



ROBERTA CRISTINA DE PAULA

“QUEM FOI QUE DISSE QUE NÃO VIVO SATISFEITO? EU DANÇO!

**ENCONTROS COM AS DANÇAS NA OBRA DE MÁRIO DE
ANDRADE”**

CAMPINAS

2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ROBERTA CRISTINA DE PAULA

***“QUEM FOI QUE DISSE QUE NÃO VIVO SATISFEITO? EU
DANÇO! ENCONTROS COM AS DANÇAS NA OBRA DE MÁRIO DE
ANDRADE”***

Orientadora: Profa. Dra. Elisa Angotti Kossovitch

Dissertação de Mestrado apresentada à Comissão de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Educação.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE

DEFENDIDA PELA ALUNA ROBERTA CRISTINA DE PAULA

E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. ELISA ANGOTTI KOSSOVITCH

Assinatura da Orientadora

CAMPINAS

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

P281q Paula, Roberta Cristina de, 1969-
Quem foi que disse que não vivo satisfeito? Eu danço!
Encontros com as danças na obra de Mário de Andrade /
Roberta Cristina de Paula. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Elisa Angotti Kossovitch.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Andrade, Mário de, 1893-1945. 2. Danças. 3. Cultura
popular. 4. Linguagem corporal. I. Kossovitch, Elisa Angotti,
1942- II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de
Educação. III. Título.

12-161/BFE

Informações para a Biblioteca Digital

Título em inglês: Who said that I am not really satisfied? I dance! Meetings with the
dance in the work of Mario de Andrade

Palavras-chave em inglês:

Andrade, Mario de, 1893-1945

Dance

Popular cultures

Body Language

Área de concentração: Ciências Sociais na Educação

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora:

Elisa Angotti Kossovitch (Orientador)

Adilson Nascimento de Jesus

Amarildo Batista Carnicel

Carmen Lúcia Soares

Patrícia Dias Prado

Data da defesa: 31-08-2012

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: rodepaula@hotmail.com

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

QUEM FOI QUE DISSE QUE NÃO VIVO SATISFEITO? EU DANÇO!

Encontros com as danças na obra de Mário de Andrade

Autora: Roberta Cristina de Paula

Orientadora: Elisa Angotti Kossovitch

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado defendida por Roberta Cristina de Paula e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 31/08/12

Assinatura Orientadora:

Elisa A. Kossovitch

COMISSÃO JULGADORA:

[Assinatura]
Arnaldo B. Cunha
Elisa A. Kossovitch

2012

*Às grandes estrelas da minha vida: meu pai,
Benedito Miguel e à minha mãe, Lázara
Camargo, por tudo o que foram, tudo o que
são, e sempre serão! (em memória)*

Agradecimentos

Primeiramente, aos meus pais, pelos exemplos de vida, pelo amor.

À minha orientadora, professora Elisa Kossovitch, pelo respeito, confiança, cumplicidade, preciosa parceria.

Aos professores Adilson Nascimento e Amarildo Carnicel, pelas significativas contribuições na banca de qualificação, por também participarem da banca de defesa.

À professora Carmen Lúcia Soares, pelas importantes sugestões para com o projeto inicial.

Ao grupo de pesquisa do GEPEDISC, coordenado pela professora Elisa Kossovitch, onde tive a colaboração e oportunidade de partilhar estudos com as amigas: Magali Reis e Inajá Zaem.

Ao GEPEDISC- Culturas Infantis, em especial à professora Ana Lúcia Goulart de Faria, por incentivar a construção de conhecimentos no coletivo; às companheiras e aos companheiros de grupo, pessoas que fizeram com que eu avançasse neste processo: Reny, Peterson, Nélia, Cândida, Márcia, Ana Cláudia, Viviane, Rosali, Adriana, Elisandra, Flávio, Mariana, Alex, Nara, Nádia, Beatriz, Edna, Clélia, Fabiana, Solange. À Marta, pelo incentivo, por ter sido leitora do primeiro texto que elaborei para este trabalho. Especialmente à Joseane, pela cumplicidade, amizade, leitura atenta, sugestões, ponderações, questionamentos, que contribuíram para que o trabalho chegasse a esta versão.

À professora Patrícia Dias Prado, pelas vivências dançantes junto às turmas do curso de Pedagogia da Faculdade de Educação da USP.

Aos funcionários e funcionárias do Centro Cultural São Paulo (Acervo Histórico da Discoteca Oneida Alvarenga: Missão de Pesquisas Folclóricas e Sociedade de Etnografia e Folclore), em especial à Wilma; do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - Biblioteca e do Arquivo Mário de Andrade; da Cinemateca Brasileira e do Departamento do Patrimônio Histórico- Museu da Cidade de São Paulo, em especial a João Pontes, enfim, a todos (as) trabalhadores (as) das instituições onde realizei pesquisa documental.

