

RITMOS, CANTOS E DANÇAS NO NORDESTE: POR UMA (RE) SIGNIFICAÇÃO DA CULTURA NO ESPAÇO/TEMPO-VIVIDO

Geraldina Maria da Silva¹
Marlene Macario de Oliveira²

Introdução:

O Brasil, país de grande extensão territorial e portador de uma natureza e de uma cultura de extrema variedade de cores e formas é herdeiro de tradições e saberes da amálgama portuguesa, indígena, e africana. Outras manifestações são percebidas por alguns traços visíveis aos olhares de observadores atentos, a citar: Espanhóis, Holandeses, Franceses, Italianos, Alemães, Japoneses e outros.

Um país formado nessas condições apresenta, evidentemente, tradições e manifestações populares, transmitidos oral ou gestualmente, recriados coletivamente e que se modificam ao longo do tempo. Essa diversidade, fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade vêm corporificando o campo das pesquisas em Ciências Humanas e Sociais. Destarte, (re) significando a cultura manifestada nos lugares, pela originalidade e pela pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades. Nesse trabalho abordaremos, especificadamente, os ritmos, cantos e danças presentes e/ou significativos nas festividades nordestinas como forma de aproximação do conteúdo cultural do espaço/tempo-vivido ao saber/fazer escolares.

I - Formação da Música Brasileira

Influência indígena

Ao adotar que o inventário da música brasileira se esmiúça somente a partir do dia 21 de abril de 1500 assumi-se uma perspectiva de que a música brasileira só contou com a

¹ Especialista em História do Nordeste pela Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande – UFCG e professora da Rede Pública Municipal de Educação – Campina Grande/PB.

² Mestre em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, professora no curso de Pedagogia da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG e professora da Rede Pública Municipal de Educação – Campina Grande/PB.

contribuição da cultura do branco europeu e da africana, colocando num plano inferior a influência dos aborígenes, que aqui já se encontravam. Certamente, a música aborígene não contribuiu de modo significativo, mas essa não deixou de marcar a cultura brasileira.

As primeiras notícias obtidas do canto aborígene são encontradas na Carta de Pero Vaz de Caminha, ao rei Dom Manuel, que em certa altura comenta “E olhando-nos assentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram como corno ou buzina e começaram a saltar e a dançar um pedaço” (KIEF, 1982: 9)

É ao francês Jean de Léry, que viveu no Brasil entre os anos de 1557 e 1558, participando da expedição colonizadora de Nicolas Durand de Villegagnon³ que temos o primeiro documento em notação musical relativo à música aborígene. Uma delas tinha a seguinte letra: “Canidé jub, Canidé jub, ey ra oaê” (Canidé, amarelo, canidé amarelo, tal qual mel). Esta canção celebra a beleza do pássaro canidé de cor amarelada que vivia nas árvores das aldeias.

A música dos aborígenes descrevia a natureza, as temperanças da vida cotidiana, e os fenômenos naturais, e isso causava admiração para alguns. O próprio Léry afirma isto:

“Essas cerimônias duravam cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início da algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e, sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: He, he ayre, heyrá, hey, rayne, heyra, heyra, uêh. E ainda hoje quando recordo essa cena sinto palpitar o coração e perece-me a estar ouvindo”.

(LERY apud KIEFER, 1997:10)

A canção original da terra se perdeu quando o aborígene aceitou os ensinamentos jesuíticos. Esses opuseram o sentido da música aborígene, adaptaram o canto clião ao idioma dos aborígenes e ao mesmo tempo, ensinava-lhes a tocar os instrumentos europeus. Esta artimanha dos jesuítas acaba por trocar os esquemas harmônicos da música nativa pela música sacra, voltada para a catequização do indígena, descaracterizando-a. Salvaguardaram-se os instrumentos por eles utilizados tais como os chocalhos, na maioria das vezes em forma globular que os tupis chamavam de maracá, tambor d’água, flautas, instrumentos formado por tubos de taquara, madeira em osso, aberta em uma ou em ambas as extremidades, todas providas de orifício.

³ Ocasão da Fundação da Colônia Francesa - França Antártica na Baía da Guanabara – Rio de Janeiro.

