crítico que a brincadeira trazia adjunto de sua ludicidade.

Como a sociedade vive em constante transformação de seus fenômenos, com o Bumba Meu Boi não foi diferente. De uma forma resumida, podemos organizar a história do Bumba Meu Boi no Maranhão da seguinte forma:

O Século XX foi, para o Bumba-meu-boi do Maranhão, um tempo de grandes transformações, tendo São Luís como o palco dessas mudanças. A partir do mapeamento dos fatos ocorridos ao longo desse período, pode-se dividir a história do Bumba-meu-boi, ainda que arbitrariamente, em quatro fases: o tempo dos conflitos, de 1900 a 1950; a valorização do Bumba-meu-boi, de 1950 a 1970; a institucionalização dos Bumbas, de 1970 a 1990; e a inserção do Bumba no mercado de bens culturais, de 1990 a 2010. (IPHAN, 2011, p. 45)

A valorização do Bumba Meu Boi parte de uma vontade política do período. Com a valorização veio a institucionalização do mesmo, e assim, adequação por parte dos grupos de Bumba Meu Boi aos padrões do poder político, de uma forma geral, se fez presente.

Atualmente, tendo como um dos maiores patrocinadores dessa manifestação, o Estado, o Bumba Meu Boi é criticado por vezes, ao ser comparado a uma mercadoria. A cerca disto, Barros (2018, p. 50), faz a seguinte afirmativa: "Um ponto a se destacar é a transformação do Bumba Meu Boi do Maranhão em viés mercadológico, resultado do chamado marketing cultural, no qual grandes empresas patrocinam campanhas institucionais e eventos de culturas populares.". Essa lógica capitalista se reflete nas apresentações dos grupos, bem mais sistematizadas e adequadas ao festejo junino promovido pelo governo estadual, tendo recorte em suas apresentações.

Um ponto a se destacar dentro deste folguedo é a ludicidade. A ludicidade se faz presente no Bumba Meu Boi quando os participantes dos grupos brincam durante as apresentações. Segundo Viana (2004, p.46, grifo do autor), "A denominação 'brincante' refere-se a todas as pessoas que dançam o bumba-meu-boi, assim como em outras danças tradicionais.". Este brincar é o brincar do corpo, bem como afirma Viana, "Assim, quando os brincantes dançam, eles inscrevem em seus corpos, histórias, memórias e as comunicam, comunicam-se consigo, com o outro, interligam passado e presente e apontam para o futuro, a partir dessas relações.". (VIANA, 2005,

p. 235). Os brincantes no Bumba Meu Boi, seguem os ritmos cadenciados pelos tocar dos instrumentos e toadas, seguem o roteiro do dançar-brincar, por devoção e prazer.

Os brincantes de Bumba Meu Boi, assumem durante todo o ciclo festivo, funções e posições dentro deste folguedo. No entanto, "O brincante do boi, não se considera um ator, muito menos um ator manipulador e sim um brincante, um baiante.". (BORRALHO, 2006, p. 173). Todos esses personagens possuem sua importância e momento de clímax dentro do enredo. Os grupos de Bumba Meu Boi apresentam, de uma forma geral, personagens comuns entre si, mas possuem também personagens específicos a depender do sotaque em questão.

Os grupos de Bumba Meu Boi são comumente diferenciados por seu sotaque. Sotaques, nas palavras de Barros (2018), são "os estilos maranhenses de se brincar o Boi.". Existem atualmente dentro da literatura cinco grandes sotaques, a citar: "de Zabumba ou de Guimarães, da Ilha ou de Matraca, da Baixada ou de Pindaré, de Costa-de-mão ou de Cururupu e de Orquestra.". (IPHAN, 2011, p. 103). Mas, existem muitos grupos que não se enquadram dentro desta classificação macro.

Utilizando-nos do trabalho de Barros (2018, p. 56), que organiza a descrição dos personagens "conforme suas ações dramáticas e suas funções na brincadeira". Barros sintetiza o rol de personagens do Bumba Meu Boi, da seguinte forma:

- Boi - Personagem principal da brincadeira. O miolo é a figura indissociável, já que é a pessoa que dá vida ao boi.
 - Burrinha - Burro ou mula de um vaqueiro assistente. Durante as apresentações fica próximo ao boi e tem o objetivo de repelir a aproximação do Pai Francisco com o animal.
 - Pai Francisco - Também denominado Negro Chico, é responsável pelo desenrolar da comédia. Sua ação em cena compete em roubar e matar o boi, além de articular sua ressurreição.
 - Mãe Catirina - Pivô da comédia. É devido ao seu pedido de comer a língua do boi que a trama se desenrola.
 - Amo - Personagem hierárquico, que exibe poder e força por ser dono do boi. Se transfigura no cantador de toadas.
 - Vaqueiro - Subordinado de maior confiança do Amo. Cabe a ele ser o mentor da força-tarefa em prender Pai Francisco.
 - Rapaz - Empregado novo da fazenda. Tem a função de servir como porta-voz do Amo.
 - Pajé - Responsável pela catarse. É o curandeiro que realiza o procedimento de ressurreição do boi.
 - Índias -- Guerreiras que vivem em uma tribo próxima á fazenda. Sua função é ajudar na captura do Pai Francisco.
 - Doutor Veterinário ou médico que tenta socorrer o boi, mas não consegue.
- Personagens específicos de cada sotaque
- Sotaque De Zabumba
- Grinaldas - Brincantes também denominados como Caboclos de fitas ou Rajados, que formam um cordão ao redor do boi.
 - Palhaços - Atores de comédias que se apresentam mascarados neste sotaque.
 - Tapuias - Constituem as índias guerreiras do sotaque.

Sotaque de Costa de Mão

·Não tem especificidades, já que exhibe os personagens comuns encontrados em todos os grupos.

Sotaque de Matraca

·Caipora ou Caapora - Boneca gigante que tem a função de assustar Pai Francisco. Representa as personagens Fantásticas e sua aparição fantasmagórica pode estar atrelada à Lenda de Caapora, entidade que habita as florestas.

·Panducha - Homens de palha ou palhaços que entram na roda e correm ao redor do boi, sem falas determinadas.

·Rajado ou Caboclo de fita - Brincantes que delimitam o cordão em volta do boi.

·Caboclo Real ou Caboclo de pena - Índios guerreiros que ajudam na captura do Pai Francisco.

Sotaque da Baixada

·Cazumba ou Cazumbá - Ligado ao misticismo, aos espíritos que renovam as forças da brincadeira e são os primeiros a entrar na apresentação.

·Capacete - Neste sotaque, são os brincantes que mantêm a roda em torno do boi. São denominados também de Caboclo de fita, Rajados ou Baiantes.

·Dona Maria - Esposa do Amo que representa a parte de devoção. Reza ladainhas e traz consigo uma imagem de São João.

Sotaque de Orquestra

·Pai João - Atualmente não aparece nas encenações. Mas representa o irmão de Pai Francisco.

·Vaqueiro Rajado - Brincantes do cordão.

·Vaqueiro Campeador - Personagem mais recente e que tem a função de complementar as coreografias. (BARROS, 2018, p. 57-61).

O enredo do auto do Bumba-meu-boi, considerando as devidas especificidades de cada sotaque, seguem uma dramaturgia "cujo enredo gira em torno da morte do boi pelo Pai Francisco para tirar-lhe a língua e satisfazer o desejo de grávida de sua esposa Catirina.". (IPHAN, 2011, p. 202). A variedade de grupo influencia em como esse enredo é desenvolvido.

No desenrolar do enredo, depois de várias inferências de personagens diferentes, ocorre a ressurreição do Boi. Segundo Barros (2018, p. 51), "O caráter ritualístico e a religiosidade vivida transformam essa brincadeira em um dos únicos folguedos de boi que possuem características divinas." Por este motivo as comparações religiosas com a figura de Cristo aparecem em alguns textos sobre o Bumba Meu Boi.

No final do ciclo festivo, se faz a matança do boi. Este momento sinaliza o fim do ciclo do Bumba Meu Boi durante o ano. Sobre isto, é afirmado:

O ritual de "morte do boi" representa o encerramento do ciclo festivo do Bumba-meu-boi no Maranhão. Marca o retorno da boiada a seu terreiro após a peregrinação da fase de brincadas e apresentações. É também o momento de agradecer aos santos protetores da brincadeira pelo sucesso da temporada e retribuir aos brincantes, com bebidas, comidas e festa, sua lealdade e fidelidade ao Boi. É o ritual mais denso da brincadeira, primordial para selar as alianças internas do grupo, que, apesar das diferenças, conflitos, erros e acertos inerentes a qualquer atividade grupal, celebrou a vida de forma intensa e catártica durante um ciclo que precisa ser finalizado.

Nesse espaço/tempo específico as emoções oscilam entre a tristeza da despedida e a alegria da tarefa cumprida com sacrifício e louvor. A esperança transborda junto às lágrimas que rolam dos olhos daqueles que se dedicam para que tudo aconteça da melhor forma possível durante todo o ciclo festivo. (IPHAN, 2011, p. 123).

Com este último momento se faz a culminância do festejo. E os grupos recomeçam seu ciclo interno de preparação para o ano seguinte.

4.1.1 A Dança no Bumba Meu Boi

A dança é um dos elementos que compõem este rico folguedo, estando presente nos diversos sotaques. Segundo Viana (2006, p. 129), "Os brincantes dançam, inscrevem em seus corpos histórias, memórias e as comunicam; comunicam-se consigo, com o outro, interligando passado, presente e futuro.". Com o corpo em movimento ao dançar, que os brincantes contam a história, por meio dos textos e subtextos da Dança.

A dança no Bumba Meu Boi não ocorre de forma padronizada de um único modo. Pelo contrário, há vários dançares/brincades, que acontecem de acordo com a função ou personagem de cada brincante. Sobre isto temos:

O corpo de cada brincante/bailante é único e é neles que as personagens ganham vida para abrilhantar a festa. Nos espaços onde se apresentam, os brincantes, como artistas que são, transformam seus corpos em instrumentos para criar obras de arte de caráter efêmero que se fazem e desfazem em cada espaço dançado. (IPHAN, 2011, p. 179).

Logo, por meio dos corpos brincantes que a história é contada e ganha vida. Não podemos, entretanto, descrever a dança do Bumba Meu Boi de um único modo. Podemos apenas destacar os variados bailados apresentados pelos brincantes nos sotaques em destaque.

Começamos pelo Boi, centro do folguedo, que corre, foge, se esconde, mas que principalmente dança e brinca. O brincante responsável por dar vida ao boi é denominado de miolo, onde "O brincante responsável por rolar o boi corre, pula, morre, ressuscita, foge, dança, brinca.". (IPHAN, 2011, p. 181). Os seus movimentos apresentam um estilo próprio dentro de cada sotaque.

Mas quem seria este personagem? Uma exemplificação bem sintética é a que segue:

O miolo é o brincante que se mete dentro do boi e o faz bailar. É quem manipula o boneco, anima, dá vida ao objeto central da brincadeira. É conhecido principalmente como "miolo", mas também pode ser denominado

de “tripa”, “alma”, “fato”, “espírito”, “condutor” ou “mulher do boi”. É quase sempre uma função exercida por homens que podem assumir essa posição como pagamento de promessa ou não. (IPHAN, 2011, p. 148).

Este brincante, não é o Boi, mas aquele que lhe dá vida. Segundo Viana (2006), o Boi deve aparecer reencarnado durante a dança. É o dançar do Boi que faz com este esteja vivo. Neste brincar em movimento, o Boi interage com os demais brincantes: foge dos algozes, brinca com as índias, ataca quando ameaçado ou foge da morte certa.

Figura 01: O boi e miolo do Boi.



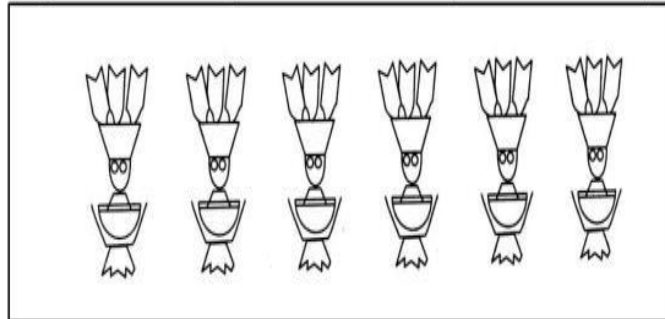
Fonte: IPHAN (2011).

Os brincantes se distribuem pelo local onde irá ocorrer a brincadeira seguindo a lógica interna de cada sotaque. Azevedo (1997 citado por Barros, 2018), atenta para os agrupamentos dessa organização a partir do caráter étnico, onde “os movimentos se configuram a partir dos três grupos formadores que regem os bailados dos grupos de boi: Africano, Indígena e Branco”. Estes são três grandes grupos do folgado, e isto nos ajuda a entender a construção coletiva e influências culturais destes povos no folgado.

A ocupação do espaço ocorre quando "Os integrantes dos três grupos principais se distribuem pelo espaço a partir de três formações: trincheira, fila indiana e círculo, mas em cada grupo tem predominância de algumas dessas disposições

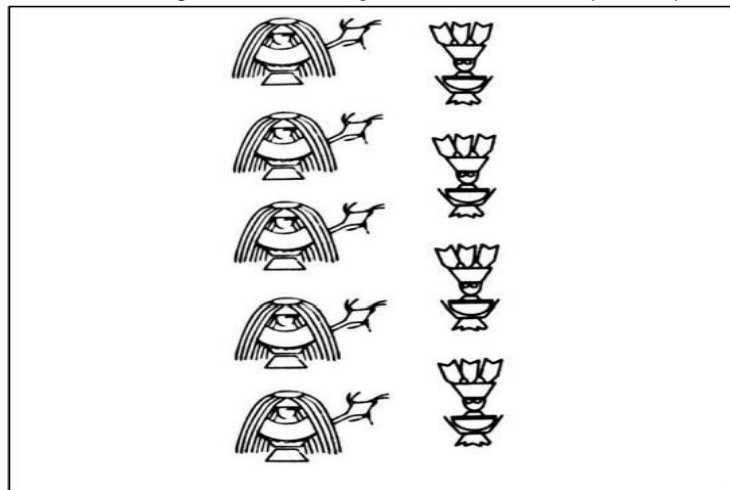
espaciais.". (BARROS, 2018, p. 77). Mas lembremos de que pode haver variação mesmo sendo do mesmo sotaque. Mas, de forma geral, seguem essa lógica.

Figura 02: Formação em trincheira



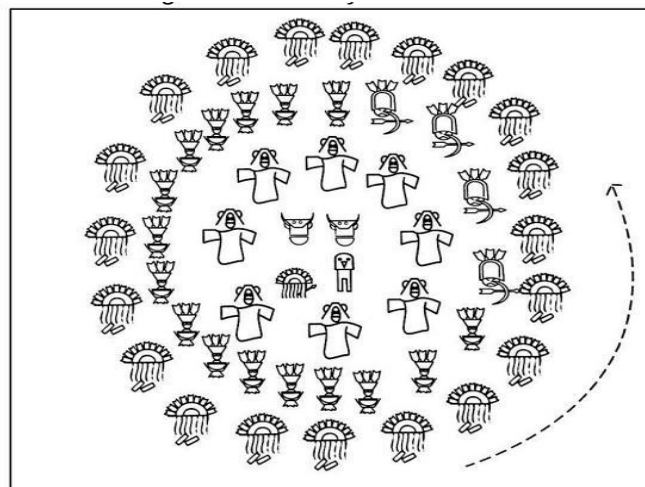
Fonte: Santos Neto e Ribeiro (2011, p. 141)

Figura 03: Formação em fila indiana (coluna)



Fonte: Santos Neto e Ribeiro (2011, p. 141)

Figura 04: Formação em círculo.



Fonte: Santos Neto e Ribeiro (2011, p. 155)

Os vaqueiros no sotaque de Zabumba se dispõem em círculo ao redor do Boi. Segundo Barros (2018, p. 79), "Os movimentos dos Vaqueiros incluem saltitos

rápidos, torções de tronco e rodopios ao redor do boi. Os giros dependem da vara de ferrão que quanto mais pesada for, maior vai ser o controle do rodopio." Viana (2006, p. 131), destaca o gesto motor da dança deste personagem da seguinte forma:

É como obra de arte que podemos visualizar a dança realizada pelo vaqueiro que, conforme a movimentação do boi, é obrigado a desviar, deslocar-se para trás, abaixar-se, encolher-se expandir, ou recolher o tórax em busca de desvencilhar-se das chifradas do animal, que por sua vez, ataca-o, gira, retrocede, avança.

Na figura abaixo temos a personagem do vaqueiro do Boi de Zabumba.

Figura 05: Vaqueiro do Boi de Zabumba.



Fonte: IPHAN (2011).

Já no sotaque Costa de Mão, os vaqueiros se dispõem em fila, para posteriormente circundar o Boi, como é destacado por Barros (2018, p. 79), onde "Os Vaqueiros fazem giros de 180 graus em torno de si de forma enérgica e evoluem para compor um círculo em volta do boi.". Neste sotaque os vaqueiros se entrincheiram junto com os Rajados e Índias antes de sua evolução.

No sotaque de Orquestra aparecem dois tipos de vaqueiros, os campeadores e os de cordão. Seus bailados se apresentam da seguinte forma.

Os Vaqueiros campeadores executam movimentos rápidos, giros de 360 graus, muitos saltitos em fila indiana e interagem constantemente com as Índias. Os Vaqueiros de cordão utilizam chapéus de fitas e tem movimentação livre pelo espaço, com passos largos e arrastos de pés. (BARROS, 2018, p. 81)

As índias são por vezes um destaque a parte. No sotaque de Costa de Mão, dançam seguindo um ritmo cadenciado e lento, e sua coreografia se baseiam "em

saltitos e passos longos, com movimentação intercalar dos braços e deslocamento harmonioso pelo espaço até formar a roda do boi.". (BARROS, 2018, p. 79). No sotaque de Matraca, seus gestos motores se diferenciam, pois apresentam os movimentos de forma repetitiva, linear e uniformes, concentrando muita energia nas pernas, com braços relaxados e pouca movimentação da cabeça (BARROS, 2018). Este gesto motor reforça a ligação com mãe terra, característica de danças indígenas.

Figura 06: Índias do Boi de Matraca.



Fonte: Bois de matraca ... Disponível em: <http://g1.globo.com/ma/maranhao/sao-joao/2014/fotos/2014/06/bois-de-matraca-prestam-homenagem-sao-marcal.html#F1263665>

No sotaque de Orquestra, além das índias, encontramos a figura do índio. Tendo estes, as indumentárias mais leves entre os sotaques. Dispõe-se em fila indiana, de frente para quem os assiste. Seu gesto motor é descrito por Barros (2018, p. 81) da seguinte maneira:

Elas realizam pequenos pulos, saltitos de uma perna para outra, sempre com a postura ereta. Os Índios acompanham a coreografia das Índias, só que a expressão corporal é mais brusca e masculinizada, lembrando os rituais indígenas de luta.

Desta forma, os seus níveis coreográficos tendem a ser está no plano mais alto, do que nos demais sotaques. Há uma impulsão do corpo durante sua movimentação. No sotaque da Baixada também teremos a figura de índias e índios. Seus dançares são sincronizados, no entanto se diferem, bem como exemplifica Barros (2018, p. 80):

Enquanto as Índias dançam de forma graciosa, os Índios tem movimentos elegantes e altaneiros. Isso se deve ao adorno de cabeça dos Índios, um grande cocar em forma de arco que finaliza com longas cabeleiras, o que

interfere diretamente na movimentação desses personagens, uma vez que eles precisam sustentar esse adorno sem nenhum tipo de amarração que o fixe na cabeça.

Seus movimentos são condicionados por suas indumentárias e esta faz parte da construção deste personagem.

No sotaque de Zabumba não teremos a figura das índias e sim suas equivalentes: as Tapuias. Segundo Barros (2018, p. 79), "As Tapuias evoluem para criar uma roda em torno do boi, através de sobrepassos miúdos, marcados e repisados, revelando uma característica das danças africanas, também encontradas no samba e no tambor de crioula.". Viana (2006, p. 58-59) nos traz uma descrição mais ampla dos gestores motores destas personagens, onde destaca:

As tapuias se movimentam ora em saltitos rápidos e miúdos em contratempo, ora em movimentos deslizados também rápidos de um pé em direção ao outro, os joelhos acompanham essa movimentação em molejos alternados de cada membro. O quadril acompanha essa movimentação de um lado para outro em movimentação muito distante de um requebro, permitindo-se a virada do tronco de um lado para o outro. Sem movimentação específica os braços, bem como a cabeça, acompanham a fluência do tronco. Toda essa movimentação tem um andamento moderado para rápido, acompanhando a batida da bateria.

Os Grinaldas do sotaque de Zabumba, também chamados de Caboclos de Fita ou Rajado, se organizam no início em trincheiras, assim como as Tapuias. Segundo Barros (2018, p. 79), esses personagens apresentam uma movimentação menor, onde "Com poucos deslocamentos, os Grinaldas se posicionam nas laterais do palco e tem a movimentação acompanhada com o maracá, realizando movimentos lentos ou acelerados de forma aleatória.". Viana (2006, p. 59), nos apresenta o bailado deste brincante da seguinte forma:

Os caboclos de fitas balançam-se de um lado para o outro, fazendo transferência de peso de uma perna a outra, também giram em torno de si, movimentam o tronco de um lado para o outro, ora lento, ora com mais intensidade. A cabeça movimenta-se em pequenos maneios que vão favorecer o esvoaçar das fitas que compõem os seus chapéus; alguns deles usam uma das mãos para balançar o maracá, quando não, os braços acompanham a movimentação do corpo, semi-abertos na altura do peito.

No sotaque de Matraca temos também um personagem cuja denominação também é de Caboclo de Fita. Segundo Barros (2018, p. 80), "Os Caboclos de fita, por sua vez, são os mantenedores da roda, com passos simples e limitados, com pouca concepção coreográfica, possivelmente pelas inúmeras fitas do chapéu que limitam a visão periférica dos brincantes.". Este sotaque apresenta ainda o Caboclo de Pena, com indumentária bem próxima das índias desse sotaque. Sobre eles

Barros (2018, p. 80), destaca que "O balanço do grande cocar dá mais frenesi aos movimentos desse personagem, que já vem expressando grande força física e dramática através dos giros, movimentos que beiram o estado de hipnose ou transe." Não possuindo neste sentido uma coreografia marcada.

Os Capacetes (Rajados ou Baiantes) são figuras do sotaque da Baixada, que por usarem grandes chapelões possuem uma mobilidade menor, ficando a sensação de movimento por conta das fileiras de canutilhos em sua aba frontal. Na figura abaixo temos a personagem dos Rajados.

Figura 07: Rajados.



Fonte: Complexo Cultural do Bumba meu boi... Disponível em:
<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5460/complexo-cultural-do-bumba-meu-boi-pode-se-tornar-patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade>

A variedade de personagens deste folguedo nos apresenta uma variedade de dançares dentro do mesmo. A simbologia de cada dançar demonstra a riqueza da Cultura Popular do Maranhão.

4.2 O Tambor de Crioula

O Tambor de Crioula é uma das manifestações culturais que estão muito presentes nos períodos festivos no Maranhão. Esta é uma manifestação própria desse

Estado, como afirma Manhães (2012, p. 6), "O tambor de crioula é uma manifestação afro-brasileira que surgiu exclusivamente no Maranhão, embora tenha muitas semelhanças com outras manifestações folclóricas do Brasil.". Essas semelhanças são destacadas por Ramassote et al (2006, p. 22), onde:

o Tambor de Crioula apresenta certas características que o associam ao gênero samba, aproximando-se, por exemplo, do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, do Jongo, praticado na região Sudeste, e mesmo de modalidades do Samba Carioca: o partido alto, o samba de breque e o samba-canção - aspecto, de resto, já identificado pela bibliografia sobre o assunto ao cunhar o termo "família do samba". Nesses sentidos, pode-se constatar os seguintes traços convergentes e comuns: a polirritmia dos tambores, a síncopa (frase rítmica característica do samba), principais movimentos coreográficos e a umbigada.

De um modo mais específico, podemos usar a definição proposta por Ramassote et al (2006, p. 16), para descrever o Tambor de Crioula, onde é afirmado:

De modo geral, podemos defini-la como uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Dela participam as "coreiras", tocadores e cantadores, conduzidos pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, culminando na punga (ou umbigada) – movimento coreográfico no qual as dançarinas, num gesto entendido como saudação e convite, tocam o ventre umas das outras.

Deste modo, o Tambor de Crioula é uma manifestação cultural onde as mulheres, denominadas coreiras, dançam em disposição espacial circular com o acompanhamento da percussão dos tambores e toadas. O ponto alto deste momento se dá por meio da punga, gesto motor de convite ou saudação, onde as mulheres se tocam na região do ventre.

Sobre suas origens é impreciso fazer datações. Apenas fazer referência do contexto de onde surgiram. Assim, Ramassote et al (2006, p. 16) destaca:

Embora não se possa precisar com segurança suas origens históricas, é possível encontrar, dispersas em documentos impressos e na memória dos mais velhos, referências a cultos lúdico-religiosos realizados ao longo do século XIX por escravos e seus descendentes enquanto forma de lazer e resistência ao contexto opressivo do regime de trabalho escravocrata.

Temos deste modo, o Tambor de Crioula, surgido num contexto de opressão feita pela classe dominante sobre aqueles que buscavam se manifestar por meio do canto, da dança e dos batuques dos tambores.

Não há um local e nem datas definidas para esta manifestação cultural ocorrer. O que é comum é a devoção a São Benedito, como explanado por Ramassote et al (2006, p. 16), "o Tambor de Crioula é realizado sem local específico ou calendário pré-fixado e praticado especialmente em louvor a São Benedito.". Desta forma, esta

manifestação se torna bem mais livre em seus momentos de apresentação. Na figura seguinte um momento da Dança, livre e divertido.

Figura 08: Roda de Tambor de Crioula.



Fonte: Barbosa (2016): Foto Edgar Rocha (2005)

Assim como outras manifestações culturais maranhenses, o Tambor de Crioula também sofre hoje da influência da espetacularização. Isto causa pontos positivos como a divulgação, quebra de preconceito, gera renda aos grupos de Tambor de Crioula, no entanto, também causam pontos negativos como a perda da originalidade, oportunismo na criação de novos grupos, além de deixar mais burocratizada a relação entre os grupos e o Estado (RAMASSOTE et al, 2006). Mas isto é história recente, com a política dos últimos governos estaduais e municipais nos investimentos das manifestações culturais como propaganda dos mesmos.

Ramassote et al (2006) apresenta de forma cronológica e resumida, a partir das visões dos integrantes dos grupos de Tambor de Crioula, como se deu o desenvolvimento do Tambor de Crioula, de manifestação restrita aos grupos em seus primórdios, até o atual momento com a relações entre os grupos e os órgãos governamentais.

Figura 09: Quadro Cronológico do Tambor de Crioula.

Quadro Cronológico	Décadas de 30, 40, 50 e 60	Considerado pelos entrevistados como período marcado pela importância da tradição coletiva e compromisso autêntico com o Tambor de Crioula. Existência de poucos grupos na Ilha de São Luís.
	Década 70	Advento do processo de valorização do Tambor de Crioula como atração turística em São Luís. Fase inicial do processo de substituição dos tambores de madeira por aqueles confeccionados a partir de materiais sintéticos (PVC). Na pesquisa de Sergio Ferretti, são contabilizados 18 grupos em atividade.
	Década de 80	A partir do expressivo fluxo migratório do interior do Estado em direção à capital, novos grupos são criados, aumentando assim o contingente de brincantes em São Luís.
	Década de 90	Expansão acentuada dos grupos, registrados em cerca de 40. Crescente substituição dos tambores confeccionados com madeira por aqueles de materiais sintéticos (PVC).
	Década de 2000	Fundação da Associação de Tambor de Crioula. Aproximação dos grupos com órgãos governamentais de cultura. No cadastro, comparecem mais de 61 grupos. Redação e publicação de novos estudos sobre Tambor de Crioula.

Fonte: RAMASSOTE, Rodrigo Martins et al(2006).

Podemos visualizar as transformações históricas do Tambor de Crioula, sendo diretamente influenciados pelos contextos de cada época.

A figura de São Benedito está intimamente ligada ao surgimento do Tambor de Crioula. Ramassote et al (2006, p. 42) faz o seguinte destaque sobre isto:

São Benedito, o santo protetor dos negros aparece no teatro das memórias como um escravo que foi à mata, cortou um tronco de árvore e ensinou os outros negros a fazer e a tocar o tambor. Outras vezes ele surge como o cozinheiro do monastério que levava comida escondida em suas vestes para os pobres.

Este vínculo com o Santo concede ao Tambor de Crioula uma conotação religiosa, onde por vezes as apresentações são feitas como pagamentos de promessas. No entanto, o Tambor de Crioula não segue uma liturgia fechada, podendo ocorrer em qualquer momento do ano, como já destacado. Esta relação entre os brincantes e o Santo se dá de uma forma mais lúdica, podendo até mesmo estar

presente no momento da dança dentro da roda. Podemos visualizar essa relação na figura seguinte:

Figura 10: Coreira dançando com imagem do Santo.



Fonte: Barbosa (Org) (2016): Foto Edgar Rocha (2005)

O batismo é outra referência religiosa importante e possui sua finalidade própria. Ramassote et al (2006, p. 98) destaca:

Na dinâmica do tambor, o batismo reafirma o elo entre o santo e a festa, entre os brincantes e o grupo. Para tanto, deve ser realizado todos os anos; representando a renovação dos votos com o santo, com a promessa ou com o motivo de origem da brincadeira. Geralmente, é feito antes da primeira apresentação com novas indumentárias, novos instrumentos, e/ou no festejo principal, como o São João.

O batismo do Tambor de Crioula segue a lógica do Bumba Meu Boi, demarcando o início de um novo ciclo, e este não pode ser feito por qualquer pessoa, a preferência é por um rezador ou rezadeira (RAMASSOTE et al, 2006), desta forma se faz a comunicação com o mundo sagrado.

O tambor possui destaque na manifestação, dando nome a ela e sendo o condutor de toda brincadeira. Os três tambores usados recebem a denominação de parilha. Cada tambor possui sua identidade: nome, melodia e função própria. Onde o

meião é o que dá o ritmo contínuo, pulsação, já o crivador, o pequeno, é que fornece o contraponto, e o grande é o responsável pelo solo e improvisos (BARBOSA, 2016). Tanto o meiaço, como o crivador, são postos apoiados em uma base, que pode ser um tronco, os tocadores se assentam acima deles. Já o grande, é tocado em pé, amarrado à cintura e preso entre as pernas (BARBOSA, 2016). Nesta disposição os três tambores conduzem o ritmo da brincadeira.

Figura 11: Parelha.



Fonte: Barbosa (2016): Foto Edgar Rocha (2005)

A confecção dos tambores é um saber a parte. Sobre isto, Barbosa (2016, p. 88) destaca esse saber da seguinte forma:

O processo de fabricação dos tambores é altamente ritualizado. A matéria prima – tronco de árvores de grande porte – como o pau d'arco, macajuba, pequi, sororó, bacuri ou abacateiro – é escolhida na lua cheia. O tronco é então esvaziado, com instrumentos que podem variar, mas com técnicas de escavação longamente sedimentadas e completadas pelo fogo. A superfície de percussão é obtida da pele de vaca, égua ou veado, mergulhada em água e cal para eliminar o mau cheiro e retidas, para fechar a abertura do tronco, com tiras de couro e cravelhas.

Outra característica da madeira usada é não possuir extremidades com espessuras iguais, sendo a parte superior maior que a inferior (RAMASSOTE et al, 2006). Mas ressaltamos que atualmente os tambores de PVC são também bastante utilizados. Barbosa (2016, p. 34) destaca ainda que "A maioria dos grupos também

utiliza a matraca, um par de pequenos pedaços de madeira batidos no corpo do tambor grande". Lembramos que a matraca é utilizada também em alguns sotaques de Bumba Meu Boi.

Para a afinação dos tambores é feito uma fogueira, como destacado por Ramassote et al (2016, p. 52), "O fogo tem a função de "esquentar", manter os tambores afinados para o toque.". Este momento, segundo Barbosa (2016, p. 34) é "um dos ritos iniciais para se começar um tambor." Fazendo parte integrante dos momentos da manifestação.

Os brincantes do Tambor de Crioula são chamados de coreira e coreiro, pode haver na literatura ainda a denominação de coureiras e coureiros como usado por Manhães (2012), ambas as formas aceitas. Estes atores apresentam durante as apresentações, funções bem distintas, como destaca Manhães (2012, p. 9):

Creio que dentro da manifestação popular do tambor de crioula, o que há de mais determinado se relaciona com a questão de gênero, onde na tradição normalmente o homem coureiro, é sempre aquele que afina e toca os tambores, além de cantar e improvisar as músicas e as mulheres coureiras tem o poder da dança, dos requebros e meneios de quadris, fazendo uso de saias rodadas e de muitos colares coloridos, além de flores ou panos fazendo um adorno alegórico para a cabeça.

Sobre esta divisão, Barbosa (2016), destaca relatos de que no passado os homens dançavam, fazendo uma espécie de punga com os joelhos, com o tempo tornou-se mais violento e foi substituído pela umbigada feita pelas mulheres. A autora destaca ainda outra versão para a divisão dos papéis dentro da manifestação, onde como forma de dissimulação a dança das mulheres mais jovens e bonitas na frente das senzalas, era usada como distração para que se pudesse ocorrer rituais religiosos no fundo da senzala. Sendo uma ou outra a origem para essa divisão de papéis, o certo é que ela segue até os dias atuais.

A indumentária dos brincantes segue a seguinte estética: saia de chitão florido e bem rodada, anágua por baixo das saias, blusa branca de renda, com babado na gola, torso na cabeça, colares para as mulheres, enquanto para os homens, calça, camisa (de botão) e chapéu de couro ou de palha (RAMASSOTE et al, 2006), cada grupo coloca em sua indumentária algo que o diferencie de outros grupos, como o uso mais acentuado de uma cor ou estampa. Atualmente, no entanto, se vê com frequência camisas padronizadas confeccionadas em malharias, usadas como fardas. Na figura seguinte podemos ver a roda de Tambor de Crioula, suas indumentárias e a parrelha de tambores.

Figura 12: Roda de Tambor de Crioula.



Fonte: IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63/>.

As toadas fazem parte da musicalidade desta manifestação. As toadas "são versos curtos acompanhados por um coro resposta, que se fundem ao ritmo dos tambores.". (BARBOSA, 2016, p. 37), apresentando um repertório com cantigas tradicionais ou improvisações. Por meio das toadas se narra cantigas tradicionais, assim como situações do dia a dia, se faz devoção ao santo, cantigas de entrada e de saída dos grupos, bem como improvisações rimadas, e o tocado vai ditar o ritmo mais rápido ou lento (RAMASSOTE et al, 2006). Segundo Barbosa (2016, p. 37) os temas comumente encontrados nas toadas são: "a auto apresentação, saudações, cumprimentos, autoelogio, reverências a santos e entidades protetoras, descrição de fatos, recordação de situações, pessoas e lugares, sátiras, recordações amorosas, desafios, despedidas, etc.". Esta variedade de temas exemplifica o repertório vasto desta manifestação.

A comida também faz parte da festa e possui sua importância. Sobre isto, Ramassote et al (2006, p. 80) aponta que:

A comida na festa de São Benedito adquire uma importância significativa. Distribuí-la não representa apenas alimentar os convidados, mas seguir o exemplo de caridade do santo, demonstrar abundância, superação das dificuldades. E o seu preparo além de unir brincantes e comunidade, revela aspectos fundamentais para a continuidade dessas práticas.

Todos os momentos apresentados até aqui vêm carregados de simbologias de vivências e lutas coletivas, por vezes em papéis diferenciados, mas que se organizam em um coletivo.

4.2.1 A Dança no Tambor de Crioula

A dança no Tambor de Crioula se dispõe em formação circular dos brincantes. Pires (2017, p. 113) descreve o início da apresentação da seguinte forma:

Os homens se posicionam com seus tambores de um lado e vão testando sua afinação e as mulheres, logo em seguida, vão se aproximando a partir do toque do tambor e formando um círculo juntamente com os homens. O início da apresentação se dá de forma natural e quando menos se espera já começou a brincadeira. Atrás dos homens que tocam os tambores, ficam outros homens que ajudam a revezar nesta função e que também participam cantando as toadas durante a apresentação. As mulheres que permanecem em roda dançam acompanhando a cantoria, em passos mais discretos, enquanto uma delas faz uma espécie de performance solo diante dos tambores e vão se alternando durante toda a brincadeira, até que todas elas, repetidas vezes se apresentem diante dos tambores.

Nesta descrição podemos perceber a íntima ligação entre o tocar dos tambores e o dançar das coreiras, esse diálogo se dará por toda apresentação. Ramassote et al (2006, p. 106) também fez tal descrição desta relação tambor-dançar, onde:

O coreiro, sobretudo, o mais antigo, coordena a roda usando um apito para dar início ou encerrar os toques. O meiaõ “puxa o toque”, seguido do som “repicado” do crivador, e por último, do “rufar” do tambor grande. As coreiras, em círculo, se posicionam na roda. Com movimentos expressivos, uma delas entra, ocupa o centro da roda, e reverencia os tambores dançando de forma livre, misturando coreografia, movimentos sensuais e o convite para dança.

É este rufar dos tambores que dão início à brincadeira e ao dançar das coreiras. Mas este início não se dar a qualquer momento, Pires (2016) destaca a troca de olhares entre a coreira e o coreiro para saber a hora certa de adentrar a roda, havendo um diálogo entre a batida do tambor e a marcação dos pés, onde o som do tambor representa o som terra e a marcação dos pés faz essa relação com o chão. A autora destaca que talvez seja por este motivo a preferência por dançar descalça.

Há ainda “uma relação sensual de disputa e troca entre si e um diálogo em movimentos com os homens que tocam os tambores, porque é a animação ritmada deles que traz o ritmo e a maneira que a coureira vai evoluir e vice versa.”. (MANHÃES, 2012, p. 8). Sobre isto Manhães (2012, p. 8) destaca aponta ainda que, “Alguns toques nos tambores trazem sentido e direção para a dança, como por exemplo: quando o tambor é tocado direto, seguindo uma pulsação das mãos, sem

parar, é um convite para a mulher ficar rodando a saia.". São essas relações dialogadas por meio do movimento e do batuque do tambor que compõem a dança no Tambor de Crioula, onde o dançar das coreiras é influenciado pelo tocar do coreiro, como numa condução, em que o ritmo do tambor conduz o ritmo da dança.

Figura 13: Coreiras dançando.



Fonte: Barbosa (2016): Foto Edgar Rocha (2005)

Durante sua dança dentro do círculo a coreira sempre se encontra em movimento, como aponta Pires (2016, p. 42), "girando em torno do próprio eixo e perfazendo ela também o círculo pelo lado interno da roda, partindo do ponto de início até a chegada em frente à parelha para exibição do seu maneiio." As coreiras que ficam no círculo formando o cordão da roda, também dançam. Porém sua dança segue com passos curtos, enquanto esperam sua vez de se apresentar individualmente na frente do tambor (PIRES, 2016). Toda coreira fará essas referências aos tambores, que como destacamos, produzem um diálogo próprio, sendo este momento o ápice da apresentação da coreira (PIRES, 2016). Este solo da Dança mostra a individualidade do dançar de cada coreira, sua especificidade em seu gesto motor.

A forma como a coreira dança pode ser influenciada ainda por sua experiência enquanto brincante. Sobre isto Manhães (2012, p. 8) destaca que "Enquanto a mais velha faz um movimento mais suave, mais "pé no chão" às mais novas giram com velocidade e rebolam.". A autora destaca ainda, que as coreiras mais antiga possuem precisão na punga e sapateiam de acordo com a batida dos tambores, enquanto as recentes permanecem em movimentos básicos, para frente e para trás ou para os lados (MANHÃES, 2012), nesta comparação a diferenciação no gesto motor do dançar se dar pela experiência.

Não há aqui uma crítica sobre as mais recentes, pois como destacado por Pires (2016, p. 36) "É importante considerar que existe nesta manifestação um respeito à individualidade de cada brincante.". Sendo assim, são dançares particulares das brincantes enquanto experiências produzidas ao longo do seu percurso enquanto coreira.

Após o solo ou apresentação em frente aos tambores, quem está no cordão pode tomar a vez. Esta transição é descrita por Pires (2016, p. 37) da seguinte forma:

Para tanto, é necessário esperar que a coreira da vez exiba sua dança e depois de certo tempo, a próxima brincante, obedecendo à ordem da roda, vai até a que está fazendo seu solo, passa entre a dançante e o tambor, fazendo o convite para a retirada da que estava dando a oportunidade para a seguinte. No momento após a passagem, as duas começam a dançar uma para a outra, fazendo um cumprimento de requebros até o momento da punga, que é quando a que a chamou passa a vi-venciar seu solo também. Essa troca se dá num frenesi entre todos os brincantes. Surgem gritos e sons emitidos para o bailado dessas performers. Esse rodízio acontece com todas elas e normalmente cada uma passa por essa experiência várias vezes durante a apresentação.

Podemos visualizar nesta descrição uma composição coreográfica própria do Tambor Crioula, o repertório seguido pelas brincantes ao fazerem o rodízio dentro da roda.

Nessa passagem de uma coreira para outra, se realiza a punga. Sobre a punga Ramassote et al (2006, p. 106) afirma que:

A punga demarca a saída de uma coreira, a saudação e o pedido de entrada da "dançadeira" seguinte. É um momento de interação e integração entre os brincantes, posto que a punga da coreira deve estar em sintonia com o toque do tambor grande. E essa combinação envolve brincantes e observadores.

A punga também pode ser chamada de umbigada e é definida por Manhães (2012, p. 5) como "um gestual de encontro de umbigos, que pode ser efetivo, no sentido de se tocarem ou uma simulação de aproximação.". Este termo é usado ainda, segundo a autora, "para diversos batuques afro-brasileiros, que se configuram como

folguedos ou bailes, além de uma diversidade de práticas religiosas, ritualísticas e formas de lazer.". (MANHÃES, 2012, p. 5). Punga para o Tambor de Crioula é este gesto motor de encontro entre os ventres femininos, caracterizando a passagem de uma coreira a outra dentro da roda.

Figura 14: Coreiras pungando.



Fonte: Barbosa (2016): Foto Edgar Rocha (2005)

Além da punga, há dentro da apresentação um momento em que é denominado de empenhar. Ramassote et al (2006, p. 106, grifo do autor) descreve-a da seguinte forma: "Acontece quando a coreira está dançando e os tambores param abruptamente, significando que a mulher ficou 'empenhada', engravidou na roda de tambor.". Os brincantes fazem piadas, riem com a situação, e a coreira deverá ser a primeira a dançar quando os tambores voltarem a serem tocados.

O público, por vezes é chamado a participar, seja cantando os coros, seja tocando os tambores ou até mesmo dançando na roda, quando isto acontece deixa de ser mero espectador para participante da brincadeira. No entanto, o público, como

ressalta Pires (2016), deve se atentar às regras da manifestação, para que possa compreender como os brincantes se comportam dentro de jogo. Esta participação se dá pelo convite e não é uma imposição, podendo o público ficar somente apreciando a brincadeira.

Em seu dançar, as coreiras se relacionam com o tambor, com o coreiro, entre elas, no coro e com o público, além disso, com as potencialidades do seu corpo, o peso, o equilíbrio, tensão, força, foco (PIRES, 2016). Este movimentar, como afirma Pires (2016) é extra cotidiano. Assim, o dançar da coreira, apesar de carregado da experiência diária, é uma expressão particular de um momento vivido dentro da roda do Tambor de Crioula.

4.3 Cacuriá

A dança do Cacuriá, cronologicamente, é a mais nova das três que são abordadas neste trabalho. No entanto, esta manifestação popular, apesar de ter poucas décadas de existência, apresenta uma forte identificação da cultura rítmica do Estado do Maranhão.

De uma forma geral, nos utilizando das palavras de Brito (2016), onde este afirma que o Cacuriá é uma Dança maranhense, em que se dança com passos marcados e os dançarinos utilizam o rebolado do quadril e de uma coreografia cheia de simbolismo, alegria, criatividade e sensualidade. Acrescentamos ainda a utilização da Caixa como instrumento principal desta manifestação.