Aos funcionários e funcionárias da Faculdade de Educação da Unicamp, especialmente: Nadir, Ivo, Rita, Cláudia dos Reis, Maria Alice, Geraldo, Clóvis, Ademilson, Luciane, Juarez, Luciana, pelo trabalho fundamental que estrutura um dos pilares da nossa vida acadêmica.

À Kamilla, pelas transcrições das entrevistas.

Ao pesquisador Luiz Adriano Daminello, pela atenção e colaboração em fornecer-me a cópia do documentário: “*Mário e a Missão*”, também por ser um dos interlocutores desta pesquisa.

À Raquel Trindade, por proporcionar com que tantos (as) paulistas *caíssem na dança!*

Aos professores e professoras das disciplinas cursadas na pós-graduação, e às colegas de turma: Áurea, Juliana Penna e Juliana Gurgel, pelo prazer dos encontros.

Às amigas e aos amigos de todas as horas: Rosária, Elizeu, Sybile, Ione, Joselene, Cristiane, Cláudio e Wagner.

À amiga Creusa, pelo incentivo e presença constantes!

Às amigas e aos amigos que, apesar da distância, sempre estiveram na torcida e contribuíram nesta caminhada: João Diógenes, Januari, Cássia, Patrícia, Gilson, Nando, Beto, Nice, Américo, Daniela e Adriana.

A toda minha família: Marina, Vera, Rosângela, Jacira, Neusa, Ralph, Elaine, Rodrigo Lima, Sandra, Michele, Cátia, Maira, Carolina, Luiz, Matheus, Emily, Vanderlei, Valmir, Ozório, Zito, Auricélia, Márcia, Patrícia, Herick, Hellen, Cléber, Sebastião, Adriano, Mariana, Alexandre, Rosi, Maria José, Wilson, Maiara, Cauê, Maria, Daiane, Cláudio, Rozalino, Gabrielle, Rodrigo, Ailton.

Ao grupo de teatro e danças populares Urucungos, Puítas e Quijengues, pela festa, pelo encontro, pelas danças! Remetendo-me aqui a todos (as) os (as) integrantes que já passaram por este coletivo, mas deixando registrados os nomes de fundadores (as) que muito trabalharam e trabalham para a continuidade do grupo: Rosária Antonia, Elizeu da Cruz, Ana Maria Miranda, Edna Bento, Roberto Bonifácio e Alceu Estevam.

Ao Cristiano, pela paciência, atenção e carinho durante este processo.

Aos brincantes dos nossos *Brasis!*

À dança, por ser minha fonte de inspiração, por me fazer feliz!

Viva a dança! Dança viva!

*Minha primeira lembrança de felicidade, quando era uma
pirralha magrela e desgrenhada, é a de me mexer ao som dos
tambores...*

*A música é um vento levado pelos anos, pelas lembranças e
pelo temor, esse animal preso que carrego dentro de mim.*

*Com os tambores desaparece a Zarité de todos os dias e volto
a ser a menina que dançava quando mal começava a andar.*

*Bato no chão com as solas dos pés, e a vida sobe pelas
minhas pernas, percorre meus ossos, apodera-se de mim,
acaba com a minha tristeza e adoça a minha memória.*

*O mundo estremece. O ritmo nasce de uma ilha sob o mar,
sacode a terra, atravessa-me como um relâmpago e segue em
direção ao céu, levando as minhas aflições...*

*“Dance, dance, Zarité, porque escravo que dança é livre...
enquanto dança”.*

Eu sempre dancei.¹

¹ ALLENDE, 1942.

Quem foi que disse que não vivo satisfeito? Eu danço! Encontros com as danças na obra de Mário de Andrade.