Ao aborígine brasileiro lhes foram negado a terra, a língua, a cultura. No entanto os estudos têm mostrado sua forte personalidade e talento e vêm (re)significando a imagem forjada por aquele que o destratam.

Influência Européia

A herança européia trazida por aqueles que desafiaram o Mar Tenebroso (Oceano Atlântico) em caravelas, forjavam, ao longo da viagem, um quebra-cabeça de contos, danças e instrumentos, além dos que já existiam. Estas influências atuaram de forma complexa na cultura brasileira e atuam significativamente no estilo musical brasileiro.

De Portugal, vieram instrumentos musicais básicos como a flauta, o cavaquinho, o violão, o piano, a viola, a clarineta, o violino, o contrabaixo, o violoncelo, a sanfona e o pandeiro. A maioria dos textos e temas literários veio também dos portugueses, assim como, uma infinidade de cantos tradicionais que certamente forneceu a sincopa, que foi aprimorado aqui com a ajuda dos negros.

É dos Lusitanos que vieram muitas danças, tais como a roda infantil e as danças-dramáticas, como o Reisado e o Bumba-Meu-Boi. Da Espanha podemos mencionar o “fandango” e o “Bolero” que exerce destacado papel na música e nas danças gaúchas. O Sarambeque, chegado ao Brasil no séc. XVIII era bastante popular na Espanha no séc. XVII com o nome de Zarambeque. Vale lembrar que muitas destas heranças são realizadas até os dias atuais.

Influência negra

O negro também teve um papel importantíssimo na formação da música brasileira, por dois aspectos: a contribuição indireta através do trabalho escravo que garantia a possibilidade de expansão cultural de “determinadas capitânicas” a partir do séc. XVI, e a participação do negro escravo em funções eruditas ou semi-eruditas. Esse fato desterritorializou, em múltiplos aspectos, a imagem do negro africano devido à absorção da cultura européia.

O medo de um levante de negros era constante, assim proibiam a prática de suas danças. Todavia, a constante renovação dos contingentes escravos contribuía para manter vivos os costumes africanos.

Oney da Alvarenga (apud VASCONCELOS, 1991:22) enumera as principais contribuições do negro à música popular brasileira:

“frequência de escalas sem sensível ou com o sétimo grau abaixo; origem – ou apenas sistematização - de nosso ritmo sincopado; tônico, alcançada num movimento de notas rebatidas, partindo da mediantes; estrofe poético-musical improvisada, seguida de refrão fixo; forma poética-música constituída por um verso único, seguido de um refrão curto; quebra da quadratura melódica através de vários processos; cantos de rituais fetichistas afro-brasileiros que escapam, pela sua estranheza , pelo uso da escala com a sétima baixada, de escalas pentafônicas e hexacordiais do caráter da música popular brasileira; presença da umbigada como elemento coreográfico: diversos nomes de danças; inúmero instrumentos de percussão (...); a criação de danças-dramáticas como as Congadas (...); a existência, na voz cantada brasileira, de um nasal, causado certamente pelo mestiçamento do negro.”

(VASCONCELOS, 1991:22)

Dentre os instrumentos utilizados na música brasileira, vários são de procedência africana, tais como: o atabaque, berimbau, ganzá, cuíca, piano de cuia, chocalho, pandeiro, tambor, entre outros. As danças de origem africana são geralmente acompanhadas de bate-mão e cantos, as vezes improvisados, e de instrumentos de percussão dentre outros. Dentre a variedade de danças deixadas pelos negros, podemos citar: lundu, o batuque, samba, maracatu, coco.

II - Os ritmos e danças do Nordeste

O Nordeste brasileiro, região que, apesar de sofrer com os múltiplos discursos territorializados nunca esqueceu sua musicalidade, seus ritmos suas danças. Ao contrário sua cultura está presente na memória de seu povo que cultivava de forma magnífica o híbrido cultural deixado pelos grupos de índios, brancos e negros. Dentre a variedade cultural apresentadas por esta região podemos nos lembrar do:

Baião

Dança popular, preferida durante o séc. XIX, nasceu, provavelmente, da forma como os violeiros tocavam Lundus na Zona rural do Nordeste, se caracterizando como pequenos trechos musicais. Esses eram executados durante desafios de violeiros. Segundo o folclorista Luiz Cascudo (1972), baião significa sinônimo de rojão.