A caixa é um instrumento de percussão, sendo o mesmo instrumento utilizado no festejo do Divino. Este instrumento é descrito por Ferretti (2007, p. 114), da seguinte forma:

As caixas do Divino são tambores semelhantes aos usados pelos soldados nas paradas militares. São instrumentos membranofônicos confeccionados em metal cilíndrico, com cerca de 70 cm de altura por 50 de diâmetro e couro nas duas bocas, afinados por cordas laterais. São tocadas com duas varetas de madeira. São pintadas de vermelho e branco ou de azul e branco. Nos deslocamentos, ficam suspensas ao ombro das caixeiras por tiras de pano. São batizadas, possuem padrinhos e recebem nomes especiais.

A caixa, que dar a identidade sonora da dança e marca seus passos, a poesia das canções com as letras de duplo sentido e o rebolado dos corpos que o dançam, vão caracterizar o Cacuriá.

Figura 15: Caixa do Divino.



Fonte: <http://almapercussao.blogspot.com/2010/04/instrumentos.html>

A origem da palavra Cacuriá, que nomeia a dança, não é certa. Segundo Delgado (2005), o que há são versões diversas sobre a origem, sendo elas: a de nome de pássaro, do *curiar*¹⁰ de um pássaro, do uso dos cacos da cuia¹¹ como instrumentos. O certo, segundo Delgado (2005, p 40) é que a origem da palavra “está intrinsecamente ligada a um contexto comunitário, a expressões e símbolos locais já existentes, e neste sentido, tradicionais.”. E assim, a denominação do nome Cacuriá, se baseia nas possibilidades das diferentes versões.

A história do Cacuriá tem sua origem no ano de 1972 e é ligada a três personagens da Cultura Popular Maranhense da época, Seu Lauro (Auriano Campos de Almeida) e sua esposa, Dona Filoca ou Filomena (Florinda Conceição Olímpio) e Dona Zelinda Lima. De acordo com Hartmann (2013), o Cacuriá foi criado sob encomenda, segundo os descendentes de Seu Lauro e Dona Filoca. Eles o teriam trago do município de Guimarães, no Litoral Ocidental Maranhense, mais especificamente do povoado chamado Baiacu, isto dito por Elisene, filha do casal (DELGADO, 2005) e então levado para São Luís, capital do Estado.

A responsável pela encomenda foi Dona Zelinda Lima, presidente do Folclore do Maranhão na época, e que segundo Delgado (2005), o convite foi de trazer uma brincadeira nova, pois o povo já estava enjoado de Boi, Quadrilha e Tambor de Crioula

¹⁰ O termo ‘curiar’ no Maranhão indica a curiosidade de alguém, que vem ‘curiar’ alguma Coisa. (DELGADO, 2005, p. 40, grifo da autora).

¹¹ s.f. 1 fruto da cueira, oval, de casca muito dura 2 vasilha feita desse fruto depois de esvaziado e seco [ETIM: tupi ‘kuya ‘vasilha feita da fruta da cueira’] (INSTITUTO ANTONIO HOUAIS, 2011, p. 249)

no período do junino. Salientamos que o casal já trabalhava com outras manifestações, como o Bumba Meu Boi, o Baião Cruzado, o Tambor de Crioula e dentre outras (DELGADO, 2005). O convite teria sido aceito e a dança proposta foi o Cacuriá vindo do interior do Maranhão, onde era feita após a festa do Divino Espírito Santo, quando se fechava a tribuna, após a derrubada do mastro e então as caixeiras poderiam brincar, de forma profana, cantando e dançando, de forma sensual.

Durante mais de dez anos, entre os anos de 1973 e 1986, o Cacuriá de Seu Lauro era o único que existia em São Luís, se apresentando em diversos festejos juninos da cidade (CUTRIM, 2017a). No entanto, neste meio tempo, vindo do Cacuriá de Lauro, surge a figura de Dona Teté (Almerice da Silva Santos), caixeira que foi convidada em 1980 pelo Laboratório de Expressões Artísticas, o Laborarte¹², para ensinar a tocar a caixa do Divino aos seus integrantes.

Figura 16: Dona Teté.



Fonte: <http://diretodageladeira.blogspot.com/2010/12/cacuria-de-dona-tete-1998.html>.

Segundo Delgado (2005), Dona Teté ensinou o Cacuriá aos integrantes do Laborarte, como forma de brincadeira após os ensaios, mas em 1986, Nelson Brito, diretor e integrante antigo do grupo, propuseram juntamente com outros coordenadores do grupo, a apresentarem o Cacuriá. Com isto, uma nova página do

¹²O Laborarte oferece oficinas de capoeira, tambor de crioula, cacuriá. Promove eventos culturais em datas comemorativas na cidade, realiza espetáculos teatrais. De acordo com Nelson Brito, diretor e administrador do espaço, 'o Laborarte tem por objetivo difundir e valorizar a cultura popular, trabalhar pela construção de uma identidade cultural'. (DELGADO, 2005, p. 67, grifo da autora).

Cacuriá foi escrita, o transformando numa manifestação de grande impacto dentro da cultura maranhense.

A partir da criação do Cacuriá de Dona Teté, a dança ganha uma nova roupagem, desde figurino, passando pelo acompanhamento instrumental e chegando aos gestos motores do dançar. Segundo Delgado (2005), o Laborarte trabalhou nestas frentes para que a manifestação pudesse parecer-se com ela mesma.

Logo, houve uma diferenciação entre o Cacuriá de Seu Lauro e Dona Filoca para o novo Cacuriá de Dona Teté. Diferenciação nas vestes, agora com longas saias rodadas e floridas e com blusas curtas mostrando o ventre. Sobre isto Cutrim (2017b, p. 79-80) nos traz a seguinte afirmativa:

Com o início das apresentações oficiais do Cacuriá de Dona Teté a estética das apresentações ganharam traços cada vez mais diferenciados do grupo "original". A vestimenta até então definida em segundo plano passou por um processo de reestruturação, amarravam as camisas até o início da década de 1990 quando o estilista Cláudio Vascoceles passa a desenhar o figurino do grupo, utilizando como inspiração diferentes elementos da cultura popular maranhense.

Além do figurino, houve a inserção de novos instrumentos de harmonização, como violão, flauta e cavaquinho, por exemplo. Mas, a maior diferenciação feita entre as duas manifestações, apontada principalmente por Seu Lauro (DELGADO, 2005), é o que diz respeito ao dançar em si, onde neste novo Cacuriá se rebola. De acordo com Dona Teté, na dança de Seu Lauro não se rebolava, apenas dois casais o faziam, e ela estava num deles (DELGADO, 2005). Estes pontos serão cruciais na espetacularização do Cacuriá.

Estas diferenciações entre as duas danças trouxe um afastamento entre seus representantes. No entanto, a nova forma apresentada por Dona Teté, bem mais movimentada, rebolada e com letras bem mais sugestivas, fez com que o Cacuriá se tornasse mais conhecido. Cutrim (2017b) aponta que com o Cacuriá de Dona Teté essa manifestação ganha ares de espetáculo cultural, onde, tanto Almerice como o Laborarte, vão influenciar na forma de se apresentar, popularizando uma manifestação que veio do interior do Estado e que se espalha em diferentes bairros de São Luís. Porém, com a popularização da Dança veio as críticas a ela, onde por vezes ela é relacionada à depravação, uma dança imprópria para apresentações, feita pelo próprio Seu Lauro, em relação ao Cacuriá de Dona Teté.

Dona Teté, segundo Delgado (2005), devido ao sucesso que alcançou, se consolidou como a grande representante do Cacuriá. O seu Cacuriá, nascido no

Laborarte, tornou-se exemplo a se espelhar pelos primeiros grupos que foram surgindo por São Luís. Com a crescente dos grupos, os chamados grupos populares (DELGADO, 2005), não eram bem vistos, pois nestes ocorriam a vulgarização do Cacuriá, pendendo não mais a brincadeira, mas ao movimento de forma muito sexualizada, assim como nas composições de suas letras, bem mais explícitas.

Delgado (2005) nos apresenta como exemplificação, desta evolução no simbolismo das letras, destacando a canção do Maçariquinho, cuja poesia vai se modificando ao decorrer do tempo. Assim temos:

I
 Maçariquinho na beira da praia
 Como é que a mamãe lava a saia
 É assim, é assim, é assim, ô lelê
 É assim que a mamãe lava a saia BIS
 [...]
 II
 Maçariquinho na beira da praia
 Como é que a mulher roda a saia
 É assim, é assim, é assim, ô lelê
 É assim que a mulher roda a saia BIS
 [...]
 III
 Maçariquinho na beira da praia
 Vou te ensinar como a mulher levanta a saia
 É assim, é assim, é assim, ô lelê
 E assim que a mulher levanta a saia BIS. (DELGADO, 2005, p. 120).

Podemos observar a transição do cotidiano rural (original), passando pelo duplo sentido (Cacuriá de Dona Teté) e chegando ao explícito (Cacuriá Popular). De acordo com Cutrim (2017a) essas novas conotações sensuais surgem no meio urbano, pois enquanto se encontrava no meio rural, as canções se relacionam mais ao mundo do trabalho cotidiano, no ambiente urbano, no entanto, o corpo da mulher se apresenta de forma mais contundente. Esta evolução do simbolismo contido nas letras das músicas influencia no gesto motor do dançar.

De acordo com Cutrim (2017a), com Dona Teté, o Cacuriá ganha conotações mais sensuais, mas não perde sua natureza interiorana. O contrário é visto nos grupos populares mais novos, que se encontram mais distantes do referencial central que é Cacuriá de Dona Teté. Daí surgem críticas de vulgarização da dança.

4.3.1 A Dança no Cacuriá

Ao nos debruçarmos sobre o movimento corporal ao dançar, verificamos a intrínseca relação com as letras das músicas, que vão alinhar as coreografias criadas,

embora haja momentos de dança livre ou criativa por parte dos brincantes. Deste modo, como neste momento não daria conta de abranger todas as canções e suas respectivas coreografias, nos ateremos à sua organização espacial dos brincantes e seus gestores motores particulares. Fazendo, quando necessário, pontuações entre o Cacuriá de Seu Lauro e Dona Filoca, representado pelo Cacuriá Filha Herdeira de Dona Elisene, e o de Dona Teté e suas composições, referenciais utilizados neste momento.

A entrada dos brincantes pode ser feita com uma música mais compassada, como nas ladainhas entoada na Festa do Divino e com letra pedindo licença para começar o Cacuriá. Esta entrada mais solene, segundo Delgado (2005, p. 53), "remeteria ao aspecto religioso da origem do Cacuriá através da ladainha para o Divino.". Delgado (2005, p. 53) descreve a entrada da seguinte forma:

Os dançarinos ficam dispostos em filas sucessivas; as mulheres segurando as saias abertas, e todos se movimentando devagar alternando o peso do corpo entre o lado direito e o esquerdo. Após "pedirem licença para o Divino", o "aspecto profano" pode então se instaurar. As caixas começam a soar no ritmo do cacuriá e os dançarinos passam a girar e dançar euforicamente. Dão gritos de entusiasmo, sorriem e dançam de maneira insinuante uns para os outros. A estrutura circular em que os dançantes vão passando "traçando" o círculo, "trocando de pares" até retornar ao "par fixo" se mantém, mas agora, as mulheres (e os homens) não passam por todos os homens (e mulheres) rebolando em frente a eles (as), como visto anteriormente, mas requebram coladas (os) a cada um (a) deles (as), reforçando o contato corporal com cada um (a).

Assim, a entrada solene seguida desta explosão de movimentos, sons e ritmos, vão simbolizar a passagem do divino ao profano. Esta transição simbólica nos afirma que a partir daquele momento, a brincadeira instaurada não é santa, e sim profana.

Figura 17: Entrada solene do Cacuriá de Dona Teté.



Fonte: <https://pedreirasoficial.blogspot.com/2017/06/danca-sensual-do-cacuria-de-pedreiras-e.html>.

Para o desenvolvimento da Dança, os brincantes tomarão conta do espaço onde ela irá acontecer. A disposição espacial dos brincantes pode ser feita em formato circular ou em cordão. Sobre isto Delgado (2005, p. 34) afirma:

O desenho coreográfico no cacuriá costuma alternar o círculo e o cordão. No círculo, os pares giram de maneira contínua, girando também entre si, numa dinâmica intensa e constante. O cordão caracteriza-se por duas filas paralelas, entre as quais os pares passarão, em espaços intervalados.

Assim, podemos visualizar como os brincantes se dispõem no espaço. Essa disposição espacial do cordão e dos círculos vai se alternando de acordo com as canções entoadas e as coreografias requeridas. Pode haver momentos em os brincantes fiquem em fila única ou assumam outros formatos. O círculo e o cordão como forma de distribuição são desenhos básicos ou elementares da Dança, mas não se limitam a estes.

Figura 18: Formação Circular.



Fonte: <http://companhialetradodearte.blogspot.com/2012/06/blog-post.html>.

Como já citado, o rebolado está presente mais no Cacuriá de Dona Tetê, porém a forma de fazê-lo também sofreu mudanças ao longo do tempo. Sobre isto Delgado (2005, p. 71) destaca:

A mudança mais significativa na técnica da dança, que está ocorrendo em todos os grupos, é a substituição do "requebrado miudinho" por um rebolado grande, intenso. A mulher mantém a base (as pernas) aberta e os pés fincados no chão, e, a partir desta posição, faz-se o rebolado grande, quase sempre descendo até o chão, mas não necessariamente. Pode-se fazer esse rebolado intenso sem descer, geralmente colada ao corpo do homem, que rebola junto com a mulher, ambos fazendo caras e bocas. No rebolado 'miudinho' que anteriormente fez parte da dança, o movimento do quadril sai dos pés, que estão próximos e parecem arrastar-se no chão. O redondo do quadril é curto, "miudinho".

Esta mudança torna o movimento mais sensual e por isto sugestivo. Atentamos então que o rebolado quase inexistente no início do Cacuriá, passa por uma mudança na técnica do movimento, onde o gesto motor advinha dos pés ao quadril, é agora sendo feito somente com o quadril.

Com relação a como o casal interage, podemos fazer uma diferenciação entre os dois grupos de Cacuriá tomados como referências. No Cacuriá de Dona Elisene, as coreografias são feitas com os brincantes mantendo certa distância entre si. Seguem ainda a técnica corporal do Cacuriá de Seu Lauro e Dona Filoca.

Já no Cacuriá de Dona Teté, o contato corporal entre homens e mulheres é bem acentuado. Bem como destacado por Delgado (2005, p. 52), onde destaca que o Cacuriá a partir de Dona Teté, "Passa a ser dançada 'coladinho'. No decorrer das coreografias, os pares se abraçam e encaixam as pernas colando as virilhas, para então requebrarem juntos, num movimento redondo intenso.". Neste novo dançar, o sensual vem com o contato corporal e o contato corporal traz o sensual.

Figura 19: Dançando agarradinho.



Fonte: <http://rhurouche95.blogspot.com/2015/08/blog-post.html>.

Podemos compreender que o dançar do Cacuriá, seu gestual motor, seu movimento rítmico, estão relacionados a uma sensualidade corporal. Esta sensualidade a princípio era alusiva "a todo um etos tradicional comunitário rural, herdado dos ancestrais da tradição e cultuado simbolicamente através de um processo de recordação performática.". (DELGADO, 2005, p. 135), neste sentido era a sensualidade do cotidiano rural. Atualmente, a sensualidade é enfática no gestual

motor do dançar Cacuriá, onde "a habilidade sexual do corpo rebolante, no contexto contemporâneo onde corporeidade e visualidade são enfatizadas como símbolos de prestígio e poder social.". (DELGADO, 2005, p. 135). Isto considerando os dois grupos tomados como referências e que a partir destes, serão propostas possibilidades de ensino do Cacuriá nas aulas de Educação Física.

5 O ENSINO DAS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NO CENTRO EDUCACIONAL PADRE JOSÉ BRÁULIO

“Pesquisar é também caminhar, em outros momentos correr. Ir de encontro ao outro, buscar respostas para o que nos inquieta. Assim, andamos. Percorremos caminhos com sol, outrora com chuva. E aqui chegamos.”
(PINTO, 2020, p. 48)

Ao iniciar nossa jornada metodológica, é necessário compreender que concepção de pesquisa que baliza este estudo. Atentamos ainda para as características da pesquisa científica que estão presente neste estudo.

No pensamento de Lakatos e Marconi (2003) a pesquisa é “um procedimento formal, com método de pensamento reflexivo, que requer um tratamento científico e se constituindo caminho para conhecer a realidade ou para descobrir verdades parciais.”. (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 155). De acordo com este pensamento é necessário nos atentarmos para um processo reflexivo no ato de pesquisar sobre as Danças Populares Maranhenses e sua construção cultural, bem como seu trato pedagógico no ambiente escolar.

Para Gil (2008) a pesquisa é “como o processo formal e sistemático de desenvolvimento do método científico, tendo como objetivo fundamental, descobrir respostas para problemas mediante o emprego de procedimentos científicos.”. (GIL, 2008, p. 26). Desta forma o rigor na forma e na sistematização do emprego do método utilizado deve ser pensado, atribuindo a pesquisa realizada o devido valor científico. Tal valor científico enriquece a discussão sobre o objeto pesquisado.

Buscamos pensar todo o processo em que envolve o pesquisar, desde sua origem enquanto ideia, até enfim seus resultados encontrados. Dessa maneira, afirmamos que a nossa pesquisa busca demonstrar como os professores realizam o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses nas escolas do ensino médio, se atentando para forma e sistematização do método, levando em conta as possíveis dificuldades apontadas nas produções acadêmicas. E a partir deste ponto propor um caminho didático-pedagógico para o ensino das mesmas.

Utilizando as descrições de Prodanov e Freitas (2013), afirmamos que esta pesquisa, do ponto de vista de sua natureza, será uma pesquisa aplicada. Pois, por

meio desta, bem como afirma Prodanov e Freitas (2013), buscamos gerar conhecimentos para aplicação prática, dirigidos à solução de problemas específicos. Estes conhecimentos são usados na construção do Guia de Orientações Didático-Pedagógicas, produto desta pesquisa.

No entanto, para que consigamos chegar a este nível, fizemos uso da pesquisa básica, mais especificamente da pesquisa documental e da pesquisa bibliográfica. A pesquisa documental tem como característica a fonte de coletas de dados restrita a documentos, sendo estas fontes primárias (LAKATOS; MARCONI, 2003). Ao buscarmos os respaldos legais no currículo sobre o ensino das Danças, em particular das Danças Populares Maranhenses, nos textos norteadores da Educação, nos valemos deste tipo de pesquisa. Todavia, a pesquisa bibliográfica, abrangeu as fontes secundárias, que já se tornaram públicas em relação ao tema estudado, como livros, dissertações e artigos (LAKATOS; MARCONI, 2003), por exemplo. O fazemos isto quando, buscamos nos autores que já publicaram sobre a temática estudada, elementos para apontar como ocorre o ensino das danças.

Quanto aos seus objetivos, a pesquisa será explicativa. Segundo Prodanov e Freitas (2013) a pesquisa explicativa busca identificar os fatores que determinam ou contribuem para a ocorrência dos fenômenos. O fenômeno a que nos referimos é o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses e os questionamentos sobre o mesmo: Como ocorrem? Que fatores (estrutura física, formação inicial e continuada, trato pedagógico, entre outros) interferem de forma positiva ou negativa? Existe material didático de apoio? Qual Sequência Didática o professor utiliza?

A abordagem da pesquisa será qualitativa. Pois como afirmam Prodanov e Freitas (2013), a pesquisa qualitativa considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, sendo este vínculo indissociável, onde o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito não podem ser traduzidos em números. Poderíamos quantificar os desafios apontados pelos professores, no que se refere ao ensino das Danças populares Maranhenses, no entanto, não traduziria a visão dos professores sobre os mesmos.

A subjetividade do olhar do professor e de outros atores pedagógicos nos ajudará a construir um material didático bem mais apropriado à realidade escolar existente. Tendo em vista que o ensino das Danças Populares Maranhenses depende da relação entre seus participantes (aluno, professor, escola), o caráter quantitativo a nosso ver, não conseguiria traduzir a realidade que é encontrada no ambiente

escolar e no processo de ensino investigado. Estes fenômenos se dão de forma subjetiva, e fatores que a priori apontamos como fatores de desafios, podem nem mesmo interferir no processo de ensino-aprendizagem da realidade pesquisada.

Os procedimentos técnicos de coleta, segundo Prodanov e Freitas (2013), são aqueles pelos quais obteremos os dados necessários para construção da pesquisa. Esta pesquisa traz em sua primeira fase, a de revisão bibliográfica, elementos de pesquisa bibliográfica e documental, que “se valem das chamadas fontes de papel” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 54). Nesta etapa nos valem das bases de dados acesso online e com ampla divulgação científica nacional, a citar: a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), Portal de Periódicos da CAPES/MEC, Google Acadêmico, e outras fontes, revistas on-line especializadas em Educação Física, livros que discorrer sobre o objeto de estudo, assim como os documentos que balizam a Educação, como Leis, Resoluções, Planos de Educação, Diretrizes Curriculares e Cadernos de Orientações Pedagógicas. A finalidade de embasar a presença dessa temática nas aulas de Educação Física e como ela se apresenta no ambiente escolar.

Sobre a forma de coleta de dados fornecidos pelos sujeitos da pesquisa, este estudo utilizou de elementos da pesquisa-ação. A pesquisa-ação, segundo Prodanov e Freitas (2013, p. 66), “não se refere a um simples levantamento de dados ou de relatórios a serem arquivados. Com a pesquisa-ação, os pesquisadores pretendem desempenhar um papel ativo na própria realidade dos fatos observados”. Em relação ao papel do pesquisador, Thiollent (2009, p. 17), afirma que este “desempenham um papel ativo no equacionamento dos problemas encontrados, no acompanhamento e na avaliação das ações desencadeadas em função dos problemas”. Não partimos da pretensão de que já possuímos as respostas, e por via de nossa ação, resolveremos os problemas encontrados no percurso. Ao contrário, buscaremos trabalhar em conjunto com os sujeitos da pesquisa e assim construir possibilidades didáticas para o ensino das Danças Populares Maranhenses.

O aporte teórico-conceitual é baseado nos estudos do ensino da Dança em Marques (1997), de onde destacamos os conteúdos da Dança: os contextos, os textos e subtítulos das Danças. No que infere a Dança Popular nos apoiaremos nos estudos de Nóbrega (2000) e Brasileiro (2010), de onde tiramos reflexões de como essas Danças são trabalhadas na escola. Sobre Danças Populares Maranhenses, temos como base o trabalho em Viana (2003). Apoiamo-nos nas produções de Viana (2006),

IPHAN (2011, 2018) e Barros (2018) sobre o Bumba Meu Boi. Sobre o Tambor de Crioula usamos como base as produções de Ramassote et al (2006), Manhães (2012) e Pires (2016). E sobre o Cacuriá, as produções usadas como base são as de Delgado (2005), Cutrim (2017a, 2017b). Todos estes autores nos ajudaram a construir o referencial teórico sobre as Danças Populares Maranhenses e as possíveis formas de se trabalhar essas Danças nas aulas de Educação Física.

O lócus da pesquisa é uma escola estadual, no bairro Cidade Olímpica, da cidade de São Luís: o Centro Educa Mais Padre José Bráulio Sousa Ayres (antigo Centro de Ensino em Tempo Integral Professora Joana Batista Santos Silva). Ela é a única escola de ensino médio do referido bairro. Foi inaugurada no ano de 2014, ofertando o ensino médio (regular parcial) nos turnos matutino e vespertino, e no noturno a modalidade da Educação de Jovens e Adultos (EJA). No ano de 2017, a escola mudou a modalidade de ensino ofertado no turno diurno, oferecendo a partir daí o ensino em tempo integral.

A escolha da referida escola para local de pesquisa se deu pelo fato de o pesquisador ter sido docente da mesma, no ano de 2015, segundo ano de funcionamento da escola. Durante esse período, não se observou ensino das Danças Populares Maranhenses, em nem um dos turnos de aulas oferecidos.

Voltamos agora, com o olhar de pesquisador, e assim descobrir, como se encontra a realidade atual deste conteúdo nas aulas de Educação Física. Haja vista que neste meio tempo, a escola sofreu algumas mudanças estruturais e pedagógicas. Para isto, apresentamos à Gestão Geral da escola a Carta de apresentação para concessão de Pesquisa de Campo (Anexo A), disponibilizada pelo Programa de Pós-Graduação Gestão de Ensino da Educação Básica – PPGEEB/UFMA. Na oportunidade se pediu os contatos telefônicos dos sujeitos da pesquisa.

A escola tem porte médio e atualmente está com nove (09) turmas de ensino médio integral no período diurno, três (3) turmas de 1º ano, três (3) turmas de 2º ano e três (3) turmas de 3º ano. No turno noturno, possui sete (07) turmas da Educação de Jovens e Adultos (EJA), duas (02) delas na modalidade acadêmica, quatro (04) delas na modalidade de Técnico em Contabilidade e uma (1) na modalidade de Técnico em Gastronomia, no ano letivo de 2021.

Sua estrutura física conta com: nove (9) salas de aulas, um pátio, uma quadra (que está em construção), uma grande sala de vídeo usada como auditório, uma

biblioteca, quatro laboratórios (Informática, Física e Matemática, Biologia, Química), sala de professores, secretaria, diretoria, cozinha, dois banheiros, dois vestiários.

Os sujeitos da pesquisa são: o docente do componente curricular Educação Física, há apenas uma (1) Professora desta disciplina no turno integral; a Professora Coordenadora de Área (PCA)¹³, docente responsável pela coordenação da Área de Linguagens (Língua Portuguesa, Língua Inglesa, Arte e Educação Física); a Gestora Auxiliar Pedagógica (GAP), responsável pela dimensão pedagógica da escola.

Segundo Prodanov e Freitas (2013, p. 97), a coleta de dados é “a fase do método de pesquisa, cujo objetivo é obter informações da realidade”. A princípio, se planejou obter as informações necessárias à pesquisa por meio da realização de entrevista com os docentes de Educação Física e questionários com os alunos, seguido de uma intervenção pedagógica com os alunos em sala de aula. Mas, com a pandemia gerada pelo novo Coronavírus, SARS-CoV-2/COVID-19, que forçou todas as redes de ensino a mudarem sua oferta de aulas de presencial para remoto/on-line, fazendo com que o caminho pretendido para a pesquisa torna-se inviável neste novo contexto social.

Deste modo, houve a impossibilidade de se realizar a aplicação do produto educacional produzido durante a parte empírica da pesquisa. Assim, se apresenta ao final desta pesquisa uma proposta de aplicabilidade do produto educacional, no contexto da Educação Básica. Isto nos foi assegurado pela Instrução Normativa Nº 04/2020/PPGEEB/UFMA (Anexo B), que dispõe sobre as formas de metodológicas de apresentação do produto educacional na dissertação durante o período de distanciamento social do novo Coronavírus (SARS-CoV-2/COVID-19).

Assim, optamos por fazer a coleta de dados somente com o docente, uma vez que o questionário aplicado aos alunos, seria posterior ao momento de intervenção, que seria presencial. Também optamos por incluir na coleta de dados, a Professora Coordenadora de Área (PCA) e a Gestora Auxiliar Pedagógica (GAP), responsáveis pelo apoio pedagógico ao trabalho docente.

Desta forma, a escolha dos instrumentos e seu uso sofreram adequações à nova realidade, para que pudessem atender à necessidade da pesquisa. Com base

¹³ No modelo de escola em Tempo Integral do Maranhão – Educa Mais, a coordenação pedagógica é feita por áreas de conhecimentos, o responsável é um(a) professor(a) da própria área.

no exposto, utilizaremos como instrumentos de pesquisa: questionário, entrevista e o grupo focal. Suas escolhas e objetivos são detalhados a seguir.

O questionário é, segundo Lakatos e Marconi (2003, p. 201), “um instrumento de coleta de dados, constituído por uma série ordenada de perguntas, que devem ser respondidas por escrito e sem a presença do entrevistador.”. Gil (2008, 121) nos afirma ainda que “construir um questionário consiste basicamente em traduzir objetivos da pesquisa em questões específicas.”. Assim, o questionário terá como uma finalidade, além de construir um breve perfil dos sujeitos da pesquisa e apontar respostas aos primeiros questionamentos da pesquisa: Se as Danças Populares Maranhenses são abordadas dentro das aulas de Educação Física? Como as Danças Populares Maranhenses são trabalhadas nas escolas estaduais de ensino médio? Qual Sequência Didática utiliza? E caso ele não trabalhe o tema, quais são os fatores que limitam a sua prática docente sobre o ensino das Danças Populares Maranhenses? Se as Danças Populares Maranhenses aparecem em algum momento fora das aulas de Educação Física? Se a escola possui estrutura para se trabalhar essa temática? Se existe algum material didático e pedagógico de apoio sobre as Danças Populares Maranhenses, disponível para o professor? E por fim, em um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas poderia ajudar no ensino das Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física?

Thiollent (2009, p. 71) nos afirma que, “a concepção do questionário é intimamente relacionada com o tema e os problemas que forem levantados nas discussões iniciais e com as hipóteses ou diretrizes correspondentes.” Sendo assim, o questionário deverá apontar a existência do ensino da dança no ambiente escolar pesquisado. Optamos pelo uso da ferramenta de questionários online, *Google Forms*, para aplicação do questionário. Isto devido às aulas estarem acontecendo em formato on-line. O aceite do Termo Livre e Esclarecido também foi feito por meio da ferramenta do *Google Forms*.

A entrevista, nossa segunda etapa da coleta de dados, é entendida por Gil (2008, p. 109), como a “técnica em que o investigador se apresenta frente ao investigado e lhe formula perguntas, com o objetivo de obtenção dos dados que interessam à investigação”. O tipo de entrevista adotada neste estudo será a estruturada, sendo “aquela em que o entrevistador segue um roteiro previamente estabelecido; as perguntas feitas ao indivíduo são predeterminadas.”. (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 197). Assim, buscamos abordar no roteiro de entrevista questões

que nos levem a compreender como ocorre o ensino das Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física, em seus desafios e suas possibilidades, assim como as vivências da professora com essas Danças e como isso influenciou na sua prática docente. Este momento seria feito por meio da ferramenta administrativa de reunião por vídeo chamada do Google, o *Google meet*, respeitando o distanciamento social. No entanto, no mês de Agosto de 2021, as escolas retornaram suas atividades presenciais com cinquenta por cento de sua capacidade, se utilizando de rodízio entre alunos, numa espécie de ensino híbrido.

Esta nova realidade nos permitiu o encontro com a professora de Educação Física e com a Gestora Auxiliar Pedagógica. A Professora Coordenadora de Área deixou o quadro funcional da escola no mesmo mês de retorno das aulas presenciais e antes que pudéssemos marcar nossa entrevista.

Aproveitamos ainda este momento presencial para recolhermos registros fotográficos dos espaços da escola, devidamente autorizados pela Gestão Geral. Os registros foram feitos após a saída dos alunos, após as 17:00 horas. Estes registros são apresentados no momento dos relatos das entrevistadas sobre as condições físicas da escola para ensino das Danças Populares Maranhenses.

Para o terceiro momento, usamos o grupo focal, de forma presencial, com a Professora de Educação Física e a Gestora Auxiliar Pedagógica. Segundo Gomes (2005, p. 282), "Nas investigações em educação, as entrevistas de grupo focal oferecem ainda a oportunidade de armazenar dados qualitativos relativos às percepções e opiniões de indivíduos selecionados.". Com base nesta afirmativa, acreditamos que este instrumento nos ajudou a alinhar a proposta de Sequência Didática que foi apresentada aos sujeitos da pesquisa, para construção coletiva de uma possibilidade didático-pedagógica do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses. A referida Sequência Didática foi construída a partir do referencial teórico deste texto sobre o ensino das Danças, das Danças Populares e das Danças Populares Maranhenses e com os dados oferecidos pelos sujeitos da pesquisa no momento da entrevista.

Segundo Marconi e Lakatos (2003, p. 167), "A importância dos dados está não em si mesmos, mas em proporcionarem respostas às investigações.". Deste modo, é a análise e interpretação destes que irão nos apresentar subsídios para a construção do nosso estudo.

Enquanto se analisa, segundo Marconi e Lakatos (2003, p. 167) busca-se tentar “evidenciar as relações existentes entre o fenômeno estudado e outros fatores.”. E enquanto se interpreta, se busca “dar um significado mais amplo às respostas, vinculando-as a outros conhecimentos” (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 167). No nosso caso, relacionamos a formação do professor, seja ela inicial ou continuada, as condições estruturais da escola e a metodologia usada pelo professor ao modo como as Danças Populares Maranhenses são trabalhadas na escola e suas possibilidades.

Na análise e interpretação dos dados encontrados na nossa coleta de dados, foram utilizados os quadros de respostas para categorização e a análise de conteúdo (BARDIN, 2011). Para que “essas respostas possam ser adequadamente analisadas, torna-se necessário, portanto, organizá-las, o que é feito mediante o seu agrupamento em certo número de categorias.”. (GIL, 2008, p. 157). Estas categorias nos ajudaram a organizar as principais ideias do grupo de pesquisado e suas contribuições para a construção do Guia de Orientações Didático-Pedagógicas para o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses.

5.1 Coletando dados e descrevendo o contexto do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses no Centro Educa Mais Padre José Bráulio Sousa Ayres

Para entender melhor os dados encontrados, devemos considerar o perfil dos nossos três (3) sujeitos da pesquisa. Um primeiro ponto a destacar é o local de fala de cada sujeito, que dependeu das funções desempenhadas no processo pedagógico na escola. Para exemplificar, podemos fazer a seguinte ilustração.

Quadro 02: Organização Pedagógica dos sujeitos da pesquisa.

Organização Pedagógica	
FUNÇÃO	Ações desempenhadas.
Gestor(a) Auxiliar Pedagógico(a) - GAP	Gestão Pedagógica de todo processo educacional da escola.
Professor(a) Coordenador(a) de Área - PCA	Responsável pela articulação entre a Gestão Pedagógica e os docentes de sua área.
Professor	Responsável pela docência em sala de aula.

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Deste modo, temos três níveis de proximidade com o conteúdo pesquisado, desde o olhar de dentro da sala de aula¹⁴, dentro da vivência com a temática, até o olhar mais amplo do processo pedagógico, e por isso mais distante da prática que acontece dentro da sala de aula.

Outro ponto a se destacar é o tempo de atuação na escola, onde o sujeito mais antigo da pesquisa está na escola desde o início da oferta da modalidade em tempo integral, no ano de 2017, e o mais novo entrou no ano de 2019. Temos então um intervalo de cinco (5) anos a serem considerados (2017 a 2021), para nossas interpretações dos dados colhidos.

Cabe salientar ainda, que todos os sujeitos da pesquisa deram seu aceite ao Termo Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) (Anexo C), enviado pelo aplicativo de mensagem *Whatsapp*, em formato de *Google forms*. O modelo de envio do TCLE foi o escolhido pelos sujeitos da pesquisa, justificando a praticidade do aplicativo de mensagem. A utilização do *Google forms*, como instrumento de recolhimento do aceite, se deu devido às aulas ainda estarem em modalidade remota, na época do seu recolhimento.

5.1.1 A presença das Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física no Centro Educa Mais Padre José Bráulio Sousa Ayres.

Iniciamos nossa coleta de dados com a utilização de um questionário (Apêndice A), cujo objetivo principal é o de identificar a presença das Danças Populares Maranhenses dentro das aulas de Educação Física, no Centro Educa Mais Padre José Bráulio Sousa Ayres, *lócus* de nossa pesquisa. Este questionário nos deu um panorama geral sobre o contexto escolar e a temática pesquisada.

O questionário foi organizado na ferramenta administrativa do Google, o Google Forms. O envio do link do formulário *on-line* deu-se por meio do aplicativo de mensagem *Whatsapp*, da mesma forma que o TCLE. O formato escolhido foi devido sua praticidade aos participantes, como supracitado.

O questionário teve duas partes: na primeira houve o recolhimento de informações gerais, como: nome, função desempenhada na escola, gênero e tempo

¹⁴ Entende-se o termo “sala de aula” como todo ambiente onde as aulas de Educação Física podem ocorrer, a citar: dentro da sala, na quadra poliesportiva, no pátio, no auditório, dentre outros espaços.

de atuação na escola dos sujeitos da pesquisa. Esta parte inicial serve para fazer um breve perfil dos sujeitos da pesquisa.

Na segunda parte, o questionário apresentou seis (6) questões, que discorriam sobre: primeiro, a presença das Danças Populares Maranhenses dentro das aulas de Educação Física; segundo, a presença das Danças Populares Maranhenses fora das aulas de Educação Física, ou seja, em outros momentos na escola; terceiro, se a estrutura física da escola permitia o ensino sobre as Danças populares Maranhenses; quarto, a existência de algum material didático de apoio disponível na escola para ensino dessas Danças, tais como livros, apostilas ou guias; quinto, a existência de algum material pedagógico de apoio disponível na escola para ensino das referidas Danças, como caixa de som, projetores entre outros; e por último, em que um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas sobre o Ensino das Danças, poderia contribuir para a prática docente existente na escola. Nesta segunda parte buscamos informações específicas sobre o contexto escolar e a temática pesquisada.

Após o recebimento das respostas ao questionário, se fez uma primeira importação dos resultados, do formato on-line do formulário para o formato em planilha do aplicativo da Microsoft Excel. Com posse desses dados, se reorganizou as respostas obtidas em formato de quadros, para uma melhor análise do conteúdo obtido. A partir da leitura e interpretação dos quadros obtemos as seguintes considerações.

Quando questionadas se durante o seu período de atuação na escola, houve o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses dentro das aulas de Educação Física, as respostas obtidas foram duas positivas e uma negativa. A negativa foi justificada por não ter como abordar todos os conteúdos da Educação Física, previstos devido à carga horária. Atualmente a carga horária do Componente Educação Física é de duas (2) horas semanais.

Nas duas respostas positivas se destacou utilização de apresentações de seminários, e uma citação a apresentação de vídeos sobre as Danças como metodologia usada pela professora. Os participantes não apontaram para a parte prática das aulas de Educação Física, se remetendo apenas a momentos teóricos, possivelmente por considerarem o momento remoto em que aulas estão ocorrendo.

A não unanimidade nas respostas pode ser atribuída a não presença deste conteúdo no planejamento do ano letivo corrente, mas que, como será indicado nos encontros seguintes, acontecerá ainda. Ainda assim, podemos ponderar que as duas

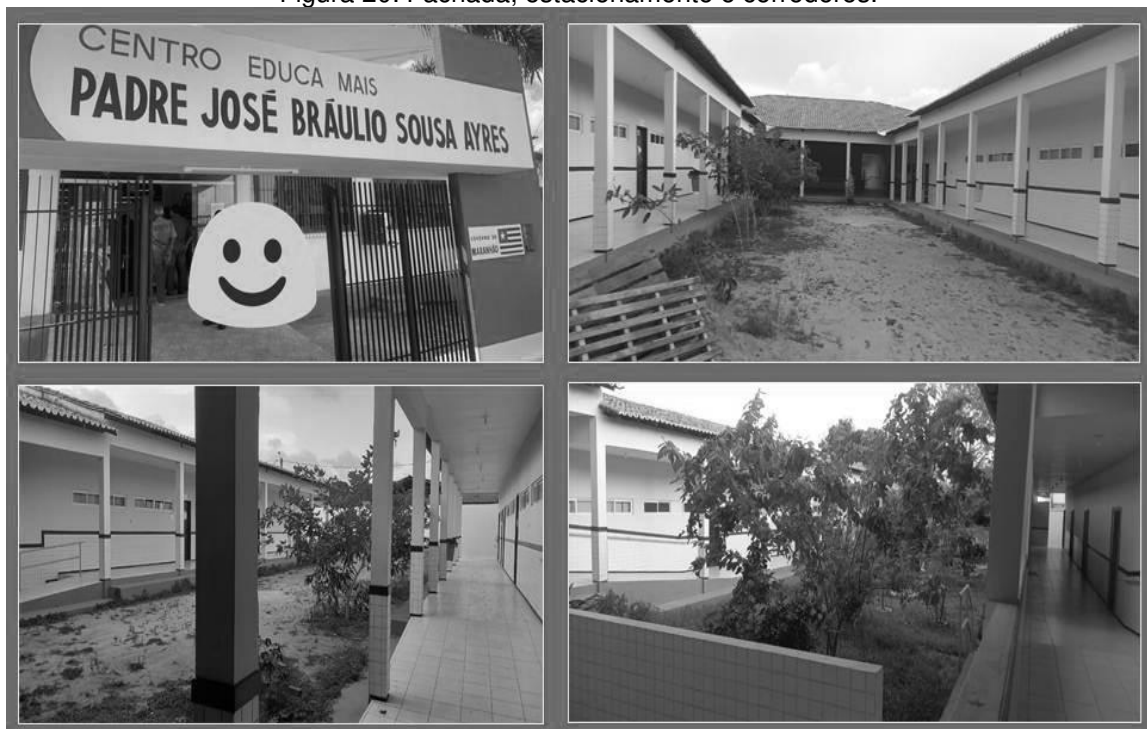
respostas positivas nos dão condições de afirmar que há ensino dessas Danças na escola.

Com relação à presença das Danças Populares Maranhenses fora das aulas de Educação Física, não houve nenhuma citação positiva. Logo, essas Danças não aparecem em apresentações pontuais, datas comemorativas e outros momentos festivos do ambiente escolar. Podemos inferir que há uma situação contrária encontrada na literatura, onde essas Danças quando aparecem, aparecem em momentos pontuais (MARQUES, 1997; NÓBREGA, 2000; BRASILEIRO, 2002-2003, 2008, 2010; VIANA, 2003).

Sobre o questionamento da estrutura física do ambiente escolar para ensino das Danças Populares Maranhenses, encontramos outra situação contrária à apontada por alguns autores (VIANA, 2003; BRASILEIRO, 2002-2003; SOUSA; HUNGER, 2019; GUIMARÃES; BIANCHINI, 2020), onde os sujeitos responderam que acreditam que escola possui estrutura que possibilite o ensino dessas Danças.

Aproveitamos este momento para fazer uma breve exposição por meio de fotografias dos espaços físicos da escola. Este apontamento é importante, no sentido de visualizarmos as possibilidades didáticas tendo em mente o espaço físico existente. Seguem a sequência de imagens paradas do lócus da pesquisa.

Figura 20: Fachada, estacionamento e corredores.



Fonte: Próprio autor (2021)

Figura 21: Pátio Central.



Fonte: Próprio autor (2021)

Figura 22: Auditório/Sala de Vídeo.



Fonte: Próprio autor (2021)

Figura 23: Sala de aula.



Fonte: Próprio autor (2021)

Figura 24: Quadra em reforma/construção.



Fonte: Próprio autor (2021)

Como já salientamos anteriormente na segunda seção deste texto, as realidades são diversas entre as escolas, e o que pode ser uma dificuldade em uma, pode não ocorrer em outra.

Ainda neste sentido, na questão sobre os materiais de apoio pedagógicos, os sujeitos apontam que a escola apresenta alguns materiais pedagógicos que podem ser usados nas aulas sobre a temática, como caixa de som, data show e notebook. Desta forma podemos inferir que a escola possui uma estrutura mínima para o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses.

No entanto, em relação à existência de algum material didático (livro, e-book, apostila ou outro semelhante) disponível para o professor, sobre as Danças Populares Maranhenses, que pudesse ser usado nas aulas de Educação Física, as respostas foram todas negativas. Esta constatação nos reforça um dos objetivos desta pesquisa, onde se busca apresentar uma possibilidade para sanar esta lacuna existente.

Ao serem questionadas sobre em que um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas sobre o ensino das Danças Populares Maranhenses poderia ajudar na prática docente, encontramos dois apontamentos importantes. Um relacionado ao pertencimento cultural, por meio da identidade cultural e acesso à cultura do Estado. E o segundo, relacionado à didática do ensino dessas Danças, como uma metodologia assertiva ou norteamiento de como trabalhá-las.

A consideração que podemos fazer sobre os dados encontrados é de que: o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses acontece no Centro Educa Mais Padre José Bráulio Sousa Ayres, nas aulas de Educação Física; a escola apresenta uma estrutura física que possibilita o ensino dessa temática; porém, não há nem um material didático de apoio disponível ao professor para ensino dessas Danças, o que seria muito útil à prática docente.

5.1.2 O contexto do ensino das Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física no Centro Educa Mais Padre José Bráulio Sousa Ayres.