Resumo

A presente pesquisa tem como objetivo destacar as danças na obra de Mário de Andrade, enfatizando seu aspecto lúdico, o papel que desempenham nas construções das identidades dos brincantes e de seus grupos sociais, além de se constituírem expressão da linguagem corporal. Para isso, referencia-se, principalmente, em seus textos *O turista aprendiz* e em *Danças Dramáticas do Brasil*. Sendo as danças populares o objeto central deste estudo, entende-se-as como manifestações dançantes aquelas que são vivenciadas, prioritariamente, em contextos de grupos e ou comunidades, que as perpetuam de geração em geração. Realizou-se pesquisa documental no acervo da Sociedade de Etnografia e Folclore, órgão criado em 1937, quando Mário de Andrade era diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, e no acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, projeto coordenado pelo pesquisador em 1938. Outra fonte primária foi o levantamento dos registros fotográficos dos Parques Infantis (PIs) de São Paulo, vinculados ao Departamento de Cultura, através da Divisão de Educação e Recreio, delimitando as fotografias que representassem as danças nos PIs. Realizou-se entrevistas com dois pesquisadores da obra de Mário de Andrade e com uma mestra de danças populares, no intuito de estabelecer um diálogo com a contemporaneidade, no que tange às mudanças, transformações ou desaparecimento das danças. Finaliza-se afirmando a Mário de Andrade, em ensaio epistolar, o quanto a sua produção é atual, no que concerne o universo em questão, comunicando-lhe alguns acontecimentos mais recentes, que, apesar das dificuldades enfrentadas pelos brincantes, no processo de sua manutenção, permanecem vivas.

Palavras- chave: Danças. Mário de Andrade. Culturas populares. Linguagem corporal. Brincantes.

Who said that I am not really satisfied? I dance! Meetings with the dance in the work of Mário de Andrade

Abstract

This research aims to highlight the dances in the literary production of Mário de Andrade, emphasizing their ludic aspect, their role in the construction of identities of the dancers and their social groups as well as they constitute an expression of body language. For this, reference is primarily in his writings *O turista aprendiz* and *Danças Dramáticas do Brasil*. The popular dances are the central object of this study, not any dance but those that are experienced primarily in the context of groups and or communities that perpetuate from generation to generation. We carried out documentary research in the archives of the Society of Ethnography and Folklore, entity created in 1937 when Mario de Andrade was a director of the Department of Culture of Sao Paulo, and in the archives of Folklore Research Mission, a project coordinated by the researcher in 1938. Another primary source was a survey of photographic records of playgrounds of São Paulo, linked to the Department of Culture, through the Division of Education and Recreation, delimiting the photographs that represent the dances in the playgrounds. We conducted interviews with two researchers from the work of Andrade and a master of folk dances in order to establish a dialogue with the contemporary, with respect to change, transformation and disappearance of the dances. Ends up affirming how Andrade's production is connected to the present, as regards the universe in question, informing him some more recent events, that despite the difficulties faced by popular dancers, in the process of maintenance, are still alive.

Keywords: Dances. Mario de Andrade. Popular Culture. Body language.

SUMÁRIO

Lista de siglas e abreviaturas	xxi
Lista de figuras	xxiii
Lista de anexos	xxvii
Introdução	1
1- O caminho percorrido	13
2- Meus primeiros passos na dança marioandradiana	20
2.1- Entre as andanças: o olhar atento do turista	22
2.2- <i>Talqualmente num ritual</i> : poetizando com a dança	44
3- A frente do Departamento de Cultura de São Paulo: a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore	51
4- Mário e os encontros com as danças: Encontros com Mário, descobrindo as danças	60
4.1- <i>Eh boi!</i> As danças dramáticas	63
4.2- Num vai e vem de correspondências: o mapeamento das danças populares no estado de São Paulo, em 1937	95
4.3- <i>Viva a Nau Catarineta!</i> Os Parques Infantis e os espaços para muitas linguagens	103
4.4- <i>Trouxemos o Brasil</i> : a Missão de Pesquisas Folclóricas	125
5- <i>Bonito esse cortejo que vem de outras bandas,...</i> : a tradição em movimento	154
Considerações a guisa de carta: <i>Ao Mário Brincante</i>	171
Referências bibliográficas	185
Anexos	196

Lista de siglas e abreviaturas

CCSP- Centro Cultural São Paulo

DCSP- Departamento de Cultura de São Paulo

DDB- Danças Dramáticas do Brasil

DPH- Departamento do Patrimônio Histórico

GEPEDISC- Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação e Diferenciação Sócio-cultural

IEB- Instituto de Estudos Brasileiros

MA- Mário de Andrade

MPF- Missão de Pesquisas Folclóricas

PI- Parque Infantil

PIs- Parques Infantis

PMSP- Prefeitura Municipal de São Paulo

RAM- Revista do Arquivo Municipal

SEF- Sociedade de Etnografia e Folclore

SMC- Secretaria Municipal de Cultura

TCC- Trabalho de Conclusão de Curso

UNICAMP- Universidade Estadual de Campinas

UPQ- Grupo de Dança e Teatro Popular Urucungos, Puítas e Quijengues

USP- Universidade de São Paulo

Lista de figuras

Figura 1- Nau Catarineta (Marujos ao mar), Parque Infantil Dom Pedro II- nov/1937