O baião enfrentou dificuldades em passar de reminiscência de ponteado de Lundu à música de dança, só conseguindo através das sanfonas nordestinas, encarregadas de animar os bailes interioranos. A partir de então começaram a desenvolver e embelezar com acordes aquela introdução musical de compasso 2/4. Sua evolução, iniciada na segunda metade do século XIX, se completou quando, em meados da década de 40, o baião se transforma em gênero da música popular, graças ao trabalho do acordeonista pernambucano Luiz Gonzaga e do advogado cearense Humberto Teixeira.

Luiz Gonzaga divulgou o baião pelas estações de rádio do Rio de Janeiro, modificando-o com a inconsciente influência local dos sambas e das congas cubanas. No entanto, vitorioso, conserva por si células rítmica (da percussão) com a unidade de compasso exclusivamente par.

O lançamento do novo gênero (1946) apresenta-se de forma bastante gratificante, através da música “Baião”, visto que sua letra além de acentuar a novidade ainda revele seus propósitos de servir como ritmo de dança.

“eu vou mostrar pra vocês
como se dança um baião
e quem quiser aprender
é favor prestar atenção
morena chegue pra cá
bem junto ao meu coração
agora é só me seguir
pois eu vou dançar o baião (...)”

(Baião, Luís Gonzaga / Humberto Teixeira, 1946)

Em 1951, o baião ganha uma versão instrumental através de o “Delicado” de Valdir Azevedo, abrindo caminho assim para a divulgação do “novo” ritmo em todo o mundo. No entanto, o “novo” ritmo não conseguiu se sobressair no mercado internacional, sendo incapaz de competir com o rock, firmado no magnetismo do cantor Elvis Presley, e na força da indústria norte-americana do disco.

Aqui no Brasil, o baião dá lugar à bossa nova. É só no final da década de 60, quando ocorre um boato de que o conjunto inglês dos Beatles ia gravar arranjo do tema popular nordestino “Asa Branca” que o Baião experimentou o sucesso mais uma vez. Associa-se ao fato o elogio que Gonzaga recebeu, de dois compositores que influenciaram a juventude intelectualizada dos anos 70 (Caetano Veloso e Gilberto Gil). Assim, o ritmo é retomado em shows no teatro e na televisão dos grandes centros do Brasil.

Bumba-meu-boi

O bumba-meu-boi é uma peça composta de duas cenas com personagens vestidos extravagantemente e narrada com diálogos cômicos. É um dos mais divulgados folguedo popular do Brasil, nas suas diversas variantes. São danças totêmicas que simbolizam a morte e a ressurreição, numa sátira de negros contra a opressão dos brancos. Segundo Câmara Cascudo (1972), este se apresenta de tais formas: Boi Calemba, de Pernambuco; Boi de Reis e Rei-Bumbá, do Pará; Reis do Boi, de Cabo Frio; Cavalo Marinho, do Rio Grande do Norte; Boi-de-Mamão, de Santa Catarina, dentre outros.

Banda de Pífano

As bandas de Pífano, também denominadas de Zabumba, data do século XVIII, têm origem portuguesa, se bem que com traços da cultura de Provença (França). No Brasil surge em todos os Estados nordestinos e em partes do Estado de Goiás e em Diamantina, Minas Gerais. Esses conjuntos apresentam feições próprias e locais.

Seus repertórios constam de ritmos tradicionais, como o galope e o martelo. Recebe influência da Música Popular Urbana e de Bandas de Músicas municipais. Esse folguedo popular é mais comum em comunidades rurais, aparecendo de forma ativa em romarias, batizados, vaquejadas e festas de padroeiros.