Nesta segunda etapa da coleta de dados foi feita a entrevista com dois (2) sujeitos da pesquisa. A redução no quantitativo de sujeitos da pesquisa se deu pelo fato da Professora Coordenadora de Área (PCA) ter saído do quadro docente da escola. No entanto, acreditamos que não houve perda para a pesquisa, uma vez que

conseguimos abstrair informações necessárias para nossas questões, por meio das duas entrevistas realizadas.

Ambas as entrevistas se deram no mesmo dia, no período vespertino, após o expediente. Sendo primeiro com a Professora e depois com a Gestora Auxiliar Pedagógica, na sala da Gestão Geral, cedida para este fim. Iniciamos as entrevistas reforçando o pedido de gravação das respostas, para posterior transcrição das falas e ideias apresentadas pelas entrevistadas.

Foram formulados dois roteiros de entrevista, um para a Professora (Apêndice B) e outro para a Gestora Auxiliar Pedagógica (Apêndice C). Essa diferenciação se fez pelo fato de que no roteiro da Professora havia três (3) questões relacionadas à sua formação inicial, experiências com as Danças Populares Maranhenses e a Sequência Didática usada. As outras três (3) perguntas tinham temáticas comuns às duas entrevistadas, relacionadas à oferta do ensino das Danças Populares Maranhenses na escola, Formação Continuada sobre a temática e as contribuições dessa temática para a formação do aluno.

Após a realização da entrevista o pesquisador realizou a transcrição da mesma, utilizando a gravação realizada no momento dos questionamentos. As questões e respostas foram dispostas em tabela para melhor visualização do seu conteúdo e para facilitar a extração das informações que apresentamos a seguir. Escolhemos apresentar primeiro a parte específica das questões feitas à professora e posteriormente a parte comum entre as duas entrevistas, com a finalidade de organizar as ideias e falas de ambas as entrevistadas.

Sobre sua formação inicial, a Professora relatou que cursou a disciplina de Dança na graduação, em uma instituição de ensino superior particular, no Estado do Maranhão. Porém, o docente responsável pela disciplina não tinha formação relacionada com Dança. Utilizava-se de leituras de artigos sobre a temática nas aulas teóricas. E nas aulas práticas, quem era responsável eram alunos da própria turma que tinha alguma relação com Dança, como dançarinos ou já atuavam como instrutores de Dança. Como já apontado, neste texto, por Santos e Andrade (2020), a forma como o professor vai abordar a dança em sua prática vai depender da contribuição da sua formação inicial.

A professora relatou que não vivenciou as Danças Populares Maranhenses durante sua graduação. Isto nos leva a retomarmos a afirmativa de Barbosa (2011), onde nos diz que a formação inicial deve está alinhada com o que vai ser posto em

prática nas escolas. Ou seja, numa formação inicial dentro do estado do Maranhão, as Danças Populares Maranhenses deveriam ser abordadas, mas no caso da professora, não foram. Ainda assim, mesmo de forma não adequada, essa experiência na academia lhe ajudou na sua prática docente, para o ensino de Dança de uma forma geral, afirmou a professora.

Questionada sobre experiências com a Dança fora do contexto da graduação, a professora relatou que teve contato com a Dança. Essas experiências foram como *hobby*, voltadas apenas para a diversão e lazer. Mas, a experiência a ajudou em sua prática, pois ela conheceu por meio desta experiência alguns estilos de Dança, não relatando quais.

Sobre qual a Sequência Didática utiliza para o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física, a professora iniciou afirmando de que deveria ter um material didático para isto. Nas suas aulas ela utiliza vídeos sobre as Danças Populares Maranhenses, apresenta as referidas Danças. E finalizou afirmando a importância de um material didático para a parte teórica. Encontramos nesta fala da Professora a motivação que nos fez iniciarmos esta pesquisa, a necessidade da construção de um material didático para este fim.

Destacamos a seguir, as questões com pontos comuns entre as duas entrevistas. Questionou-se à professora se a mesma trabalha ou já havia trabalhado com as Danças Populares Maranhenses nas suas aulas. Onde novamente deu a resposta positiva, destacando o uso de seminários temáticos apresentados pelos alunos, em que apareceram Danças como Cacuriá, o Reggae, dentre outras. Ela relatou ter feito toda a parte teórica e deu liberdade a eles sobre o que pesquisar, para pesquisarem o que tivessem mais interesse. Ela trabalhou a Dança com o 2º ano, ano em que se propõe o ensino da mesma.

Sobre a parte prática da experiência relatada, a professora afirmou que:

Houve a prática, na época a gente fez dentro da sala de aula. Por que também tem a questão da vergonha deles. – Ai tia, vai ser lá no pátio! A princípio fizemos só entre eles, e eles se soltaram. Agora de novo vou trabalhar com Dança. Aí vou trazer para o pátio, com o 1º ano.
(Professora)

Destacamos que uma das dificuldades já apontada neste texto, em relação ao ensino sobre as Danças, é a vergonha do aluno (ROCHA, 2010; MENOTI; LIMA, 2018). Seja essa vergonha em relação ao seu corpo ou ao olhar do outro que o assisti

dançar. Esta resposta teve como base o ano letivo de 2019, visto que no ano de 2020, devido ao contexto do ensino remoto, houve apenas aulas teóricas.

Destacamos ainda, o apontamento feito pela professora de que irá trabalhar com o conteúdo Dança na matriz curricular do 1º ano, ainda no ano letivo de 2021. Com isto, queremos enfatizar a autonomia da prática docente dentro da sua sala de aula. A professora justifica ainda, que o conteúdo também foi trabalhado no 1º ano com a professora de Arte. Assim, a professora de Educação Física planeja focar mais nas Danças Populares Maranhenses, uma vez que a colega já abordou a Dança de uma forma geral.

No mesmo sentido do questionamento feito à professora, questionamos a Gestora Auxiliar Pedagógica, se a escola oferece experiências pedagógicas com o conteúdo Danças Populares Maranhenses. Antes de dar a sua resposta, a entrevistada quis compreender, se a pergunta seria sobre um momento específico, como em forma de projeto, ou se estaria em pauta nas aulas de Educação Física. Foi explicado a ela que seria em relação ao ambiente escolar como um todo.

Tendo como base a explanação, a entrevistada afirmou que a professora pode trabalhar as Danças Populares Maranhenses dentro do rol de conteúdo, geralmente dentro da matriz curricular do 2º ano. Especificou ainda que a temática não é abordada em forma de projeto, com uma culminância para ser apresentada para todos da escola.

Sobre essa dúvida, no terceiro momento de coleta de dados, o grupo focal, ela foi retomada. Isto se fez necessário para compreender o surgimento da mesma, onde o pesquisador interpreta que esta dúvida e a resposta da Gestora Auxiliar Pedagógica poderia ser um indício da representação das Danças Populares somente em momentos pontuais no contexto escolar, já apontado por este texto, como algo efêmero (BRASILEIRO, 2010). No entanto, a entrevistada destacou que a dúvida surgiu por ela ter tomado como referencial o planejamento docente e as matrizes curriculares, onde as Danças Populares Maranhenses são um subtópicos do conteúdo Dança. Não sendo desta forma um conteúdo macro, com um destaque específico para a temática.

No entanto, a entrevistada relatou que a interpretação do pesquisador não estaria num todo equivocada. Segundo a entrevistada, geralmente essas Danças são trabalhadas apenas como apresentações em momentos festivos. Este apontamento já fora destacado no acima.

Questionamos as entrevistadas sobre a Formação Continuada e a temática das Danças Populares Maranhenses. Ambas responderam que nunca houve uma formação continuada voltada para esta temática e concordam que a falta dessa formação continuada prejudica de alguma forma a prática docente. Onde a professora destacou o trabalho extra no planejamento das aulas voltadas para a temática, na busca de vídeos, por exemplo. Estuda-se muito mais e se tivesse a formação continuada seria mais fácil buscar os meios para ensinar essas Danças, afirmou a Professora.

Ainda sobre a Formação Continuada, a Gestora Auxiliar Pedagógica respondeu que durante toda sua atuação na rede estadual, mais de dez (10) anos, nunca observou formação Continuada sobre esta temática. Ela acredita que o ensino dessas Danças vai desenvolver no aluno o sentimento de pertencimento, que é muito importante que o aluno reconheça de onde ele vem, suas origens. Destacando que a falta desta temática prejudica na construção identitária do aluno.

A entrevistada destacou ainda, a importância de planejar, organizar e sistematizar o ensino dessas Danças, que nas palavras dela, “Não é só chegar e falar que o bumba Meu Boi é do Maranhão. Sim, mas vamos pegar o histórico.” (Gestora Auxiliar Pedagógica). Onde acredita faltar embasamento teórico, não somente ao professor de Educação Física, mas a outras áreas do conhecimento.

Completo afirmando que este embasamento poderia se dar por meio da “promoção de formação continuada e minicurso” (Gestora Auxiliar Pedagógica). Além de que um material didático sobre a temática disponibilizado na escola ajudaria muito no trabalho dessa temática.

Para finalizarmos essa etapa, questionamos sobre qual seria a contribuição do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses para a formação dos alunos. O termo que mais se destacou nas respostas obtidas foi “pertencimento” e/ou “sentimento de pertencimento”. Mas, o que seria pertencimento? Segundo Moriconi (2014), o pertencimento ocorre quando o indivíduo se sente pertencente a um local ou comunidade, fazendo parte daquele meio e assim se identificando com o mesmo, desejando para aquele meio o bem, o cuidado, por ser aquele meio sua própria continuidade.

Foi apontada ainda a “construção identitária” do aluno. Sobre a identidade Moriconi (2014, p. 15) nos afirma que esta “é construída durante todo o decorrer da vida, e ela é passível de mudanças de acordo com os momentos e fases que cada um

vive.”. Desta forma, pontuamos que a fala das entrevistas apontam para o sentido de identidade relacionada ao Estado do Maranhão e a cultura do mesmo.

Sendo “cultura” outro termo em destaque nas respostas. De uma forma que abranja todos os termos em destaque, podemos nos valer da reflexão de Alves (2013, 2013, p. 1), onde se afirma que:

No Brasil, as danças, principalmente as folclóricas, além do caráter religioso, expressam também em seus movimentos, elementos simbólicos das memórias étnicas e culturais de suas raízes históricas, que se transformaram, adequando-se ao momento vivido no tempo e no espaço. Este repertório popular que é transmitido através da oralidade por gerações, traz nos gestos expressados por seus corpos, movimentos e valores acumulados pela sabedoria popular tradicional, que mantém viva esta memória cultural repleta de conhecimentos que revelam a identidade brasileira e o seu universo simbólico.

Desta forma, na visão das entrevistadas, a contribuição do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses estaria principalmente ligada ao sentimento de pertencimento, relacionado a uma construção identitária por meio do reconhecimento da cultura do próprio Estado.

5.2 Construindo uma Sequência Didática (SD) para o ensino das Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física.

O objetivo do grupo focal é o de construir coletivamente uma Sequência Didática para o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física. Segundo Araújo (2013, p. 323), Sequência Didática “é um modo de o professor organizar as atividades de ensino em função de núcleos temáticos e procedimentais.”. A Sequência Didática é uma forma de organização sequencial, onde nas palavras de Santos (2015, p. 25), tem função de “propiciar simplificadamente a compreensão dos conteúdos selecionados, visando a facilidade e a construção de conhecimentos pelos estudantes”. Esta etapa do planejamento é realizada após a seleção do conteúdo, no nosso caso, o conteúdo selecionado são as Danças Populares Maranhenses.

O grupo focal ocorreu no turno vespertino na escola, no final do expediente, numa pequena sala utilizada no matutino pela Professora de Atendimento Especial. O pesquisador organizou as mesas e cadeiras, de modo que ficassem de frente para a parede onde seria feita a projeção de imagem do Datashow.

Participou do grupo focal, além do pesquisador, a Professora de Educação Física e a Gestora Auxiliar Pedagógica. Foi pedido permissão para que o diálogo do grupo focal fosse gravado, por meio do aplicativo do smartphone do pesquisador. Iniciamos nosso grupo focal com a apresentação aos participantes da pesquisa, por meio de *slides* projetados por um Datashow, informações básicas sobre o momento e os tópicos estruturais da Sequência Didática.

No momento seguinte foi entregue uma cópia impressa da proposta de Sequência Didática (APÊNDICE D), com detalhamento de cada tópico, além da projeção da mesma por meio de Datashow. No documento exposto por meio da projeção, os itens estavam dispostos dentro de uma tabela, contendo o mesmo conteúdo do texto impresso e com uma coluna com espaço para as inferências dos sujeitos da pesquisa, como exclusão ou inclusão de textos, sugestões e outras possibilidades. Cada item da Sequência Didática proposta foi colocado para avaliação dos sujeitos, para que pudessem inferir sobre eles suas sugestões.

A estrutura da Sequência Didática foi pensada a partir do modelo apresentado nas Orientações Curriculares para o Ensino Médio: caderno de Educação Física (MARANHÃO, 2018), para o conteúdo Capoeira (Anexo D). Utilizamos os tópicos propostos no modelo, a citar:

Tema

- I. Objetivo(s)
- II. Conteúdo(s)
- III. Série
- IV. Número de aulas sugeridas
- V. Material usado
- VI. Desenvolvimento (subdividido em etapas)
- VII. Avaliação

O detalhamento de cada item foi construído a partir dos aportes teórico-metodológicos dos conteúdos das Danças (Contextos, Textos e Subtextos) em Marques (1997), nas pistas para o ensino das Danças Populares em Nóbrega (2000), nas possibilidades cinemotóricas das Danças Populares Maranhense em Viana (2003).

Foi pedido que cada item da Sequência Didática fosse analisado e feitas inferências sobre o mesmo, quando achassem necessário. Podendo as participantes pedir para voltar a qualquer tempo em um item anterior já colocado a análise.

Detalhamos a seguir as inferências feitas pelos sujeitos da pesquisa, item por item, a começar pelo tema.

O tema proposto à Sequência Didática foi “DANÇAS E RITMOS DO MARANHÃO: entre bois, tambores e rebolados”. Sobre este não houve sugestões de mudanças, considerando-o bem chamativo. Destacou-se a presença da palavra “entre” no sentido de “o que há?”, provocando a curiosidade.

Seguimos para o seguinte item: Objetivos. Neste foram propostos os seguintes objetivos de aprendizagem:

- Conhecer a origem (contextos) das Danças Populares Maranhenses estudadas.
- Reconhecer as Danças Populares Maranhenses como manifestação da cultura maranhense.
- Reconhecer os elementos constituintes das danças estudadas (gestos, instrumentos e indumentárias) e os diferenciar de uma dança para outra.
- Experimentar o gestual motor (textos e subtextos) das Danças Populares Maranhenses.
- Criar a partir do gestual motor aprendido possibilidades coreográficas (Formação Criativa)
- Fruir das Danças Populares Maranhenses.
- Valorizar as Danças Populares Maranhenses enquanto conhecimento e manifestação cultural.

Não houve inserção ou exclusão de objetivos de aprendizagem, sendo todos considerados pertinentes. Ocorreu apenas, um breve pedido de esclarecimento sobre o significado do verbo “Fruir”, por parte da Gestora Auxiliar Pedagógica, sendo respondido pela Professora de Educação Física, o sinônimo de apreciar.

O item seguinte a ser analisado foi o de Conteúdos. Sendo proposto como conteúdo geral: DANÇAS POPULARES MARANHENSES (Bumba Meu Boi; Tambor de Crioula; Cacuriá). A justificativa do uso dessas três Danças foi feita pelo pesquisador, onde o mesmo alegou que essas três manifestações culturais, são as que mais se destacam no período festivo no Estado do Maranhão, principalmente na sua capital, São Luís. Não houve inferência sobre esta proposição, no entendimento que nem mesmo teria como se trabalhar muitas Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física, muito devido a carga horária, destacaram as participantes.

Os conteúdos específicos foram apresentados na seguinte ordem:

- Origem e História (Contextos)
- Características: Instrumentos, Indumentárias, Toadas e Sotaques (Bumba Meu Boi).
- A dinâmica da Dança (Textos; Subtextos; Formação Expressiva).
- Danças Populares Maranhenses enquanto manifestação cultural do estado.

Não houve neste momento inferência sobre os subtópicos apresentados, considerando-os todos pertinentes. A inferência ocorreu num momento à frente, onde surgiu a sugestão de se falar sobre a questão do belo e da estética, dando como exemplos a figura das índias dos Bumba Meu Boi. Fazendo considerações sobre transformações estéticas e a mídia. Tal inferência foi considerada e inserida na Sequência Didática produzida coletivamente.

O item analisado, por conseguinte, foi o da “Série”, referência ao ano em que se trabalhará a proposta apresentada. O ano sugerido foi o 2º, pois já se adequa a matriz curricular das Orientações Curriculares para o Ensino Médio: caderno de Educação Física (MARANHÃO, 2018). No entanto, foi salientado que pode ser trabalhado em outra etapa de ensino, e assim foi planejado para o ano letivo de 2021, onde a Professora irá trabalhar a temática no 1º ano, no 4º período letivo. No momento do grupo focal estávamos no 3º período do referido ano letivo.

A professora pontuou novamente que a Professora de Arte já havia trabalhado o conteúdo Dança nas suas aulas nas turmas do 1º ano. Com isto, a Professora de Educação Física planejava falar sobre as Danças Populares Maranhenses de forma específica.

Sobre o item referente ao “Número de aulas sugeridas”, foram propostas 20, considerado adequado e que corresponde a carga horária da disciplina em um período letivo. Mas, levantamos a possibilidade de ampliação do mesmo. Isto se daria a depender do progresso com os alunos.

No item que trata do “Material usado”, foram propostos os seguintes materiais:

- Slides com os conteúdos estudados.
- Data Show ou aparelho de TV com entrada para *pen drive*.
- Vídeos de apresentações das danças estudadas.
- Música em mídia (CD ou *Pen drive*).
- Aparelho para reprodução do som.
- Indumentária (podem ser produzidas pelos alunos).

- Instrumentos (podem ser produzidos pelos alunos).

Os materiais de apoio pedagógicos propostos já são utilizados, em sua maioria, nas aulas da Professora, por tanto não houve inserções ou exclusões, por parte das participantes. A sugestão acrescentada pela proposta está na possibilidade de se confeccionar instrumentos e indumentárias, por meios de oficinas. Sobre as oficinas, se destaca os vídeos produzidos pela Mestre em Educação (PPGEEB/UFMA), Ana Deborah Pereira de Barros e disponibilizados no canal do *Youtube*. Porém, a inserção destes vídeos não foi possível, pois no canal da professora só estavam disponíveis vídeos de chamadas das apresentações.

Seguimos no grupo focal, analisando o item de “Desenvolvimento”, este item continha cinco (5) etapas. Iremos destacar cada etapa a seguir, em formato de quadros, para uma melhor organização visual.

Quadro 03: Primeira etapa do Desenvolvimento da Sequência Didática.

<p style="text-align: center;">1ª Etapa (1 aula) Problematizando</p>	<p>Nesta primeira etapa se problematiza o conteúdo a partir da prática social dos estudantes, colhendo informações sobre o conhecimento prévio do estudante sobre a temática. O professor poderá questioná-los nesse sentido:</p> <ul style="list-style-type: none"> ? Se existe alguma dança que só é encontrada no Maranhão? ? Se sim: Quais seriam? Se já dançaram ou assistiram apresentações das mesmas? ? Se não: De onde então são as danças que vemos durante o período junino e nos informes publicitários e propagandas das emissoras de TV locais? ? Se as danças estão relacionadas com a cultura de uma região? ? Se todas as danças apresentam os mesmos movimentos coreográficos e rítmicos em todas as regiões? ? Se temos meios de trabalhar (espaço, material, instrumentos) estas danças na nossa escola? ? Qual seria a importância de se estudar sobre as Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física? <p>Além de levantar e agrupar os possíveis questionamentos que podem surgir dos próprios estudantes. Ao final dessa conversa, se propõe aos alunos pesquisar sobre as Danças (Nóbrega, 2000) que foram citadas, para que possa ser discutido o que foi encontrado nas aulas seguintes.</p>
---	---

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Nesta primeira etapa, com sugestão de uma aula, busca-se a introdução ao conteúdo por meio de questionamentos aos alunos, espera-se com isto incitar os alunos a um debate a partir de suas realidades vividas. E segue com uma proposição de pesquisa, com a finalidade de se aprofundar nas questões feitas neste primeiro momento. Esta sugestão de se fazer uma pesquisa é apoiada nas dicas apontadas por Nóbrega (2000), para o ensino das Danças Populares. Não houve inferências por

parte das participantes, indicando a pertinência das questões propostas, assim como o uso da pesquisa como instrumento didático.

Quadro 04: Segunda etapa do Desenvolvimento da Sequência Didática.

<p>2ª etapa (4 aulas) Contextos das Danças Populares Maranhenses.</p>	<p>Nesta etapa acontecerá a apreensão teórica por meio das aulas teóricas sobre os conteúdos.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Cultura Popular e Dança Popular.(Conceitos) ● Origem e Histórico das Danças Populares Maranhenses escolhidas. ● Características: Instrumentos, Indumentárias e Sotaques (Bumba Meu Boi). <p>Nas aulas teóricas se fará exposição dos conteúdos, imagens das danças e vídeos de apresentações das mesmas, mostrando sua construção histórica, suas características particulares como as indumentárias, os instrumentos utilizados e visualizações dos gestos motores ao se dançar cada dança estudada.</p>
---	---

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Na segunda etapa foram sugeridas quatro (4) aulas. Nela aconteceria a apreensão teórica do conteúdo, por meio dos três tópicos supracitados. O professor se valeria dos recursos pedagógicos para exposição de vídeos e slides sobre as Danças Populares Maranhenses. Esta etapa tem seu aporte teórico-metodológico em Marques (1997), que destaca os Contextos como conteúdo da Dança. Incluímos ainda, referências aos autores que escrevem sobre as Danças Populares Maranhenses de forma específica, a citar: Viana (2005); IPHAN (2011, 2018); Barros (2018), sobre o Bumba Meu Boi; Ramassote et al (2006) Manhães (2012); Pires (2016), sobre o Tambor de Crioula; Delgado (2005); Cutrim (2017a, 2017b), sobre o Cacuriá.

Para esta etapa foi feita uma inferência, sugerida pelas participantes, como recurso metodológico, a visitação em espaços onde essas manifestações se originam. Foi citado como exemplo, a comunidade da Maioba, bairro do município do Paço do Lumiar, que faz limite com São Luís. Por esta comunidade possuir um Grupo de Bumba Meu Boi, muito conhecido. Mas ficou aberto a outros espaços. Tal sugestão foi acolhida, mas feito a ressalva de que para esta possa acontecer, a escola dependerá de recursos financeiros e organização logística para a mesma. Ficou acrescentada como uma possibilidade, que a depender do contexto poderia ou não ocorrer.

Quadro 05: Terceira etapa do Desenvolvimento da Sequência Didática.

<p>3ª etapa (4 aulas) Textos e Subtextos das Danças Populares Maranhenses.</p>	<p>Nesta etapa acontecerá a apreensão prática das Danças Populares Maranhenses por meio das aulas práticas sobre os conteúdos.</p> <p>A dinâmica da Dança</p> <p>✓ Textos: disposição espacial; coreografias. (MARQUES, 1997)</p>
--	---

	<p>✓ Subtextos: o gestual e a estética do movimento (MARQUES, 1997)</p> <p>Nas aulas práticas se fará a experimentação e fruição dos movimentos e gestuais das Danças por meio do movimento corporal (NÓBREGA, 2000), será neste momento o encontro do visto e do vivido em movimento, onde se buscará construir o significado das Danças Populares Maranhenses enquanto conhecimento cultural, corporal, estético e simbólico. (VIANA, 2003)</p>
--	---

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Na terceira etapa do desenvolvimento foram sugeridas quatro (4) aulas. Nesta etapa buscamos trabalhar a parte prática do conteúdo. O aporte teórico-metodológico usado foi o de Marques (1997), onde os textos e subtextos são conteúdos da Dança, além de nos apoiamos em Nóbrega (2000), e Viana (2003), na parte com relação à formação corporal e o uso dos elementos cinemotores. Não houve inferência nesta etapa do desenvolvimento proposta.

Quadro 06: Quarta etapa do Desenvolvimento da Sequência Didática.

<p>4ª etapa (4 aulas) Formação Expressiva/Criação</p>	<p>Nesta etapa busca-se a Formação Criativa (NÓBREGA, 2000) do aluno, onde este deve criar (coreografia) a partir do que foi aprendido nas aulas anteriores e de suas próprias vivências.</p> <p>Sugerimos ainda, como complemento: Oficina de Instrumentos e indumentárias.</p>
--	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Para a quarta etapa foi proposto quatro (4) aulas. Está baseada no referencial teórico-metodológico de Nóbrega (2000), esta é a parte em o aluno irá usar daquilo que aprendeu para criar sua própria composição coreográfica. Neste momento avalia-se a apreensão prática do conteúdo.

Propomos ainda oficinas de construção de instrumentos e indumentárias das Danças estudadas, com o apoio de tutoriais da plataforma de vídeos *Youtube*. Estas oficinas possuem com o duplo objetivo de serem usados na etapa seguinte, mas também como possibilidade metodológica de inclusão de todos no processo educativo. Esta consideração partiu da fala da professora na entrevista, ao destacar a vergonha que alguns alunos expuseram, como argumento para não se apresentarem no pátio. Não houve inferências nesta etapa, mas se reforçou a necessidade dessa estratégia de inclusão do aluno no processo educativo, não somente pela prática da dança.

Quadro 07: Quinta etapa do Desenvolvimento da Sequência Didática.

<p>5ª etapa (2 aulas) Apresentação do aprendido.</p>	<p>Sugere-se uma apresentação das Danças estudadas, podendo haver confecção de indumentárias e instrumentos, com materiais alternativos (TNT, Papelão, Baldes, cabos de vassouras, pedaços de ripas, entre outros), caso a escola não disponha destes elementos.</p>
---	--

	A apresentação pode ser apenas nas turmas ou em forma de socialização no pátio, como a organização de um mini evento de Dança Popular Maranhense.
--	---

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Para a última etapa do desenvolvimento da nossa proposta foram colocadas duas (2) aulas. Esta última etapa consiste na apresentação do que foi aprendido. Propomos que ele possa ser feito em dois formatos, um mais restrito à sala ou aberto à comunidade escolar com exposição no pátio da escola. O formato adotado dependerá da confiança dos alunos construída durante o processo. Não houve inferências sobre esta etapa.

Quadro 08: Último item da Sequência Didática, a Avaliação.

AVALIAÇÃO (1 aula)	<p>Nesta etapa, destinada uma (1) aula, será o fechamento da sequência sugerida. Pode acontecer de várias formas dependendo do instrumento utilizado, como por exemplo:</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Redação de um texto dissertativo; ➤ Apresentação do que foi aprendido de forma oral; ➤ Uma atividade escrita. <p>Mas, certamente ganhará uma vertente quantitativa, uma vez, que já teríamos realizado a vertente diagnóstica no início, na primeira etapa, e de vertente processual, nas etapas seguintes.</p>
------------------------------	---

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Finalizamos nossa proposta com a sugestão de uma aula final para a avaliação de aprendizagem aplicada aos alunos. Isto se faz necessário uma vez que o professor deve atribuir uma nota ao final do período letivo. Nas Orientações Curriculares para o Ensino Médio: caderno de Educação Física (MARANHÃO, 2018), se destaca vários tipos de instrumentos avaliativos que podem ser usados pelos professores, da seguinte forma:

O professor pode se instrumentalizar de pré-testes, provas escritas e orais, trabalhos, pesquisas em duplas ou grupos, relatórios ou trabalhos escritos individuais ou em grupos, seminários, questionários para grupos, estudos de caso, portfólio individual ou coletivo, webquests e autoavaliação, tendo como postura máxima a observação investigativa. (MARANHÃO, 2018, p. 30).

Não vemos neste sentido uma limitação na forma de se avaliar, pois o instrumento a ser utilizado é de escolha do professor. Porém, a natureza quantitativa está atrelada ao registro de uma nota ou mais notas que comporão a média da nota do aluno para aquele período letivo. Salientamos que o professor pode usar a primeira etapa como uma forma de avaliação diagnóstica, para compreender o conhecimento prévio do aluno. Isto foi reforçado pelas participantes.

Houve neste momento a inferência de uma sugestão. Pontuaram que: que havia uma avaliação diagnóstica¹⁵ no início e a proposição de uma avaliação de cunho quantitativo no final, e se falou sobre a avaliação processual e/ou parcial, durante o decorrer das aulas. Assim sugeriram que houvesse uma avaliação de cunho teórico no meio do processo.

Houve breves considerações sobre a nomenclatura da avaliação que seria feita, por parte das participantes e do pesquisador: se processual ou formativa. O que demonstrou a necessidade de uma sistematização para este ponto da Sequência Didática proposta. Com isto, nos apoiamos no trabalho de Nobre (2021), que aborda sobre avaliação no componente curricular da Educação Física, onde se faz a distinção nas nomenclaturas apresentadas. De acordo com o trabalho de Nobre (2021) a processual está relacionada ao momento de aplicação durante o processo, onde a avaliação pode ser inicial, processual ou final, e com relação à função da avaliação, esta pode ser diagnóstica, formativa e sumativa.

Deste modo pontuamos que esta avaliação processual será formativa, como indicado nas Diretrizes Curriculares do Estado do Maranhão – DCE/MA, onde se afirma que “A avaliação processual deve ser formativa, possibilitando ao professor o acompanhamento dos avanços e das dificuldades dos estudantes ao longo do processo.”. (MARANHÃO, 2014b, p.98). A avaliação que assume a função formativa, segundo Nobre (2021, p. 55), “utiliza-se na valoração de processos, de modo a permitir ajustamentos contínuos ao longo do desenvolvimento e da experimentação de um novo currículo ou método de ensino”. Ainda nas palavras de Nobre (2021, p. 54, grifo nosso) “o *feedback* assume aqui um papel fundamental, para a regulação da aprendizagem.”. Esta avaliação terá a função de dar um retorno ao docente sobre a aprendizagem pretendida aos alunos sobre os conceitos de apoio e contextos das Danças Populares Maranhenses.

Foi perguntado às participantes em qual momento se poderia realizar essa avaliação formativa. Ambas inferiram que poderia ser feito logo após a segunda etapa, destinada à apreensão teórica do conteúdo. Desta forma poderíamos inserir mais uma etapa no desenvolvimento ou apenas acrescentar nas especificações, sendo esta segunda opção escolhida. Ainda neste sentido, tendo como base essas inferências

¹⁵ Quando o objetivo é orientar, a avaliação assume uma função de diagnóstico, debruçando-se, no caso, no caso da avaliação das aprendizagens, sobre as aptidões, os conhecimentos, procedimentos ou competências consideradas como pré-requisitos para as novas aprendizagens. (NOBRE, 2021, p. 53).

sobre a avaliação de aprendizagem dos alunos, propomos um roteiro de observação da terceira etapa, como instrumento avaliativo da parte prática e de criação coreográfica.

Desta forma obteremos, ao longo de toda a Sequência Didática, iremos ter três momentos avaliativos com atribuição de nota, necessário no registro da prática docente. Estes momentos são: a avaliação formativa (cunho teórico) após a segunda etapa, um relatório de observação da terceira etapa, referente à criação coreográfica, e finalizando com uma avaliação final ou *sumativa*¹⁶ retomando todo processo educativo da Sequência Didática. Sobre a avaliação final, apontamos como possibilidade de atribuição de nota, a própria apresentação das coreografias criadas. Foi salientado pelas participantes que há a necessidade de atribuição de pelo menos três notas para geração da média do período letivo, reforçando a necessidade de se organizar três instrumentos avaliativos.

Salientamos que a construção das avaliações se apoiará no trabalho de Quintilio (2014), que aborda a “Aprendizagem significativa e o ensino de conceitos na Educação Física Escolar.”. A autora traz em seu trabalho um resumo da teoria da Taxonomia dos Objetivos Educacionais, Dimensão Cognitiva, proposta por Bloom et al (1956) e revisada em 2001. O resumo feito por Quintilio (2014, p. 55, grifo) sobre o processo de categorização do processo cognitivo é assim apresentado:

- (a) *Lembrar*: quando o aluno reconhece e reproduz ideias e conteúdos;
- (b) *Entender*: quando o aluno estabelece uma conexão entre o conhecimento prévio e o recentemente adquirido e a reproduz com suas próprias palavras;
- (c) *Aplicar*: quando o aluno executa ou utiliza um procedimento numa situação específica ou nova;
- (d) *Analisar*: quando o aluno identifica as informações relevantes e entendem a inter-relação entre as partes;
- (e) *Avaliar*: quando os alunos são capazes de emitir julgamentos baseados em critérios e padrões qualitativos e quantitativos;
- (f) *Criar*: quando o aluno utiliza seus conhecimentos e habilidades prévios com o objetivo de criar uma nova visão, solução, estrutura ou modelo. Envolve o desenvolvimento de ideias novas e originais.

Estes níveis de categorização do processo cognitivo serão usados para estabelecer os itens a serem avaliados nas avaliações propostas.

Verificamos por parte do pesquisador, que a soma das aulas proposta em cada etapa, não correspondiam ao total de aulas proposta para a referida Sequência Didática, no caso vinte (20) aulas, tendo até o momento dezesseis (16) aulas.

¹⁶ A avaliação sumativa é entendida normalmente como balanço final, tendo lugar no final de um segmento de aprendizagem (uma unidade de ensino, parte ou totalidade de um programa). (NOBRE, 2021, p. 54).

Optamos por acrescentar uma aula na primeira etapa, com finalidade de retomar a pesquisa realizada pelos discentes; acrescentar duas (2) aulas a segunda etapa, para contemplar a avaliação formativa, ficando em cinco (6) aulas nessa etapa e se acrescentou mais uma aula ao último item, da avaliação, contabilizando agora duas (2) aulas para este fim. Não havendo contrapontos por parte dos participantes.

Após as inferências feitas pelos sujeitos da pesquisa, apresentamos a seguinte Sequência Didática, que será a base da construção do Guia de Orientação Didático-Pedagógicas sobre o Ensino das Danças Populares Maranhenses.

Quadro 09: Sequência Didática construída coletivamente.

TÓPICOS	ITEM	PROPOSTA
	TEMA	DANÇAS E RITMOS DO MARANHÃO: entre bois, tambores e rebolados.
I	OBJETIVOS	<ul style="list-style-type: none"> • Conhecer a origem (contextos) das Danças Populares Maranhenses estudadas. • Reconhecer as Danças Populares Maranhenses como manifestação da cultura maranhense. • Reconhecer os elementos constituintes nas danças estudadas (gestos, instrumentos e indumentárias) e os diferenciar de uma dança para outra. • Experimentar o gestual motor (textos e subtextos) das Danças Populares Maranhenses. • Criar a partir do gestual motor aprendido possibilidades coreográficas (Formação Criativa) • Fruir das Danças Populares Maranhenses. • Valorizar as Danças Populares Maranhenses enquanto conhecimento e manifestação cultural.
II	CONTEÚDOS	<ul style="list-style-type: none"> • DANÇAS POPULARES MARANHENSES (Bumba Meu Boi; Tambor de Crioula; Cacuriá). • Origem e História. (Contextos) • Características: Instrumentos, Indumentárias, Toadas e Sotaques (Bumba Meu Boi). • A estética nas Danças Populares Maranhense: o conceito de belo. • A dinâmica da Dança (Textos; Subtextos; Formação Expressiva). • Danças Populares Maranhenses enquanto manifestação cultural do estado.
III	SÉRIE	2ª (2º ano)
IV	Nº DE AULAS SUGERIDAS	20 (vinte)
V	MATERIAL USADO	<ul style="list-style-type: none"> • Slides com os conteúdos estudados. • Data Show ou aparelho de TV com entrada para <i>pen drive</i>. • Vídeos de apresentações das danças estudadas. • Vídeos da plataforma do Youtube. • Música em mídia (CD ou <i>Pen drive</i>). • Aparelho para reprodução do som. • Indumentária (podem ser produzidas pelos alunos). • Instrumentos (podem ser produzidos pelos alunos).
VI		DESENVOLVIMENTO
	1ª etapa (2 aula)	Nesta primeira etapa se problematiza o conteúdo a partir da prática social dos estudantes, colhendo informações

	<p>Problematizando</p>	<p>sobre o conhecimento prévio do estudante sobre a temática. O professor poderá questioná-los nesse sentido:</p> <ul style="list-style-type: none"> ? Se existe alguma dança que só é encontrada no Maranhão? ? Se sim: Quais seriam? Se já dançaram ou assistiram apresentações das mesmas? ? Se não: De onde então são as danças que vemos durante o período junino e nos informes publicitários e propagandas das emissoras de TV locais? ? Se as danças estão relacionadas com a cultura de uma região? ? Se todas as danças apresentam os mesmos movimentos coreográficos e rítmicos em todas as regiões? ? Se temos meios de trabalhar (espaço, material, instrumentos) estas danças na nossa escola? ? Qual seria a importância de se estudar sobre as Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física? <p>Além de levantar e agrupar os possíveis questionamentos que podem surgir dos próprios estudantes.</p> <p>Ao final dessa conversa, se propõe aos alunos pesquisar sobre as Danças (Nóbrega, 2000) que foram citadas, para que possa ser discutido o que foi encontrado nas aulas seguinte.</p>
	<p>2ª etapa (6 aulas) Contextos das Danças Populares Maranhenses.</p>	<p>Nesta etapa acontecerá a apreensão teórica por meio das aulas teóricas sobre os conteúdos.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cultura Popular e Dança Popular • Origem e Histórico das Danças Populares Maranhenses escolhidas (Contextos da Dança, Marques (1997)) • Características: Instrumentos, Indumentárias e Sotaques (Bumba Meu Boi) <p>Nas aulas teóricas se fará exposição dos conteúdos, imagens das danças e vídeos de apresentações das mesmas, mostrando sua construção histórica, suas características particulares como as indumentárias, os instrumentos utilizados e visualizações dos gestos motores ao se dançar cada dança estudada.</p> <p>Podem ser realizadas visitas em locais onde essas manifestações são produzidas.</p> <p>Realizar uma avaliação parcial de cunho teórico para saber se o aluno deteve os conhecimento e compreensão teórica sobre a temática. Baseados em Nobre (2021) e Quintilio (2014).</p>
	<p>3ª etapa (4 aulas) Textos e Subtextos das Danças Populares Maranhenses.</p>	<p>Nesta etapa acontecerá a apreensão prática das Danças Populares Maranhenses por meio das aulas práticas sobre os conteúdos.</p> <p>A dinâmica da Dança</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Textos: disposição espacial; coreografias. (MARQUES, 1997)

		<p>➤ Subtextos: o gestual e a estética do movimento (MARQUES, 1997)</p> <p>Nas aulas práticas se fará a experimentação e fruição dos movimentos e gestuais das Danças por meio do movimento corporal, será neste momento o encontro do visto e do vivido em movimento, onde se buscará construir o significado das Danças Populares Maranhenses enquanto conhecimento cultural, corporal, estético e simbólico. (VIANA, 2003)</p>
	<p>4ª etapa (4 aulas) Formação Expressiva/Criação</p>	<p>Nesta etapa busca-se a Formação Criativa (NÓBREGA, 2000) do aluno, onde este deve criar (coreografia) a partir do que foi aprendido nas aulas anteriores e de suas próprias vivências.</p> <p>Sugerimos ainda, como complemento: Oficina de Instrumentos e indumentárias.</p> <p>Realizar uma observação sistemática dos alunos com a finalidade de atribuição de uma segunda nota.</p>
	<p>5ª etapa (2 aulas) Apresentação do aprendido.</p>	<p>Sugere-se uma apresentação das Danças estudadas, podendo haver confecção de indumentárias e instrumentos, com materiais alternativos (TNT, Papelão, Baldes, cabos de vassouras, pedaços de ripas, entre outros), caso a escola não disponha destes elementos.</p> <p>A apresentação pode ser apenas nas turmas ou em forma de socialização no pátio, como a organização de um mini evento de Dança Popular Maranhense.</p>
VII	<p>AVALIAÇÃO (2 aulas)</p>	<p>Nesta etapa, destinada duas (2) aulas, será o fechamento da sequência sugerida.</p> <p>Pode acontecer de várias formas dependendo do instrumento utilizado, como por exemplo:</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Redação de um texto dissertativo; ➤ Apresentação do que foi aprendido de forma oral; ➤ Uma atividade escrita. ➤ Apresentação das coreografias. <p>Mas, certamente ganhará uma vertente quantitativa, uma vez, que já teríamos realizado a vertente diagnóstica no início, na primeira etapa, e de vertente processual, nas etapas seguintes.</p>

Fonte: Elaborada pelo autor.

Com a Sequência Didática construída coletivamente em mãos, partimos para a elaboração do Guia de Orientações Didático-Pedagógicas sobre o ensino das Danças Populares Maranhenses – Bumba Meu Boi, Tambor de Crioula e Cacuriá. Como base teórica para o Guia, utilizamos o texto apresentado na quarta seção deste texto, de onde retiramos conceitos, citações, fatos históricos, ilustrações e descrições das danças e seus elementos. Como base para as aulas práticas, tivemos como apoio os autores supracitados na Sequência Didática e recursos audiovisuais encontrados na plataforma de vídeos do *Youtube*. E como fundamentação para os momentos

avaliativos, recorreremos àqueles apontados durante fundamentação teórica, usados para nomear e apontar funções das avaliações, ocorrido no encontro focal.

5.3 Produto da Pesquisa - Descrição

Com base no aporte teórico-metodológico e nas sugestões dos sujeitos da pesquisa, construímos um Guia de Orientações Didático-pedagógicas para o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses, intitulado de Ritmos e Danças Maranhenses: entre bois, tambores e requebrados. O objetivo do Guia é oferecer aos/às professores/as de Educação Física um material didático que possa subsidiar a prática docente na sua gestão de ensino em sala de aula sobre a referida temática. Esperamos que este Guia possa ajudar na sistematização e contextualização do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses.

O Guia está sob a licença do Creative Commons (CC)¹⁷ com atribuições que permitem compartilhamento, desde com a devida atribuição de crédito de autoria (BY), sem permissão de utilização para fins comerciais (NC) e não permite a alteração de seu conteúdo (ND). Segue o código da licença visualizado no produto educacional proposto:

Figura 25: Licença do Produto Educacional (CC BY-NC-ND).



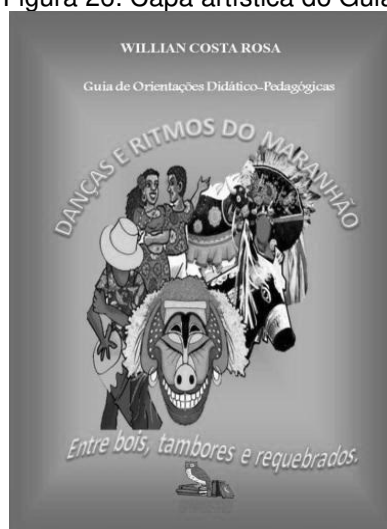
Fonte: Creative Commons (2021).

O Guia possui 64 páginas, incluindo os elementos pré-textuais (capa, folha de rosto, ficha de identificação, apresentação e sumário), os elementos textuais (Introdução, Parte 1 e seus tópicos, Parte 2 e seus tópicos, Parte 3 e seus tópicos, Parte 4 e seu tópico e as considerações finais) e os elementos pós-textuais (referências e o breve currículo dos autores). Seguem sua descrição e ilustrações.

Como ilustração da capa utilizamos a imagem tema da capa fantasia da dissertação, com fundo azul royal em tons gradiente em homenagem ao curso do Mestrado Profissional do qual a pesquisa se originou.

¹⁷Esta é a mais restritiva das nossas seis principais, só permitindo que outros façam download dos seus trabalhos e os compartilhem desde que atribuam crédito a você, mas sem que possa alterar de nenhuma forma ou utilizá-los para fins comerciais.(CREATIVE COMMONS, 2021).

Figura 26: Capa artística do Guia.

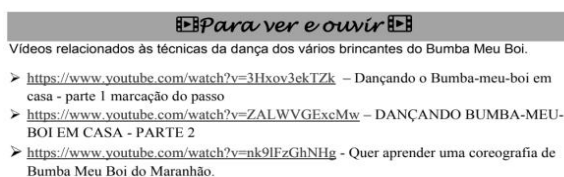


Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Na apresentação, como numa espécie de carta ao leitor, apresentamos as motivações pessoais e acadêmicas que levaram à criação deste Guia, assim como seus objetivos pretendidos e sua relação direta com o Mestrado Profissional do Programa de Pós-Graduação em Gestão do Ensino da Educação Básica da Universidade Federal do Maranhão (PPGEEB/UFMA).