Figura 2- Nau Catarineta (Sr. Piloto nosso leme está quebrado), Parque Infantil Dom Pedro II, nov/1937

Figura 3- Nau Catarineta, Parque Infantil Dom Pedro II, nov/1937

Figura 4- Dança indígena, Parque Infantil Dom Pedro II, 1937

Figura 5- Dança indígena, Parque Infantil Dom Pedro II, 1937

Figura 6- Dança indígena, Parque Infantil Dom Pedro II, 1937

Figura 7- Valsa. Ginástica olímpica. Parque Infantil da Lapa, 1937

Figura 8- Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro. Quadrilha caipira, jun/1938

Figura 9- Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, jun/1938

Figura 10- Festa ao ar livre, Parque Infantil do Ipiranga- 1937

Figura 11- Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro. Ceci e Peri. Dança indígena, jun/1938

Figura 12- Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro. Ceci e Peri. Dança indígena. A despedida- jun/1938

MPF 0479- Frevo. Recife (PE). Carnaval de 1938.

MPF 0149- Detalhe da dança do coco de parelha. Praia de Tambaú, João Pessoa (PB), 1938

MPF 0154- Cabocolinhos índios africanos, Torrelândia, João Pessoa (PB), 1938

MPF 0185- Reis de Congo. Pombal (PB), 1938

MPF 0235- Coco de roda. Itabaiana (PB), 1938

MPF 0240- Cabocolinho (figura de roda). Itabaiana (PB), 1938

MPF 0289- Coco de roda. Baía da Traição (PB), 1938

MPF 0339- Grupo de Cabocolinhos, índios tupi-guarani do Roger, João Pessoa (PB), 1938

MPF 0363- Barca, João Pessoa (PB), 1938

MPF 0433- Bumba meu boi, Belém (PA), 1938

MPF 0436- Bumba meu boi, Belém (PA), 1938

MPF 0438- Bumba meu boi, Belém (PA), 1938

MPF 0421- Tambor de Crioula. São Luiz (MA), 1938

MPF 0452- Babaquê (instrumentos), Belém (PA), 1938

MPF 0422- Tambor de Crioula, São Luiz (MA), 1938

MPF 0482- Material apreendido pela polícia de Recife, 1938

Lista de anexos

- 1- Letras das canções adaptadas
- 2- Poemas de Mário de Andrade
- 3- 11ª aula do curso de Etnografia: *A dança e o drama*
- 4- Carta de apresentação e questionário para o mapeamento das danças no estado de São Paulo, em 1937
- 5- Trechos das entrevistas
- 6- Foto de capa, do Jornal Folha de São Paulo, edição de 21/02/2012
- 7- Foto dos materiais confiscados e doados à Missão de Pesquisas Folclóricas
- 8- *Quando eu morrer* (poema de Mário de Andrade)

Introdução

Segundo Luckacs, as obras são revitalizadas pelo tempo, desde que possam responder as ânsias semelhantes às do período em que foram produzidas².

A escolha do objeto de pesquisa partiu de minha experiência pessoal; remetendo-me à minha trajetória escolar, onde a expressão, em grande parte, esteve relacionada apenas às práticas da linguagem verbal, seja a escrita ou a oral. Recordo que, somente quando adulta, vivenciei outra significativa forma de expressão, para além da educação formal. Isso se deu através da linguagem corporal³, ao participar de um grupo de danças populares⁴. De acordo com Gonçalves (2001, p.69), é importante lembrar que: “A dimensão da vivência é completamente diferente da dimensão de verbalizar ou escrever”. Dessa forma, tal experiência colaborou de modo que me fez ter outro olhar para com esse universo, que além de possibilitar a vivência do lúdico, propicia com que os sujeitos expressem ideias, sentimentos, comunicando muito daquilo que às vezes não consegue por meio de outras linguagens, tendo assim um valioso papel.

Se o corpo possui uma linguagem, torna-se necessário, em face de uma ação educativa, decifrar e revelar o seu discurso que, como outras linguagens, não é tão evidente e, por isso, não se chega a ele com mera espontaneidade. Para que seja possível a percepção de que o corpo possui uma narrativa simbólica e culturalmente construída, parece importante revisar, então, as marcas e as impressões que se registram sobre as várias dimensões da linguagem corporal. (BRASILEIRO e MARCASSA, 2008, p. 203)

Desta forma, considero que este processo colaborou para que o meu trabalho de conclusão de curso (TCC⁵), na graduação em Pedagogia, resultasse em uma pesquisa sobre a representação da linguagem corporal das crianças pequenas (de 3 a 6 anos) que frequentaram o Parque Infantil (PI) da Vila Industrial⁶, em Campinas, no período de 1942 a

² LOPEZ, 1972, p.11.