Caboquinho

O caboquinho existe nos estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Alagoas e Minas Gerais. Com o figurino característico, e partes representadas, os caboquinhos se exibem pelas ruas das cidades nas festas religiosas e durante o carnaval. Dançam munidos de cocares, arcos e flechas, lança de caboclo, machadinhas, além de estandarte e apitos que dão início a dança. Sua coreografia é composta por manobras, hoje bem menos numerosa, no qual há dois figurado, “pé-com-pé” e “trançado-de-cipó”. Além das manobras, há a emboscada, que só é possível com a presença de dois grupos.

Seu recitado é composto por “Loas”, versos improvisados de caráter épico que se refere a história do Brasil, dos primeiros tempos. Os instrumentos musicais são compostos pela “imúbia”, pequena flauta reta de latão, “caracaxa”, “taró”, “surdo” e o “maracá”.

Chegança

Dança característica de Portugal durante o século XVIII, que foi proibida por D. João V em maio de 1845, sob pena de prisão no Aljube. Era uma dança popular extremamente lasciva e sensual. A Chegança no Brasil se transformou em a auto popular brasileiro do ciclo do natal e é representada como cena marítima, culminando pela abordagem dos mouros, que são vencidos e batizados. Os episódios mais curiosos são: a descoberta do contrabando da guarda-marinhas, as lutas e brigas entre oficiais, a tempestade, as canções líricas, entre outros. Convergem abundantes quadrinhas populares. Na Paraíba a chegança denomina-se Barca.

Coco

Dança popular nordestina que tem sua origem entre os negros de Palmares, ocupados em quebrar o coco, horas e horas. É uma cantiga de trabalho cantada em coro, ritmada pela cadência das pedras, partindo os frutos das palmeiras pindobas. O refrão corresponde aos versos tirados de coco (quadros, embolados, sextilhas e décimo). É o canto-dança das praias e do sertão. A influência africana é visível, mas a disposição coreográfica coincide com as preferências dos bailados indígenas, especialmente dos Tupis da costa. Outrora o coco era dançado nos salões de boa sociedade em Alagoas e Paraíba. Chamam-no samba, pagode, Zambê, Sambelô.

Na Paraíba e Rio Grande do Norte, o comum é à roda de homens e mulheres com o solista no centro, cantando e fazendo passos figurados até que se despeça convidando o substituto com uma umbigada ou vênia, ou mesmo, simples batidas de pé. Os instrumentos são, em maioria absoluta, de percussão, cuícas, pandeiros e ganzá e nos bailes mais pobres, simples caixotes que servem de bateria animada.

Os modos de dançar são: travessão, cavalo manco, tropel repartido e sete-e-meio, na acepção de formas coreográficas, variáveis e incontáveis. O sapateado, quase, sempre contracanto a cantiga de forma surpreendente.

Congo, Congada, Congado

É um auto de origem africana que foi adaptada da coroação dos reis do Congo aos moldes da monarquia portuguesa. Este auto recebe vários nomes: no norte do país chamado de “Congo”; “Cucumby” na Bahia e o “Congado” no Sul, se espalha por todo país recebendo

adaptações em cada Estado. Acompanhando a dança encontram-se os instrumentos: o pandeiro, ganza, agogô, tambores, marimbas e piano de cuia. Sua coreografia é composta de um drama de três partes: a saudação ao príncipe no dia de sua circuncisão; sua morte, ocasião de um encontro com uma tribo inimigo; e sua ressurreição.

Fandango

O termo fandango tem uma história longa e controversa. Para alguns pesquisadores teria origem Árabe. Para outros, suas origens viriam da Península Ibérica, quando Espanha e Portugal ainda não eram reinos de fronteiras definidas. Existe ainda uma vertente que classifica a origem do fandango na América Latina, de onde teria partido para a Espanha no início do século XVIII.

No Brasil, teve suas origens e influências ibéricas miscigenadas com outras matrizes culturais, assumindo regionalmente, com o mesmo nome de fandango, aspectos e características completamente diferentes. O termo fandango designa, em terras brasileiras, o auto marítimo do ciclo natalino. É considerado um baile, festa, função, em que se dançam vários ritmos regionais em que os personagens vestindo fardos de oficiais da Marinha e Marinheiros, cantam e dançam sendo orquestrado por rabeca, violão, viola e recentemente, cavaquinho e banjo. A dança é manifestada em alguns estados nordestinos, no Rio Grande do Sul, Paraná e São Paulo. Na Paraíba, Ceará e Bahia esse é denominado de Barca.