No sumário apresentamos a denominação das partes, tópicos e subtópicos abordados ao longo do Guia, de forma sequencial e fazendo a paginação somente das partes e dos tópicos. Alguns dos subtópicos se repetirão ao longo do Guia, e não constarão no sumário, estes subtópicos são denominados de “Para ver e ouvir”, nestes subtópicos se fazem sugestões de audiovisuais para serem usados nas aulas teóricas e/ou como apoio para aulas práticas e de criação coreográficas e oficinas.

Figura 27: Subtópicos Para ver e ouvir.



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Na Introdução se faz as seguintes inferências: apresentação da temática a ser abordada com uma breve justificativa da proposição da mesma; apresentação da estrutura do Guia e o que cada parte terá; destaca ainda a duração da hora/aula em 50 minutos e o quantitativo de aulas propostas para a aplicação deste Guia em vinte (20) aulas; atenta para o uso de fonte das letras diferentes como estratégia de diferenciar pontuações e orientações dos autores para os/as professores/as, o texto-

base da parte teórica e as citações diretas do texto-base, se utilizando de formatações de fundo; atenta para o uso da linguagem usada na escrita dos subtópicos, que por vezes fazem referências à linguagem coloquial maranhense, como: “Nem te conto!”, “E aí?”, “Mermã/Mermaõ”.

Ao início de cada parte, há uma página com uma pequena introdução do que será abordada nesta parte do Guia, como pode ser visualizado na figura seguinte:

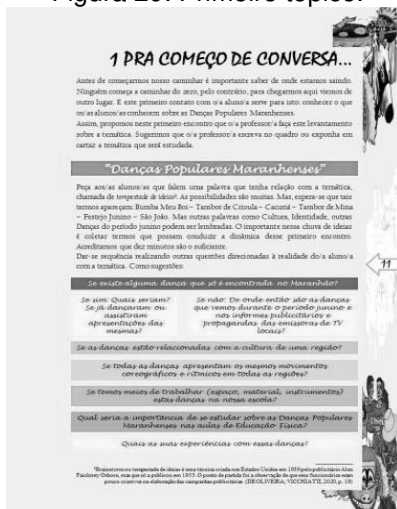
Figura 28: Página de introdução às partes do Guia.



Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Na parte 1, com o título “Dos conhecimentos prévios aos conhecimentos sistematizados”, irá trazer texto para a base teórica do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses. São propostas oito (8) aulas com 50 minutos para realização desta parte. No primeiro tópico, referentes à primeira aula, são feitas propostas de questões de problematização.

Figura 29: Primeiro tópico.



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

No segundo tópico são apresentados conceitos como Cultura e Cultura Popular, para ajudar o aluno a compreender as bases conceituais da temática. Nos tópicos terceiro, quarto e quinto tópicos são abordados os contextos, textos e subtópicos do Bumba Meu Boi, do Tambor de Crioula e do Cacuriá, respectivamente. No sexto tópico há uma proposição de uma avaliação formativa, de abordagem objetiva e no sétimo a retomada reflexiva desta avaliação com base nos resultados obtidos.

Figura 30: Sétimo tópico - Avaliação Formativa.

ESCOLA	NOTA
<p>17) A prática corporal que abrange elementos como ritmo, harmonia, gestos e expressividade, possuindo uma conexão fundamental entre o corpo, o tempo e o espaço para a criação e expressão dos gestos, com atribuição significativas diversas.</p> <p>O enunciado faz referência a:</p> <p>a) Cultura Popular; b) Cultura Erudita; c) Brincantes; d) Dança.</p> <p>27) Podemos afirmar que a Dança que é postulada por um povo e que possui as posturas destacadas da cultura do povo, a criatividade, a auto afirmação, a cordão e que possui atribuição de significado próprios.</p> <p>A afirmativa acima postulada é referente ao tema:</p> <p>a) Dança Midiática; b) Dança Popular; c) Dança Antiga; d) Dança Rural.</p> <p>37) O Bumba Meu Boi, é uma manifestação nascida do povo popular e não foi bem vista por toda sociedade maranhense em seu início. No entanto, com o passar dos anos e a intervenção do Estado, houve uma espécie de valorização deste folguedo, o que levou a um processo de organização dos Grupos de Bumba Meu Boi. Atualmente, o Bumba Meu Boi, sofre influência direta do processo midiático e por isso é criticado ao ser comparado a uma mercadoria.</p> <p>Neste sentido, podemos afirmar sobre o Bumba Meu Boi hoje que:</p> <p>a) Há um nível de valorização do folguedo; b) Há ainda muitos conflitos como na sua origem; c) Há uma inserção do Bumba Meu Boi no mercado de bens culturais; d) Há um processo de institucionalização dos Grupos do Bumba Meu Boi.</p>	<p>47) O Bumba Meu Boi conta a história da morte do boi mais amado de um fazendeiro ou amo, em que o Pai Francisco lhe tira a língua para satisfazer o desejo de grávida de sua esposa Catarina. Em torno deste evento ocorrem todo um ciclo festivo do Boi.</p> <p>A parte do ciclo festivo a que se destina a bênção religiosa sobre o boi, como um pedido de permissão para poder sair para as festas, é denominada de:</p> <p>a) Enxada; b) Bataco; c) Brincantes; d) Matraca.</p> <p>49) O Bumba Meu Boi possui três grupos étnicos: o africano, o indígena e o branco. Os grupos apresentam funções e grupamentos dentro da disposição espacial do folguedo.</p> <p>Com relação ao grupo indígena, mais especificamente no tangê o dançarino indiano, é correto afirmar em:</p> <p>a) No estaque de Costa de Mão, seus gestos moedores são de forma repetitiva, linear e uniforme, concentrando muita energia nas pernas, com braços relaxados e pouca movimentação da cabeça, remetendo à ligação com mãe terra, característica de danças indígenas.</p> <p>b) No estaque de Matraca, possuem as indumentárias mais leves e se colocam em fila indiana. Seu gesto mostra seus braços. Eles realizam pequenos pulos, saltos de uma perna para outra, sempre com a postura ereta. Há uma impulsão do corpo durante sua movimentação.</p> <p>c) No estaque de Orquestra, as índias dançam segundo um ritmo codificado e lento, e sua coreografia se baseiam em saltos e passos longos, com movimentação alternar dos braços e deslocamento harmônico pelo espaço até formar a roda do boi.</p> <p>d) No estaque da Bataco, seus dançarinos são sincronizados. Seus movimentos são condicionados por sua indumentária.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Na segunda parte, cujo título é “Dos conhecimentos teóricos às vivências práticas”, se faz a proposição de vivências e experimentações práticas pelos/as alunos/as das danças abordadas, as aulas práticas. São propostas quatro (4) aulas com 50 minutos para realização desta etapa, compreendendo do oitavo tópico ao décimo primeiro. As aulas são propostas com seguinte sequência didática, em quatro momentos:

1. **PARA COMEÇO DE CONVERSA:** roda de conversa inicial sobre o tema da aula que será abordado com questionamentos direcionados pelo/a professor/a.
2. **ALONGANDO E AQUECENDO:** alongamentos dos membros e tronco para evitar lesões, seguido de uma pequena atividade ritmada para aquecer os músculos.
3. **PRÁTICA NA PRÁTICA:** proposição de ações sob o comando do professor, referentes ao gesto motor das danças feito com acompanhamentos musicais.

4. E AÍ, MERMÃ? E AÍ, MERMÃO?: roda final de conversa com utilização de questionamento por parte do/a professor/a sobre a aula e a temática, buscando consolidar significados.

No oitavo tópico, sendo a primeira aula prática, aborda-se a dança enquanto movimento corporal ritmado, dentro de um espaço e na duração de um tempo. A proposta é vivenciar as possibilidades motoras dos/as alunos/as por meio da dança, para que compreendam que todos podem dançar.

Figura 31: Oitavo tópico.



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

No nono tópico, sendo a segunda aula prática, aborda-se a dança do Bumba Meu Boi. A proposta é vivenciar os dançares de diferentes personagens deste folguedo, como o boi, o vaqueiro e as índias e índios. Levando o/a alunos/as a perceber a diferenciação do gestor motor ao dançar e seus significados.

Figura 32: Nono tópico.



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

No décimo tópicos, sendo a terceira aula – prática, aborda-se a dança do Tambor de Crioula. A proposta é vivenciar o dançar da coreira dentro da roda e o batucar dos tambores. Buscando a desmistificação de preconceito sobre essa manifestação cultural.

Figura 33: Décimo tópicos.



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

No décimo primeiro tópicos, sendo a quarta aula prática, aborda-se a dança do Cacuriá. A proposta é vivenciar o dançar sensual do Cacuriá, mas respeitando o espaço e o corpo do outro. Buscando trabalhar a sensualidade da dança de forma respeitosa, desconstruindo o estereótipo de dança depravada.

Figura 34: Décimo primeiro tópicos.



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Na terceira parte, intitulada “Das vivências práticas às construções coreográficas”, se propõe no décimo segundo tópicos a confecção de instrumentos com

materiais alternativos por meio de uma oficina e a proposição aos/as alunos/as de criar uma coreografia e apresentação a partir do que foi aprendido e vivenciado nas aulas teóricas e práticas. São propostas seis (6) aulas com 50 minutos para realização desta etapa. O professor deverá sempre está acompanhando o processo criativo e de ensaios. Por fim os alunos devem se apresentar, entre eles ou para a comunidade escolar, a depender do combinado com os/as alunos/as.

Figura 35: Décimo segundo tópico.

12. CONSTRUINDO INSTRUMENTOS, ADEREÇOS E DANÇARES.

Como foi visto nas aulas teóricas e nos vídeos exibidos, o Bumba Meus Bois, o Tambor de Crioula e o Cacuriá são construídos por outros elementos que os caracterizam como manifestações culturais, dentre eles instrumentos, vestimentas, adereços e trajes.

Neste cenário a aula desta parte são destinadas, principalmente à construção por parte dos/as alunos/as de coreografias e representações das Danças Populares Maranhenses. Mas, partilhando do pensamento de que se pode ampliar esse momento criativo para além de dançar, e assim propomos que a primeira aula desta parte se destine a uma oficina de confecções de instrumentos e adereços com materiais alternativos. Propomos a utilização de seis (6) aulas, com 50 minutos cada.

OFICINA - MÃO NA MASSA - sugestões:

O objetivo dessa oficina é oferecer uma alternativa aos/as alunos/as que não se sentem confortáveis ainda para participar das apresentações advindas das construções coreográficas. E em segundo plano, acaba por oferecer instrumentação para os/as alunos/as confeccionarem os itens da oficina para serem usados nas apresentações.

Seguem algumas sugestões de vídeos tutoriais de confecções de alguns instrumentos:

- <https://www.youtube.com/watch?v=a0CHDYhEE> - Caixa - Tambor de socata (07:53 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=k495AhrQJw> - Maracá - Como Fazer Maracá de Guarda de Branco (02:14 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=KKKc-EsbhPc> - 7 INSTRUMENTOS RECICLADOS SUPER SIMPLES FEITOS DE GARRAFA PET (05:59 min)
- https://www.youtube.com/watch?v=80Mk_P0t8U - Construção de instrumentos musicais com materiais alternativos tambor (16:20 min)
- <http://www.youtube.com/watch?v=KQ8r-Nv8KQ> - Passo a passo Tambor (14:43 min)

Obs: Escolhido os instrumentos que podem ser confeccionados na aula, pode-se pedir que aos/as alunos/as também materiais e objetos que possam ser usados.

Seguem algumas sugestões de vídeos tutoriais de toque de alguns instrumentos:

- <https://www.youtube.com/watch?v=8U-J7T0W3Y> - Toque com Caixa do Dócio (08:26 min)

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

No décimo terceiro tópico há uma proposição de uma ficha de observação para que o/a professor/a possa avaliar a participação dos/as alunos/as nesta etapa. Onde se atribuirá pesos ou pontos a itens avaliados e o somatório será uma nota qualitativa. Como na ilustração.

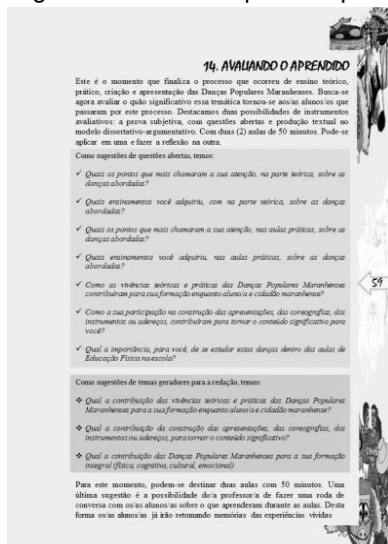
Figura 36: Ficha usada como exemplo.

PARTICIPAÇÃO	ITENS A SEREM OBSERVADOS					
	ASS	ENV	RSP	PRP	RPB	TOTAL
ALUNOS						
Aluno A	1	2	0	2	1	6
Aluna B	2	2	2	2	2	10
Aluno C	0	1	2	1	0	4
Aluna D	2	1	2	1	2	8
Aluno E	1	2	1	2	2	8
LEGENDAS:			PESOS ATRIBUÍDOS			
ASS: Assiduidade			Nenhuma vez: zero (0).			
ENV: Envolvimento			Às vezes: um (1).			
RSP: Respeito			Sempre: dois (2).			
PRP: Proposição						
RPB: Responsabilidade						

Fonte: Elaborada pelo autor (2021).

Na quarta parte de título “Avaliando a aprendizagem – Avaliação Sumativa” traz no décimo quarto e último tópico, a proposição de duas possibilidades ou modelos de avaliações da aprendizagem adquirida pelos/as alunos/as, ambas de cunho subjetivo. Com o uso de até duas (2) aulas com 50 minutos para realização desta parte, que finaliza a Sequência Didática proposta no Guia.

Figura 37: Décimo quarto tópico.



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Para fim de conversa – Considerações Finais é o último elemento textual do Guia e faz referência direta a primeira aula, “Pra começo de conversa”, numa proposição de finalização de um diálogo, entre o/a professor/a e os autores. É a mensagem final ao/a professor/a, que irá utilizar este instrumento em suas aulas, com as considerações sobre o Guia pelos autores e suas pretensões com todas as proposições feitas ao decorrer do mesmo.

Figura 38: Para fim de conversa.



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Após as considerações finais são referenciadas todas as obras utilizadas na fundamentação do Guia. E por fim, na última página encontra-se um breve currículo dos autores, mestrando e orientador, e seus links da Plataforma Lattes.

Figura 39: Os autores.



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Esta proposição de Guia, não tem a pretensão de ofertar fórmulas, e sim uma possibilidade, que pode e deve ser adequada à realidade escolar do/a docente que estiver utilizando o mesmo. E assim poder possibilitar experiências exitosas no ensino sobre as Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física.

6. CONCLUSÃO:

“Reafirmamos, assim, a importância de apreender e vivenciar nossa cultura corpórea através da dança, uma linguagem que o homem construiu e reconstrói/constrói ao longo da sua história.”

BRASILEIRO (2002-2003, p. 56)

Ao pesquisar o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses, buscamos superar limitações de formação inicial (a nível pessoal) e de prática docente (a nível profissional), e não somente isto, mas a possibilidade de que outros profissionais possam ter um apoio pedagógico em sua prática docente. Mais do que um caminho para conhecimentos a serem descobertos e/ou ratificados, esta pesquisa é um produto da inquietação latente nos profissionais da Educação Básica.

O percurso durante este estudo, advindo de uma necessidade pessoal e profissional, nos mostrou o quão necessário este tipo de pesquisa é importante para Educação Básica de uma forma geral. Uma pesquisa em nível de mestrado profissional, onde se produz conhecimento e possibilidades de melhorias para Educação Básica por meio de seus produtos educacionais é uma necessidade irrefutável. Em nível pessoal, é imperioso afirmar que, conseguir finalizar esta etapa do estudo é de uma recompensa imensurável.

Com esta pesquisa, podemos inferir, a partir das leituras sobre a temática em documentos oficiais e bases legais da Educação, que o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses, estão devidamente respaldados, seja por interpretação do que é proposto nos documentos em nível nacional como a Base Nacional Comum Curricular - BNCC (BRASIL, 2018). Ou como citação direta em documentos em nível estadual como as Diretrizes Curriculares do Estado do Maranhão DCE/MA (MARANHÃO, 2014b) e as Orientações Curriculares para o Ensino Médio: caderno de educação física. (MARANHÃO, 2018).

Pudemos ainda, constatar a partir das produções lidas sobre a temática, que as Danças Populares, enquanto conhecimento a ser abordados nas aulas de Educação Física sofre principalmente de uma falta de sistematização do seu ensino e da não contextualização dessa prática, no que se refere ao seu ensino, lançando-as

num local de “objeto decorativo”, parafraseando Brasileiro (2002-2003). Esta mesma constatação podemos aplicar as Danças Populares Maranhenses (VIANA, 2003). Mas, pode-se também, apontar possibilidades didáticas para o ensino sobre as Danças Populares, em especial as Maranhenses, com em Viana (2003), Nóbrega (2000), Marques (1997).

Sobre as Danças Populares Maranhenses em recorte – o Bumba Meu Boi, o Tambor de Crioula e o Cacuriá – enquanto conhecimento a ser abordado nas aulas de Educação Física ficou evidenciado os conteúdos a serem abordados, como destacado por Marques (1997), que estas danças possuem contextos, textos e subtextos que podem ser trabalhados de forma pedagógica pelos/as professores/as em suas aulas. Tais conteúdos são fundamentados nos referenciais encontrados em Viana (2003), Viana (2006), IPHAN (2011, 2018), Barros (2018), Ramassote et al (2006), Manhães (2012), Pires (2016), Delgado (2005), Cutrim (2017a, 2017b).

Na realidade em que pesquisamos, junto aos sujeitos, podemos inferir que o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses ocorre com a utilização de estratégias como pesquisas e seminários. Que os espaços e materiais à disposição dão condições para que este ensino ocorra. Podemos ainda ratificar a importância que seria ter um material pedagógico de apoio para o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses, que atualmente não existe. Construimos de forma coletiva uma possível sequência didática que este material teria, de forma detalhada e fundamentada.

Pontuamos que durante o percurso da pesquisa, inevitavelmente, podem acontecer imprevistos, que forcem a uma adaptação por parte do pesquisador. Assim ocorreu com a impossibilidade de trabalhar com os alunos, havendo a extensão dos questionários e das entrevistas a outros sujeitos do processo educativo, no caso da Professora Coordenadora de Área (PCA) e Gestoras Auxiliar Pedagógica. Também se teve uma redução dos sujeitos da pesquisa com saída da escola da PCA, no entanto acreditamos que as contribuições dos outros dois sujeitos dão validade ao processo empírico.

No contexto de ensino remoto, em que se encontrava a escola no período em que ocorreu a pesquisa, não se pôde fazer a aplicação do Guia criado. A não aplicabilidade do produto educacional em forma de intervenção pedagógica é assegurada pela Instrução Normativa Nº 04/2020/PPGEEB/UFMA, que faz disposições sobre as formas metodológicas de apresentação do Produto Educacional

na dissertação durante o período de distanciamento social do novo Coronavírus (SARS-CoV-2/COVID-19). Acreditamos que a aplicação deste produto, em um futuro oportuno, só teria a agregar ao trabalho realizado. Desta forma, nossa expectativa é que tão logo possamos, iremos colocar o produto educacional em prática.

Esperamos por meio do Guia de Orientações Didático-Pedagógicas, oferecer ao/a professor/a de Educação Física, um material didático-pedagógico de apoio em suas aulas sobre esta temática das Danças Populares Maranhenses, construtos da nossa cultura. E desta forma, esperamos contribuir para um ensino sobre as Danças Populares Maranhenses, de forma sistematizada e contextualizada.

A importância de se abordar essa temática reside na constatação de que as Danças Populares Maranhenses são um conhecimento produzido por um povo e que se transforma ao longo do tempo, sofrendo influência direta dos agentes mobilizadores da sociedade, numa eterna dança de existência, resistência e transmutação. Dentro de suas essências, vive no Bumba Meu Boi, no Tambor de Crioula e no Cacuriá, saberes historicamente construídos, moldados pelos corpos que os produziram, e que contam a nossa história, por meio dos seus movimentos, gestos, melodias, poesia e suor de suas apresentações.

O Guia pretende guiar por possibilidades, e não de conduzir o/a professor/a de forma enrijecida, por uma única forma, dando a ideia que há apenas um caminho. O Guia é o que se propõe a ser: uma proposta, uma possibilidade, uma alternativa viável devidamente fundamentada.

Finalizamos nossas falas e escritas na certeza de que esta pesquisa pode contribuir para o aprofundamento do conhecimento científico sobre as Danças Populares Maranhenses no contexto da Educação Física, além de subsidiar o ensino das mesmas, por meio do Guia de Orientações Didático-Pedagógicas, que fora produzido a partir da mesma.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Michelle Silva et al. O ENSINO DA DANÇA NO ENSINO FUNDAMENTAL II E ENSINO MÉDIO DA REDE ESTADUAL DE RECIFE–PE. **Pensar a Prática**, Goiânia, v. 18, n. 2, abr./jun. 2015.
- ALVES, R. F. DANÇA FOLCLÓRICA NA ESCOLA: CULTURA, IDENTIDADE, PERTENCIMENTO E INCLUSÃO. In: **Anais eletrônicos do XVI Congresso Brasileiro de Folclore - UFSC**, Florianópolis, 14 a 18 de outubro de 2013.
- ANDREOLI, Giuliano Souza. O Ensino da dança e as relações de gênero e sexualidade. **RELACult** - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, [S.l.], v. 5, n. 2, set. 2019. ISSN 2525-7870. Disponível em: <http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/926/1106>. Acesso em: 14 jun. 2020. doi: <http://dx.doi.org/10.23899/relacult.v5i2.926>.
- ARAÚJO, Denise Lino de. O que é (e como se faz) sequência didática? **Revista Entrepalavras**, v. 3, p. 322-334, 2013.
- BARBOSA, Elisangela Almeida. **A dança na formação de professores de educação física: saberes e conhecimentos na intervenção profissional**. 2011. 158f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT, 2011.
- BARBOSA, Yêda (org.). **Tambor de Crioula do Maranhão**. IPHAN. Brasília, DF: Iphan, 2016.
- BARROS, Ana Déborah Pereira de. **Linguagens artísticas do Bumba Meu Boi no currículo do ensino médio no Maranhão: Uma experiência no Centro de Ensino Manoel Beckman**. 2018. 304 folhas. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís.
- BOIS de matraca prestam homenagem a São Marçal. **G1 Maranhão**, 30 junho 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/ma/maranhao/sao-joao/2014/fotos/2014/06/bois-de-matraca-prestam-homenagem-sao-marcal.html#F1263665>. Acesso em: 02 dez. 2021.
- BORRALHO, Tácito. Os elementos animados no Bumba-meu-boi do Maranhão. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 02, p. 156-178, 2006.
- BRACHT, V. Cultura Corporal, Cultura de Movimento ou Cultura Corporal de Movimento? In: SOUZA JÚNIOR, M. **Educação Física Escolar: teoria e política curricular, saberes escolares e proposta pedagógica**. Recife: EDUPE, 2005. p. 97-106.
- BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais. Primeiro e segundo ciclos do ensino fundamental: educação física**. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Fundamental, 1997.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2016. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/pdf/4.1.3_BNCC-Final_LGG-EF.pdf. Acesso em: 15 nov. 2017.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio**. Brasília: MEC, UNDIME, CONSED, dez. 2018.

BRASIL. Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.

BRASIL. Lei nº 13.005, de 25 de junho de 2014. Aprova o plano Nacional de Educação – PNE e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 26 jun. 2014, Seção 1, p. 1-8.

BRASIL. Lei nº 13.415, de 16 de fevereiro de 2017. Altera as Leis nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, 11.494, de 20 de junho de 2007, e institui a Política de Fomento à Implementação de escolas de Ensino Médio em Tempo Integral. Brasil, DF: SEF/MEC, 2017.

BRASIL. **Linguagens, códigos e suas tecnologias**. Secretaria de Educação Básica. Brasília: Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica, 2006.

BRASIL. Ministério da Educação. Resolução nº 2, de 30 de janeiro de 2012. Define Diretrizes Nacionais para o Ensino Médio. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF. 31 jan. 2012. Seção 1, p. 20.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **PCN+: linguagens, códigos e suas tecnologias**. Brasília: MEC/SEMTEC, 2002.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias**. Brasília: MEC/SEMTEC, 2000.

BRASIL. Ministério de Educação e Cultura. LDB - Lei nº 9394/96, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional. Brasília: MEC, 1996.

BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais. Terceiro e Quarto ciclo do Ensino Fundamental - Educação Física. Brasília, 1998

BRASILEIRO, L. T. O CONTEÚDO "DANÇA" EM AULAS DE EDUCAÇÃO FÍSICA: TEMOS O QUE ENSINAR?. **Pensar a Prática**, v. 6, p. 45-58, 2002-2003.

BRASILEIRO, Livia Tenório. A dança é uma manifestação artística que tem presença marcante na cultura popular brasileira. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 3, p. 135-153, Dec. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072010000300009&lng=en&nrm=iso. Acesso em 14 Jun 2020. <https://doi.org/10.1590/S0103-73072010000300009>

BRASILEIRO, Livia Tenório. O ensino da dança na Educação Física: formação e intervenção pedagógica em discussão. **Motriz. Revista de Educação Física**. UNESP, v. 14, n. 4, p. 519-528, 2008.

BRITO, Fabia Holanda de. **Do Maranhão para o mundo – o Bumba-Meu-Boi de orquestra**: tradição, cultura popular e turismo no brincar do Brilho da Ilha. 2016. 183 f. Dissertação (mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

CARDOSO, L. C. M.; BARROS, N. ; GONCALVES, T. F. . LÓGICAS DE PRODUÇÃO NO TAMBOR DE CRIOLA: a organização do circuito cultural da turma de Mestre Felipe. In: **IX JORNADA INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS, 2019, SAO LUIS**. Anais da IX JORNADA INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS: civilização ou barbárie; o futuro da humanidade, centenário de Luxemburgo, uma rosa vermelha para a democratização socialista.. SAO LUIS: UFMA, 2019. v. 9.

CARVALHO, Arthur Henrique Urzeda de; SILVA, Danielle Xavier Teixeira da. A análise da dança no contexto da formação e identidade de jovens escolares de uma escola privada de Goiânia. **Revista Digital**. Buenos Aires, Año 19, Nº 199, Diciembre de 2014. Disponível em: <https://www.efdeportes.com/efd199/danca-no-contexto-da-formacao-e-identidade.htm>. Acesso em: 26 nov. 2019.

CREATIVE COMMONS. **Sobre As Licenças**. Disponível em: https://creativecommons.org/licenses/?lang=pt_BR. Acesso em: 27 nov 2021.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

Complexo Cultural do Bumba meu boi pode se tornar Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. **IPHAN**, 04 dezembro 2019. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5460/complexo-cultural-do-bumba-meu-boi-pode-se-tornar-patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade>. Acesso em: 02 dez. 2021.

CUTRIM, Laiana Lindozo Barros. BRINCANDO CACURIÁ: cantigas de caixeiros em sala de aula. In: XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2017, BRASÍLIA. Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia, 2017a.

CUTRIM, Laiana Lindozo Barros. DIVINO CACURIÁ DE DONA TETÉ: LABORARTE COMO ESPAÇO DE (RE) SIGNIFICAÇÃO E POPULARIZAÇÃO DO CACURIÁ MARANHENSE. **ANAIS DO III SEMINÁRIO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, ENSINO E NARRATIVAS**, p. 74 - 84. Dias 16 e 17 de novembro de 2017b.

CUTRIM, Laiana Lindozo Barros. **Vamos dar um baile no salão da baronesa**: as representações femininas na dança do cacuriá em São Luís – MA. Monografia

(Graduação) – Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão – São Luís, 2012.

DAÓLIO, J. Dicionário Crítico de Educação Física (Verbetes '**Antropologia**' e '**Cultura**') - 3a edição revisada e ampliada. 3. ed. Ijuí: Unijuí, 2014. v. 1. 680p.

DELGADO, Ana Luiza de Menezes. Só precisa rebolar? Performance e dinâmica cultural no Cacuriá maranhense. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Recife, PPGAS/UFPE, 2005.

DINIZ, Irla Karla dos Santos; DARIDO, Suraya Cristina. Danças folclóricas na Educação Física escolar: blog como apoio didático. In: **Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología, Innovación y Educación**, 2014, Buenos Aires. Memorias del Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología, Innovación y Educación, 2014. p. 1-18.

DINIZ, Irla Karla dos Santos; DARIDO, Suraya Cristina. O que ensinar sobre dança no ensino médio?. **Motrivivência**, Florianópolis, v. 31, n. 58, p. 1-23, maio 2019. ISSN 2175-8042. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2175-8042.2019e56603>. Acesso em: 15 jun. 2020. doi: <https://doi.org/10.5007/2175-8042.2019e56603>

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Sincretismo e religião na festa do Divino. **Revista Antropológicas**, v. 18, n. 2, p. 4, 2007.

FERRETTI, Sergio Figueiredo. Cultura Popular e Patrimônio Imaterial: o contexto do tambor de crioula do Maranhão. **Revista de Políticas Públicas**, v. 14, p. 165-172, 2010.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GIMENES, Marisa Lemos Dantas; LARA, Larissa Michelle. DANÇA NA EDUCAÇÃO FÍSICA ESCOLAR: TRATO PEDAGÓGICO E INTERVENÇÃO JUNTO A PROFESSORES DE UMA REALIDADE LOCAL. In: PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência de Educação. Os Desafios da Escola Pública Paranaense na Perspectiva do Professor PDE, 2008. Curitiba: SEED/PR., 2008. V.1. (Cadernos PDE). Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernos/pdebusca/producoes_pde/2008_uem_edfis_artigo_mariza_lemos_dantas.pdf. Acesso em 15 jul. 2019. ISBN 978-85-8015-039-1

GOMES, a. a. Apontamentos sobre a pesquisa em educação: usos e possibilidades do grupo focal. **EccoS – Revista Científica**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 275-290, jul./dez. 2005.

GEHRES, A. de F. Dicionário Crítico de Educação Física (Verbetes '**Dança**') - 3a edição revisada e ampliada. 3. ed. Ijuí: Unijuí, 2014. v. 1. 680p.

GUARATO, Rafael. POR UM CONCEITO DE “DANÇAS POPULARES”. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 61-74, jan./jul. 2014

GUIMARÃES, Juliana Regina; BIANCHINI, Heloíse Mariano. Dança: um conteúdo desafiador. **Caderno de Educação Física e Esporte**, [S.l.], p. 55-60, fev. 2020. ISSN 2318-5090. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/cadernoedfísica/article/view/22089>. Acesso em: 14 jun. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.36453/2318-5104.2020.v18.n1.p55>.

HARTMANN, Luciana. “PERFORMANCES DE UMA TRADIÇÃO: O CASO DO CACURIÁ FILHA HERDEIRA”(1). **KARPA: Journal of Theatricalities & Visual Culture**, n. 6, 2013.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: IPHAN/MA, 2011.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão**. [Iphan.gov.br](http://iphan.gov.br). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/80>>. Acesso em: 23 Jul. 2021.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Saberes, fazeres, gingas e celebrações: ações para a salvaguarda de bens registrados como patrimônio cultural do Brasil 2002-2018**. Coordenação de edição Rívia Ryker Bandeira de Alencar. – Brasília-DF, 2018.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss conciso**. São Paulo: Moderna, 2011.

SERON-KIOURANIS, T. D. Dança. In: Fernando Jaime González; Suraya Cristina Darido; Amauri Aparecido Bássoli de Oliveira. (Org.). **Práticas corporais e a organização do conhecimento: Ginástica, Dança e Atividades Circenses**. 1ed. Maringá: Eduem, 2014, v. 3, p. 85-118.

KLEINUBING, Neusa Dendena; SARAIVA, Maria do Carmo; FRANCISCHI, Vanessa Gertrudes. A dança no Ensino Médio: reflexões sobre estereótipos de gênero e movimento. **Rev. educ. fis. UEM**, Maringá, v. 24, n. 1, p. 71-82, Mar. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-30832013000100008&lng=en&nrm=iso. Acesso em 14 Jun 2020. <https://doi.org/10.4025/reveducfis.v24.1.15459>.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas 2003.

LARA, L. M.; RINALDI, I. P. B.; MONTENEGRO, J.; SERON, T. D. Dança e Ginástica nas Abordagens Metodológicas da educação Física Escolar. **Rev. Bras. Cienc. Esporte**, Campinas, v. 28, n. 2, p. 155-170, jan. 2007

MANHAES, Juliana Bittencourt. A punção de tambor de crioula no Maranhão: espaço de memória, ritual e espetáculo. Rio de Janeiro, 2012. **III Encontro Baiano de Estudos em Cultura, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro**, 2012.

MARANHÃO. Poder executivo. Lei nº 10.099, de 11 de junho de 2014. Aprova o Plano Estadual de Educação do Estado do Maranhão e dá outras providências. **Diário Oficial Poder Executivo**, Maranhão, 11 jun. 2014a.

MARANHÃO. Poder executivo. Portaria nº 814, de 21 de maio de 2019. Dispõe sobre a operacionalização do artigo 3º, IX e X, Lei nº 10.995, de 11 de março de 2019, e dá outras providências. **Diário Oficial Poder Executivo**, Maranhão, 27 maio 2019.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Educação. **Diretrizes Curriculares Estaduais**, 2014b.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Educação. **Orientações curriculares para o ensino médio**: caderno de educação física. São Luís, 2018.

MARQUES, I. M. A.. **Dança na escola**: arte e ensino. Salto para o Futuro, v. 22, p. 3-30, 2012.

MARQUES, Isabel A. Dançando na escola. **Motriz**, v. 3, n. 1, p. 20-28, 1997.

MENOTI, J. C. C.; LIMA, M. R. C. DE. DANÇA E CULTURAS JUVENIS NO ENSINO MÉDIO. **Colloquium Humanarum**. ISSN: 1809-8207, v. 14, n. 4, p. 32-39, 26 mar. 2018.

MILEO, Thaisa Rodbard; KOGUT, Maria Cristina. A importância da formação continuada do professor de educação física e a influência na prática pedagógica. In: **Anais do IX Congresso Nacional de Educação e do III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia**. Curitiba (PR): EDUCERE. 2009. p. 4943-4952.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

Moriconi, Lucimara Valdambrini. **Pertencimento e identidade**. 2014. Trabalho de conclusão do curso de Licenciatura Plena em Pedagogia da Faculdade de Educação / UNICAMP – Campinas, SP: [s.n.], 2014.

MOURA, Thais Norberta Bezerra de; NASCIMENTO, Fabiane Arrais do; CRUZ, Talia Nogueira da. A dança nas aulas de educação física no ensino médio: utilização de um jogo educativo. **Revista Interdisciplinar**, v. 11, n. 3, p. 49-55, 2018.

NASCIMENTO, Bianca Bueno do; **GARCÉS, S. B. B.** . Educação Física ou Rola Bola? A percepção da comunidade escolar sobre as aulas de Educação Física. *Lecturas Educación Física y Deportes* (Buenos Aires), v. 178, p. 1-12, 2013.

NEIRA, Marcos Garcia; NUNES, Mário Luíz Ferrari. Contribuições dos Estudos Culturais para o currículo da Educação Física. **Rev. Bras. Ciênc. Esporte**, Florianópolis, v. 33, n. 3, p. 671-685, jul./set. 2011.

NOBRE, P. **Currículo e Avaliação em Educação Física**: um manual pedagógico. Coimbra: Faculdade de Ciências do Desporto e Educação Física da Universidade de Coimbra. 2021. ISBN: 978-989-54639-9-2 (e-book: 978-989-53189-0-2).

NÓBREGA, T. P. da. Dançar para não esquecer quem somos: por uma estética da dança popular. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO, 2.; CONGRESSO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO MOTORA, 3. **Anais**. Natal, 2000. p. 54-59.

PARREIRA, Vivian; FOGANHOLI, Cláudia. Danças brasileiras na Educação Física escolar: (re)conhecendo histórias e diferentes linguagens. In: IV Colóquio de Pesquisa Qualitativa em Motricidade Humana. 4. 2009. São Carlos. **Anais eletrônicos**. São Carlos. 2009. p. 685 – 695. Disponível em: <http://motricidades.org/conference/index.php/cpqmh/4cpqmh/paper/viewFile/193/103>. Acesso: 05 nov. 2018.

PINTO, Érica da Silva, VIANA, Raimundo Nonato Assunção. CORPO E DIVERSIDADE: POSSIBILIDADES DA DANÇA NA ESCOLA. In: **15º Seminário Internacional Concepções Contemporâneas em Dança**. CCODA/PRODAEX/EEFFTO/UFMG. v. 5, n.1, julho. 2019.

PINTO, Érica da Silva. **Corpo e diversidade**: possibilidades através da dança na Educação Física escolar. 2020. 161 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2020.

PIRES, Cássia. A PERFORMANCE DA COREIRA DO TAMBOR DE CRIOLA DO MARANHÃO. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, p. 31-46, 2016.

PIRES, Cássia. O tambor de crioula do Maranhão: performance e jogo. **Revista Rascunhos-Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas**, v. 4, n. 3, 2017.

PIRES, Marília Freitas de Campos. **O materialismo histórico-dialético e a Educação**. Interface - Comunicação, Saúde, Educação. UNESP, v. 1, n. 1, p. 83-94, 1997.

PORPINO, Karenine de Oliveira. Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2018.

PORPINO, K. O.. **Dança e Currículo**. Salto para o Futuro, v. XXII, p. 9-15, 2012.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do Trabalho Científico**: Método e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2013.

QUINTILIO, Natália Kohatsu. **Aprendizagem significativa e o ensino de conceitos na educação física escolar**: um estudo com os jogos olímpicos. 2014. Dissertação

(Mestrado em Pedagogia do Movimento Humano) - Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.39.2014.tde-21052014-132141. Acesso em: 2021-11-17.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins et al. Os tambores da ilha. **Brasília: IPHAN**, 2006.

ROCHA, Priscilla Alvarenga. Reflexões das práticas pedagógicas a partir de elementos da dança no Ensino Médio. **e-hum**, [S.l.], v. 3, n. 1, jul. 2010. ISSN 1984-767X. Disponível em: <https://revistas.unibh.br/dchla/article/view/413>. Acesso em: 01 jul. 2020.

RONDINELLI, P. **DANÇAS FOLCLÓRICAS: APRESENTANDO A CULTURA POR MEIO DO CORPO EM MOVIMENTO**. [2018]. Disponível em: <http://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/dancas-folcloricas-apresentando-cultura-por-meio-corpo-movimento.htm>. Acesso em: 05 nov. 2018.

ROSÁRIO, L. F. R.; DARIDO, S. C. A sistematização dos conteúdos da educação física na escola: a perspectiva dos professores experientes. **Motriz**, Rio Claro, v.11 n.3 p.167-178, set./dez. 2005. Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n3/10LRF.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2018.

SANTOS, Antônio Higor Gusmão dos; ROSA, Willian Costa; VIANA, Raimundo Nonato Assunção; SILVA, Anamarília Viana; MATOS, Josefen dos Santos. **METODOLOGIA DE IMERSÃO NA CULTURA POPULAR E A FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE EDUCAÇÃO FÍSICA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. ARQUIVOS em MOVIMENTO**, v.15, n.2, p.21-37, jul-dez. 2019.

SANTOS, Carlos Afonso Ferreira dos; ANDRADE, Welison Alan Gonçalves. Formação docente em educação física: saberes propostos para o ensino da dança na escola. **Corpoconsciência**, v. 24, n. 01, p. 57-70, jan./ abr., 2020.

SANTOS, LUCÍOLA LICÍNIO DE C. P.; PARAÍSO, MARLUCY A. **Dicionário Crítico da Educação**: Currículo. Presença Pedagógica, Belo Horizonte, v. 2, n.7, p. 82-84, 1996.

SANTOS, Robson Ruiteir Mendonça. **CULTURA POPULAR E EDUCAÇÃO: cidadania e identidade na educação básica**. 2011. 151 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2011.

SANTOS, Rodrigo Aparecido. **EDUCAÇÃO FÍSICA: O ENSINO DOS CONTEÚDOS RELACIONADOS À SAÚDE SOB AS PREMISSAS DA MOTRICIDADE HUMANA**. 2015. Monografia apresentada ao curso e Pós-Graduação em Educação Física na Educação Básica da Universidade Estadual de Londrina, 2015.

SBORQUIA, S. P.; NEIRA, M. G. As Danças Folclóricas e Populares no Currículo da Educação Física: possibilidades e desafios. **Motrivivência**, Ano XX, Nº 31, P. 79-98 Dez./2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/viewFile/2175-8042.2008n31p79/12957>. Acesso em: 05 nov. 2018.

SILVA, Aline Brito; VIANA, João Batista dos Reis. Dança no contexto escolar: uma revisão bibliográfica sobre seus benefícios motores, sociais, culturais, cognitivos e artísticos. **Rev. Acta Brasileira do Movimento Humano.**, v. 6, n. 2, p. 54-64, 2016.

SILVA, Cielle Amanda de Sousa; SILVA, Camile Luciane. Revisão bibliográfica dos principais métodos de ensino da dança na educação física escolar. **Cadernos da Escola de Educação e Humanidades.** v. 1, n. 9, p. 1-12, 2014.

SILVA, V. P.; CARDOSO, M. P. A. Oficina 4 - Danças Populares Brasileiras. *In* Colóquio de Pesquisa Qualitativa em Motricidade Humana, 3, 2007, Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. **Anais.** Disponível em: <http://motricidades.org/conference/index.php/cpqmh/3cpqmh/paper/viewFile/122/25>. Acesso em: 05 nov. 2018.

SOARES, Carmem Lúcia. et al. **Metodologia do Ensino da Educação Física.** São Paulo: Cortez, 1992.

SOUSA, N. P. de; HUNGER, D. Ensino da dança na escola: enfrentamentos e barreiras a transpor. **Educación Física y Ciencia**, v. 21, n. 1, p. e070, 12 jun. 2019.

SOUSA, Nilza Coqueiro Pires; HUNGER, Dagmar Aparecida Cynthia França. CARAMASCHI, Sandro. O ensino da dança na escola na ótica dos professores de Educação Física e de Arte. **Rev. Bras. Educ. Fís. Esporte.** v. 28, n. 3, p. 505-520 2014.

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. **Cadernos Cedes**, v. 21, n. 53, p. 69-83, 2001.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação.** 17 ed. São Paulo: Cortez, 2009.

UFMA. **Danças populares do Maranhão.** Disponível em: <http://www.ufma.br/arquivos/1073.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2018.

VIANA, R. N. A.; NÓBREGA, T. P. da. **DANÇAS TRADICIONAIS: CORPO, CULTURA E LINGUAGEM.** Disponível em: <http://leg.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/eventos/evento2004/GT17/GT7.PDF>. Acesso em: 05 nov. 2018.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **Bumba-meu-boi, Cacuriá, Tambor de Crioula:** expressões das linguagens do corpo na educação. 2003. 145 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. CORPO, ESTÉTICA E DANÇA POPULAR: SITUANDO O BUMBA-MEU-BOI. **Pensar a Prática** 8/2: 227-241, Jul./Dez. 2005a.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. Corpos que Dançam: expressões da linguagem do corpo na educação. **Educação em Questão**, v. 20, n. 6, p. 35-47, mai./ago. 2004.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. *Corpos que Dançam: expressões da linguagem do corpo na educação*. **Revista INTERFACE-UFRN/CCSA ISSN Eletrônico 2237-7506**, v. 2, n. 1, 2005b.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **O Bumba meu boi como fenômeno estético**. 2006. 180 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção; GRANDO, BeleniSaléte. **DANÇA NA ESCOLA: O CORPO QUE DANÇA NA FORMAÇÃO AÇÃO SE FAZ PROFESSOR**. *In: 15º Seminário Internacional Concepções Contemporâneas em Dança*. CCODA/PRODAEX/EEFFTO/UFMG. v. 5, n.1, julho. 2019.

VIEIRA, Marcílio de Souza. *Tessituras da dança: o seu fazer artístico, o seu viver, o seu ensinar e aprender*. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, p.143-170, ano 18, nº 35, janeiro/junho. Disponível em: <http://.seer.fundarte.rs.dov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

ZANDOMÍNEGUE, B. A. C.; MELLO, A. S. *Cultura Popular: o contexto e o debate na educação física*. *In: ____*. **A Cultura Popular nas Aulas de Educação Física**. Curitiba: Appris, 2014. p. 59 - 79.

APÊNDICES

APÊNDICE A: QUESTIONÁRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO GESTÃO DE ENSINO DA EDUCAÇÃO
BÁSICA (PPGEEB)

MESTRANDO: WILLIAN COSTA ROSA

ORIENTADOR: PROF. DR. RAIMUNDO NONATO ASSUNÇÃO VIANA

TEMA: **O ENSINO SOBRE AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NA
EDUCAÇÃO FÍSICA:** um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas para o Ensino
Médio

QUESTIONÁRIO DIAGNÓSTICO

Nome: _____ (Não será divulgado)

Gênero: () Feminino () Masculino () Outro: _____

Tempo de atuação na escola: desde _____

1º) Durante o seu período de atuação na escola houve o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses DENTRO das aulas de Educação Física?

() Sim () Não

1A) Caso sim: Quais as estratégias usadas (metodologia)?

1B) Caso não: Por quais motivos esse conteúdo não foi ofertado?

2º) Durante o seu período de atuação na escola, você vivenciou algum momento em que as Danças Populares Maranhenses se fizeram presentes, FORA das aulas de Educação Física?

() Não, nunca vivenciei.

() Sim.

2ª) Caso SIM. Quais situações e quais foram as danças?

3º) Você acredita que a escola possui estrutura física que possibilite o ensino das Danças Populares Maranhenses?

() Sim. Mas poderia ter:

() Não.

3A) Caso NÃO: O que falta?

4º) Existe algum material didático (como livro impresso, apostila, caderno) disponível, sobre as Danças Populares Maranhenses, próprio para as aulas de Educação Física?

() SIM:

() NÃO.

4A) Caso SIM: Qual material? _____

5º) Existe algum material pedagógico que possa ser usado no ensino sobre as Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física?

() SIM:

() NÃO.

5A) Caso SIM: Quais materiais? _____

6º) Em que um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas sobre o ensino das Danças Populares Maranhenses, poderia ajudar você na prática docente?

APÊNDICE B: ROTEIRO DE ENTREVISTA – PROFESSOR

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO GESTÃO DE ENSINO DA EDUCAÇÃO
BÁSICA (PPGEEB)
MESTRANDO: WILLIAN COSTA ROSA
ORIENTADOR: PROF. DR. RAIMUNDO NONATO ASSUNÇÃO VIANA
TEMA: **O ENSINO SOBRE AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NA
EDUCAÇÃO FÍSICA:** um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas para o Ensino
Médio

ROTEIRO DE ENTREVISTA (PROFESSOR)

Formação: _____

Função: _____

Tempo de atuação docente: desde _____

1º) Você cursou a disciplina Dança na sua formação inicial?

() **SIM:** Como foi essa experiência? Ela ajudou na sua prática docente?

() **NÃO:** Você acha que a falta desta vivência na academia lhe prejudicou na sua prática docente? Em que?

2º) Você teve experiências com o conteúdo DANÇA, em outro momento fora da academia?

() **SIM:** Como foi essa experiência? Ela foi voltada para o ensino? Ela ajudou na sua prática docente?

() **NÃO:** Você acha que a falta desta vivência lhe prejudicou na sua prática docente?

3º) Já participou de alguma formação continuada sobre este conteúdo?

() **SIM**: Como essa formação aconteceu? Quem a ofertou? Foi satisfatória?

() **NÃO**: O que representa na sua prática a falta dessa formação continuada no tema?

4º) Você trabalha ou já trabalhou as Danças Populares Maranhenses nas suas aulas?

() **SIM**: Como você trabalha essas Danças nas suas aulas? Qual sequência didática utilizada?

() **NÃO**: Quais os fatores que limitam o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses?

5º) Qual Sequência Didática seria adequada para o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física?

6º) Qual a contribuição do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses para a formação dos alunos?

APÊNDICE C: ROTEIRO DE ENTREVISTA – PCA E GP

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO GESTÃO DE ENSINO DA EDUCAÇÃO
BÁSICA (PPGEEB)
MESTRANDO: WILLIAN COSTA ROSA
ORIENTADOR: PROF. DR. RAIMUNDO NONATO ASSUNÇÃO VIANA
TEMA: **O ENSINO SOBRE AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NA
EDUCAÇÃO FÍSICA:** um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas para o Ensino
Médio

ROTEIRO DE ENTREVISTA (PCA E GESTORA PEDAGÓGICA)

Formação: _____

Função: _____

Tempo de atuação docente: desde _____

1º) A escola oferece experiências pedagógicas com o conteúdo DANÇAS POPULARES MARANHENSES?

() **SIM:** Como são essas experiências? Elas são voltadas para o ensino? Em quais disciplinas?

() **NÃO:** O que causa a falta do ensino dessas Danças?

2º) Já foi oferecida alguma formação continuada sobre este conteúdo?

() **SIM:** Como essa formação aconteceu? Quem a ofertou? Foi satisfatória?

() **NÃO:** O que representa a falta de formação continuada no tema? Há prejuízos pedagógicos ao ensino destas Danças?

3º) Enquanto GP () ou PCA (). Qual a contribuição do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses para a formação dos alunos?

APÊNDICE D: SUGESTÃO DE SEQUÊNCIA DIDÁTICA APRESENTADA A PROFESSORES(AS), PCA E GESTORA PEDAGÓGICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO GESTÃO DE ENSINO DA EDUCAÇÃO BÁSICA (PPGEEB)
MESTRANDO: WILLIAN COSTA ROSA
ORIENTADOR: PROF. DR. RAIMUNDO NONATO ASSUNÇÃO VIANA
TEMA: **O ENSINO SOBRE AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES NA EDUCAÇÃO FÍSICA:** um Guia de Orientações Didático-Pedagógicas para o Ensino Médio

SUGESTÃO DE SEQUÊNCIA DIDÁTICA APRESENTADA A PROFESSOR(A) E GESTORA AUXILIAR PEDAGÓGICA.

TÓPICOS	ITEM	PROPOSTA
	TEMA	DANÇAS E RITMOS DO MARANHÃO: entre bois, tambores e rebolados.
I	OBJETIVOS	<ul style="list-style-type: none"> ● Conhecer a origem (contextos) das Danças Populares Maranhenses estudadas. ● Reconhecer as Danças Populares Maranhenses como manifestação da cultura maranhense. ● Reconhecer os elementos constituintes nas danças estudadas (gestos, instrumentos e indumentárias) e os diferenciar de uma dança para outra. ● Experimentar o gestual motor (textos e subtectos) das Danças Populares Maranhenses. ● Criar a partir do gestual motor aprendido possibilidades coreográficas (Formação Criativa) ● Fruir das Danças Populares Maranhenses. ● Valorizar as Danças Populares Maranhenses enquanto conhecimento e manifestação cultural.
II	CONTEÚDOS	<ul style="list-style-type: none"> ● DANÇAS POPULARES MARANHENSES (Bumba Meu Boi; Tambor de Crioula; Cacuriá). ● Origem e História. (Contextos) ● Características: Instrumentos, Indumentárias, Toadas e Sotaques (Bumba Meu Boi). ● A dinâmica da Dança (Textos; Subtextos; Formação Expressiva). ● Danças Populares Maranhenses enquanto manifestação cultural do estado.
III	SÉRIE	2ª (2º ano)
IV	Nº DE AULAS SUGERIDAS	20 (vinte)

V	MATERIAL USADO	<ul style="list-style-type: none"> ● Slides com os conteúdos estudados. ● Data Show ou aparelho de TV com entrada para <i>pen drive</i>. ● Vídeos de apresentações das danças estudadas. ● Música em mídia (CD ou <i>Pen drive</i>). ● Aparelho para reprodução do som. ● Indumentária (podem ser produzidas pelos alunos). ● Instrumentos (podem ser produzidos pelos alunos).
VI	DESENVOLVIMENTO	
	<p style="text-align: center;">1ª ETAPA (1 aula) Problematizando</p>	<p>Nesta primeira etapa se problematiza o conteúdo a partir da prática social dos estudantes, colhendo informações sobre o conhecimento prévio do estudante sobre a temática. O professor poderá questioná-los nesse sentido:</p> <ul style="list-style-type: none"> ¿ Se existe alguma dança que só é encontrada no Maranhão? ¿ Se sim: Quais seriam? Se já dançaram ou assistiram apresentações das mesmas? ¿ Se não: De onde então são as danças que vemos durante o período junino e nos informes publicitários e propagandas das emissoras de TV locais? ¿ Se as danças estão relacionadas com a cultura de uma região? ¿ Se todas as danças apresentam os mesmos movimentos coreográficos e rítmicos em todas as regiões? ¿ Se temos meios de trabalhar (espaço, material, instrumentos) estas danças na nossa escola? ¿ Qual seria a importância de se estudar sobre as Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física? <p>Além de levantar e agrupar os possíveis questionamentos que podem surgir dos próprios estudantes.</p> <p>Ao final dessa conversa, se propõe aos alunos pesquisar sobre as Danças (Nóbrega, 2000) que foram citadas, para que possa ser discutido o que foi encontrado nas aulas seguinte.</p>
	<p style="text-align: center;">2ª etapa (4 aulas) Contextos das Danças Populares Maranhenses.</p>	<p>Nesta etapa acontecerá a apreensão teórica por meio das aulas teóricas sobre os conteúdos.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Cultura Popular e Dança Popular

		<ul style="list-style-type: none"> • Origem e Histórico das Danças Populares Maranhenses escolhidas (Contextos da Dança, Marques (1997)) • Características: Instrumentos, Indumentárias e Sotaques (Bumba Meu Boi) <p>Nas aulas teóricas se fará exposição dos conteúdos, imagens das danças e vídeos de apresentações das mesmas, mostrando sua construção histórica, suas características particulares como as indumentárias, os instrumentos utilizados e visualizações dos gestos motores ao se dançar cada dança estudada.</p>
	<p>3ª etapa (4 aulas) Textos e Subtextos das Danças Populares Maranhenses.</p>	<p>Nesta etapa acontecerá a apreensão prática das Danças Populares Maranhenses por meio das aulas práticas sobre os conteúdos.</p> <p>A dinâmica da Dança</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Textos: disposição espacial; coreografias. (MARQUES, 1997) ➤ Subtextos: o gestual e a estética do movimento (MARQUES, 1997) <p>Nas aulas práticas se fará a experimentação e fruição dos movimentos e gestuais das Danças por meio do movimento corporal, será neste momento o encontro do visto e do vivido em movimento, onde se buscará construir o significado das Danças Populares Maranhenses enquanto conhecimento cultural, corporal, estético e simbólico. (VIANA, 2003)</p>
	<p>4ª etapa (4 aulas) Formação Expressiva/Criação</p>	<p>Nesta etapa busca-se a Formação Criativa (NÓBREGA, 2000) do aluno, onde este deve criar (coreografia) a partir do que foi aprendido nas aulas anteriores e de suas próprias vivências.</p> <p>Sugerimos ainda, como complemento: Oficina de Instrumentos e indumentárias.</p>
	<p>5ª etapa (2 aulas) Apresentação do aprendido.</p>	<p>Sugere-se uma apresentação das Danças estudadas, podendo haver confecção de indumentárias e instrumentos, com materiais alternativos (TNT, Papelão, Baldes, cabos de vassouras, pedaços de ripas, entre outros), caso a escola não disponha destes elementos.</p> <p>A apresentação pode ser apenas nas turmas ou em forma de socialização no pátio, como a organização de um mini evento de Dança Popular Maranhense.</p>

VII	AVALIAÇÃO (1 aula)	<p>Nesta etapa, destinada uma (1) aula, será o fechamento da sequência sugerida. Pode acontecer de várias formas dependendo do instrumento utilizado, como por exemplo:</p> <ul style="list-style-type: none">➤ Redação de um texto dissertativo;➤ Apresentação do que foi aprendido de forma oral;➤ Uma atividade escrita. <p>Mas, certamente ganhará uma vertente quantitativa, uma vez, que já teríamos realizado a vertente diagnóstica no início, na primeira etapa, e de vertente processual, nas etapas seguintes.</p>
-----	------------------------------	---

**APÊNDICE E: GUIA DE ORIENTAÇÕES DIDÁTICO-PEDAGÓGICAS PARA O
ENSINO SOBRE AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES**

WILLIAN COSTA ROSA

Guia de Orientações Didático-Pedagógicas

DANÇAS E RITMOS DO MARANHÃO



Entre bois, tambores e requebrados.



PPGEB

WILLIAN COSTA ROSA

Guia de Orientações Didático-Pedagógicas

DANÇAS E RITMOS DO MARANHÃO:
entre bois, tambores e requebrados.



PPGEEB

São Luís

2021

Universidade Federal do Maranhão
Reitor Natalino Salgado Filho

Agência de Inovação, Empreendedorismo, Pesquisa, Pós Graduação e
Internacionalização
Fernando Carvalho Silva

Coordenação do Programa de Pós Graduação em Gestão de Ensino da
Educação Básica
Profª Dra. Vanja Maria Dominices Coutinho Fernandes

Autor do produto educacional
WILLIAN COSTA ROSA

Orientador do produto educacional
RAIMUNDO NONATO ASSUNÇÃO VIANA

Revisão de Arte
Maria de Jesus dos Santos Diniz

Imagem da capa
Cultura Popular Maranhense. Disponível em:
<http://m.sabedoriapolitica.com.br/products/cultura-popular-maranhense/>



São Luis
2021

APRESENTAÇÃO

Professoras e Professores de Educação Física, este Guia de Orientações Didático-Pedagógico, construído como produto educacional em um Mestrado Profissional (PPGEEB/UFMA), foi feito para você docente da Educação Básica do Estado do Maranhão. E por que não, para docentes de outros estados, que queiram trabalhar a temática das Danças Populares Maranhenses em suas aulas.

O principal objetivo deste Guia é o de mostrar possibilidades didáticas no ensino sobre as Danças Populares Maranhenses, enquanto conhecimento, para as aulas de Educação Física do ensino médio. No entanto, este ensino pode ocorrer em outros níveis de ensino, com suas devidas adequações.

Este Guia nasceu da necessidade do professor/pesquisador, que aqui vos escreve, em construir uma possibilidade didático-metodológica, para o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses. Essa necessidade era individual, partindo de sua prática docente, mas tornou-se coletiva com o decorrer da pesquisa que o originou.

O eco que se formou a partir das leituras realizadas, com as experiências pessoais do professor/pesquisador, só demonstrava a importância que um produto educacional com esta temática teria para a prática docente. Pois diuturnamente, a professora e o professor de Educação Física, reafirmam sua prática docente pautada nas práticas corporais, na sua amplitude de possibilidades. E dentre os conteúdos que trabalhamos dentro das nossas aulas está a Dança.

Em seu contexto geral, este conteúdo sofre as mais variadas formas de resistências, por parte dos discentes, mas por vezes, por parte dos docentes também. Seja pela vergonha do/a aluno/a, pela falta de estrutura física da escola ou pelo déficit na formação inicial docente, a realidade é que a presença deste conteúdo nas aulas de Educação Física, por vezes ocorre de forma não sistematizada, quando muito supera sua vertente apenas teórica, a sua prática por ser apenas reprodutivas de movimentos já construídos em coreografias aprendidas pelos/as alunos/as.

Se a Dança, enquanto conteúdo geral, já sofre destes males, mais ainda as Danças Populares, que quando aparecem no ambiente escolar, geralmente são elementos decorativos em momentos festivos. Pensando nisso, que tal trilharmos uma possibilidade didático-pedagógica que possa superar essas limitações.

E aí? Vamos caminhar juntos nesta possibilidade?

William Costa Rosa
Mestrando - PPGEEB/UFMA

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – CONHECENDO O GUIA	07
PARTE 1 – DOS CONHECIMENTOS PRÉVIOS AOS CONHECIMENTOS SISTEMATIZADOS	
1 PRA COMEÇO DE CONVERSA... ..	11
2 APRESENTANDO CONCEITOS	13
O QUE SERIA DANÇA?	
O QUE SERIA CULTURA?	
O QUE SERIA CULTURA POPULAR?	
O QUE SERIA DANÇA POPULAR?	
E O TERMO BRINCANTE?	
3 ENTRE BOIS	15
O QUE SERIA O BUMBA MEU BOI?	
ORIGENS DO BUMBA MEU BOI	
UM POUCO DE HISTÓRIA	
A LUDICIDADE NO BUMBA MEU BOI	
SOTAQUES DO BUMBA MEU BOI	
OS PERSONAGENS DO BUMBA MEU BOI	
O CICLO FESTIVO DO BUMBA MEU BOI	
O ENREDO DO BUMBA MEU BOI	
O FIM DO CICLO DO BUMBA MEU BOI	
3.1 A BRINCANDO O BUMBA MEU BOI	19
CADA PERSONAGEM É UM CORPO E CADA CORPO DANÇA A SUA MANEIRA	
E HÁ A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO	
E DANÇA O BOI	
E DANÇA O VAQUEIRO	
E DANÇA ÍNDIAS E TAPUIAS.	
E DANÇAM OS GRINALDAS, CABOCLOS DE FITA, RAJADOS, CAPACETES	

4 ENTRE TAMBORES 23

O QUE SERIA O TAMBOR DE CRIOULA
 ORIGENS DO TAMBOR DE CRIOULA
 CONTINUANDO SUA HISTÓRIA
 SANTO TAMBÉM DANÇA
 A PAREIA DE TAMBORES
 AS COREIRAS E OS COREIROS
 VESTIMENTAS
 AS TOADAS

4.1 E OS BRINCANTES COMEÇAM A RODA DE TAMBOR DE CRIOULA 28

DANÇANDO: ENTRANDO NA RODA
 DANÇANDO: O SOLO
 DANÇANDO: A PUNÇA
 A PRENHÊS
 E TODOS DANÇAM

5 ENTRE REQUEBRADOS 31

O QUE SERIA O CACURIA
 ORIGEM DO CACURIA
 A DAMA DO CACURIA
 TODA HISTÓRIA TEM SEUS CONFLITOS
 CRÍTICAS AO CACURIA

5.1 DANÇANDO O CACURIA 35

ENTRANDO PARA DANÇAR...
 TOMANDO CONTA DO ESPAÇO...
 VAI TER QUE REQUEBRAR...
 E SE DANÇA A DOIS...

6. AVALIANDO O CAMINHAR 38**7. O QUE FOI APRENDIDO 39****PARTE 2 – DOS CONHECIMENTOS TÉORICOS ÀS VIVÊNCIAS PRÁTICAS****8. O CORPO EM MOVIMENTO, O CORPO QUE DANÇA – AULA PRÁTICA 41**

PARA COMEÇO DE CONVERSA.
 ALONGANDO E AQUECENDO
 PRÁTICA NA PRÁTICA
 E AÍ, MERMÃ? E AÍ, MERMÃO?



9. DANCANDO O BUMBA MEU BOI – AULA PRÁTICA 44

PARA COMEÇO DE CONVERSA.
ALONGANDO E AQUECENDO.
PRÁTICA NA PRÁTICA
E AÍ, MERMÃ? E AÍ, MERMÃO?

10. NA RODA DO TAMBOR DE CRIOLA – AULA PRÁTICA .. 48

PARA COMEÇO DE CONVERSA.
ALONGANDO E AQUECENDO.
PRÁTICA NA PRÁTICA.
E AÍ, MERMÃ? E AÍ, MERMÃO?

11. SE REQUEBRANDO NA DANÇA O CACURIÁ 51

PARA COMEÇO DE CONVERSA.
ALONGANDO E AQUECENDO.
PRÁTICA NA PRÁTICA
E AÍ, MERMÃ? E AÍ, MERMÃO?

**PARTE 3 – DAS VIVÊNCIAS PRÁTICAS ÀS CONSTRUÇÕES
COREOGRÁFICAS**

12. CONSTRUINDO INSTRUMENTOS, ADEREÇOS E DANÇARES 55

OFICINA - MÃO NA MASSA - *questões.*
CONSTRUÇÃO COREOGRÁFICA E ENSAIOS - FORMAÇÃO EXPRESSIVA - *questões.*
A CUMINÂNCIA DA PRODUÇÃO COREOGRÁFICA – A APRESENTAÇÃO.

13. DE OLHO NA QUALIDADE DA PARTICIPAÇÃO 57

PARTE 4 – AVALIANDO A APRENDIZAGEM – AVALIAÇÃO SUMATIVA

14. AVALIANDO O APRENDIDO 59

...PRA FIM DE CONVERSA 60

REFERÊNCIAS 62

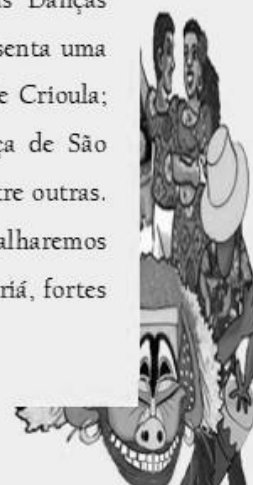
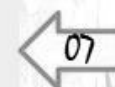
OS AUTORES 64

INTRODUÇÃO – CONHECENDO O GUIA

Cada povo produz suas diferentes expressões rítmicas, onde cada uma é em si uma expressão do contexto cultural do povo que a produziu, as chamadas Danças Populares. Desse modo quando o/a professor/a de Educação Física trabalhar o conteúdo Dança em suas aulas, ele deve atentar para o contexto cultural onde está inserido, pois este contexto possui Danças próprias. As Danças Populares devem ser contempladas no currículo escolar, porém, o ensino dessas Danças pode esbarrar em dificuldades, como espaço inadequado a sua prática até à falta de materiais pedagógicos para subsidiar o ensino das mesmas.

O ensino das Danças Populares Maranhenses dentro das aulas de Educação Física na rede estadual de ensino, pode não ocorrer de forma sistematizada e contextualizada. Não, que essas Danças não sejam vistas e até vivenciadas no ambiente escolar. Porém, como apontado na pesquisa que serviu de base para construção deste produto educacional, a presença das Danças Populares no ambiente escolar é pontual, limitada por datas comemorativas, podendo não ter o devido trato pedagógico. Além disso, a falta de materiais didáticos que ajudem o/a professor/a de Educação Física a trabalhar essas danças em suas aulas é uma realidade.

Neste sentido este Guia de Orientação de Didático-Pedagógico, doravante chamado de Guia, traz como conteúdo de ensino as Danças Populares Maranhenses. No entanto, o Estado do Maranhão apresenta uma variedade de Danças Populares, como Bumba Meu Boi; Tambor de Crioula; Cacuriá; Tambor de Mina; Dança do Lelê ou Péla Porco; Dança de São Gonçalo; Dança do Carço; Bambaê de Caixa; Dança do Coco, dentre outras. E experienciar todas essas Danças pode não ser viável. Assim, trabalharemos neste Guia com Bumba Meu Boi, o Tambor de Crioula e o Cacuriá, fortes manifestações culturais durante o período junino.





Visamos trabalhar essas danças além do aspecto instrumental do movimento, onde apenas se monta uma coreografia para apresentação. Buscamos trabalhar o contexto histórico em que elas se originaram, suas transformações ao longo da história, seus instrumentos e indumentárias, a construção dos seus gestos, a sua atual representação no imaginário coletivo, assim como os seus praticantes usam-se dos seus corpos para construir os movimentos e a estética apresentada nas coreografias, a partir do gestual motor que cada Dança desprende.

Este Guia está fundamentado em pesquisas acadêmicas, estudos, publicações e textos oficiais, que serviram para embasar nossas proposições aqui colocadas, a luz de um referencial teórico que atenda nossa necessidade de construir uma proposta de ensino sobre as Danças populares Maranhenses, de forma sistematizada e contextualizada.

A organização do Guia é feita em quatro partes, não incluso a Introdução e as Considerações Finais. Detalhamos a seguir de que se ocupará cada parte e item do Guia de Orientação de Didático-Pedagógico.

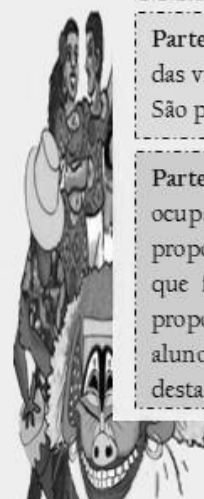
08

Introdução: apresentação da temática a ser abordada e como o Guia está estruturado.

Parte 1: intitulada “Dos conhecimentos prévios aos conhecimentos sistematizados”, se ocupará em dar a base teórica do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses, apresentando questões de problematização, conceitos, contextos, textos e subtítulos do Bumba Meu Boi, do Tambor de Crioula e do Cacuriá, assim como uma proposição de avaliação formativa, de abordagem objetiva, ao final desta parte. São propostas oito (8) aulas com 50 minutos para realização desta etapa.

Parte 2: intitulada “Dos conhecimentos teóricos às vivências práticas”, se ocupará das vivências e experimentações práticas pelos/as alunos/as das danças abordadas. São propostas quatro (4) aulas com 50 minutos para realização desta etapa.

Parte 3: intitulada “Das vivências práticas às construções coreográficas”, se ocupará de oficinas de confecção de instrumentos com materiais alternativos e proposição aos/as alunos/as de criação de coreografias e apresentações a partir do que foi aprendido e vivenciado nas aulas teóricas e práticas, haverá ainda a proposição de uma ficha de observação para avaliar a participação dos/as alunos/as nesta etapa. São propostas seis (6) aulas com 50 minutos para realização desta etapa.





Parte 4: intitulada “Avaliando a aprendizagem – Avaliação Sumativa” traz a proposição de duas possibilidades de avaliações da aprendizagem adquirida pelos/as alunos/as, ambas subjetivas. São propostas duas (2) aulas com 50 minutos para realização desta etapa.

Para fim de conversa – Considerações Finais: este último tópico faz referência direta a primeira aula, “Pra começo de conversa”, propondo assim a finalização como num diálogo. Como o nome já aponta, são considerações finais sobre o Guia e suas pretensões com todas as proposições feitas ao decorrer do mesmo. É a mensagem final ao/a professor/a, que irá utilizar este instrumento em suas aulas.

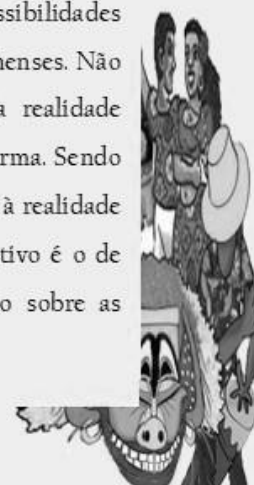
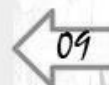
Cada encontro ou aula terá como base o hora/aula com 50 minutos. Deste modo são propostas vinte (20) aulas para a aplicação deste Guia.

Destacamos ainda que alguns tópicos se repetirão ao longo do Guia. É o caso do tópico “Para ver e ouvir”, estes tópicos trazem sugestões audiovisuais para serem usadas nas aulas teóricas e/ou como apoio pra vivências práticas e de criação coreográficas e oficinas.

A escrita dos textos possuem fontes diferentes, com a finalidade de diferenciar as pontuações e orientações dos autores para com os/as professores/as, o texto-base da parte teórica e as citações diretas do texto-base. Além disto, pode-se utilizar de formação de fundo nos textos.

A linguagem usada nos subtópicos deste Guia, por vezes fazem referências à linguagem coloquial maranhense, como: “Nem te contol”, “E aí?”, “Mermã/Mermaõ”. Isto serve apenas para reforçar o caráter de especificidade regional deste Guia.

Em verdade, buscamos por meio deste Guia ofertar possibilidades didático-pedagógicas para ensino sobre as Danças Populares Maranhenses. Não pretendemos ofertar fórmulas, pelo contrário, sabemos que cada realidade escolar sugere uma dinâmica pedagógica que se adeque da melhor forma. Sendo assim, este Guia é uma possibilidade, que pode e deve ser adequada à realidade escolar do docente que estiver fazendo uso do mesmo. Nosso objetivo é o de somar, e assim poder multiplicar experiências exitosas no ensino sobre as Danças Populares Maranhenses nas aulas de Educação Física.



PARTE 1

DOS CONHECIMENTOS PRÉVIOS AOS CONHECIMENTOS SISTEMATIZADOS

Nesta primeira parte do guia, buscamos instigar ao conhecimento, investigar a temática, apresentar conceitos que dão base epistemológica para a temática como: Cultura e Cultura Popular, Dança e Dança Popular, Brincantes.

Apresentamos ainda, as Danças Populares Maranhenses do Bumba Meu Boi, Tambor de Crioula e o Cacuriá, com seus contextos, textos e subtextos¹, de forma teórica e fundamentada em textos oficiais, como dossiês, e científico acadêmicos, como artigos, dissertações e teses.

Propomos a utilização de uma avaliação formativa² no final da unidade, como o objetivo de aferir a apreensão do conteúdo por parte dos/as alunos/as e atribuir uma das notas necessárias ao registro docente.

¹Apoiado em Marques (1997).

²Apoiado em Quintílio (2014) e Nobre (2021).

1 PRA COMEÇO DE CONVERSA...

Antes de começarmos nosso caminhar é importante saber de onde estamos saindo. Ninguém começa a caminhar do zero, pelo contrário, para chegarmos aqui viemos de outro lugar. E este primeiro contato com o/a aluno/a serve para isto: conhecer o que os/as alunos/as conhecem sobre as Danças Populares Maranhenses.

Assim, propomos neste primeiro encontro que o/a professor/a faça este levantamento sobre a temática. Sugerimos que o/a professor/a escreva no quadro ou exponha em cartaz a temática que será estudada.

“Danças Populares Maranhenses”

Peça aos/as alunos/as que falem uma palavra que tenha relação com a temática, chamada de *tempestade de ideias*². As possibilidades são muitas. Mas, espera-se que tais termos apareçam: Bumba Meu Boi – Tambor de Crioula – Cacuriá – Tambor de Mina – Festejo Junino – São João. Mas outras palavras como Cultura, Identidade, outras Danças do período junino podem ser lembradas. O importante nessa chuva de ideias é coletar termos que possam conduzir a dinâmica desse primeiro encontro. Acreditamos que dez minutos são o suficiente.

Dar-se sequência realizando outras questões direcionadas à realidade do/a aluno/a com a temática. Como sugestões:

Se existe alguma dança que só é encontrada no Maranhão?

*Se sim: Quais seriam?
Se já dançaram ou
assistiram
apresentações das
mesmas?*

*Se não: De onde então são as danças
que vemos durante o período junino e
nos informes publicitários e
propagandas das emissoras de TV
locais?*

Se as danças estão relacionadas com a cultura de uma região?

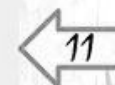
*Se todas as danças apresentam os mesmos movimentos
coreográficos e rítmicos em todas as regiões?*

*Se temos meios de trabalhar (espaço, material, instrumentos)
estas danças na nossa escola?*

*Qual seria a importância de se estudar sobre as Danças Populares
Maranhenses nas aulas de Educação Física?*

Quais as suas experiências com essas danças?

²Brainstorm ou tempestade de ideias é uma técnica criada nos Estados Unidos em 1939 pelo publicitário Alex Faickney Osborn, mas que só a publicou em 1953. O ponto de partida foi a observação de que seus funcionários eram pouco criativos na elaboração das campanhas publicitárias. (DE OLIVEIRA; VICCHIATTI, 2020, p. 19)





O/A professor/a pode ainda levantar e agrupar os possíveis questionamentos que podem surgir dos próprios estudantes e socializados com os demais alunos/as. O objetivo das questões é suscitar interações entre as experiências individuais com a temática. Para este momento, trinta minutos se fazem adequados.

Ao final dessa conversa, se propõe aos alunos/as pesquisar sobre as Danças, que foram citadas, para que possa ser discutido o que foi encontrado nas aulas seguintes. Pode ser feito em dupla ou individual, e não precisa ser longa e aprofundada.

Pode conter poucos elementos, como a sugestão a seguir:

ESCOLA: _____

LOCAL: _____ DATA: __/__/__

DISCIPLINA: EDUCAÇÃO FÍSICA

DUPLA OU GRUPO: _____

PESQUISA SOBRE DANÇAS POPULARES MARANHENSES

Nome da Dança: _____

Ano de surgimento: _____

Criadores: _____

Grupo mais antigo: _____

Principais instrumentos: _____

Vestimentas: _____

Forma de se apresentar e dançar:

Apoiado em Nóbrega (2000)



2 NEM TE CONTO! – APRESENTANDO CONCEPTOS

Neste segundo momento propomos o recebimento das pesquisas realizadas pelos/as alunos/as, com breve leitura do que foi encontrado. Lembre-se que a temática vai ser aprofundada nas aulas seguintes. Esta leitura servirá para socializar o encontrado pelos/as alunos/as, ao mesmo tempo em que já introduz o assunto de forma teórica. Sugerimos 20 minutos para esta socialização.

No restante da aula o/a professor/a deve fazer considerações sobre conceitos importantes para compreensão geral da temática. As considerações podem ser feitas em falas com projeção em Datashow dos conceitos propostos. Propomos aqui os seguintes conceitos que podem ser abordados:

O QUE SERIA DANÇA?

Dança pode ser entendida da seguinte forma:

dança é tensão física (bioanátomo-fisiológica) que se transforma em tensão 'histórico-social-político-cultural' e vice-versa. (GEHRES, 2014, p. 187).

Neste sentido a dança é criada a partir do movimento corporal e se transforma em uma expressão cultural, e vice-versa, em que a expressão cultural se representa por meio do movimentar-se do corpo.

a dança se constitui em uma prática corporal complexa que engloba elementos como ritmo, harmonia, gestos e expressividade. Dessa forma, a conexão entre o corpo, o tempo e o espaço são fundamentais para a criação e expressão dos gestos, atribuindo significados diversos, uma vez que a dança é ressignificada a partir de construções socioculturais. (DINIZ, 2017, p. 50).

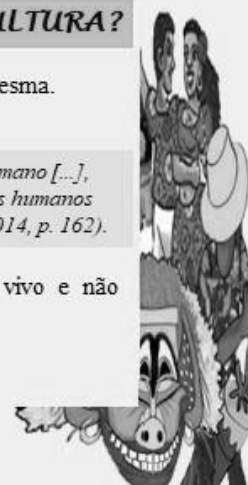
Nesta compreensão de dança apresentada pela autora, temos elementos relacionados ao movimento como criador de significados, significados estes relacionados às construções socioculturais.

O QUE SERIA CULTURA?

O termo cultura possui múltiplas definições ao longo dos estudos sobre a mesma. Propomos a seguinte possibilidade:

a cultura tem sido considerada, além de produção material e externa ao ser humano [...], também como processo contínuo e dinâmico de orientação e significação que os humanos empreendem o tempo todo, um processo de manipulação simbólica. (DAÓLIO, 2014, p. 162).

Esse olhar sobre a Cultura aponta para a mesma como um processo vivo e não estático, que é dinâmico, interno e externo ao ser humano.





O QUE SERIA CULTURA POPULAR?

Destacamos o seguinte pensamento sobre Cultura Popular:

na inventividade, nas estratégias de afirmação de identidade, na convivência do dia a dia, nos movimentos protagonizados pelos indivíduos para tornar útil e significativo os produtos culturais. (ZANDOMÍNEGUE; MELO, 2014).

Pontuando desta forma a criatividade, a autoafirmação, o cotidiano e a atribuição de significado à Cultura Popular. Essa construção cultural, baseada nos elementos supracitados, advém de uma classe da sociedade, considerada subalterna, o povo, contrário da elite. (GINZBURG apud ZANDOMÍNEGUE; MELO, 2014). As Danças Populares nascem baseadas nos pontos citados, geralmente associadas às festividades religiosas, e não se encontram nos seios das classes dominantes.

O QUE SERIA DANÇA POPULAR?

Neste termo, fazemos duas pontuações:

Dança Popular não é ...

aquela que está na moda, produzidas e divulgadas pela indústria cultural². (NÓBREGA, 2000).

E sim aquela que é ...

produzida por um povo e que possui os pontos destacados da cultura popular: a criatividade, a auto afirmação, o cotidiano e que possui atribuição de significado próprios.

14

E O TERMO BRINCANTE?

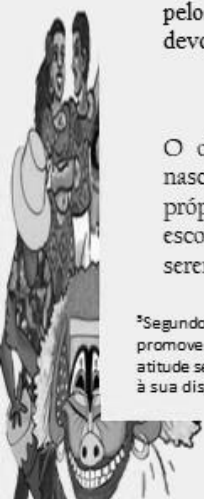
A denominação brincante:

refere-se a todas as pessoas que dançam o bumba-meu-boi, assim como em outras danças tradicionais (VLANA, 2004, p. 46).

Os brincantes das Danças Populares Maranhenses seguem os ritmos cadenciados pelos tocar dos instrumentos e toadas, seguem o roteiro do dançar-brincar, por devoção e prazer.

O objetivo desses conceitos é mostrar que as Danças Populares Maranhenses, nascidas das manifestações da Cultura Popular, possuem significado e simbologia própria do nosso estado. O/A professor/a finaliza este momento justificando a escolha das três danças: Bumba meu Boi, no Tambor de Crioula e no Cacuriá. Por serem as manifestações mais conhecidas e difundidas nos festejos juninos.

²Segundo Coelho (1993, p. 12): a indústria cultural fabrica produtos cuja finalidade é a de serem trocados por moeda; promove a deturpação e a degradação do gosto popular; simplifica ao máximo seus produtos, de modo a obter uma atitude sempre passiva do consumidor; assume uma atitude paternalista, dirigindo o consumidor ao invés de colocar-se à sua disposição.





3 ENTRE BOIS...

Neste encontro, o/a professor/a deve pontuar as considerações sobre o Bumba Meu Boi, o uso de slides ajuda com as ilustrações, assim como vídeos que podem ser encontrados na plataforma de vídeos do *Youtube*. Considerando os cinco sotaques que serão abordados, pontuamos que possam ser usados dois encontros para esta manifestação cultural. Propomos iniciar com uma definição geral.

O QUE SERIA O BUMBA MEU BOI?

O BUMBA-MEU-BOI é um festejo tradicional, de ocorrência em todo o estado do Maranhão e variações em outros estados do Brasil, que se define como uma grande celebração em cujo epicentro se encontra o boi, o seu ciclo vital e o universo religioso no qual está inserido. (IPHAN, 2018, p. 207).

Existem muitos elementos no Bumba Meu Boi, que é geralmente chamado de folguedo. O termo folguedo substitui o termo Dança Dramática, desde 1953, no Congresso Nacional de Folclore realizado em Curitiba-PR.

A definição de folguedo é:

toda expressão de cultura popular ou fato folclórico dramático, estruturado e coletivo. (BORRALHO, 2006, p. 159).

A dramaturgia é por conta da história ou encenação que ocorre durante as apresentações. O Bumba Meu Boi apresenta quatro etapas: "os ensaios, o batismo, as apresentações públicas ou brincadas e a morte" (IPHAN, 2011, p. 8). Este ciclo festivo é realizado em homenagem aos santos da igreja católica, São Pedro, São João, Santo Antônio e São Marçal (BARROS, 2018). E há também a presença de cultos religiosos afro-brasileiros do Maranhão, como o Tambor de Mina e o Terecô (IPHAN, 2021).

15

ORIGENS DO BUMBA MEU BOI

Sobre o surgimento deste folguedo, não há consenso na literatura acerca disto. Porém:

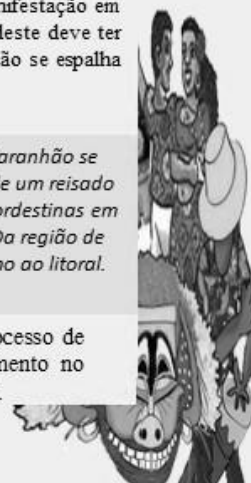
As manifestações culturais populares que têm o boi como figura principal estão presentes em vários estados brasileiros, mas é no Maranhão que a brincadeira do Bumba-meu-boi ganha evidência pela sua força simbólica, sua resistência ao tempo e sua capacidade de reinventar-se a cada ano sem perder sua essência. (IPHAN, 2011, p. 23)

Apesar de sua resistência histórica, infelizmente os registros históricos dessa manifestação em suas origens não resistiram ao tempo. Segundo Cascudo (1999, p. 193), "o nordeste deve ter sido sede de formação e conforto". É a partir do Nordeste que essa manifestação se espalha para o restante do país.

Com relação ao Maranhão:

Não é difícil traçar a trajetória do folguedo, desde sua entrada no Estado do Maranhão se seguirmos o caminho do gado. Atravessando o rio Parnaíba, sobram resquícios de um reisado (Caretá de Caxias) e um bumba-meu-boi (em Buriti Bravo), com características nordestinas em formato e bailados, que vão sucumbir à exuberância da geografia amazônica. Da região de Pastos Bons, o folguedo segue um roteiro de subida para o norte do Estado, rumo ao litoral. (BORRALHO, 2006, p. 164)

O Bumba Meu Boi e suas origens, está associada à região nordeste e ao processo de interiorização do gado. No Maranhão os indícios apontam para seu surgimento no caminho feito pela interiorização do gado e, posteriormente, veio para o litoral.





UM POUCO DE HISTÓRIA

O Bumba Meu Boi, por ser uma manifestação nascida do meio popular, não foi bem vista por toda sociedade maranhense em seus primórdios, onde:

A elite maranhense tinha aversão ao boi, pois a brincadeira realçava as diferenças, opressão e marginalização da sociedade pobre, trabalhadora e negra da época. (BRITO, 2016, p. 29).

Podemos organizar a história do Bumba Meu Boi no Maranhão da seguinte forma:

O Século XX foi, para o Bumba-meu-boi do Maranhão, um tempo de grandes transformações, tendo São Luís como o palco dessas mudanças. A partir do mapeamento dos fatos ocorridos ao longo desse período, pode-se dividir a história do Bumba-meu-boi, ainda que arbitrariamente, em quatro fases: o tempo dos conflitos, de 1900 a 1950; a valorização do Bumba-meu-boi, de 1950 a 1970; a institucionalização dos Bumbas, de 1970 a 1990; e a inserção do Bumba no mercado de bens culturais, de 1990 a 2010. (IPHAN, 2011, p. 45).

A valorização do Bumba Meu Boi parte de uma vontade política do governo estadual do período. Com a valorização veio a institucionalização do mesmo, e assim, adequação por parte dos grupos de Bumba Meu Boi aos padrões do poder político. Atualmente, o Estado é um dos maiores patrocinadores dessa manifestação, e por isso o Bumba Meu Boi é criticado por vezes, ao ser comparado a uma mercadoria.

A LUDICIDADE NO BUMBA MEU BOI

A ludicidade se faz presente no Bumba Meu Boi quando os participantes dos grupos brincam durante as apresentações.

O brincante do boi, não se considera um ator, muito menos um ator manipulador e sim um brincante, um baiente. (BORRALHO, 2006, p. 173).

SOTAQUES DO BUMBA MEU BOI

Os grupos de Bumba Meu Boi são diferenciados por seu sotaque. Sotaques são...

os estilos maranhenses de se brincar o Boi (Barros, 2018).

Existem atualmente dentro da literatura cinco grandes sotaques, a citar:

de Zabumba ou de Guimarães, da Ilha ou de Matraca, da Baixada ou de Pindaré, de Costa-de-mão ou de Cururupu e de Orquestra. (IPHAN, 2011, p. 103).

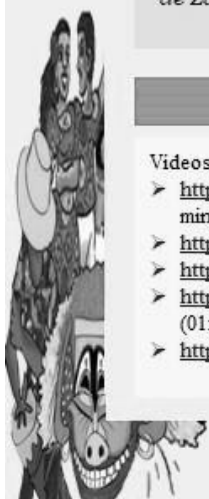
Paraver e ouvir

Videos produzidos pelo Governo do Maranhão com breve resumo sobre o Bumba Meu Boi.

- https://www.youtube.com/watch?v=BM77_UQSjgE – ZABUMBA/GUIMARÃES (01:39 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=k7NRT9TXwuE> – MATRACA/DA ILHA (02:22 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=-ICsIfsY0vo> – DA BAIXADA/PINDARÉ (02:55 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=NfJlQtya1Hw> – COSTA DE MÃO/CURURUPU (01:55 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=REidmDGhINc> – BOI DE ORQUESTA (01:47 min)

Porém, muitos grupos não se enquadram dentro desta classificação macro.