Frevo

O frevo se constitui em uma dança de rua e de salão vivificado no carnaval pernambucano. Trata-se de uma marcha de ritmo sincopado, obsedante, violento e frenético. O termo designa a idéia de fervura (o povo pronuncia frevura, frever, etc.) e sua principal característica é não ser uma dança coletiva, de um grupo, um cordão, um cortejo, mas da multidão que adere ao que ouvem. No frevo o ritmo é tudo e se apresenta sempre em diálogos de trombones e pistões com clarinetes e saxofones.

A coreografia dessa dança de multidão é curiosamente individual, sendo compostos de vários passos entre eles: “dobradiça”; “parafuso ou sacarroilha”; “da bandinha”; “corrupio”; “chão de barriguinha”, “urubu malandro”.

Lundu

Lundum, landu, londu, dança e canto lascivo e sensual de origem africana, trazidos pelos escravos da Angola, para o Brasil. A chula, o tango brasileiro, a fado, nasceram ou muitos devem ao lundu, que era bailado de par solto, homem e mulher. É um gênero musical contemporâneo e uma dança brasileira de natureza híbrida, criada a partir dos batuques dos escravos bantos e de ritmos portugueses.

Da África, o lundu herdou a base rítmica, uma certa malemolência e seu aspecto lascivo, evidenciado pela umbigada, os rebolados e outros gestos que imitam o ato sexual. Da Europa, o lundu, que é considerado por muitos o primeiro ritmo afro-brasileiro, aproveitou características de danças ibéricas, como o estalar dos dedos, a melodia e a harmonia, além do acompanhamento instrumental do bandolim, seu ritmo é de 6/8 e de motivos animados.

Tollenare (Apud CASCUDO, 1972: 506) assistiu a dança do lundu no teatro da cidade de Salvador, Bahia em 1818 e assim descreve:

“O mais interessante (entremez) a que assistiu foi o de um velho Tarverneiro avarento e apaixonado por uma jovem vendilhona. O velho está sempre a vacilar entre o seu amor e o seu cofre. A rapariga emprega todos os recursos da faceirice para conservá-lo preso nos seus laços. O mais eficaz consiste em dançar diante dele o lundu. Esta dança, a mais clínica que se possa imaginar, não é nada mais nem menos do que a representação, a mais crua, do amor carnal. A dançarina excita o seu cavalheiro com movimentos os menos equivocados; este responde-lhe da mesma maneira; a bela se entrega à paixão lúbrica; o demônio da volúpia dela se apodera, os tremores precipitados das suas cadeiras indicam o ardor do fogo que a brasa, o seu delírio torna-se consultivo, a crise de amor parece operar-se e ela cai desfalecida nos braços do seu par, fingindo ocultar com o lenço o rubor da vergonha e do prazer. O seu desfalecimento no palco é o sinal para os aplausos de todas as partes”.

(TOLLENARE,apud CASCUDO, 1972:506)

Durante todo o século XIX, o lundu foi considerado uma forma musical dominante, e o primeiro ritmo africano a ser aceito pelos brancos. Neste período, surgem os mais importantes compositores que representaram esta forma musical e a viola é adotada entre os instrumentos de corda utilizados.

O lundu sai de evidência no início do século XX, mas deixa seu legado, principalmente no que tange ao ritmo sincopado, no maxixe (outro forma musical híbrida urbana que também deve suas origens à polca e à habanera) e no samba. Musicólogos defendem que no lundu, como o primeiro ritmo afro-brasileiro em formato de canção e fruto de um sincretismo.

Maracatu

O Maracatu é uma manifestação cultural da música folclórica pernambucana afro-brasileira. É formada por uma percussão que acompanha um cortejo real. Como a maioria das manifestações populares do Brasil, é uma mistura das culturas indígena, africana e europeia. Surgiu em meados do século XVIII. Foi criado para formar uma crítica as cortes portuguesas.

Seu cortejo real representa um desfile em homenagem a um rei africano que desfila especialmente nas ruas do Recife, em ocasião do carnaval. É uma dança coletiva que possui características de uma dança totêmica, onde figuram o galo, o elefante, a rosa e a boneca calunga, símbolo do deus do mar. Os instrumentos são constituídos pelo gangue, tarol, caixa-de-guerra e zabumbas.

Pastoril

A origem do Pastoril está vinculada ao teatro religioso semi-popular ibérico. Esse teatro popular se afirmou em Portugal até o final do século XVI. A dança se caracteriza pelos vilhancicos, que são cantigas a solo e refrão coral, cantadas por populares encarnando pastores, nas representações da Natividade. As peças se configuram numa mistura de elementos pastorais e alegóricos, de bailados, textos e canções. No Brasil a dança é manifestada, particularmente, em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas. É um dos quatro principais espetáculos populares nordestinos, sendo os outros o Bumba-meu-boi e o Fandango. Os grupos desfilam pelas ruas e visitam as casas, onde cantam e dançam em homenagens ao nascimento do menino Jesus. Os instrumentos utilizados são o ganço, cavaquinho, violão, flauta, violão, trombone entre outros.

Reisado

Dança popular profana-religiosa, de origem portuguesa se instalou em Sergipe no período colonial, o Reisado teve início no Brasil no século XIX onde recebeu a denominação de Reisado ou Festa de Reiseiros. É denominada erudita própria dos festejos natalinos que se anunciam a chegada dos Reis Magos para contemplar o nascimento do menino Jesus. Os grupos que cantam e dançam nas vésperas e dia de Reis (6 de janeiro).

O Reizado se compõe de várias partes e têm diversos personagens como o rei, o mestre, contramestre, figuras e moleques. Os instrumentos que acompanham o grupo são: violão, sanfona, ganzá, zabumba, triângulo e pandeiro.

Toré de Índios

Para os índios Xucurus-Cariris, Ei-u-ká é o senhor do mundo e o criador de todas as coisas, Deus para os católicos. Toré é o verbo encarnado, elemento de ligação ente Ei-u-ká e os homens, e corresponde a Jesus Cristo.

Para agradecer e agradecer a essas divindades ou para rezar suas orações, os caboclos dançam em círculo, fazendo movimentos coreográficos simples e ritmados. Os brancos ouvindo os índios dizerem que iram cultuar Toré, entendendo que a dança ritual possuía esse nome, e Toré passou a designar, para os homens brancos, a dança dos índios. Esse erro de interpretação permanece até hoje.

Esse ritual é tido pela quase totalidade dos povos indígenas como uma confluência e presença concomitante do sobrenatural, da natureza e da humanidade. Permite ainda a reafirmação dos laços internos de solidariedade e reciprocidade, além de servir concretamente a uma dimensão econômica, por meio da redistribuição e partilha de alimentos. O toré, ritual do Ouricuri é desconhecido para os estudiosos, vez que é proibido a presença de estranhos às celebrações. No entanto, várias são as ocasiões em que os índios dançam um “Toré popular”, ou “Toré de brincadeira”, os índios trajam-se como os seus antepassados, vestem-se com roupas especiais. Atualmente são encontradas as danças de Toré nas cidades de Palmeira dos Índios, Porto Real do Colégio e aldeias respectivas.

Toré de Xangô

De origem indígena, o Toré é prática de terreiros afro-brasileiros, que corresponde ao catimbó e a Pajelança. É a reunião dos crentes com a finalidade de encontrar remédios para doentes, que são recebidos através dos cablocos que “baixam” e receitam, ao som de maracás.

O presidente do Toré, nesse ritual, defuma o paciente, consulta e dá conselhos. Nesses cultos, a medicina fitoterapêutica, e os defumadores dados sucessivamente são muito desenvolvidos, por que os índios (encantados) se manifestam.

A jurema, planta considerada sagrada e mágica pelos fiéis nordestinos, empresta suas folhas para as defumações e bebidas dos encantados. Segundo a crença, a casa que possui um pé de jurema, não é atacada por espírito malfazejo e, qualquer pessoa só pode tocar nas árvores se seu proprietário permitir.