16



OS PERSONAGENS DO BUMBA MEU BOI

Todos os personagens do Bumba meu Boi, possuem sua importância e momento de destaque dentro do enredo. Os grupos de Bumba Meu Boi apresentam personagens comuns entre si, mas possuem também personagens específicos a depender do sotaque. Mas no geral temos:

- **Boi** - Personagem principal da brincadeira. O miolo é a figura indissociável, já que é a pessoa que dá vida ao boi.
- **Burrinha** - Burro ou mula de um vaqueiro assistente. Durante as apresentações fica próximo ao boi e tem o objetivo de repelir a aproximação do Pai Francisco com o animal.
- **Pai Francisco** - Também denominado Negro Chico, é responsável pelo desenrolar da comédia. Sua ação em cena compete em roubar e matar o boi, além de articular sua ressurreição.
- **Mãe Catirina** - Pivô da comédia. É devido ao seu pedido de comer a língua do boi que a trama se desenrola.
- **Amo** - Personagem hierárquico, que exibe poder e força por ser dono do boi. Se transfigura no cantador de toadas.
- **Vaqueiro** - Subordinado de maior confiança do Amo. Cabe a ele ser o mentor da força-tarefa em prender Pai Francisco.
- **Rapaz** - Empregado novo da fazenda. Tem a função de servir como porta-voz do Amo.
- **Pajé** - Responsável pela catarse. É o curandeiro que realiza o procedimento de ressurreição do boi.
- **Índias** - Guerreiras que vivem em uma tribo próxima à fazenda. Sua função é ajudar na captura do Pai Francisco.
- **Doutor Veterinário ou médico** que tenta socorrer o boi, mas não consegue.

Personagens específicos de cada sotaque

Sotaque de Costa de Mão

· Não tem especificidades, já que exibe os personagens comuns encontrados em todos os grupos.

Sotaque De Zabumba

- **Grinaldas** - Brincantes também denominados como Caboclos de fitas ou Rajados, que formam um cordão ao redor do boi.
- **Palhaços** - Atores de comédias que se apresentam mascarados neste sotaque.
- **Tapuiás** - Constituem as índias guerreiras do sotaque.

Sotaque da Baixada

- **Cazumba ou Cazumbá** - Ligado ao misticismo, aos espíritos que renovam as forças da brincadeira e são os primeiros a entrar na apresentação.
- **Capacete** - Neste sotaque, são os brincantes que mantêm a roda em torno do boi. São denominados também de Caboclo de fita, Rajados ou Baiantes.
- **Dona Maria** - Esposa do Amo que representa a parte de devoção. Reza ladainhas e traz consigo uma imagem de São João.

Sotaque de Matraca

- **Caipora ou Caapora** - Boneca gigante que tem a função de assustar Pai Francisco. Representa as personagens Fantásticas e sua aparição fantasmagórica pode estar atrelada à Lenda de Caapora, entidade que habita as florestas.
- **Panducha** - Homens de palha ou palhaços que entram na roda e correm ao redor do boi, sem falas determinadas.
- **Rajado ou Caboclo de fita** - Brincantes que delimitam o cordão em volta do boi.
- **Caboclo Real ou Caboclo de pena** - Índios guerreiros que ajudam na captura do Pai Francisco.

Sotaque de Orquestra

- **Pai João** - Atualmente não aparece nas encenações. Mas representa o irmão de Pai Francisco.
- **Vaqueiro Rajado** - Brincantes do cordão.
- **Vaqueiro Campeador** - Personagem mais recente e que tem a função de complementar as coreografias.

(BARROS, 2018, p. 57-61).





O CICLO FESTIVO DO BUMBA MEU BOI

O Bumba Meu Boi possui um ciclo de festa bem definido, as datas variam de um grupo para outro, mas seguem a mesma lógica. Este ciclo apresenta quatro etapas:

"os ensaios, o batismo, as apresentações públicas ou brincadas e a morte"
(IPHAN, 2011, p. 8).

Este ciclo se renova a cada ano, seguindo de forma contínua.

O ENREDO DO BUMBA MEU BOI

O enredo do auto do Bumba-meu-boi inicia pelo seguinte acontecimento:

enredo gira em torno da morte do boi pelo Pai Francisco para tirar-lhe a língua e satisfazer o desejo de grávida de sua esposa Catirina.
(IPHAN, 2011, p. 202).

A variedade de grupo influencia em como esse enredo é desenvolvido. Depois de várias idas e vindas de personagens diferentes, ocorre a ressurreição do Boi.

18

O FIM DO CICLO DO BUMBA MEU BOI

No final do ciclo festivo, se faz a matança do boi. Este momento sinaliza o fim do ciclo do Bumba Meu Boi durante o ano.

O ritual de "morte do boi" representa o encerramento do ciclo festivo do Bumba-meu-boi no Maranhão. Marca o retorno da boiada a seu terreiro após a peregrinação da fase de brincadas e apresentações. É também o momento de agradecer aos santos protetores da brincadeira pelo sucesso da temporada e retribuir aos brincantes, com bebidas, comidas e festa, sua lealdade e fidelidade ao Boi. É o ritual mais denso da brincadeira, primordial para selar as alianças internas do grupo, que, apesar das diferenças, conflitos, erros e acertos inerentes a qualquer atividade grupal, celebrou a vida de forma intensa e catártica durante um ciclo que precisa ser finalizado. Nesse espaço/tempo específico as emoções oscilam entre a tristeza da despedida e a alegria da tarefa cumprida com sacrifício e louvor. A esperança transborda junto às lágrimas que rolam dos olhos daqueles que se dedicam para que tudo aconteça da melhor forma possível durante todo o ciclo festivo.
(IPHAN, 2011, p. 123).

Este último momento é a culminância do folguedo, recomeçando o ciclo interno de preparação para o ano seguinte.





3.1 A BRINCANDO O BUMBA MEU BOI

Este tópico destaca a Dança dentro do Bumba Meu Boi. É interessante fazer esse recorte, pois como já apontado no tópico 3, há muitos elementos que compõem este folguedo. Destacam-se aqui os contextos, os textos e subtextos da Dança no Bumba Meu Boi.

CADA PERSONAGEM É UM CORPO E CADA CORPO DANÇA A SUA MANEIRA

Não podemos descrever a Dança do Bumba Meu Boi de um único modo. Podemos apenas destacar os variados bailados apresentados pelos brincantes nos sotaques.

Com o corpo em movimento ao dançar, os brincantes contam a história. Mas isto não ocorre de forma padronizada de um único modo. Existem vários dançar/brincar, que acontecem de acordo com a função ou personagem de cada brincante. O corpo de cada brincante/bailante é único e é neles que as personagens ganham vida para abrilhantar a festa. Nos espaços onde se apresentam, os brincantes, como artistas que são, transformam seus corpos em instrumentos para criar obras de arte de caráter efêmero que se fazem e desfazem em cada espaço dançado.

(IPHAN, 2011, p. 179)

E HÁ A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO...

Os brincantes se distribuem pelo local onde irá ocorrer a brincada seguindo a lógica interna de cada sotaque, seguem uma lógica geral:

os movimentos se corfiguram a partir dos três grupos formadores que regem os bailados dos grupos de boi: Africano, Indígena e Branco.
(AZEVEDO, 1997, APUD BARROS, 2018).

Estes são os três grandes grupos do folguedo, que ajudaram na construção coletiva e influenciaram culturalmente o Bumba Meu Boi.

A ocupação do espaço ocorre a partir de três formações:

"trincheira, fila indiana e círculo, mas em cada grupo tem predominância de algumas dessas disposições espaciais" (BARROS, 2018, p. 77).

Figura 01: Formação em trincheira



Figura 02: Formação em fila indiana (coluna)

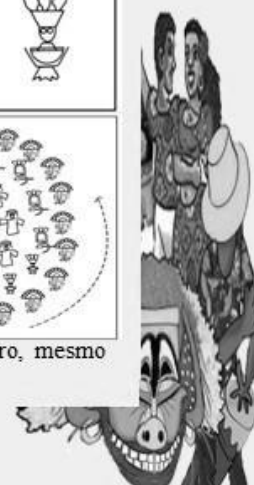


Figura 03: Formação em círculo.



Fonte: Santos Neto e Ribeiro (2011)

Mas lembremos de que pode haver variação entre um grupo para outro, mesmo sendo do mesmo sotaque.





E DANÇA O BOI...

O Boi corre, foge, se esconde, dança e brinca. O brincante responsável por dar vida ao boi é denominado de miolo, onde:

O brincante responsável por rolar o boi corre, pula, morre, ressuscita, foge, dança, brinca. (IPHAN, 2011, p. 181).

O miolo é o brincante que se mete dentro do boi e o faz bailar. É quem manipula o boneco, anima, dá vida ao objeto central da brincadeira. É conhecido principalmente como "miolo", mas também pode ser denominado de "tripa", "alma", "fato", "espírito", "condutor" ou "mulher do boi". É quase sempre uma função exercida por homens que podem assumir essa posição como pagamento de promessa ou não. (IPHAN, 2011, p. 148)



Figura 04: O boi e miolo do Boi
Fonte: IPHAN (2011).

Este brincante, não é o Boi, mas aquele que lhe dar vida ao Boi. É o dançar do Boi que faz com este esteja vivo. Neste brincar em movimento, o Boi interage com os demais brincantes: foge dos algozes, brinca com as índias, ataca quando ameaçado ou foge da morte certa.

E DANÇA O VAQUEIRO...

Os vaqueiros no sotaque de Zabumba se dispõem em círculo ao redor do Boi. Seu dançar é diretamente relacionada com o dançar do Boi:

Os movimentos dos Vaqueiros incluem saltitos rápidos, torções de tronco e rodopios ao redor do boi. Os giros dependem da vara de ferrão que quanto mais pesada for, maior vai ser o controle do rodopio. (BARROS, 2018, p. 79).



Figura 05: Vaqueiro do Boi de Zabumba.
Fonte: IPHAN (2011).

conforme a movimentação do boi, é obrigado a desviar, deslocar-se para trás, abaixar-se, encolher-se expandir, ou recolher o tórax em busca de desvencilhar-se das chifradadas do animal, que por sua vez, ataca-o, gira, retrocede, avança. (VIANA, 2006, p. 131).

No sotaque Costa de Mão, os vaqueiros se dispõem em fila, para depois circundar o Boi, do seguinte modo:

Neste sotaque os vaqueiros se entrincheiram junto com os Rajados e Índias antes de sua evolução.

Os Vaqueiros fazem giros de 180 graus em torno de si de forma enérgica e evoluem para compor um círculo em volta do boi. (BARROS, 2018, p. 79),

No sotaque de Orquestra aparecem dois tipos de vaqueiros, os campeadores e os de cordão. Seus bailados se apresentam da seguinte forma.

Os Vaqueiros campeadores executam movimentos rápidos, giros de 360 graus, muitos saltitos em fila indiana e interação constantemente com as Índias. Os Vaqueiros de cordão utilizam chapéus de fitas e tem movimentação livre pelo espaço, com passos largos e arrastos de pés. (BARROS, 2018, p. 81)

20



E DANÇA ÍNDIAS E TAPUIAS...

As índias possuem um grande destaque, depender do sotaque.

No sotaque de Matraca:

Seus gestos motores se diferenciam, pois apresentam os movimentos de forma repetitiva, linear e uniformes, concentrando muita energia nas pernas, com braços relaxados e pouca movimentação da cabeça.
(BARROS, 2018).

Este gesto motor remete a ligação com mãe terra, característica de danças indígenas.

No sotaque da Baixada também teremos a figura de índias e índios. Seus dançares são sincronizados, no entanto se diferem devido às suas indumentárias. Seus movimentos são condicionados por suas indumentárias e esta faz parte da construção deste personagem.

Enquanto as Índias dançam de forma graciosa, os Índios tem movimentos elegantes e altaneiros. Isso se deve ao adorno de cabeça dos Índios, um grande cocar em forma de arco que finaliza com longas cabeleiras, o que interfere diretamente na movimentação desses personagens, uma vez que eles precisam sustentar esse adorno sem nenhum tipo de amarração que o fixe na cabeça.
(BARROS, 2018, p. 80)



Figura 06: Índias do Boi de Matraca.
Fonte: Bois de matraca ... Disponível em:
<http://g1.globo.com/ma/maranhao/sao-joao/2014/fotos/2014/06/bois-de-matraca-prestam-homenagem-sao-marcal.html#F126365>

As Tapuias evoluem para criar uma roda em torno do boi, através de sobrepessos miúdos, marcados e repisados, revelando uma característica das danças africanas, também encontradas no samba e no tambor de crioula. (BARROS, 2018, p. 79).

No sotaque de Costa de Mão:

Dançam seguindo um ritmo cadenciado e lento, e sua coreografia se baseiam "em saltitos e passos longos, com movimentação intercalar dos braços e deslocamento harmonioso pelo espaço até formar a roda do boi"
(BARROS, 2018, p. 79).

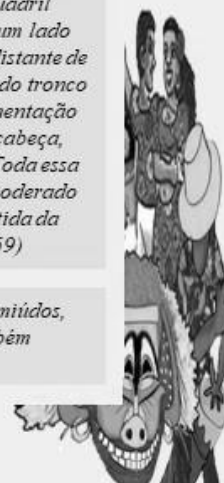
No sotaque de Orquestra, temos as índias e os índios. Suas as indumentárias mais leves entre os outros sotaques. Dispõe-se em fila indiana, de frente para quem os assiste. Seu gesto motor mais leve:

Elas realizam pequenos pulos, saltitos de uma perna para outra, sempre com a postura ereta. Os Índios acompanham a coreografia das Índias, só que a expressão corporal é mais brusca e masculinizada, lembrando os rituais indígenas de luta.
(BARROS, 2018, p. 81)

Os seus níveis coreográficos tendem a ser no plano mais alto, do que nos demais sotaques. Há uma impulsão do corpo durante sua movimentação.

No sotaque de Zabumba não temos a figura das índias e sim as Tapuias, que se equivalem na função.

As tapuias se movimentam ora em saltitos rápidos e miúdos em contratempo, ora em movimentos deslizados também rápidos de um pé em direção ao outro, os joelhos acompanham essa movimentação em molejos alternados de cada membro. O quadril acompanha essa movimentação de um lado para outro em movimentação muito distante de um requebro, permitindo-se a virada do tronco de um lado para o outro. Sem movimentação específica os braços, bem como a cabeça, acompanham a fluência do tronco. Toda essa movimentação tem um andamento moderado para rápido, acompanhando a batida da bateria. (VIANA, 2006, p. 58-59)





E DANÇAM OS GRINALDAS, CABOCLOS DE FITA, RAJADOS, CAPACETES.

Os Grinaldas do sotaque de Zabumba, também chamados de Caboclos de Fita ou Rajado, apresentam uma movimentação menor:

Com poucos deslocamentos, os Grinaldas se posicionam nas laterais do palco e tem a movimentação acompanhada com o maracá, realizando movimentos lentos ou acelerados de forma aleatória.
(BARROS, 2018, p. 79)

Os caboclos de fitas balançam-se de um lado para o outro, fazendo transferência de peso de uma perna a outra, também giram em torno de si, movimentam o tronco de um lado para o outro, ora lento, ora com mais intensidade. A cabeça movimenta-se em pequenos maneios que vão favorecer o esvoaçar das fitas que compõem os seus chapéus; alguns deles usam uma das mãos para balançar o maracá, quando não, os braços acompanham a movimentação do corpo, semi-abertos na altura do peito.
(VLIANA, 2006, p. 59).

No sotaque de Matraca temos também uma personagem com o nome de Caboclo de Fita.

Os Caboclos de fita, por sua vez, são os mantenedores da roda, com passos simples e limitados, com pouca concepção coreográfica, possivelmente pelas inúmeras fitas do chapéu que limitam a visão periférica dos brincantes.
(BARROS, 2018, p. 80).

No sotaque de Matraca, temos ainda o Caboclo de Pena, com indumentária bem próxima das índias desse sotaque, mas não possuem uma coreografia marcada.

O balanço do grande cocar dá mais frenesi aos movimentos desse personagem, que já vem expressando grande força física e dramática através dos giros, movimentos que beiram o estado de hipnose ou transe.
(BARROS, 2018, p. 80).

22



Figura 07: Rajados
Fonte: IPHAN (2011).

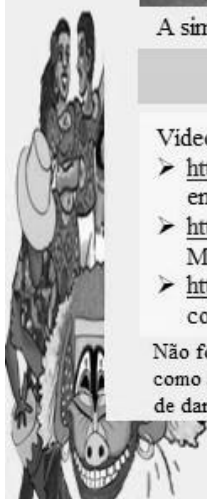
Os Capacetes (Rajados ou Baiantes) são personagens do sotaque da Baixada, que por usarem grandes chapelões possuem uma mobilidade menor, ficando a sensação de movimento por conta das fileiras de canutilhos em sua aba frontal.

A simbologia de cada dançar demonstra a riqueza da Cultura Popular do Maranhão.

Para ver e ouvir

- Videos relacionados às técnicas da dança dos vários brincantes do Bumba Meu Boi.
- <https://www.youtube.com/watch?v=3Hxov3ekTZk> – Dançando o Bumba-meu-boi em casa - parte 1 marcação do passo
 - <https://www.youtube.com/watch?v=ZALWVGExcMw> – DANÇANDO BUMBA-MEU-BOI EM CASA - PARTE 2
 - <https://www.youtube.com/watch?v=nk9lFzGhNHg> - Quer aprender uma coreografia de Bumba Meu Boi do Maranhão.

Não foram abordadas todas as personagens do Bumba Meu Boi neste material. Não teríamos como abordar toda a variedade de personagens que este folguedo nos apresenta e sua variedade de dançares dentro do mesmo.



4. ENTRE TAMBORES

Neste encontro, o/a professor/a deve pontuar as considerações sobre o Tambor de Crioula, podem-se usar slides para mostrar as ilustrações, assim como vídeos que podem ser encontrados na plataforma de vídeos do Youtube. Pontuamos que primeiro se faça uma abordagem geral sobre o Tambor de Crioula, e depois se concentre nos gestos motores da Dança. Destacam-se aqui os textos e subtítulos da Dança no Tambor de Crioula.

O QUE SERIA O TAMBOR DE CRIOULA

O Tambor de Crioula é uma das manifestações culturais que estão muito presentes nos períodos festivos no Maranhão, própria do nosso Estado:

De modo geral, podemos defini-la como uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Dela participam as “coreiras”, tocadores e cantadores, conduzidos pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, culminando na punga (ou umbigada) – movimento coreográfico no qual as dançarinas, num gesto entendido como saudação e convite, tocam o ventre umas das outras.

(RAMASSOTE et al, 2006, p. 16).



Figura 08: Roda de Tambor de Crioula.
Fonte: Barbosa (Org) (2016)
Foto Edgar Rocha (2005)

Dito de outra forma, o Tambor de Crioula é uma manifestação cultural, onde as mulheres, que são denominadas de coreiras, dançam em disposição espacial circular com o acompanhamento da percussão dos tambores e toadas. Nesta Dança o ponto alto se dá por meio da punga, gesto motor de convite ou saudação, onde as mulheres tocam-se na região do ventre. Possui na devoção a São Benedito e a não presença de um calendário fixo de apresentações, duas de suas características:

o Tambor de Crioula é realizado sem local específico ou calendário pré-fixado e praticado especialmente em louvor a São Benedito.

(RAMASSOTE et al, 2006, p. 16).

Assim, esta manifestação se torna bem mais livre em seus momentos de apresentação.

ORIGENS DO TAMBOR DE CRIOULA

É impreciso fazer datações sobre sua origem. No entanto, está relacionada ao período escravocrata:

Embora não se possa precisar com segurança suas origens históricas, é possível encontrar, dispersas em documentos impressos e na memória dos mais velhos, referências a cultos lúdico-religiosos realizados ao longo do século XIX por escravos e seus descendentes enquanto forma de lazer e resistência ao contexto opressivo do regime de trabalho escravocrata. (RAMASSOTE et al, 2006, p. 16).

Desse modo, podemos afirmar que o Tambor de Crioula, surgiu num contexto de opressão feita pela classe dominante sobre aqueles que buscavam se manifestar por meio do canto, da dança e dos batuques dos tambores.



CONTINUANDO SUA HISTÓRIA

O Tambor de Crioula também sofre influência da espetacularização, na sua história recente, assim como outras Danças Populares. Com isto podemos citar pontos positivos como a divulgação, quebra de preconceito, geração de renda para os grupos de Tambor de Crioula, e pontos negativos como a perda da originalidade, oportunismo na criação de novos grupos, além de deixar mais burocratizada a relação entre os grupos e o Estado.

Podemos apresentar de forma cronológica e resumida, como se deu o desenvolvimento do Tambor de Crioula: de manifestação restrita aos grupos em seus primórdios, até o atual momento com a relações entre os grupos e os órgãos governamentais.

Décadas de 30, 40, 50 e 60	Considerado pelos entrevistados como período marcado pela importância da tradição coletiva e compromisso autêntico com o Tambor de Crioula. Existência de poucos grupos na ilha de São Luís.
Década 70	Advento do processo de valorização do Tambor de Crioula como atração turística em São Luís. Fase inicial do processo de substituição dos tambores de madeira por aqueles confeccionados a partir de materiais sintéticos (PVC). Na pesquisa de Sergio Ferretti, são contabilizados 18 grupos em atividade.
Década de 80	A partir do expressivo fluxo migratório do interior do Estado em direção à capital, novos grupos são criados, aumentando assim o contingente de brincantes em São Luís.
Década de 90	Expansão acentuada dos grupos, registrados em cerca de 40. Crescente substituição dos tambores confeccionados com madeira por aqueles de materiais sintéticos (PVC).
Década de 2000	Fundação da Associação de Tambor de Crioula. Aproximação dos grupos com órgãos governamentais de cultura. No cadastro, comparecem mais de 61 grupos. Redação e publicação de novos estudos sobre Tambor de Crioula.

24

Figura 09: Quadro Cronológico do Tambor de Crioula.
Fonte: Ramassote et al (2006).

SANTO TAMBÉM DANÇA

O Tambor de Crioula está intimamente ligado à figura de São Benedito:

São Benedito, o santo protetor dos negros aparece no teatro das memórias como um escravo que foi à mata, cortou um tronco de árvore e ensinou os outros negros a fazer e a tocar o tambor.

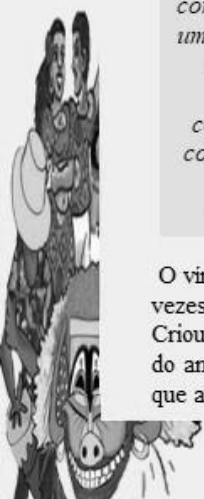
Outras vezes ele surge como o cozinheiro do monastério que levava comida escondida em suas vestes para os pobres.

(RAMASSOTE et al 2006, p. 42).



Figura 10: Coreira dançando com imagem do Santo.
Fonte: Barbosa (Org) (2016): Foto Edgar Rocha (2005)

O vínculo com o Santo dar ao Tambor de Crioula uma conotação religiosa, em muitas vezes as apresentações são feitas como pagamentos de promessas. Mas, o Tambor de Crioula não segue um ritual religioso rígido, podendo ocorrer em qualquer momento do ano. A relação entre os brincantes e o Santo se dá de uma forma mais lúdica, em que até mesmo eles o trazem para dançar dentro da roda.



O batismo do Tambor de Crioula é outra referência religiosa importante também e possui sua finalidade própria, onde:

o batismo reafirma o elo entre o santo e a festa, entre os brincantes e o grupo. Para tanto, deve ser realizado todos os anos; representando a renovação dos votos com o santo, com a promessa ou com o motivo de origem da brincadeira. Geralmente, é feito antes da primeira apresentação com novas indumentárias, novos instrumentos, e/ou no festejo principal, como o São João. (RAMOSSOTE et al, 2006, p. 98).

A PARELHA DE TAMBORES

Os três tambores usados recebem o nome de parelha. Cada tambor possui sua identidade: nome, melodia e função própria.

- ❖ O meia é o que dá o ritmo contínuo, pulsação;
- ❖ O crivador, o pequeno, é que fornece o contraponto;
- ❖ O grande é o responsável pelo solo e improvisos.

Tanto o meia, como o crivador, são postos apoiados em uma base, que pode ser um tronco, os tocadores se assentam acima deles. Já o grande, é tocado em pé, amarrado à cintura e preso entre as pernas. Nesta disposição os três tambores conduzem o ritmo da brincadeira.

A confecção dos tambores é um saber a parte.

O processo de fabricação dos tambores é altamente ritualizado. A matéria prima – tronco de árvores de grande porte – como o pau d’arco, macajuba, pequi, sororó, bacuri ou abacateiro – é escolhida na lua cheia. O tronco é então esvaziado, com instrumentos que podem variar, mas com técnicas de escavação longamente sedimentadas e completadas pelo fogo. A superfície de percussão é obtida da pele de vaca, égua ou veado, mergulhada em água e cal para eliminar o mau cheiro e retidas, para fechar a abertura do tronco, com tiras de couro e cravelhas. (BARBOSA (Org), 2016, p. 88)

Outra característica do tronco de madeira usada é não possuir extremidades com espessuras iguais, sendo a parte superior maior que a inferior. Mas, atualmente os tambores de PVC são também bastante utilizados. A maioria dos grupos também utiliza a matraca, a mesma utilizada nos grupos de Bumba Meu Boi. A afinação dos tambores é feita aproximando os tambores a uma fogueira.

Figura 11:
Roda de Tambor de
Crioula, com
destaque para os
tambores.
Fonte: IPHAN.
Disponível em:
<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63/>.





AS COREIRAS E OS COREIROS

Os brincantes do Tambor de Crioula são chamados de coreira e coreiro, pode haver ainda a denominação de *coureiras* e *coureiros*, ambos os nomes são aceitos. Sobre suas funções dentro da manifestação cultural temos:

Creio que dentro da manifestação popular do tambor de crioula, o que há de mais determinado se relaciona com a questão de gênero, onde na tradição normalmente o homem coureiro, é sempre aquele que afina e toca os tambores, além de cantar e improvisar as músicas e as mulheres coureiras tem o poder da dança, dos requebros e meneios de quadris, fazendo uso de saias rodadas e de muitos colares coloridos, além de flores ou panos fazendo um adorno alegórico para a cabeça.

(MANHÃES, 2012, p. 9):

Há relatos de que no passado os homens dançavam, fazendo uma espécie de punção com os joelhos, mas com o tempo essa prática tornou-se mais violenta e foi substituída pela umbigada feita pelas mulheres. Existe outra versão para essa divisão de papéis, onde como forma de dissimulação, a dança das mulheres mais jovens e bonitas na frente das senzalas, era usada como distração para que se pudesse ocorrer rituais religiosos no fundo da senzala. Independente da origem para essa divisão de papéis, ela segue até os dias atuais.

VESTIMENTAS

26

A indumentária dos brincantes segue a seguinte estética: saia de chitão florido e bem rodada, anágua por baixo das saias, blusa branca de renda, com babado na gola, torço na cabeça, colares para as mulheres, enquanto para os homens, calça, camisa (de botão) e chapéu de couro ou de palha.

Cada grupo estiliza sua indumentária com algo que o diferencie de outros grupos, como o uso mais acentuado de uma cor ou estampa. Atualmente se vê com frequência camisas padronizadas confeccionadas em malharias, usadas como uma espécie de farda.



FIGURA 12:
Coreiras
dançando com
vestimentas
características.
Fonte: Barbosa
(2016);
Foto Édgar Rocha
(2005)



AS TOADAS

As toadas são as canções que fazem parte da musicalidade do Bumba Meu Boi. Elas são:

versos curtos acompanhados por um coro resposta, que se fundem ao ritmo dos tambores. (BARBOSA (Org.), 2016, p. 37).

Apresentam um repertório com cantigas tradicionais e improvisações, onde se narra cantigas tradicionais, assim como situações do dia a dia, se faz devoção ao santo Benedito, cantigas de entrada e de saída dos grupos, improvisações rimadas, e o tocado vai ditar o ritmo mais rápido ou lento.

Os temas comumente encontrados nas toadas são:

"a autoapresentação, saudações, cumprimentos, autoelogio, reverências a santos e entidades protetoras, descrição de fatos, recordação de situações, pessoas e lugares, sátiras, recordações amorosas, desafios, despedidas, etc."
(BARBOSA (Org.) (2016, p. 37)

Tomemos como exemplo a cantiga "Vem ver", que faz devoção a São Benedito.

*Eu canto pra São Benedito, vem vê
Com todo o meu batalhão, vem vê
Quando eu chego na boiada de São João, na Igreja, vem vê
Sento o joelho no chão, vem vê
Vou numa festa de tambor, vem vê
Com gosto e satisfação, vem vê*
(NOGUEIRA; FERRETI, 2012)

Todos estes momentos são carregados de simbologias de vivências e lutas coletivas, por vezes em papéis diferenciados, mas que se organizam em um coletivo.

▶▶ Para ver e ouvir ▶▶

Este material seguinte ajuda na visualização do que foi exposto no material.

Videos produzidos pelo IPHAN sobre o Tambor de Crioula.

- <https://www.youtube.com/watch?v=okMhowSfvbY&t=186s> - Tambor de Crioula no Maranhão - Parte 1
- <https://www.youtube.com/watch?v=2t9Ulg2RsFY&t=169s> - Tambor de Crioula no Maranhão - Parte 2

Video produzido pelo Canal do Youtube do Governo do Maranhão.

- <https://www.youtube.com/watch?v=RcGskX5MjEk> – Tambor de Crioula. (01:47 min.)
- Video de Canal do Youtube mostrando o tocar dos tambores.
- <https://www.youtube.com/watch?v=2Sb9sozxxBY> - Tambor de Crioula CLIPE 1 (04:49 min.)
- <https://www.youtube.com/watch?v=L6o0MKY4SS4> - Tambor de Crioula OFICINA 1 (11:16 min)





4.1 E OS BRINCANTES COMEÇAM A RODA DE TAMBOR DE CRIOLA

A dança no Tambor de Crioula toma forma da seguinte forma:

Os homens se posicionam com seus tambores de um lado e vão testando sua afinação e as mulheres, logo em seguida, vão se aproximando a partir do toque do tambor e formando um círculo juntamente com os homens. O início da apresentação se dá de forma natural e quando menos se espera já começou a brincadeira. Atrás dos homens que tocam os tambores, ficam outros homens que ajudam a revezar nesta função e que também participam cantando as toadas durante a apresentação. As mulheres que permanecem em roda dançam acompanhando a cantoria, em passos mais discretos, enquanto uma delas faz uma espécie de performance solo diante dos tambores e vão se alternando durante toda a brincadeira, até que todas elas, repetidas vezes se apresentem diante dos tambores. (PIRES, 2017, p. 113)

Podemos perceber a íntima ligação entre o tocar dos tambores e o dançar das coreiras, esse diálogo se dará por toda apresentação.

O coreiro, sobretudo, o mais antigo, coordena a roda usando um apito para dar início ou encerrar os toques. O meio "puxa o toque", seguido do som "repicado" do crivador, e por último, do "rufar" do tambor grande. As coreiras, em círculo, se posicionam na roda. Com movimentos expressivos, uma delas entra, ocupa o centro da roda, e reverencia os tambores dançando de forma livre, misturando coreografia, movimentos sensuais e o convite para dança. (RAMASSOTE et al (2006, p. 106)

28

É este rufar dos tambores que dão início à brincadeira e ao dançar das coreiras.

DANÇANDO: ENTRANDO NA RODA



A entrada na roda não se dá a qualquer momento, há uma troca de olhares entre a coreira e o coreiro para saber a hora certa de adentrar a roda.

Existe assim um diálogo entre a batida do tambor e a marcação dos pés, onde o som do tambor representa o som terra e a marcação dos pés faz essa relação com o chão, por este motivo há uma preferência por se dançar descalças.

FIGURA 13: Coreiras dançando.
Fonte: Barbosa (2016): Foto Edgar Rocha (2005)



Assim, existe:

Alguns toques nos tambores trazem sentido e direção para a dança, como por exemplo: quando o tambor é tocado direto, seguindo uma pulsação das mãos, sem parar, é um convite para a mulher ficar rodando a saia.
(MANHÃES, 2012, p. 8).

uma relação sensual de disputa e troca entre si e um diálogo em movimentos com os homens que tocam os tambores, porque é a animação ritmada deles que traz o ritmo e a maneira que a coreira vai evoluir e vice versa.
(MANHÃES, 2012, p. 8).

Nesse sentido podemos entender que a dança no Tambor de Crioula é composta pelas relações dialogadas por meio do movimento e o batuque do tambor, onde o dançar das coreiras é influenciado pelo tocar do coreiro, como numa condução, aonde o ritmo do tambor conduz o ritmo da dança.

DANÇANDO: O SOLO

Durante a dança dentro do círculo a coreira fica sempre em movimento:

girando em torno do próprio eixo e perfazendo ela também o círculo pelo lado interno da roda, partindo do ponto de início até a chegada em frente à parceira para exibição do seu maneio. (PIRES, 2016, p. 42).

As coreiras que formam o cordão da roda, também dançam, com passos curtos, enquanto esperam sua vez de se apresentar individualmente na frente do tambor. Toda coreira fará referências aos tambores, sendo este momento o ápice da apresentação da coreira. Este solo mostra a individualidade do dançar de cada coreira, sua especificidade em seu gesto motor, que é influenciado pela experiência e idade da coreira.

Enquanto a mais velha faz um movimento mais suave, mais "pé no chão" às mais novas giram com velocidade e rebolam. (MANHÃES, 2012, p. 8)

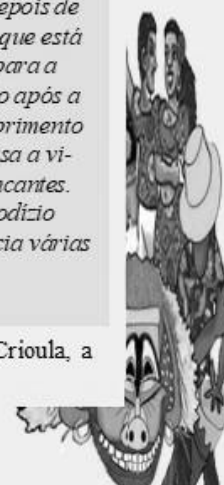
Após o solo em frente aos tambores, outra coreira do cordão pode tomar a vez dentro da roda. Mas isto não ocorre de qualquer forma:

Para tanto, é necessário esperar que a coreira da vez exiba sua dança e depois de certo tempo, a próxima brincante, obedecendo à ordem da roda, vai até a que está fazendo seu solo, passa entre a dançante e o tambor, fazendo o convite para a retirada da que estava dando a oportunidade para a seguinte. No momento após a passagem, as duas começam a dançar uma para a outra, fazendo um cumprimento de requebros até o momento da punga, que é quando a que a chamou passa a vivenciar seu solo também. Essa troca se dá num frenesi entre todos os brincantes. Surgem gritos e sons emitidos para o bailado dessas performers. Esse rodizio acontece com todas elas e normalmente cada uma passa por essa experiência várias vezes durante a apresentação.
(PIRES, 2016, p. 37).

Podemos visualizar a composição coreográfica que é própria do Tambor Crioula, a realização a punga.



29





DANÇANDO: A PUNGA

Punga para o Tambor de Crioula é o gesto motor de encontro entre os ventres femininos, caracterizando a passagem de uma coreira a outra dentro da roda.

A punga demarca a saída de uma coreira, a saudação e o pedido de entrada da "dançadeira" seguinte. É um momento de interação e integração entre os brincantes, posto que a punga da coreira deve estar em sintonia com o toque do tambor grande. E essa combinação envolve brincantes e observadores.
(RAMASSOTE et al, 2006, p. 106).



Fonte:
Barbosa
(2016):
Foto Edgar
Rocha
(2005)

A punga também pode ser chamada de umbigada. Este termo também é usado em outras manifestações pelo Brasil a fora.

A PREENHEZ

30

Além da punga, há outro momento em que é denominado de empenhar.

Acontece quando a coreira está dançando e os tambores param abruptamente, significando que a mulher ficou "empenhada", engravidou na roda de tambor.
(RAMASSOTE et al, 2006, p. 106).

Neste momento, brincantes fazem piadas, riem com a situação, e a coreira deverá ser a primeira a dançar quando os tambores voltarem a serem tocados.

E TODOS DANÇAM

Quem está assistindo o Tambor de Crioula também é chamado a participar, seja cantando os coros, seja tocando os tambores ou até mesmo dançando na roda, deixando de ser mero espectador para participante da brincadeira. Porém, devem-se seguir as regras da manifestação. Esta participação se dá pelo convite ao público e não é uma obrigação.

▶ Para ver e ouvir ▶

Video produzido pelo Canal do Youtube do Centro Cultural Vale do Maranhão.

➤ <https://www.youtube.com/watch?v=sfK3FBtCYv4&t=90s> – Pátio Aberto 2019 - Apresentação Tambor de Crioula Manto de São Benedito. (54:00 min).





S. ENTRE REQUEBRADOS

Neste encontro, o/a professor/a deve pontuar as considerações sobre o Cacuriá, podem-se usar slides para mostrar as ilustrações, assim como vídeos que podem ser encontrados na plataforma de vídeos do *Youtube*. Pontuamos que primeiro se faça uma abordagem geral sobre o Cacuriá, e depois se concentre nos gestos motores da Dança. Destacam-se aqui os contextos, os textos e subtextos da Dança no Tambor de Crioula.

O QUE SERIA O CACURIÁ

A dança do Cacuriá é a mais nova das três Danças Populares Maranhenses que são abordadas neste Guia, mas, apresenta uma forte identificação da cultura rítmica do Estado do Maranhão. De uma forma geral, o Cacuriá é:

é uma Dança maranhense, em que se dança com passos marcados e os dançarinos utilizam o rebolado do quadril e de uma coreografia cheia de simbolismo, alegria, criatividade e sensualidade. (Brito, 2016).

A utilização da Caixa como instrumento principal desta manifestação. A caixa é um instrumento de percussão, descrita por, da seguinte forma:

As caixas do Divino são tambores semelhantes aos usados pelos soldados nas paradas militares. São instrumentos membranofônicos confeccionados em metal cilíndrico, com cerca de 70 cm de altura por 50 de diâmetro e couro nas duas bocas, afinados por cordas laterais. São tocadas com duas varetas de madeira. São pintadas de vermelho e branco ou de azul e branco. Nos deslocamentos, ficam suspensas ao ombro das caixeiros por tiras de pano. São batizadas, possuem padrinhos e recebem nomes especiais. (FERRETTI, 2007, p. 114)

A caixa dar a identidade sonora da dança e marca seus passos, a poesia das canções com as letras de duplo sentido e o rebolado dos corpos que o dançam, vão caracterizar o Cacuriá.

FIGURA 15:
Caixa do
Divino.
Fonte:
<http://almapercusssao.blogspot.com/2010/04/instrumentos.html>.

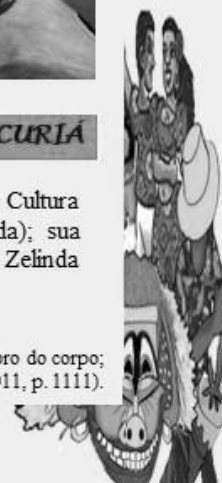


ORIGEM DO CACURIÁ

A origem do Cacuriá remonta ao ano de 1972, com três personagens da Cultura Popular Maranhense da época: Seu Lauro (Alauriano Campos de Almeida); sua esposa, Dona Filoca ou Filomena (Florinda Conceição Olímpio) e Dona Zelinda Lima.

6a)j. 1. Que tem requebros (2). s.m. 2. Requebro do corpo; bamboleio, remelexo, rebolado. (BECHARA (Org), 2011, p. 1111).

31





O Cacuriá foi criado por encomenda feita por Dona Zelinda Lima, presidente do Folclore do Maranhão na época. Eles teriam trago o Cacuriá do município de Guimarães, no Litoral Ocidental Maranhense, mais especificamente do povoado chamado Baiacu e então levado para São Luís, capital do Estado. O a proposta era de trazer uma nova brincadeira, pois o povo já estava enjoado de Boi, Quadrilha e Tambor de Crioula no período do junino.

A dança proposta por Seu Lauro e Dona Filoca foi o Cacuriá vindo do interior do Maranhão, onde era feita após a festa do Divino Espírito Santo, quando se fechava a tribuna, após a derrubada do mastro e então as caixeiros poderiam brincar, de forma profana, cantando e dançando, de forma sensual.

A DAMA DO CACURIÁ

Entre os anos de 1973 e 1986, o Cacuriá de Seu Lauro era o único em São Luís e se apresentava em diversos festejos juninos da cidade. No entanto, neste meio tempo, surge uma figura muito importante para o Cacuriá com conhecemos hoje: Almerice da Silva Santos, a famosa Dona Teté.



FIGURA 16: Dona Teté.

Fonte:
<http://diretodageladeira.blogspot.com/2010/12/cacuria-de-dona-tete-1998.html>.

Ela participava do Cacuriá de Seu Lauro, como caixeira e como brincante. Ela foi convidada em 1980 pelo Laboratório de Expressões Artísticas, o Laborarte, para ensinar a tocar a caixa do Divino aos seus integrantes para um espetáculo que iriam apresentar.

Dona Teté tocava o Cacuriá aos integrantes do Laborarte, como forma de brincadeira após os ensaios, mas em 1986, Nelson Brito, que era diretor e integrante antigo do grupo Laborarte, fez a proposta a Dona Teté, juntamente com outros coordenadores do grupo, de apresentarem o Cacuriá.

A partir daí se deu a criação do Cacuriá de Dona Teté e a dança ganhou uma nova roupagem, desde figurino, passando pelo acompanhamento instrumental e chegando aos gestos motores do dançar.

O Laborarte oferece oficinas de capoeira, tambor de crioula e cacuriá. Promove eventos culturais em datas comemorativas na cidade, realiza espetáculos teatrais. De acordo com Nelson Brito, diretor e administrador do espaço, 'o Laborarte tem por objetivo difundir e valorizar a cultura popular, trabalhar pela construção de uma identidade cultural'. (DELGADO, 2005, p. 67, grifo da autora).

TODA HISTÓRIA TEM SEUS CONFLITOS

Com essa nova roupagem, houve a diferenciação entre o Cacuriá de Seu Lauro e Dona Filoca para o novo Cacuriá de Dona Teté.

Com o início das apresentações oficiais do Cacuriá de Dona Teté a estética das apresentações ganharam traços cada vez mais diferenciados do grupo "original". A vestimenta até então definida em segundo plano passou por um processo de reestruturação, amarravam as camisas até o início da década de 1990 quando o estilista Cláudio Vascoceles passa a desenhar o figurino do grupo, utilizando como inspiração diferentes elementos da cultura popular maranhense. (CUTRIM, 2017a, p. 79 - 80).





Houve a inserção de novos instrumentos de harmonização, como violão, flauta e cavaquinho, por exemplo.

Mas, a maior diferenciação feita entre as duas manifestações, é o que diz respeito ao dançar em si, onde neste novo Cacuriá se rebolava, sendo que no do Seu Lauro, não se rebolava, com exceção de Dona Teté. Aconteceu um afastamento entre Dona Teté e Seu Lauro, por não concordarem neste ponto.

Com o Cacuriá de Dona Teté essa manifestação ganha ares de espetáculo cultural, e isto influencia na forma de se apresentar, popularizando uma manifestação que veio do interior do Estado e que se espalhou em diferentes bairros de São Luis.

CRÍTICAS AO CACURIÁ

Com a popularização da Dança surgem as críticas, onde por vezes o Cacuriá é relacionado à depravação, uma dança imprópria para apresentações. Ainda hoje se pode ter resistência à dança por esses mesmos motivos, por achar a dança extremamente sensual.

O Cacuriá de Dona Teté, nascido no Laborarte, tornou-se exemplo a ser espelhado pelos primeiros grupos que foram surgindo depois na cidade de São Luis. Houve uma crescente dos grupos populares, que não eram bem vistos pela sociedade, pois se atribuía a estes a vulgarização do Cacuriá. Assim, o cacuriá não era visto como uma brincadeira, mas uma dança muito sexualizada, assim como suas composições de letras de canções, bem mais explícitas.

Como exemplificação desta evolução no simbolismo das letras, destacando a canção do Maçariquinho, cuja poesia vai se modificando ao decorrer do tempo. Assim temos:

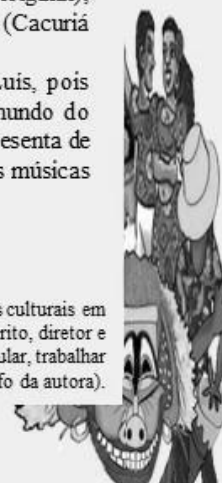
I	II	III
<p><i>Maçariquinho na beira da praia</i> <i>Como é que a mamãe lava a saia</i> <i>É assim, é assim, é assim, ô lelé</i> <i>É assim que a mamãe lava a saia BIS</i> [...]</p>	<p><i>Maçariquinho na beira da praia</i> <i>Como é que a mulher roda a saia</i> <i>É assim, é assim, é assim, ô lelé</i> <i>É assim que a mulher roda a saia BIS</i> [...]</p>	<p><i>Maçariquinho na beira da praia</i> <i>Vou te ensinar como a mulher levanta a saia</i> <i>É assim, é assim, é assim, ô lelé</i> <i>E assim que a mulher levanta a saia BIS</i> (DELGADO, 2005, p. 120).</p>

Na primeira estrofe podemos observar a transição do cotidiano rural (original), passando pelo duplo sentido (Cacuriá de Dona Teté) e chegando ao explícito (Cacuriá Popular).

Essas novas conotações sensuais surgem no meio urbano da cidade São Luis, pois enquanto se encontrava no meio rural, as canções se relacionam mais ao mundo do trabalho cotidiano, no ambiente urbano, no entanto, o corpo da mulher se apresenta de forma mais contundente. Esta evolução do simbolismo contido nas letras das músicas influencia na forma do dançar.

O Laborarte oferece oficinas de capoeira, tambor de crioula e cacuriá. Promove eventos culturais em datas comemorativas na cidade, realiza espetáculos teatrais. De acordo com Nelson Brito, diretor e administrador do espaço, 'o Laborarte tem por objetivo difundir e valorizar a cultura popular, trabalhar pela construção de uma identidade cultural'. (DELGADO, 2005, p. 67, grifo da autora).

33





5.1 DANÇANDO O CACURIÁ

Neste momento não tem como abranger todas as canções e suas respectivas coreografias. Pois o movimento corporal ao dançar o Cacuriá está a intrinsecamente ligado às letras das músicas, embora haja momentos de dança livre ou criativa por parte dos brincantes. Deste modo vamos nos ater à organização espacial dos brincantes e seus gestores motores particulares. As pontuações aqui feitas serão com base no Cacuriá de Seu Lauro e Dona Filoca, representado pelo Cacuriá Filha Herdeira de Dona Elisene, e o de Dona Tetê e suas composições.

ENTRANDO PARA DANÇAR...

A entrada dos brincantes pode ser feita com uma música mais compassada, como nas ladainhas entoada na Festa do Divino e com letra pedindo licença para começar o Cacuriá, numa espécie de entrada solene.

Os dançarinos ficam dispostos em filas sucessivas; as mulheres segurando as saias abertas, e todos se movimentando devagar alternando o peso do corpo entre o lado direito e o esquerdo. Após "pedirem licença para o Divino", o "aspecto profano" pode então se instaurar. As caixas começam a soar no ritmo do cacuriá e os dançarinos passam a girar e dançar euforicamente. Dão gritos de entusiasmo, sorriem e dançam de maneira insinuante uns para os outros. A estrutura circular em que os dançantes vão passando "trançando" o círculo, "trocando de pares" até retornar ao "par fixo" se mantém, mas agora, as mulheres (e os homens) não passam por todos os homens (e mulheres) rebolando em frente a eles (as), como visto anteriormente, mas requebram coladas (os) a cada um (a) deles (as), reforçando o contato corporal com cada um (a).
(DELGADO. 2005, p. 53)

34

Essa disposição espacial do cordão e dos círculos vai se alternando de acordo com as canções entoadas e as coreografias requeridas. Pode haver momentos em os brincantes fiquem em fila única ou assumam outros formatos.



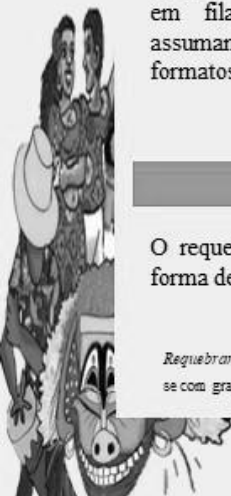
FIGURA 18: Formação Circular.

Fonte: <http://companhialetradodearte.blogspot.com/2012/06/blog-post.html>.

VAI TER QUE REQUEBRAR...

O requebrado ou rebolado está presente mais no Cacuriá de Dona Tetê, porém a forma de fazê-lo também sofreu mudança ao longo do tempo.

Requebrar: v. Mover (o corpo) em meneios ritmados; rebolar(-se), remexer(-se), bambolear(-se); requebrar os quadris; Requebrava-se com graça ao dançar. (BECHARA (Org), 2011, p. 1111).



A mudança mais significativa na técnica da dança, que está ocorrendo em todos os grupos, é a substituição do "requebrado miudinho" por um rebolado grande, intenso. A mulher mantém a base (as pernas) aberta e os pés fincados no chão, e, a partir desta posição, faz-se o rebolado grande, quase sempre descendo até o chão, mas não necessariamente. Pode-se fazer esse rebolado intenso sem descer, geralmente colada ao corpo do homem, que rebola junto com a mulher, ambos fazendo caras e bocas. No rebolado 'miudinho' que anteriormente fez parte da dança, o movimento do quadril sai dos pés, que estão próximos e parecem arrastar-se no chão. O redondo do quadril é curto, "miudinho".

(DELGADO, 2005, p. 71)

Antes, o gesto motor começava dos pés ao quadril e agora é feito somente com o quadril, com isso o movimento se torna mais sensual e por isto sugestivo. Lembramos ainda, que no início do Cacuriá o requebrado era quase inexistente.

E SE DANÇA A DOIS.

No Cacuriá de Dona Elisene, as coreografias são feitas com os brincantes mantendo certa distância entre si, como eram realizadas no primeiro Cacuriá.

No Cacuriá de Dona Teté, o contato corporal os pares é bem acentuado. Passando a ser dançado coladinho. A depender das coreografias, os pares se abraçam e encaixam as pernas uns dos outros, e então requebram juntos, num movimento redondo.

Neste novo dançar, o sensual vem com o contato corporal e o contato corporal traz o sensual. O dançar do Cacuriá, seu gestual motor, seu movimento rítmico, estão relacionados a uma sensualidade corporal.



FIGURA 19: Dançando agarradinho.

Fonte: <http://rhurouche95.blogspot.com/2015/08/blog-post.html>

35

Paraver e ouvir

Fragmentos extraído do vídeo "Cacuriá: dinâmicas de uma tradição dançada" (50 min - 2011), dirigido por Luciana Hartmann. Obra selecionada pela Bolsa FUNARTE de Produção Crítica em Culturas Populares e Tradicionais.

- <https://www.youtube.com/watch?v=QRTFnzeLJA4> – Cacuriá trailer.
- https://www.youtube.com/watch?v=B_z0Wyx3Kjk – Cacuriá: dinâmicas de uma tradição dançada. (teaser)
- <https://www.youtube.com/watch?v=PW8Zby9h4S0> – Cacuriá: dinâmicas de uma tradição dançada (teaser 2)
- <https://www.youtube.com/watch?v=GgPbmu6V9-8> – Cacuriá: dinâmicas de uma tradição dançada (teaser 3)

Canal na plataforma de vídeos do *Youtube* do Cacuriá de Dona Teté.

- <https://www.youtube.com/channel/UCVEjpmun8KMbEN-zZKtCR4A/videos>



6. AVALIANDO O CAMINHAR

Este sétimo encontro destina-se a uma avaliação formativa da parte teórica que foi abordada nos encontros anteriores. A avaliação formativa, segundo Nobre (2021), tem como propósito fundamental o de melhorar e aperfeiçoar o processo, no caso o de ensino das Danças Populares Maranhenses, por meio de uma ação reguladora entre o processo de ensino e aprendizagem, buscando uma adaptação entre o/a aluno/a e o sistema de ensino.

Deste modo, buscamos neste momento avaliar:

- ✓ O conhecimento adquirido sobre a temática dos conceitos apresentados na segunda aula.
- ✓ O conhecimento e compreensão sobre os contextos de surgimento e transformações das Danças Populares Maranhenses enquanto artefatos culturais do Estado Maranhão.

Estes níveis são fundamentados na teoria da Taxonomia dos Objetivos Educacionais, Dimensão Cognitiva, proposta por Bloom et al (1956) e revisada em 2001. Utilizamos aqui o resumo feito por Quintilio (2014), presente em trabalho “Aprendizagem significativa e o ensino de conceitos na Educação Física Escolar”. Assim temos o processo de categorização do processo cognitivo:

- (a) *Lembrar*: quando o aluno reconhece e reproduz ideias e conteúdos;
- (b) *Entender*: quando o aluno estabelece uma conexão entre o conhecimento prévio e o recentemente adquirido e a reproduz com suas próprias palavras;
- (c) *Aplicar*: quando o aluno executa ou utiliza um procedimento numa situação específica ou nova;
- (d) *Analisar*: quando o aluno identifica as informações relevantes e entendem a inter-relação entre as partes;
- (e) *Avaliar*: quando os alunos são capazes de emitir julgamentos baseados em critérios e padrões qualitativos e quantitativos;
- (f) *Criar*: quando o aluno utiliza seus conhecimentos e habilidades prévios com o objetivo de criar uma nova visão, solução, estrutura ou modelo. Envolve o desenvolvimento de ideias novas e originais.

(QUINTILIO, 2014, p. 55, grifo da autora)

Buscamos por meio desses autores, fundamentar e sistematizar nossas avaliações, para que ela esteja de acordo com os objetivos propostos na Sequência Didática que serviu de base para a construção deste Guia. Utilizaremos como base para esta avaliação formativa, os dois primeiros níveis: lembrar e entender.

36



ESCOLA:	NOTA
SÃO LUIS: ____/____/____.	
DISCIPLINA: EDUCAÇÃO FÍSICA	
ALUNA(O): Nº:	
TURMA:	

AVALIAÇÃO FORMATIVA

1º) A prática corporal que abrange elementos como ritmo, harmonia, gestos e expressividade, possuindo uma conexão fundamental entre o corpo, o tempo e o espaço para a criação e expressão dos gestos, com atribuição significados diversos.

O anunciado faz referência a:

- a) Cultura Popular.
- b) Cultura Erudita.
- c) Brincantes.
- d) Dança.

2º) Podemos afirmar que a Dança que é produzida por um povo e que possui os pontos destacados da cultura do povo: a criatividade, a auto afirmação, o cotidiano e que possui atribuição de significado próprios.

A afirmativa acima postulada é referente ao termo:

- a) Dança Midiática.
- b) Dança Popular.
- c) Dança Junina.
- d) Dança Rural.

3º) O Bumba Meu Boi, é uma manifestação nascida do meio popular e não foi bem vista por toda sociedade maranhense em seu início. No entanto, com o passar dos anos e a intervenção do Estado, houve uma espécie de valorização deste folguedo, o que levou a um processo de organização dos Grupos de Bumba Meu Boi. Atualmente, o Bumba Meu Boi, sofre influência direta do processo midiático e por isso é criticado ao ser comparado a uma mercadoria.

Neste sentido, podemos afirmar sobre o Bumba Meu Boi hoje que:

- a) Há um início de valorização do folguedo.
- b) Há ainda muitos conflitos como na sua origem.
- c) Há uma inserção do Bumba Meu Boi no mercado de bens culturais.
- d) Há um processo de institucionalização dos Grupos do Bumba Meu Boi.

4º) O Bumba Meu Boi conta a história da morte do boi mais amado de um fazendeiro ou amo, em que o Pai Francisco lhe tira a língua para satisfazer o desejo de grávida de sua esposa Catirina. Em torno deste enredo teremos todo um ciclo festivo do Boi.

A parte do ciclo festivo a que se destina a bênção religiosa sobre o boi, como um pedido de permissão para poder sair para as festas, é denominada de:

- a) Ensaios.
- b) Batismo.
- c) Brincadas.
- d) Matança.

5º) O Bumba Meu Boi possui três grupos étnicos: o africano, o indígena e o branco. Os grupos apresentam funções e grupamentos dentro da disposição espacial do folguedo.

Com relação ao grupo indígena, mais especificamente no tange o danças das índias, é correto o afirmado em:

- a) No sotaque de Costa de Mão, seus gestos motores são de forma repetitiva, linear e uniforme, concentrando muita energia nas pernas, com braços relaxados e pouca movimentação da cabeça, remetendo à ligação com mãe terra, característica de danças indígenas.
- b) No sotaque de Matraca, possuem as indumentárias mais leves e se colocam em fila indiana. Seu gesto motor mais leve. Elas realizam pequenos pulos, saltitos de uma perna para outra, sempre com a postura ereta. Há uma impulsão do corpo durante sua movimentação.
- c) No sotaque de Orquestra, as índias dançam seguindo um ritmo cadenciado e lento, e sua coreografia se baseiam em saltitos e passos longos, com movimentação intercalar dos braços e deslocamento harmonioso pelo espaço até formar a roda do boi.
- d) No sotaque da Baixada, seus dançares são sincronizados. Seus movimentos são condicionados por suas indumentárias.

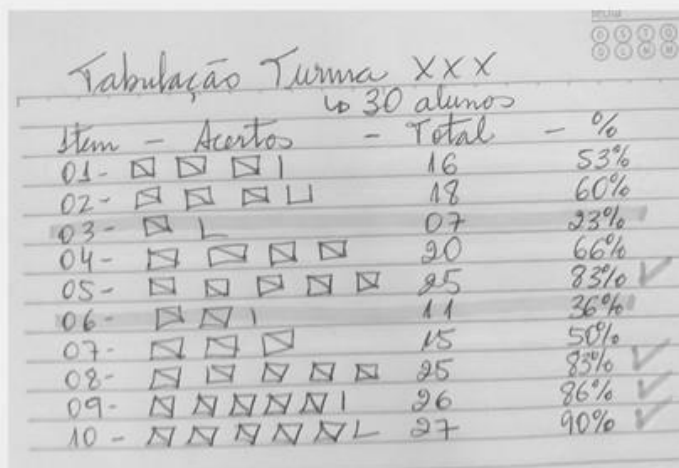
7. O QUE FOI APRENDIDO

A opção de utilizar apenas perguntas objetiva, se dá pelo fato da correção ser mais prática e rápida. Sugerimos o uso da folha resposta para otimizar a correção. A folha resposta está presente em todas as avaliações de grande abrangência, como o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), a Olimpíada Brasileira de Matemática das Escolas Públicas (OBMEP), dentre outras. Acreditamos ser importante o/a aluno/a ter contato com este elemento da avaliação, no sentido de instrumentalizá-lo.

Para agilizar a correção da folha resposta, o/a professor/a pode confeccionar uma máscara de correção. A máscara de correção consiste numa réplica de mesmas dimensões da folha resposta, vazadas nas alternativas corretas. Desta forma, quando se sobrepõem a máscara na folha resposta, o/a professor/a visualizará as alternativas corretas que foram marcadas.

Sugerimos ainda, o uso de tabulação dos acertos por questão, desta forma o/a professor/a terá uma visão geral de que itens foi mais acertado e os que mais foram errados. Por meio desta estratégia, o/a professor/a terá os pontos-chaves que devem ser retomados no encontro seguinte a aplicação da avaliação.

A tabulação pode ser realizada de forma manual ou utilizando planilhas. Deve-se considerar o número de alunos/as que fizeram a prova, com o intuito de tirar a porcentagem. Com esses dados será mais fácil identificar os pontos que merecem um reforço da aprendizagem.



Item	Acertos	Total	%
01	□ □ □ 1	16	53%
02	□ □ □ □	18	60%
03	□ L	07	23%
04	□ □ □ □	20	66%
05	□ □ □ □ □	25	83% ✓
06	□ □ 1	11	36%
07	□ □ □	15	50%
08	□ □ □ □ □	25	83% ✓
09	□ □ □ □ □ 1	26	86% ✓
10	□ □ □ □ □ L	27	90% ✓

Figura 21: Exemplo de tabulação de acertos de uma prova objetiva.
Fonte: Elaborada pelo autor (2021).

PARTE 2

DOS CONHECIMENTOS TEÓRICOS ÀS VIVÊNCIAS PRÁTICAS

Nesta segunda parte, buscamos incentivar os/as alunos/as ao movimentar-se, a experimentar as Danças Populares Maranhenses a partir do foi exposto nas aulas teóricas de forma prática, e assim construir o conhecimento prático da temática.

Apresentamos algumas possibilidades de adaptações de materiais, na falta de materiais adequados. Mas não é uma receita, e tudo pode ser adaptado a depender da realidade escolar.

Propomos a utilização de uma avaliação por meio de um roteiro de observação dos/as alunos/as no final da unidade, como o objetivo de aferir a participação dos/as alunos/as nas aulas práticas e atribuir uma das notas necessárias ao registro docente.



8. O CORPO EM MOVIMENTO, O CORPO QUE DANÇA – AULA PRÁTICA.

Neste momento, passado a parte teórica e a avaliação formativa, iniciamos as vivências práticas. O objetivo desta aula é fazer com que o/a aluno/a, por meio do conteúdo prático, crie experiências vivas por meio do próprio corpo ao dançar. Propomos que esta primeira aula prática se ocupe, principalmente, de descobertas das possibilidades da plasticidade do corpo pelo/a aluno/a. As atividades propostas são apoiadas no trabalho de Viana (2003). O tempo pensado para esta aula é de 50 minutos. O espaço usado pode ser: quadra, pátio ou auditório/sala de vídeo, que der para os/as alunos/as ter movimentos amplos.

PARA COMEÇO DE CONVERSA – Roda de Conversa Inicial. (7 minutos)

1. Inicie o momento com a organização dos/as alunos/as em círculo, sentados ou em pé, a depender do ambiente.
2. Pergunte aos/as alunos/as que pontos das danças estudadas que mais lhe chamou atenção. Busque direcionar a conversa para os movimentos das danças.
3. Pergunte aos/as alunos/as se eles acham que conseguiriam dançar igual aos vídeos mostrados e o que eles precisariam.

Obs1: Este primeiro momento é pra trazer a memória o que foi visto na parte teórica e tentar imaginar a reprodução na parte prática.

Obs2: Geralmente este momento pode estender-se um pouco, pois além das discussões, o/a professor/a pode usar o momento para realizar a frequência dos/as alunos/as.

ALONGANDO E AQUECENDO. (5 minutos)

O alongamento e aquecimento ajudarão os/as alunos/as a começarem a movimentar seu corpo e a testar possibilidades.

Alongamento:

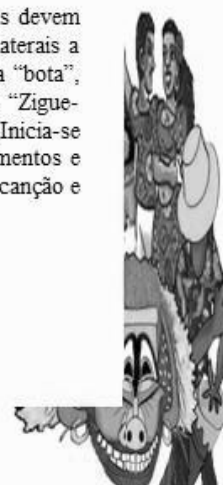
1. Inicie com movimentos circulares nas articulações dos punhos, ombros, pescoço, tronco, quadril e tornozelos.
2. Alongue os músculos da perna, anteriores e posteriores.
3. Faça extensão lateral do tronco.

Aquecimento:

- Escravo de Jó com o corpo: Em círculo com as mãos dadas, os/as alunos/as devem cantar a canção infantil e movimenta-se em sentido anti-horário com saltos laterais a cada parte da letra da canção. Na palavra “tira”, o salto é para trás, na palavra “bota”, o salto é pra frente, na parte “deixa ficar” demarca no mesmo ponto, e na “Zigue-zigue-zá”, saltos laterais intercalados, começando da direita, no mesmo local. Inicia-se de forma lenta, para que os/as alunos/as possam se acostumar com os movimentos e se sincronizem. A medida que os/as alunos/as vão se adaptando, a velocidade canção e dos movimentos deve ser acelerada.

*Escravos de Jó/
Jogavam caxangá/
Tira,
põe/
Deixa ficar*

*Guerreiros com guerreiros
Fazem zigue-zigue-zá
Guerreiros com guerreiros
Fazem zigue-zigue-zá
(Domínio Público)*





Obs1: Pode-se usar uma variação, em que aqueles que forem errando os passos, podem ir formando um círculo interno, e continuam da mesma forma do círculo maior.

Obs2: Pode-se usar outra atividade de aquecimento, como o gato e o rato em círculo.

PRÁTICA NA PRÁTICA – Corpo em movimento. (30 minutos)

Com o auxílio de aparelho de som, *pendrive* com arquivos de músicas ou acesso direto a plataforma de audiovisual por meio da internet (se tiver acesso), se propõem as seguintes atividades de vivências práticas.

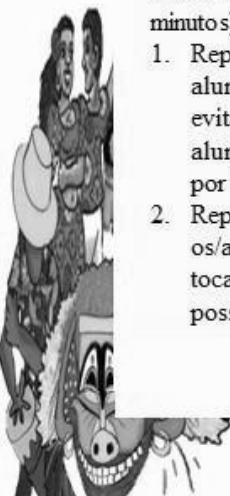
Atividade I: O corpo no SEU espaço e tempo: Proponha aos/as alunos/as se movimentarem ao som de uma música lenta, preferencialmente instrumental, e num estilo musical bem diferente dos referenciais midiáticos dos/as alunos/as. (08 minutos)

1. Dê o comando de explorar o espaço andando, em todas as direções, evitando tocar ou esbarrar nos colegas. Varie a atividade com comandos de mais rápido e mais lento.
2. Mude o comando para os/as alunos/as andarem pelo espaço, mas de costa, para trás, evitando olhar para trás, e evitando esbarrar no colega. Assim irá trabalhar a visão periférica do/a aluno/a.
3. Peça que os/as alunos/as estabeleça um perímetro espacial com o corpo, esticando os braços e pernas, evitando entrar no espaço delimitado pelo colega. Se for preciso, os/as alunos/as devem ir se realocando no espaço. Assim, todos terão um espaço de livre movimentação.
4. Com o perímetro espacial construído, dê o comando de exploração do espaço: esticando os braços e pernas em todas as direções; comprimindo os movimentos, bem curtos; expandidos os movimentos, bem amplos e longos; movimentação bem próxima do chão; movimentação bem alta; movimento muito lento; movimentos muito rápidos.

42

Atividade II: O corpo no espaço e tempo ENTRE OS OUTROS: peça aos/as alunos/as que fiquem em dupla, como mesmo acompanhamento musical. (08 minutos)

1. Repita o comando de exploração do perímetro espacial, porém, agora os/as alunos/as poderão move-se pelo perímetro espacial do outro, mas deve-se evitar tocar ou esbarrar no outro, que fará o mesmo. Incentive os/as alunos/as a buscarem todas as possibilidades, como passar por cima, passar por baixo, aos lados.
2. Repita o comando de exploração do perímetro espacial, porém, agora todos os/as alunos/os poderão move-se por todo o espaço, mas deve-se evitar tocar ou esbarrar no outro. Incentive os/as alunos/as a buscarem todas as possibilidades.





Atividade III: O corpo no espaço e tempo DO OUTRO e COM OUTRO:

Proponha que os/as alunos/as fiquem em dupla, como mesmo acompanhamento musical. (08 minutos)

1. Mude o comando, para escolham uma parte do corpo (como dedo, cotovelo, costa da mão, pés), para ficar em contato físico e então continuar a mover-se, sem perder o contato físico entre si.
2. Faça-os trocar de dupla e repetir a atividade, favorecendo a interação social. Estimule que os/as alunos/as formem dupla com colegas de biótipos corporais diferentes (menino x menina, alto x baixo).
3. Pode-se fazer a variação em três alunos/as tentem fazer os movimentos estando ligados entre si.

Atividade IV: O corpo no espaço e tempo COM TODOS: Proponha que os/as alunos/as formem um círculo. (06 minutos)

Ao som dos batuques, todos devem experimentar os movimentos que acharem mais adequados a sonoridades que estão ouvindo.

Pode haver a variação de ficarem de mãos dadas. O/A professor/a deve ir mudando os instrumentais de mais lento para mais rápido e por fim inserir uma base instrumental das Danças populares Maranhenses.

Estas atividades proporcionam experiências do “eu comigo mesmo”, do “eu entre os outros”, do “eu com o outro” e do “eu com todos”. Tem o propósito de mostrar as possibilidades que o corpo possui de movimentos rítmicos, só, em dupla e em grupo.

Sugestão de músicas instrumentais para desenvolvimento da atividade:

https://www.youtube.com/watch?v=J6O3V_5fWZQ – Music and Dance: Ballet Music with Solo Instrumental Piano Songs.

<https://www.youtube.com/watch?v=o26qoCYLds8> – Relaxing Jazz Instrumental Music For Study, Work, Relax - Cafe Music - Background Music

<https://www.youtube.com/watch?v=kL3RtkZA4dE> – Instrumental Samba Batucada Brazilian 83 BPM (lento).

<https://www.youtube.com/watch?v=FVvziVBIRIU> - Batucada 100 bpm (médio).

<https://www.youtube.com/watch?v=-FaBPibWT-0> – Base/Instrumental Para Toadas de Bumba Boi Sotaque de Matraca.

E AÍ, MERMÃ? E AÍ, MERMÃO? – Roda de conversa ao final da aula. (8 minutos)

Finalize a aula em círculo novamente e pergunte aos/as alunos/as:

- ✓ Quais eram suas expectativas da aula prática? Foram superadas ou não?
- ✓ Qual das atividades mais gostou? Qual teve mais dificuldades?
- ✓ Se após este momento, acreditam que podem dançar as Danças Populares Maranhenses?





9. DANCANDO O BUMBA MEU BOI – AULA PRÁTICA

Nesta aula, objetiva-se fazer com que o/a aluno/a crie experiências por meio do próprio corpo ao dançar o Bumba Meu Boi. Propomos que esta aula prática se ocupe das possibilidades dos vários dançares produzidos pelas personagens do folguedo. O tempo pensado para esta aula é de 50 minutos. As atividades propostas são apoiadas na leitura dos trabalhos de Viana (2006) e Barros (2018). E nos vídeos do tópico “Para ver e ouvir” da Unidade 1.

PARA COMEÇO DE CONVERSA – Roda de Conversa Inicial. (7 minutos)

1. Inicie o momento com a organização dos/as alunos/as em círculo, sentados ou em pé, a depender do ambiente.
2. Pergunte aos/as alunos/as que pontos das danças no Bumba Meu Boi que mais lhe chamou atenção. Busque direcionar a conversa para variedade de movimentos nas danças.
3. Pergunte aos/as alunos/as se eles acham que conseguiriam dançar igual aos brincantes que viram nos vídeos mostrados e o que eles precisariam.

Obs1: Este primeiro momento é pra trazer a memória o que foi visto na parte teórica e tentar imaginar a reprodução na parte prática.

Obs2: Geralmente este momento pode estender-se um pouco, pois além das discussões, o/a professor/a pode usar o momento para realizar a frequência dos/as alunos/as.

44

ALONGANDO E AQUECENDO. (5 minutos)

O alongamento e aquecimento ajudarão os/as alunos/as a começarem a movimentar seu corpo e a testar possibilidades dentro do repertório de movimentos que serão usados na aula.

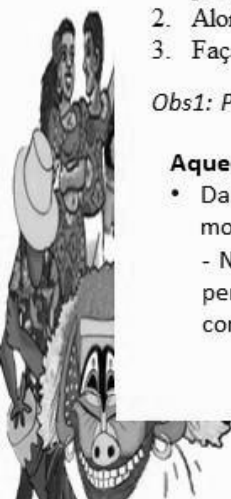
Alongamento: (seguirá como proposto na primeira aula prática)

1. Inicie com movimentos circulares nas articulações dos punhos, ombros, pescoço, tronco, quadril e tornozelos.
2. Alongue os músculos da perna, anteriores e posteriores.
3. Faça extensão lateral do tronco.

Obs1: Pode ser feito de outro modo, como exemplo em duplas.

Aquecimento:

- Dança da Pipoca: Em círculo, os/as alunos/as acompanham a canção e movimentam-se seguindo as seguintes instruções:
 - Na parte que antecede o refrão, devem fazer a movimentações com as pernas, de forma alternada, lançando elas a frente de suas posições, como quase pequenos chutes, contrabalanceado com o tronco.



- No refrão “é um tal de ploc, ploc, ploc, ploc, ploc, ploc, ploc (3x)”, os/as alunos/as devem dar um salto grande a frente, três saltos para trás, três saltos a direita, três a esquerda.
À medida que a letra vai aumentando o número de pipocas, os/as alunos/as podem dar-se as mãos.

Parararararara raarara raarara raarara

*Uma pipoca espocando na panela,
Uma sozinha, o louvor quase não sai,
Mas quando chega mais uma na panela,
Aí então o louvor aumenta mais*

*Uma pipoca espocando na panela,
Uma sozinha, o louvor quase não sai,
Mas quando chega mais uma na panela,
Aí então o louvor aumenta mais
É um tal de ploc ploc ploc ploc ploc ploc*

*Agora são duas pipocas; Duas pipocas espocando na panela
Uma sozinha, o louvor quase não sai,
Mas quando chega mais uma na panela,
Aí então o louvor aumenta mais
É um tal de ploc ploc ploc ploc ploc ploc*

*Agora são três pipocas; Três pipocas espocando na panela
Uma sozinha, o louvor quase não sai,
Mas quando chega mais uma na panela,
Aí então o louvor aumenta mais
É um tal de ploc ploc ploc ploc ploc ploc*

*Agora são todas as pipocas juntas ; Todas pipocas espocando na
Uma sozinha, o louvor quase não sai,
Mas quando chega mais uma na panela,
Aí então o louvor aumenta mais
É um tal de ploc ploc ploc ploc ploc ploc*

*Parararararara raarara raarara raarara
(Pipoca, autor Cosme, CD Pipocando de Alegria, 2008)*

Obs1: Pode-se encontrar variação de letra.

Obs2: Pode-se usar outra atividade de aquecimento.

- <https://www.youtube.com/watch?v=6C5iK-TNkHo> – Cosme – Pipoca – áudio.
- https://www.youtube.com/watch?v=i_hTwa1E_k – Educação Física/Brincadeira cantada: Pipoca na panela. (com variação de letra)



45





PRÁTICA NA PRÁTICA – Corpo em movimento. (30 minutos)

Com o auxílio de aparelho de som, *pendrive* com arquivos de músicas de Bumba Meu Boi ou acesso direto a plataforma de audiovisual por meio da internet (se tiver acesso), se propõem as seguintes atividades de vivências práticas, a partir das personagens do Bumba Meu Boi. Há a proposição de alguns materiais alternativos, na falta de materiais adequados.

Atividade I: E dança o Boi: Para este momento, propomos o uso de algum elemento cênico de apoio, que pode ser um lençol estampado por sobre uma caixa de papelão, na tentativa de fazer a alusão ao boi. (05 minutos)

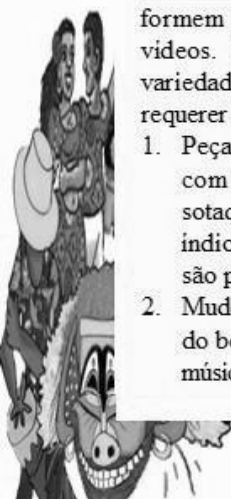
1. Dê o comando para um/a aluno/a inicie a experiência de ser o miolo do boi. Administre o tempo para todos, se possível, tenham essa experiência de dar vida ao objeto inanimado que representa boi.
2. Como acompanhamento instrumental sugerimos a toada “Urrou, Urrou” do Bumba Meu Boi de Pindaré do mestre Coxinho.

Atividade II: E dançam os vaqueiros: Peça aos/as alunos/as que formem trincheiras (fila) novamente, para que possam reproduzir os movimentos vistos nos vídeos. Como será uma vivência coletiva, pode ser mais breve que anterior. Como sugestão, propomos o uso de um maracá, que pode ser confeccionado com latinha de refrigerante com pedrinhas dentro. (07 minutos)

1. Em trincheira de frente para os/as alunos/as, o/a professor/a ou mesmo um/a aluno/a que saiba fazer os passos do vaqueiro, se posiciona e começa a realizar os passos, sendo seguidos pelos demais alunos/as. Devem balançar o maracá de acordo com o ritmo da toada.
2. Mude o comando para que formem círculos, um dos/as alunos/as pode assumir de novo o posto de miolo do boi, para que este fique no centro do círculo e interaja com os vaqueiros.
3. Como acompanhamento instrumental sugerimos a toada “Meu vaqueiro” do Grupo Cupuaçu.

Atividade III: E dançam índias, índios e tapuias: Peça aos/as alunos/as que formem trincheiras (fila), para que possam reproduzir os movimentos vistos nos vídeos. Certamente essa personagem do folguedo é a que mais apresenta variedade no dançar a depender do sotaque. Devido a essa variedade pode requerer mais tempo na sua experimentação. (10 minutos)

1. Peça aos/as alunos/as que dance o passo base do Bumba Meu Boi de acordo com o sotaque que tiver tocando. A proposta é poder experimentar todos os sotaques, e assim verificar que em alguns sotaques as danças das índias e índios são mais leves e nos planos altos como no da Orquestra, e os outros são planos mais baixos e pesados como no de Matraca.
2. Mude o comando para que, ainda dançando, formem um círculo em torno do boi. É necessário que o boi faça a interação com os demais, e que a cada música diferente seja outro estudante no miolo do boi.





Atividade IV: E todos dançam: Proponha que os/as alunos/as façam subdivisões em grupos de vaqueiros e índias e índios. A figura do boi deve estar presente também. (08 minutos)

1. Ao som das várias toadas os/as alunos/as podem experimentar possibilidades e se organizem da forma que acharem melhor.
2. Podem-se fazer orientações sobre os movimentos e coreografias, mas não imponha. Neste momento se estará plantando a possibilidade de criação coreográfica, objeto da próxima unidade.
3. Deixe-os livre até mesmo para escolherem as toadas e sotaques para experimentação do momento.

Estas atividades proporcionam experiências das técnicas da dança do Bumba Meu Boi, de uma forma geral e também de acordo com a personagem abordada do folguedo. É importante salientar que não teria como em um momento abordar tantos personagens que há neste folguedo.

Sugestão de músicas instrumentais para desenvolvimento da atividade:

- <https://www.youtube.com/watch?v=59YRR38q96g> – 04 - Urrou do Boi-Boi de Pindaré (1976).
- <https://www.youtube.com/watch?v=0Hxz8jdMxB4> – Meu vaqueiro – Grupo Cupuaçu.
- <https://www.youtube.com/watch?v=-FaBPibWT-0> – Base/Instrumental Para Toadas de Bumba Boi Sotaque de Matraca.
- <https://www.youtube.com/watch?v=g37EdWUkg0Q> - BOI DE PINDARÉ São João do Maranhão 2018
- <https://www.youtube.com/watch?v=7SGsVk-C-8> – Bumba Meu Boi de Zabumba do Bairro Ivar Saldanha – despedida
- <https://www.youtube.com/watch?v=wJicVUWHaks> – BOI DE CURURUPU de costa de mão brilho da sociedade – chegou
- <https://www.youtube.com/watch?v=MFIUzJTIh1o> - BOI DE AXIXÁ - bela mocidade / lá vai boi de Axixá. (Donato)

E AÍ, MERMÃ? E AÍ, MERMÃO? – Roda de conversa ao final da aula. (8 minutos)

Finalize a aula em círculo novamente e pergunte aos/as alunos/as:

- ✓ Quais eram suas expectativas da aula prática? Foram superadas ou não?
- ✓ Qual das atividades mais gostou? Qual teve mais dificuldades?
- ✓ Se após este momento, acreditam que podem dançar diferenciar o dançar em cada sotaque de Bumba Meu Boi?





10. NA RODA DO TAMBOR DE CRIOLA – AULA PRÁTICA

Nesta aula, objetiva-se fazer com que o/a aluno/a crie experiências por meio do próprio corpo ao dançar o Tambor de Criola. Propomos que esta aula prática se ocupe das possibilidades dos dançares das coreiras e da participação do coreiros. O tempo pensado para esta aula é de 50 minutos. As atividades propostas são apoiadas na leitura dos trabalhos de Manhães (2012) e Pires (2016). E nos vídeos do tópico “Para ver e ouvir” da Unidade 1.

PARA COMEÇO DE CONVERSA – Roda de Conversa Inicial. (7 minutos)

1. Inicie o momento com a organização dos/as alunos/as em círculo, sentados ou em pé, a depender do ambiente.
2. Pergunte aos/as alunos/as que pontos que mais lhe chamou atenção sobre o Tambor de Criola. Busque direcionar a conversa para os movimentos das danças.
3. Pergunte aos/as alunos/as se eles acham que conseguiriam dançar igual aos vídeos mostrados e o que eles precisariam.

Obs1: Este primeiro momento é pra trazer a memória o que foi visto na parte teórica e tentar imaginar a reprodução na parte prática.

Obs2: Geralmente este momento pode estender-se um pouco, pois além das discussões, o/a professor/a pode usar o momento para realizar a frequência dos/as alunos/as.

48

ALONGANDO E AQUECENDO. (5 minutos)

O alongamento e aquecimento ajudarão os/as alunos/as a começarem a movimentar seu corpo e a testar possibilidades dentro do repertório de movimentos que serão usados na aula.

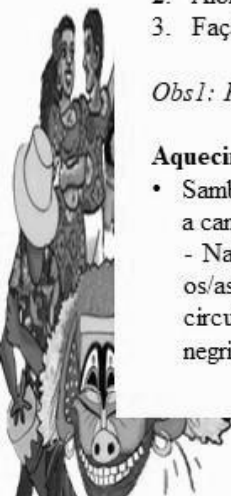
Alongamento: (seguirá como proposto na aula passada)

1. Inicie com movimentos circulares nas articulações dos punhos, ombros, pescoço, tronco, quadril e tornozelos.
2. Alongue os músculos da perna, anteriores e posteriores.
3. Faça extensão lateral do tronco.

Obs1: Pode ser feito de outro modo, como exemplo em duplas.

Aquecimento:

- Sambalelé – Percussão Corporal: Em círculo, os/as alunos/as acompanham a canção e movimentam-se seguindo as seguintes instruções:
 - Na primeira parte: “Samba Lelê tá **doente**/Tá com a cabeça que **brada**”, os/as alunos/as devem fazer movimentos com os braços a frente, circulando os punhos fechados entre si. Na última parte de cada verso em **negrito** se bate palmas. Se faz o mesmo nos outros versos.





- Na segunda parte: “Samba, samba, Samba ô Lelê”, no primeiro “samba” bate-se com as palmas das mãos na coxa, de forma alternada e segue para a barriga, no segundo “samba” e no peito no terceiro “samba”, finalizando com uma palma em “ô Lelê”. São seis batidas no corpo e uma palma.

*Samba Lelê tá doente
Tá com a cabeça quebrada
Samba Lelê precisava
É de uma boa lambada*

*Samba, samba, Samba ô Lelê
Samba, samba, samba ô Lalá
Samba, samba, Samba ô Lelê
Pisa na barra da saia ô Lalá*

(Canção Popular; Domínio Público)

Obs1: Pode-se encontrar variação de letra.

Obs2: Pode-se usar outra atividade de aquecimento.

- <https://www.youtube.com/watch?v=zKOubVELVNw> - SAMBALELÊ - Galinha Pintadinha 4 - OFICIAL
- https://www.youtube.com/watch?v=db_eK1BCBxo - Percussão Corporal – Sambalelê.

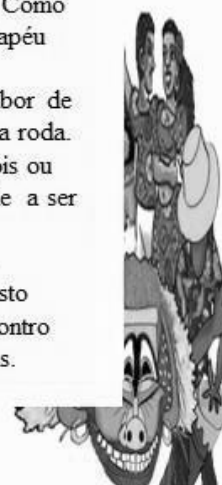
49

PRÁTICA NA PRÁTICA – Corpo em movimento. (30 minutos)

Com o auxílio de aparelho de som, *pendrive* com arquivos de músicas de Tambor de Crioula ou acesso direto a plataforma de audiovisual por meio da internet (se tiver acesso), se propõem as seguintes atividades de vivências práticas. Há a proposição de alguns materiais alternativos, na falta de materiais adequados.

Atividade I: E faz a roda: Neste momento chame os/as alunos/as para formarem um círculo, a roda som de uma toada de Tambor de Crioula. Como elemento cênico pode-se usar grandes saias rodas para as meninas e chapéu de palha para os meninos (10 minutos)

1. Incentive todos os/as alunos/as a experimentarem os passos do Tambor de Crioula, os giros, os requebrados vistos nos vídeos, sem entrarem na roda.
2. Mude o comando, para que possam adentrar a roda, podem ser a dois ou em trio, como ficarem mais a vontade. A vergonha é uma dificuldade a ser enfrentada.
3. Mude o comando para que chamem os companheiros da roda para adentrar a roda, com a punção. No entanto, faça adaptação para o gesto moto seja adaptado, assim, em vez da umbigada, pode ser feito encontro de quadris de lado, reverências com o inclinar o corpo, dentre outras.





Atividade II: E se toca pra dançar: Para este momento propomos o uso de objetos que possam ser usados como tambores. Como possibilidade, propomos o uso de baldes em tamanhos diferentes na quantidade de pelo menos três. (10 minutos)

1. Os/As alunos/as devem experimentar os toques dos três tambores. Primeiro se propõem o toque do meio, um toque grave e um agudo. Devem-se experimentar as diferentes cadências, mais lenta e mais rápida.
2. Muda-se o toque para o tambor crivador, dois toques agudos, seguindo o comando do meio.
3. O toque do tambor grande segue a vontade de quem está tocando, o seu tocar é livre para a vontade do coreiro.
4. Se junta todos os toques dos tambores. Quanto mais se tiverem parilha (trios) de tambores e/ou objetos adaptados, será melhor para possibilitar mais vivência aos/as alunos/as.

Atividade III: A roda de Tambor de Crioula se faz na roda: Peça aos/as alunos/as que se organizem nas funções de coreiros e de coreiras formando a roda de Tambor de Crioula. Use uma toada de versos fáceis para este momento. (10 minutos)

1. Este momento é de experimentação e reprodução do visto nos vídeos.
2. Incentive os/as alunos/as a seguirem o jogo da brincadeira: que as coreiras façam o solo, que façam a punção, que os tocadores revezem no tocar dos tambores.
3. Incentive os tocadores a fazerem a brincadeira da “prehez”. Se tiver sendo acompanhados de música eletrônica pode dar pause na música.

Estas atividades proporcionam experiências das técnicas da dança do Tambor de Crioula, assim como do seu acompanhamento instrumental dos tambores.

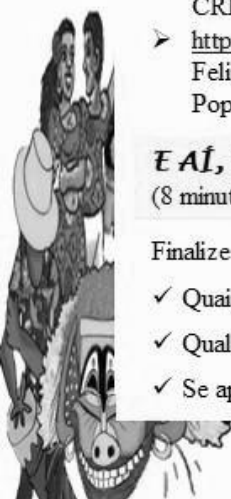
Sugestão de músicas toadas para desenvolvimento da atividade:

- <https://www.youtube.com/watch?v=9WXkA3ZVh00> - Tambor de Crioula - Dia da Consciência Negra 2014 (04:49 min)
- https://www.youtube.com/watch?v=WkzNNJs_jfv - TAMBOR DE CRIOLA (apresentação) (04:04 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=qQje0An5UOY&t=63s> - Mestre Felipe - O calor do Tambor de Crioula do Maranhão dá o tom à Cultura Popular (45:18 min)

E AÍ, MERMÃ? E AÍ, MERMÃO? – Roda de conversa ao final da aula (8 minutos)

Finalize a aula em círculo novamente e pergunte aos/as alunos/as:

- ✓ Quais eram suas expectativas da aula prática? Foram superadas ou não?
- ✓ Qual das atividades mais gostou? Qual teve mais dificuldades?
- ✓ Se após este momento, acreditam que podem dançar o Tambor de Crioula?



11. SE REQUEBRANDO NA DANÇA O CACURIÁ

Nesta aula, objetiva-se fazer com que o/a aluno/a crie experiências por meio do próprio corpo ao dançar o Cacuriá. Propomos que esta aula prática se ocupe das possibilidades dos dançares das coreografias já conhecidas, mas que possam brincar as possibilidades. O tempo pensado para esta aula é de 50 minutos. As atividades propostas são apoiadas na leitura dos trabalhos de Delgado (2005) e Cutrim (2011a, 2017b). E nos vídeos do tópico “Para ver e ouvir” da Unidade 1.

PARA COMEÇO DE CONVERSA – Roda de Conversa Inicial. (7 minutos)

1. Inicie o momento com a organização dos/as alunos/as em círculo, sentados ou em pé, a depender do ambiente.
2. Pergunte aos/as alunos/as que pontos que mais lhe chamou atenção sobre o Tambor de Crioula. Busque direcionar a conversa para os movimentos das danças.
3. Pergunte aos/as alunos/as se eles acham que conseguiriam dançar igual aos vídeos mostrados e o que eles precisariam.

Obs1: Este primeiro momento é pra trazer a memória o que foi visto na parte teórica e tentar imaginar a reprodução na parte prática.