Xaxado

Dança exclusivamente masculina, originária do alto sertão pernambucano, divulgada até o interior da Bahia por Lampião e os cabras do seu grupo. Visto que a situação política do país a partir da década de 20, determinou o recrudescimento no cangaceirismo que se tornará partidário em serviços das facções em luta no sertão pernambucano. Foi a aura de Lampião e com ele a sua dança predileta, o “xaxado”, batido a coice do fuzil, espalhando-se por todo nordeste.

Dançam-se em círculo, fila indiana, um atrás do outro, sem volteio, avançado o direito em três e quatro movimentos laterais e puxando o esquerdo, num rápido e deslizado sapateado. Os cangaceiros executavam o “xaxado” marcando a queda do dominante com uma pancada do coice do fuzil.

“Xaxado” é onomatopéia do rumor xá-xa-xa, das alpargatas de couro, arrastados no solo. Passou como uma originalidade coreográfica para os palcos, estúdios, porém, devido à impossibilidade da participação feminina, falhou como dança de salão.

A letra é caracteristicamente agressiva, contundente, belicosa e satírica. Sua música é simples, contagiante, feita para a memorização inconsciente sem que possua elementos típicos e parece provir do “Baião de Viola”, contando a quadra e o refrão, repetido em uníssono. Não há acompanhamento instrumental.

CONCLUSÃO

A cultura brasileira foi formada através de múltiplos elementos oriundos da cultura européia, em especial, a portuguesa, a cultura africana e a cultura nativa. As junções desses elementos variados fizeram emergir manifestações rítmicas, de cantos e danças, de uma originalidade cultural sem igual, e por conseqüência, dona de um poderoso encanto, que fascina a todos.

Apesar das diferenças existentes entre os múltiplos grupos e suas distintas contribuições encontramos um ponto comum o choro proveniente de suas saudades: o branco

chorava a pátria mãe distante; o negro chorava a ausência da liberdade perdida e os índios de suas terras e identidade perdidas distante e expressam amor, saudade, e suas alegrias e frustrações, através de seus cantos e danças dos quais se forjam e (re)significam a cultura brasileira.

A união desses elementos culturais associados aos conteúdos escolares no âmbito pedagógico pode proporcionar a beleza pedagógica no ato do ensinar e do aprender dado a necessidade da vivência dessa corporeidade para (re)significar o cotidiano de nossa história tão distinta entre si. É no assumir dessa intenção que, professores e alunos, enriquecem simbolicamente o espaço/tempo vivido da cultura brasileira imprimindo, também, de ritmos, cantos e danças. Cores na cultura brasileira.

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO, José Rodrigues de. **Cancioneiro do nordeste**. 3 ed., Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1967.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiros A – I (coleção dicionários especializados)**. 3 ed. , Brasília, Instituto Nacional do livro 1972.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro J – Z (coleção dicionários especializados)**. 3 ed. , Brasília, Instituto Nacional do livro 1972.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira dos primórdios ao início do séc. XX**. 3 ed. , Porto Alegre, Movimento, 1982 .

NERY, F. J. de Santa – Anna. **Folclore brasileiro: poesia popular – contos e lendas – fábulas e mitos – poesia, música, danças e crenças dos índios**. Prefácio do príncipe Rolando Bonaparte; tradução, apresentação, cronologia e notas adicionais de Vicente Salles. 2 ed., Recife, FUNDAI, Massangana, 1992.

RIBEIRO, José. **Brasil no folclore**. 3 ed. , Rio de Janeiro, aurora, ?

SERAINE, Floviral. **Folclore brasileiro – Ceará**. Rio de Janeiro, SS artes gráficas LTDA, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. 5 ed. , São Paulo, Art Editora, 1986.

_____. **Pequena história da música popular: da modinha á canção de protesto**. 3. ed., Petrópolis, Vozes, 1978.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira**. Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1991.

VIEIRA FILHO, Domingos. **Folclore brasileiro – Maranhão**. Rio de Janeiro: SS artes gráficas LTDA. 1977.