Obs2: Geralmente este momento pode estender-se um pouco, pois além das discussões, o/a professor/a pode usar o momento para realizar a frequência dos/as alunos/as.

ALONGANDO E AQUECENDO (5 minutos)

O alongamento e aquecimento ajudarão os/as alunos/as a começarem a movimentar seu corpo e a testar possibilidades dentro do repertório de movimentos que serão usados na aula.

Alongamento: (seguirá como proposto na aula passada)

1. Inicie com movimentos circulares nas articulações dos punhos, ombros, pescoço, tronco, quadril e tornozelos.
2. Alongue os músculos da perna, anteriores e posteriores.
3. Faça extensão lateral do tronco.

Obs1: Pode ser feito de outro modo, como exemplo em duplas.

Aquecimento:

- Dança da Laranja: Em dupla, os/as alunos/as devem dançar enquanto equilibram uma laranja (bola de plástica, maçã ou outro objeto esférico) acompanham uma música:
 - Sugerimos uma música do estilo lambada, que exige muita movimentação de quadris.

➤ <https://www.youtube.com/watch?v=iYLdoQGBchQ> - Kaoma - Lambada (Official Video) 1989 HD (03:26 min)

Obs1: Pode-se usar outra atividade de aquecimento.



51





PRÁTICA NA PRÁTICA – Corpo em movimento. (30 minutos)

Com o auxílio de aparelho de som, *pendrive* com arquivos de músicas de Cacuriá ou acesso direto a plataforma de audiovisual por meio da internet (se tiver acesso), se propõem as seguintes atividades de vivências práticas. Há a proposição de uso de saia rodadas.

Atividade I: Marcando no toque da caixa: Peça que os/as alunos/as se disponham pelo espaço de modo que seus movimentos não atrapalhem os colegas. Neste momento será experienciado a cadência inicial do Cacuriá. Use uma canção mais lenta, sugerimos “Nossa Senhora da Guia – Dona Tetê”. (05 minutos)

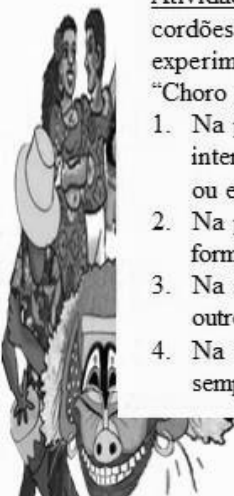
1. Os/As alunos/as devem marcar o compasso da batida da caixa com os pés. Inicia-se a marcação somente transmissão do peso de uma perna a outra, alternando.
2. Mude o comando para os/as alunos/as possam dar um passo para frente e um passo atrás.
3. Mude novamente o comando para os/as alunos/as avance somente um dos pés, na diagonal para frente, sempre seguindo a cadência do toque da caixa.
4. Incentive os/as alunos/as a experimentarem outras marcações/movimentações.

Atividade II: Vai ter que requebrar: Para este momento propomos os/as alunos/as fiquem em dupla disposto um do lado do outro. Propomos o uso da canção “Vamos dançar Cacuriá – Cacuriá de Dona Tetê”. (05 minutos)

1. Os/As alunos/as devem experimentar as marcações que fizeram anteriormente. Deve-se dar o comando de inserir pequenos giros.
2. Dar-se o comando para façam as mesmas marcações de mãos dadas, ainda disposto lado a lado. Incentive-os a começarem a inserir os requebros característicos do Cacuriá.
3. Mudar-se o comando para que os/as alunos/as fiquem de frente de seus pares. Mantendo a distância e realizando as movimentações que estão sendo experimentado.

Atividade III: Em cordão se dança Cacuriá: Peça que os pares se organizem cordões. Nesta atividade vamos sincronizar as marcações e os passos experimentados. Como canção de acompanhamento sugerimos “Mariquinha” e “Choro de Lera” nesta sequência. (10 minutos)

1. Na primeira parte lenta se faz marcações, com pé para frente e diagonal, intercalando. Um de frente para o outro. Pode-se fazer de forma espelhada ou em sentido contrário.
2. Na parte rápida, os pares ficam livres para fazerem giros e requebros da forma que acharem melhor.
3. Na segunda canção, a marcação muda, se faz dando um passo a frente e outro atrás. Escolhe-se a perna, direita ou esquerda, para fazer a marcação.
4. Na segunda parte, do refrão, os giros podem ser feitos entre as duplas, sempre retornando as suas posições iniciais.





Atividade IV: Em círculo (roda) também se dança Cacuriá: Peça que os pares se organizem em círculos. Nesta atividade vamos experimentar variações das marcações e os passos, além de movimentar-se por entre o círculo, para isto devem ficar um de frente para outro. Como canção de acompanhamento sugerimos “Gavião” e “Chapéu de lenha e Agarradinho” nesta sequência. (10 minutos)

1. Na primeira parte se faz marcações, com pé para frente e diagonal, intercalando. Um de frente para o outro.
2. No refrão, “avou, avou, avou deixar”, os brincantes devem zigue-zaguear, os meninos num sentido e as meninas no sentido contrário. Para organizar no início, pode-se dar o comando de os meninos começarem por fora e as meninas por dentro. Podem fazer gesto que remetam ao voo.
3. No refrão, “No galho da imbaúba, gavião totoriá”, os brincantes param em frente ao brincante que está vindo ao sentido contrário e fazem-se requebros.
4. Na segunda canção, a marcação muda, faz-se requebros um de frente do outro. Deve-se experimentar e improvisar requebros. Aos que se sentirem mais a vontade, pode-se aumentar o contato físico, mas tudo dentro do respeito ao outro e as normas da escola.
5. Na última parte, se desfaz o círculo, puxado por algum dos pares e se encerra a dança.

Estas atividades proporcionam experiências das técnicas da dança do Cacuriá, o respeito ao corpo do outro e o uso da sensualidade sem apelar para gestos obscenos.

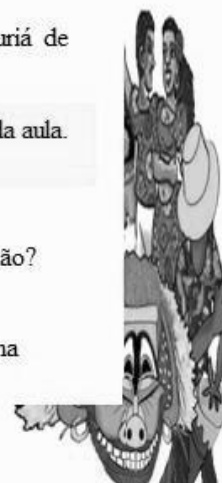
Sugestão de músicas canções para desenvolvimento da atividade:

- <https://www.youtube.com/watch?v=Ruir0Y-Gx0E> - Nossa Senhora da Guia - Cacuriá de Dona Teté (03:46 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=IFEGRLhD8rA> - Vamos Dançar Cacuriá (03:57 min)
- https://www.youtube.com/watch?v=oID_kV_YMg0 - Mariquinha (03:21 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=vZrP5sFAwYc> - Choro de Lera - Cacuriá de Dona Teté (04:11 min)
- https://www.youtube.com/watch?v=Np_3Tlkm9ZM - Gavião - Cacuriá de Dona Teté (03:50 min)

E AÍ, MERMÃ? E AÍ, MERMÃO? – Roda de conversa ao final da aula. (8 minutos)

Finalize a aula em círculo novamente e pergunte aos/as alunos/as:

- ✓ Quais eram suas expectativas da aula prática? Foram superadas ou não?
- ✓ Qual das atividades mais gostou? Qual teve mais dificuldades?
- ✓ Se após este momento, acreditam é possível ter a dança do Cacuriá na escola?



PARTE 3

DAS VIVÊNCIAS PRÁTICAS ÀS CONSTRUÇÕES COREOGRÁFICAS

Nesta terceira parte, buscamos incentivar os/as alunos/as a construírem suas próprias coreografias a partir do que vivenciaram e experimentaram nas aulas práticas: a chamada formação expressiva. O objetivo desta etapa é de levar aos/as alunos/as a se descobrirem como corpos construtores de dançares.

É importante fazer o acompanhamento destes momentos, apoiando e incentivando os/as alunos/as, assim como avaliar se as proposições dos/as alunos/as são adequadas ao que foi proposto. Como instrumento avaliativo, propomos a observação da participação dos mesmos.

Nem todos os/as alunos/as podem se sentir a vontade para realizar esta tarefa, pensando nisso, colocamos como sugestão a confecção de instrumentos e vestimentas, em forma de oficinas. Os elementos confeccionados podem ser usados nas apresentações.

Apoiado em Nóbrega (2000)

12. CONSTRUINDO INSTRUMENTOS, ADEREÇOS E DANÇARES.

Como foi visto nas aulas teóricas e nos vídeos exibidos, o Bumba Meu Boi, o Tambor de Crioula e o Cacuriá são constituídos por outros elementos que os caracterizam como manifestações culturais, dentre eles: instrumentos, vestimentas, adereços e toadas.

Neste sentido as aulas desta parte são destinadas, principalmente, à construção por parte dos/as alunos/as de coreografias e representações das Danças Populares Maranhenses. Mas, partilhamos do pensamento de que se pode ampliar esse momento criativo para além do dançar, e assim propomos que a primeira aula desta parte se destine a uma oficina de confecção de instrumentos e adereços com materiais alternativos. Propomos a utilização de seis (6) aulas, com 50 minutos cada.

OFICINA - MÃO NA MASSA - sugestões.

O objetivo dessa oficina é oferecer uma alternativa aos/as alunos/as que não se sentem confortáveis ainda para participar das apresentações advindas das construções coreográficas. E em segundo plano, acaba por oferecer instrumentalização para os/as alunos/as confeccionem os itens da oficina para serem usados nas apresentações.

Seguem algumas sugestões de vídeos tutoriais de confecções de alguns instrumentos:

- <https://www.youtube.com/watch?v=a0CJ8DYlnEE> - Caixa - Tambor de sucata (07:53 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=kd95AbzfQjw> - Maracás - Como Fazer Maracas de Garrafa de Plástico (02:14 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=KKCs-EwbsPc> - 7 INSTRUMENTOS RECICLADOS SUPER SIMPLES FEITOS DE GARRAFA PET (05:59 min)
- https://www.youtube.com/watch?v=R0Mh_P0ts8U - Construção de instrumentos musicais com materiais alternativos tambor (16:20 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=8QBb-tXqIKQ> - Passo a passo Tambor (14:43 min)

Obs1: Escolhido os instrumentos que podem ser confeccionados na aula, pode-se pedir que aos/as alunos/as também materiais e objetos que possam ser usados.

Seguem algumas sugestões de vídeos tutoriais de toque de alguns instrumentos:

- <https://www.youtube.com/watch?v=8IJ-I7T0W5Y> - Toque com Caixa do Divino (08:28 min)





- <https://www.youtube.com/watch?v=XgUKmC4JwQw> - Pandeiro 20" tradicional - Ylu Brazil (demonstrativo) (00:21 seg)
- <https://www.youtube.com/watch?v=L6o0MKY4SS4> - Tambor de Crioula OFICINA 1 (11:16 min)
- https://www.youtube.com/watch?v=gzNkXEDgh_c - Vamos aprender tocar matraca? (03:35 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=xxatKS3k0U0> - Aula 2 Maracá do bumba meu boi do Maranhão (01:48 min)
- <https://www.youtube.com/watch?v=FpMyyqn50vE> - Só o maracá do bumba meu boi (01:42 min)

Outros itens podem e devem ser confeccionados pelos/as alunos/as, como vestimentas e adereços, assim como produção de canções e toadas. A criatividade e os materiais a disposição dos/as alunos/as são os únicos limitadores das possibilidades pedagógicas.

CONSTRUÇÃO COREOGRÁFICA E ENSAIOS - FORMAÇÃO EXPRESSIVA - sugestões.

Este momento de construção coreográfica foi pensado objetivando a emancipação do movimento do/a aluno/a, não se busca a reprodução de movimentos e sim suas construções a partir dos referenciais oferecidos.

Além do criar e experimentar o dançar, a turma deve pensar na forma como eles irão apresentar. Podemos citar duas possibilidades:

- Três (ou mais) grupos ou equipes, cada uma com uma das danças estudadas. Com três (ou mais) apresentações distintas.
- Uma única apresentação da turma contendo os elementos das três danças abordadas.

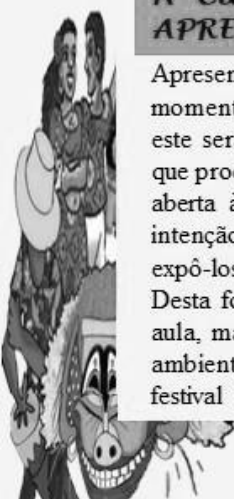
Para ajudar na visualização de como esta segunda opção ocorreria, propomos a exposição do seguinte vídeo aos/as alunos/as: <https://www.youtube.com/watch?v=kvGpplxNMo8> - Companhia Encantar de Arte e Cultura - Temporada 2018 - Arraial da Praça Maria Aragão. A companhia faz uma apresentação contendo várias manifestações rítmicas populares do Maranhão, as intercalando.

A CULMINÂNCIA DA PRODUÇÃO COREOGRÁFICA - A APRESENTAÇÃO.

Apresentar o que foi produzido durante os ensaios e oficinas é objetivo deste momento. Para isto é reservado duas aulas de 50 minutos. Mas o local onde este será realizado deve estar de acordo com a confiança dos/as alunos/as no que produziram. O/A professor/a deve incentivá-los a fazer a uma apresentação aberta à comunidade escolar. No entanto, não poderá ser um imperativo, a intenção é fazer com que o/a aluno/a se emancipe pela criação, e não o de expô-los ao um possível constrangimento, por não estarem confiantes.

Desta forma, a apresentação pode ocorrer num ambiente maior que a sala de aula, mas reservado somente aos/as alunos/as. Assim como pode ocorrer num ambiente amplo e com a presença de toda a comunidade escolar como num festival ou amostra.

56



13. DE OLHO NA QUALIDADE DA PARTICIPAÇÃO.

O objetivo da terceira parte do Guia é deixar o/a aluno/a produzir sua própria versão das Danças Populares Maranhenses. Isto dar ao/a professor/a uma excelente oportunidade de avaliar qualitativamente os/as alunos/as e atribuir valor ao que está sendo produzido a partir do que foi estudado e experimentado nas aulas teóricas e práticas. Como instrumento avaliativo, propomos uma ficha de observação, com itens que podem ser usados para verificar o nível de aplicação dos conteúdos das danças (textos e subtítulos) nas aulas anteriores, assim como a capacidade de analisar e avaliar possibilidades de inserções de elementos na apresentação construída.

Como itens a serem observados, propomos:

- Assiduidade nas tarefas/ensaios.
- Envolvimento nas tarefas/ensaios.
- Respeito aos colegas e suas opiniões.
- Proposição de sugestões na construção/organização da coreografia/apresentação.
- Responsabilização ao assumir tarefas ou funções dentro da equipe/grupo

As perguntas a serem feitas ao se observar são:

- ✓ Assiduidade – O/A aluno/a este presente em todas as etapas?
- ✓ Envolvimento – O/A aluno/a participou efetivamente dos momentos do processo?
- ✓ Respeito – O/A aluno/a respeitou os colegas e suas proposições?
- ✓ Proposição – O/A aluno/a propôs alguma para contribuir na construção da apresentação.
- ✓ Responsabilidade – O/A aluno/a se responsabilizou por alguma tarefa ou função?

Os pesos atribuídos às respostas a estas questões são de:

Peso zero (0): se a resposta for “nenhuma vez”.

Peso um (1): se a resposta for “às vezes”.

Peso dois (2): se a resposta for “sempre”.

PARTICIPAÇÃO	ITENS A SEREM OBSERVADOS					
	ASS	ENV	RSP	PRP	RPB	TOTAL
Aluno A	1	2	0	2	1	6
Aluna B	2	2	2	2	2	10
Aluno C	0	1	2	1	0	4
Aluna D	2	1	2	1	2	8
Aluno E	1	2	1	2	2	8
LEGENDAS:			PESOS ATRIBUÍDOS			
ASS: Assiduidade			Nenhuma vez: zero (0).			
ENV: Envolvimento			Às vezes: um (1).			
RSP: Respeito			Sempre: dois (2).			
PRP: Proposição						
RPB: Responsabilidade						

Figura 22: Exemplo de organização da ficha de Observação.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Esta ficha de observação pode ser preenchida antes da apresentação das equipes/grupos, assim teria como os/as alunos/as que não obtiveram bons resultados, melhorarem suas notas por meio da participação mais efetiva no dia das apresentações.



PARTE 4

AVALIANDO A APRENDIZAGEM - AVALIAÇÃO SUMATIVA.

Nesta quarta parte, busca-se avaliar o nível de apreensão do conteúdo: Danças Populares Maranhenses. Esta avaliação no final do processo ou ciclo de ensino, onde se busca sumarizar conhecimentos ou competência adquiridos é denominada de avaliação somativa.

Nesta etapa o/a aluno/a deverá demonstrar o quanto ele aprendeu sobre as Danças Populares Maranhenses, enquanto conhecimento (popular, artístico, corporal, rítmico) e quanto ele consegue relacionar o aprendido com sua formação no ensino médio. Desta forma serão avaliados os resultados do ensino ocorrido, a aprendizagem.

Neste sentido, propomos como instrumento avaliativo uma avaliação de abordagem subjetiva, podendo ser com questões abertas ou com produção texto de um texto dissertativo-argumentativo (redação).

¹Apoiado em Nobre (2021)

²Apoiado em Maranhão (2014b)

14. AVALIANDO O APRENDIDO

Este é o momento que finaliza o processo que ocorreu de ensino teórico, prático, criação e apresentação das Danças Populares Maranhenses. Busca-se agora avaliar o quão significativo essa temática tornou-se aos/as alunos/os que passaram por este processo. Destacamos duas possibilidades de instrumentos avaliativos: a prova subjetiva, com questões abertas e produção textual no modelo dissertativo-argumentativo. Com duas (2) aulas de 50 minutos. Pode-se aplicar em uma e fazer a reflexão na outra.

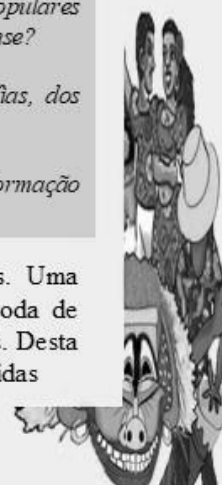
Como sugestões de questões abertas, temos:

- ✓ *Quais os pontos que mais chamaram a sua atenção, na parte teórica, sobre as danças abordadas?*
- ✓ *Quais ensinamentos você adquiriu, com na parte teórica, sobre as danças abordadas?*
- ✓ *Quais os pontos que mais chamaram a sua atenção, nas aulas práticas, sobre as danças abordadas?*
- ✓ *Quais ensinamentos você adquiriu, nas aulas práticas, sobre as danças abordadas?*
- ✓ *Como as vivências teóricas e práticas das Danças Populares Maranhenses contribuíram para sua formação enquanto aluno/a e cidadão maranhense?*
- ✓ *Como a sua participação na construção das apresentações, das coreografias, dos instrumentos ou adereços, contribuíram para tornar o conteúdo significativo para você?*
- ✓ *Qual a importância, para você, de se estudar estas danças dentro das aulas de Educação Física na escola?*

Como sugestões de temas geradores para a redação, temos:

- ❖ *Qual a contribuição das vivências teóricas e práticas das Danças Populares Maranhenses para a sua formação enquanto aluno/a e cidadão maranhense?*
- ❖ *Qual a contribuição da construção das apresentações, das coreografias, dos instrumentos ou adereços, para tornar o conteúdo significativo?*
- ❖ *Qual a contribuição das Danças Populares Maranhenses para a sua formação integral (física, cognitiva, cultural, emocional)*

Para este momento, podem-se destinar duas aulas com 50 minutos. Uma última sugestão é a possibilidade do/a professor/a de fazer uma roda de conversa com os/as alunos/as sobre o que aprenderam durante as aulas. Desta forma os/as alunos/as já irão retomando memórias das experiências vividas





...PRA FIM DE CONVERSA – CONSIDERAÇÕES FINAIS.

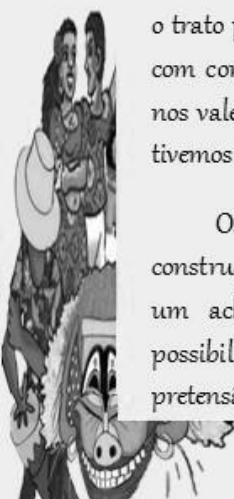
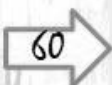
O ensino do conteúdo Danças, em especial as Danças Populares, nas aulas de Educação Física, ainda ocorrem, na maioria das vezes de forma não sistematizada e nem contextualizada. Com isto, a presença desse conteúdo no ambiente escolar, ocorre de forma pontual, em momentos festivos, como itens decorativos.

Esperamos por meio deste Guia, oferecer ao/a professor/a do estado do Maranhão, um material didático-pedagógico de apoio em suas aulas sobre esta temática, de modo específico, as Danças Populares Maranhenses, construídas da nossa cultura. Desta forma, esperamos contribuir para um ensino sobre as Danças Populares Maranhenses, de forma sistematizada e contextualizada.

A importância de se abordar essa temática nas aulas de Educação Física, reside na constatação das Danças Populares Maranhenses serem um conhecimento, produzido por um povo e que se transforma ao longo do tempo, sofrendo influência direta dos agentes mobilizadores da sociedade, numa eterna dança de existência, resistência e transmutação. Dentro de suas essências, vive no Bumba Meu Boi, no Tambor de Crioula e no Cacuriá, saberes historicamente construídos, moldados pelos corpos que os produziram, e que contam a nossa história, por meio dos seus movimentos, gestos, melodias, poesia e suor de suas apresentações.

Acolher este saber popular e lhe dar, de forma respeitosa a sua essência, o trato pedagógico e oferecer aos jovens, de uma forma acessível, prazerosa e com construção de significados é dever da escola, em nossa visão. Para isto, nos valem dos conhecimentos científicos, devidamente validados, a que nós tivemos acesso, para fundamentar toda essa proposta.

Os autores e textos que deram fundamentação teórica, para a construção do Guia, nos dão a garantia de que esta proposição não nasce de um achismo do que deveria ser, mas sim, da certeza presente nas possibilidades que podem ser exploradas pelo o/a professor/a. Este Guia tem a pretensão de guiar por possibilidades, e não de conduzir o/a professor/a de



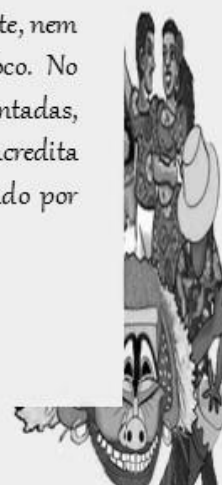
forma enrijecida, por uma única forma, dando a ideia que há apenas um caminho.

Este Guia é o que se propõem a ser uma proposta, uma possibilidade, uma alternativa viável e, principalmente, devidamente fundamentada. É importante salientar ainda, que esta fundamentação, não se restringe aos textos científicos e oficiais utilizados na sua construção. Mas tão importante quanto, este Guia se fundamenta nas contribuições dadas pelos sujeitos da pesquisa na construção da Sequência Didática, usada como base deste Guia.

Não se pode desconsiderar o olhar de quem está dentro da realidade do chão da escola, ao se propor possibilidades didático-metodológicas que vão impactar o trabalho docente no ambiente escolar. O especialista na sala de aula, local onde este Guia se destina, é o/a professor/a, assim como àqueles que o ajudam no trabalho pedagógico.

Atentamos ainda, que este Guia, não se limita a proposição do ensino sobre as Danças Populares Maranhenses, por meio de textos, vídeos, aulas práticas e construção criativa por parte dos/as alunos/as, somente. Mas, este se ocupa ainda de propor possibilidades de avaliações diagnóstica, formativas e sumativa, ao longo do processo de ensino destas danças. Avaliar é necessário para saber de onde partir, como estamos no caminho e quão significativos foram os conhecimentos adquiridos, ao final do trabalho realizado, na formação do/a aluno/a.

Finalizamos nossas falas e escritas na certeza de que este Guia, de maneira nenhuma irá resolver os desafios enfrentados pelas professoras e professores de Educação Física, para desenvolverem sua prática docente, nem em relação a esta temática e nem a outra que possa ser colocada em foco. No entanto, o esforço aqui empregado e as possibilidades aqui apontadas, representam a esperança de um professor de Educação Física, que acredita firmemente que a Educação de qualidade, pode transformar o mundo por meio dos/as alunos/as que são formados por ela.



REFERÊNCIAS

BARBOSA, Yêda (org.). **Tambor de Crioula do Maranhão**. IPHAN, Brasília, DF: Iphan, 2016.

BARROS, Ana Débora Pereira de. **Linguagens artísticas do Bumba Meu Boi no currículo do ensino médio no Maranhão: Uma experiência no Centro de Ensino Manoel Beckman**. 2018. 304 folhas. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís.

BECHARA, Evanildo (Org.). **Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras: língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

BOIS de matraca prestam homenagem a São Marçal. **G1 Maranhão**, 30 junho 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/ma/maranhao/sao-joao/2014/06/bois-de-matraca-prestam-homenagem-sao-marcal.html#F1263665>. Acesso em: 02 dez. 2021.

BORRALHO, Tácito. Os elementos animados no Bumba-meu-boi do Maranhão. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 02, p. 156-178, 2006.

BRITO, Fabia Holanda de. **Do Maranhão para o mundo – o Bumba-Meu-Boi de orquestra: tradição, cultura popular e turismo no brincar do Brilho da Ilha**. 2016. 183 f. Dissertação (mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CUNHA, P. Evento homenageia o sotaque de Boi de Zabumba em São Luís. **O Imparcial**. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/noticias/2015/07/evento-homenageia-o-sotaque-de-boi-de-zabumba-em-sao-luis/>. Acesso em: 12 nov. 2021.

CUTRIM, Laiana Lindozo Barros. BRINCANDO CACURIÁ: cantigas de caibeiras em sala de aula. In: XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2017, BRASÍLIA. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia**, 2017a.

CUTRIM, Laiana Lindozo Barros. DIVINO CACURIÁ DE DONA TETÉ: LABORARTE COMO ESPAÇO DE (RE) SIGNIFICAÇÃO E POPULARIZAÇÃO DO CACURIÁ MARANHENSE. **ANAIIS DO III SEMINÁRIO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, ENSINO E NARRATIVAS**, p. 74 - 84. Dias 16 e 17 de novembro de 2017b.

CUTRIM, Laiana Lindozo Barros. **Vamos dar um baile no salão da baronesa: as representações femininas na dança do cacuriá em São Luís – MA**. Monografia (Graduação) – Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão – São Luís, 2012.

DAÓLIO, J. **Educação Física e o Conceito de Cultura: Polêmicas do Nosso Tempo**. Autores associados, 2004.

DE OLIVEIRA, Helen Tatiana; VICCHIATTI, Carlos Alberto. BRAINSTORM: tempestade de ideias na alfabetização. *In: Volume Especial: Ensaio sobre Metodologias Ativas. Revista Acadêmica Educação e Cultura em Debate*. V 6, N. 1, jan-dez. 2020

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Cultura Popular e Patrimônio Imaterial: o contexto do tambor de crioula do Maranhão. **Revista de Políticas Públicas**, v. 14, p. 165-172, 2010.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Sincretismo e religião na festa do Divino. **Revista Antropológicas**, v. 18, n. 2, p. 4, 2007.

HARTMANN, Luciana. "PERFORMANCES DE UMA TRADIÇÃO: O CASO DO CACURIÁ FILHA HERDEIRA". **KARPA: Journal of Theatricalities & Visual Culture**, n. 6, 2013.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: IPHAN/MA, 2011.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão**. iphan.gov.br. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhas/80>>. Acesso em: 23 Jul. 2021.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Saberes, fazeres, gingas e celebrações: ações para a salvaguarda de bens registrados como patrimônio cultural do Brasil 2002-2018**. Coordenação de edição Rívia Ryker Bandeira de Alencar. – Brasília-DF, 2018.

MANHAES, Juliana Bittencourt. A punga de tambor de crioula no Maranhão: espaço de memória, ritual e espetáculo. Rio de Janeiro, 2012. **III Encontro Baiano de Estudos em Cultura, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro**, 2012.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Educação. **Diretrizes Curriculares Estaduais**, 2014b.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Educação. **Orientações curriculares para o ensino médio: caderno de educação física**. São Luis, 2018.

MARQUES, Isabel A. Dançando na escola. **Motriz**, v. 3, n. 1, p. 20-28, 1997.

NOBRE, P. **Curriculo e Avaliação em Educação Física: um manual pedagógico**. Coimbra: Faculdade de Ciências do Desporto e Educação Física da Universidade de Coimbra. 2021. ISBN: 978-989-54639-9-2 (e-book: 978-989-53189-0-2).

NOGUEIRA, T. V. A. S.; FERRETTI, S. F. O Calor do Tambor: Análise do discurso das cantigas e toadas do Tambor de Crioula em São Luis no Maranhão. **Cadernos de Pesquisa**, v. 19, p. 01-13, 2012.

PIRES, Cássia. A PERFORMANCE DA COREIRA DO TAMBOR DE CRIOLA DO MARANHÃO. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, p. 31-46, 2016.

PIRES, Cássia. O tambor de crioula do Maranhão: performance e jogo. **Revista Rascunhos-Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas**, v. 4, n. 3, 2017.

PONTES JÚNIOR, José Airton de Freitas; SOUSA, Leandro Araujo de; SILVA, Ana Géssica da. Itens de Educação Física do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) via taxonomia de Bloom. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL EM AVALIAÇÃO EDUCACIONAL**, 6., 2015, Fortaleza. Avaliação: veredas e experiências educacionais. Fortaleza: Imprece, 2015. p. 1626-1643.

QUINTILIO, Natália Kohatsu. **Aprendizagem significativa e o ensino de conceitos na educação física escolar: um estudo com os jogos olímpicos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Movimento Humano) - Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.39.2014.tde-21052014-132141. Acesso em: 2021-11-17.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins et al. Os tambores da ilha. **Brasília: IPHAN**, 2006.

SANTOS NETO, Joaquim Antônio dos; RIBEIRO, Tânia Cristina Costa. **Bumba-meu-boi: som e movimento**. São Luis: **Iphan**, 2011.

UFMA. **Danças populares do Maranhão**. Disponível em: <http://www.ufma.br/arquivos/1073.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2018.

VIANA, R. N. A.; NÓBREGA, T. P. da. **DANÇAS TRADICIONAIS: CORPO, CULTURA E LINGUAGEM**. Disponível em: <http://leg.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/eventos/evento2004/GT17/GT7.PDF>. Acesso em: 05 nov. 2018.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **Bumba-meu-boi, Cacuriá, Tambor de Crioula: expressões das linguagens do corpo na educação**. 2003. 145 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **O Bumba meu boi como fenômeno estético**. 2006. 180 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção; GRANDO, Beleni Saléte. **DANÇA NA ESCOLA: O CORPO QUE DANÇA NA FORMAÇÃO AÇÃO SE FAZ PROFESSOR**. In: **15º Seminário Internacional Concepções Contemporâneas em Dança**. CCODA/PRODAEX/EEFFTO/UFMG. v. 5, n.1, julho. 2019.

ZANDOMÍNEGUE, B. A. C.; MELLO, A. S. Cultura Popular: o contexto e o debate na educação física. In: **___ A Cultura Popular nas Aulas de Educação Física**. Curitiba: Appris, 2014. p. 59 - 79.

OS AUTORES

O AUTOR



Willian Costa Rosa. Mestrando do Programa de Pós-graduação em Gestão do Ensino da Educação Básica PPGEEB/UFMA. Especialista em Educação Física Escolar pela Universidade CEUMA (2017). Especialista em Administração de Organizações Educativas pela Faculdade de Teologia Hokemah – FATEH (2016). Graduado em Educação Física – Licenciatura – pelo Centro Universitário do Maranhão – UniCEUMA (2007). Atualmente é professor da rede estadual de Educação Básica do Maranhão, desde 2009, e professor da rede municipal de São Luís, desde 2019. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas Pedagógicas em Educação Física – GEPPEF/UFMA. Tem experiência na área de Educação Física, com ênfase nos seguintes temas: Educação Física Escolar, Pendência, Plano de Estudo, Ação Pedagógica, Organização de recursos didáticos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0075113566886408>

64

O ORIENTADOR





Raimundo Nonato Assunção Viana. Graduação em Educação Física e Técnicas Desportivas pela Universidade Federal do Maranhão. Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2006) e Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2003). Especialista em Ciências e Técnicas da Ginástica Olímpica pela Universidade Gama Filho (1994). Atualmente é professor associado do Departamento de Educação Física na Universidade Federal do Maranhão, docente do mestrado profissional em artes- da Universidade Federal do Maranhão PROFART-UFMA, docente do Programa de Pós- Graduação em Gestão do Ensino da Educação Básica PPGEEB-UFMA. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Pedagógicas em Educação Física. Pesquisador e Coordenador Adjunto do Centro de Desenvolvimento de Pesquisas em Políticas de Esporte e Lazer da Rede CEDES do Estado do Maranhão. Pós Doutorando em Educação, junto ao Grupo de Pesquisa; Corpo, Educação e Cultura- COEDUC/PPGE/UFMT. Tem experiência na área de Educação Física, com ênfase nos seguintes temas: Corpo, Educação, Dança na escola, Danças tradicionais, Diversidade étnico racial, Estética. Autor do livro “O Bumba meu Boi como Fenômeno Estético: Corpo, Estética e Educação” – EDUFMA.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/2070306377562824>



ANEXOS

ANEXO A: CARTA DE APRESENTAÇÃO PARA CONCESSÃO DE PESQUISA DE CAMPO


UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GESTÃO DE ENSINO DA EDUCAÇÃO BÁSICA
(PPGEEB)


CARTA DE APRESENTAÇÃO PARA CONCESSÃO DE PESQUISA DE CAMPO

Prezado(a) Senhora(a) Bruno Emanuel Moraes Barros Santos

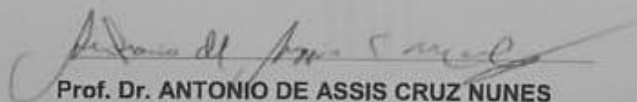
Vimos por meio desta apresentar-lhe o(a) estudante William Costa Rosa, regularmente matriculado(a) no Mestrado Profissional Gestão de Ensino da Educação Básica, da Universidade Federal do Maranhão para desenvolver uma pesquisa de conclusão de curso, intitulada: Educação Física e o ensino sobre as Danças Populares Maranhenses: uma proposta didático-pedagógica para o Ensino Médio.

Na oportunidade, solicitamos autorização de Vossa Senhoria em permitir a realização da pesquisa neste recinto educacional para que o(a) referido(a) estudante possa coletar dados por meio de observações, entrevistas, questionários e outros meios metodológicos que se fizerem necessários.

Solicitamos ainda a permissão para a divulgação desses resultados e suas respectivas conclusões, preservando sigilo e ética, conforme termo de consentimento livre que será assinado pelos sujeitos envolvidos na pesquisa. Esclarecemos que tal autorização é uma pré-condição.

Colocamo-nos à disposição de V. S^a para quaisquer esclarecimentos.

São Luís, 02 / 08 / 2021


Prof. Dr. ANTONIO DE ASSIS CRUZ NUNES
 Coordenador do PPGEEB/UFMA

ANEXO B: INSTRUÇÃO NORMATIVA Nº 04/2020/PPGEEB/UFMA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO CENTRO
DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GESTÃO DE ENSINO DA
EDUCAÇÃO BÁSICA (PPGEEB)



INSTRUÇÃO NORMATIVA Nº 04/2020/PPGEEB/UFMA

FORMAS METODOLÓGICAS DE APRESENTAÇÃO DO PRODUTO EDUCACIONAL NA DISSERTAÇÃO DURANTE O PERÍODO DE DISTANCIAMENTO SOCIAL DO NOVO CORONAVÍRUS (SARS-COV-2/COVID-19)

Considerando a Reunião com os membros do Colegiado do Programa de Pós-graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica - PPGEEB, ocorrida no dia 27 de agosto de 2020, sobre formas metodológicas de apresentação do produto educacional no contexto do Coronavírus (SARS-COV-2/COVID-19).

O Colegiado do Programa de Pós-graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica, no exercício de suas atribuições regimentais,

APROVA:

A Instrução Normativa nº 04/2020/PPGEEB/UFMA com as seguintes obrigatoriedades:

Art. 1º Todos os discentes, a partir da Turma 2019, em virtude do Coronavírus (SARS-COV-2/COVID-19), em obediência a Portaria GR nº 2412020-MR, a Resolução nº 1.981- CONSEPE, de 09 de abril de 2020 e a Resolução nº 2.018-CONSEPE, de 10 de junho de 2020, que tratam sobre as atividades remotas no âmbito da Universidade Federal do Maranhão, poderão, facultativamente, fazer a intervenção do produto educacional na escola e/ou em outro espaço educacional.

Parágrafo único A intervenção ou a aplicabilidade do produto educacional poderá acontecer dependendo das condições objetivas da pesquisa, como o acesso a materialidade dos instrumentos de coleta de dados por meio remoto; da quantidade dos sujeitos selecionados para a pesquisa, respeitando os protocolos de segurança sanitária em vigor, e outras situações que não coloquem o pesquisador e seus colaboradores em risco sanitário.

Art. 2º O produto educacional deverá fazer parte da Dissertação como um dos apêndices.

Parágrafo único O produto educacional deverá ser descrito no desenvolvimento da Dissertação, ou na forma da descrição da aplicabilidade realizada ou na descrição como uma proposta de aplicabilidade.

Art. 3º A Dissertação deverá ser, obrigatoriamente, de natureza aplicada, a qual deverá existir coleta de dados empíricos, como: entrevistas, questionários e/ou outros instrumentos de coleta de dados, assim como, deverá existir a descrição do produto educacional.

Art. 4º São garantidos diversos métodos de procedimentos de pesquisa, tais, como estudo de caso, revisão sistemática de literatura, pesquisa colaborativa, dentre outros.

Parágrafo único Os métodos de procedimentos adotados deverão levar em conta as possibilidades de suas realizações no contexto de uma investigação remota.

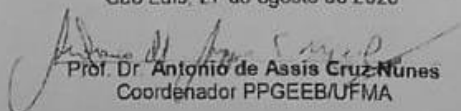
Art. 5º As pesquisas poderão acontecer de forma híbrida, ou seja, remota e presencial, desde que se leve em consideração os protocolos de segurança em relação ao Covid 19.

Art. 6º Os discentes que optarem pela pesquisa de forma híbrida, deverão fazer um documento informativo para o Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica, antes da realização da intervenção da pesquisa.

Art. 7º Esta Instrução Normativa deixará de estar em vigência, logo que forem extintas todas as resoluções da UFMA e do PPGEEB que desobriguem as atividades remotas.

Art. 8º Os casos omissos e as situações supervenientes serão resolvidos pelo Colegiado do PPGEEB, podendo baixar normas complementares.

São Luís, 27 de agosto de 2020


Prof. Dr. Antonio de Assis Cruz Nunes
Coordenador PPGEEB/UFMA

ANEXO C: TERMO CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

01/11/2021 20:39

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO GEST...

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO GESTÃO DE ENSINO DA EDUCAÇÃO BÁSICA TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Esta pesquisa intitulada "EDUCAÇÃO FÍSICA E O ENSINO SOBRE AS DANÇAS POPULARES MARANHENSES: uma proposta didático-pedagógica para o Ensino Médio" é vinculada ao Programa de Pós Graduação em Educação Gestão de Ensino da Educação Básica (PPGEEB) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e está sendo orientada pelo Professor Doutor Raimundo Nonato Assunção Viana.

Tem como objetivo geral construir um Guia de Orientações Didáticas para o ensino das Danças Populares Maranhenses (Bumba Meu Boi, Tambor de Crioula e Cacuriá) para as aulas de Educação Física.

Neste sentido pedimos sua participação em três momentos: respondendo este questionário, participando de uma entrevista e de um grupo focal. Esclarecemos que você tem a liberdade para participar ou não da mesma e, ainda, de recusar-se de responder perguntas, bem como de retirar o seu consentimento a qualquer momento.

Declaramos que não haverá divulgação personalizada das informações aqui recolhidas e que não receberá nenhum bônus ou compensação financeira por conta de sua participação no estudo em voga. Terá direito a uma cópia deste termo bem como das informações aqui respondidas, que será enviado a seu e-mail conforme os padrões éticos da pesquisa científica.

Caso haja algumas dúvidas, entrar em contato com o responsável pela pesquisa o discente Willian Costa Rosa por e-mail: willian.cr@discente.ufma.br e telefone: (98) 98456-4593.

Willian Costa Rosa

Responsável pela Pesquisa

willprofef@gmail.com Alternar conta



*Obrigatório

01/11/2021 22:39

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO GEST...

E-mail *

Seu e-mail

NOME *

Sua resposta

Declaro estar ciente de que minha participação é voluntária e que fui devidamente esclarecido quanto aos objetivos e procedimentos desta pesquisa. Declaro, ainda, estar ciente de que por intermédio deste Termo são garantidos a mim os seguintes direitos: (1) solicitar, a qualquer tempo, maiores esclarecimentos sobre esta Pesquisa; (2) ter ampla possibilidade de negar-me a responder a quaisquer questões ou a fornecer informações que julguem prejudiciais à minha integridade física, moral e social. Ciente das informações sobre a pesquisa, você aceita participar de forma livre esclarecida da pesquisa. *

 Aceito Não aceito.

Enviar

Limpar formulário

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários



ANEXO D: SEQUÊNCIA DIDÁTICA PROPOSTA NO CADERNO DE ORIENTAÇÃO DE EDUCAÇÃO FÍSICA

PLANO MAIS IDEB - SUGESTÕES CURRICULARES PARA O ENSINO MÉDIO - EDUCAÇÃO FÍSICA - SEDUC - MA - 2018

9. SUGESTÃO DE SEQUÊNCIA DIDÁTICA

Tema: CAPOEIRA: JOGO, DANÇA OU LUTA?

I. Objetivo(s)

- Analisar os aspectos histórico-culturais da capoeira;
- Identificar a capoeira como Luta, Dança ou Jogo;
- Analisar a esportivização da capoeira;
- Aprimorar os elementos técnicos da capoeira.

II. Conteúdo(s)

- Capoeira
- História
- Estilos
- Instrumentos
- Golpes
- A capoeira como manifestação da cultura corporal brasileira: Luta, Dança ou Jogo.
- A esportivização da capoeira

III. Série: 2ª

IV. Número de aulas sugeridas: 9 (nove)

V. Material usado

Filme: O Besouro (2009, 95 min, Brasil);

Slides com imagens e tópicos dos conteúdos;

Data show;

Caixa de Som;

Música em mídia.

VI. Desenvolvimento

1ª etapa (4 aulas)

- Inicie a aula questionando os diferentes tipos de lutas dos diferentes países que aparecem nos Jogos Olímpicos. Questione qual luta poderia representar o Brasil (dependendo de sua região, podem aparecer outras opções regionais, além da capoeira). Considerando que uma grande parte irá falar sobre a capoeira, questione o que faz a capoeira tão representativa do Brasil.
- Exiba o filme “O Besouro”, que retrata o período histórico pós-escravatura, na década de 1920, contando a história de o “capoeira” chamado Besouro. O filme traz o contexto social em que a capoeira se desenvolveu. Use um roteiro para os alunos acompanharem o filme, registrando pontos importantes da história retratada, assim como curiosidades ou fatos que lhes chamaram a atenção.
- Após o filme, faça um debate com os alunos, para que possam expor seus pontos de vista sobre o filme. Devem ser salientados o momento histórico e as relações sociais existentes, além de debater se a capoeira é jogo, dança ou luta.
- Neste momento, os alunos já podem fazer uma produção textual sobre a capoeira como produção da cultura corporal de movimento do Brasil.

2ª etapa (3 aulas)

Trabalhe de forma teórica e prática os:

- ✓ Estilos da Capoeira
- ✓ Instrumentos utilizados
- ✓ Golpes

3ª etapa (1 aula)

Retome o debate sobre a Capoeira, abordando a sua esportivização, fomentando a exposição de ideias dos alunos sobre este assunto.

4ª etapa (1 aula)

Apresente uma roda de capoeira no pátio ou outro espaço adequado, onde outros alunos e a comunidade escolar possam assistir e que, com base nisso, esses alunos possam fazer um

breve resumo do que foi estudado sobre a capoeira, salientando a contribuição deste tema para sua formação (conceitos, instrumentalização e valores abordados).

VII. Avaliação

Analise a produção textual sobre a capoeira como produção da cultura corporal de movimento do Brasil, assim como a participação dos alunos nos debates e nas outras etapas. Podem ocorrer outras formas de avaliação (atividade escrita e auto avaliação são exemplos).