³ Entendendo a linguagem como um sistema de símbolos e códigos que possibilita a expressão de sentimentos e ideias, utilizo o termo linguagem corporal para referir-me a um conjunto de sinais e gestos que proporcionam uma comunicação corporal.

⁴ Refiro-me aqui ao Grupo de teatro e dança populares *Urucungos, Puítas e Quijengues* (UPQ) da cidade de Campinas-SP, no qual ingressei em 1993, e participo atualmente. O nome do grupo foi inspirado em três instrumentos presentes em danças de origem africana; segundo Cascudo, urucungos é o berimbau, puíta é a cuíca e o *quinjengue*- esta é a forma como aparece no dicionário- assemelha-se ao atabaque. Cf. CASCUDO, 2012, p.709,584, 598, respectivamente.

⁵ Cf. PAULA, 2003.

⁶ Este foi o segundo PI criado na cidade, sendo, na época, nos moldes dos PIs do município de São Paulo; abordarei essas instituições no capítulo 4.

1952, tendo as fotos e documentos da época, da referida instituição, como fontes para tal estudo.

Agora, nesta pesquisa de mestrado, o objetivo concentrou-se em pesquisar as danças na obra de Mário de Andrade (MA), uma vez que esse intelectual de grande importância na história brasileira, através de enorme empenho na pesquisa sobre as manifestações populares brasileiras, realizou trabalhos que podem ser inspiradores em nosso tempo. A partir das viagens etnográficas realizadas entre 1927 e 1929 foi que ele aumentou o interesse em se aprofundar cada vez mais nesse campo; produziu vasto material contendo histórico e origem de algumas danças, porém, a obra *Danças Dramáticas do Brasil* (DDB⁷), que reúne parte dessa documentação, foi organizada e publicada por Oneida Alvarenga, após a morte do autor.

As pesquisas e os estudos sobre a obra de MA são vários, sejam eles relacionados à produção literária, à música popular, ao período em que foi diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (DCSP), às correspondências trocadas com vários amigos (as); porém, chamou-me a atenção, no levantamento bibliográfico, ter encontrado poucos títulos que tratassem especificamente das danças. Admito que música e dança populares são elementos que se articulam, complementares, inextricáveis, no entanto, ressalto que falar dos cabocolinhos, do bumba meu boi, do coco, da ciranda, do samba rural paulista, das cheganças, da congada⁸ e outras manifestações, com ênfase da dimensão humana lúdica, do papel que essas desempenham na construção das identidades dos brincantes⁹ e dos seus grupos sociais, ressaltando a linguagem corporal, é propor outro enfoque a este universo.

Conforme Conrado (2004) MA é uma das referências para o estudo das danças e manifestações populares brasileiras¹⁰. Entre os estudos realizados sobre a obra do autor, que fizeram abordagem à dança, destaco a tese de Pádua (2010) que teve como objeto de estudo

⁷ ANDRADE, 1982 a, b, c.

⁸ Essas são danças populares que se encontram na obra de MA, cf. ANDRADE (1937a; 1976a; 1982a, b,c).

⁹ Brincante é a denominação recebida pelos sujeitos que participam das manifestações populares, sejam eles (as) músicos, dançarinos (as) ou cantores (as). Cf. BENJAMIN, 1989. Sobre o termo brincante consultar também: http://www.aulete.uol.com.br/site/php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbetes&palavra=brincante e LEÃO; FREITAS, 2008.

¹⁰ Sobre este aspecto Alvarenga escreveu que apesar do nome de MA ser reconhecido como um impulsionador no campo dos estudos folclóricos brasileiros, seus trabalhos eram pouco reconhecidos (in ANDRADE, 1984, p.18).

a estética do bumba meu boi; o artigo de Cavalcanti (2004) aponta o interesse do autor pelas danças populares, por serem elas companheiras da música: “A música o conduz, é certo. Entretanto, a associação entre música, dança e drama encontrada nessas formas populares parece sugerir solução a um dos problemas críticos da busca estética de Mário de Andrade, o da integração entre arte e vida” (p.64); a dança dramática do bumba meu boi também foi o foco do referido estudo.

Outro trabalho que apresento como referência é a tese de Wisnik (1979), o qual analisou, na obra de MA, os textos literários permeados pela música, uma de suas questões dizia: “Pois bem, há um lugar privilegiado de onde Mário retira força: a música. Este trabalho pesquisa o modo como isto pode se dar, isto é, que força pode vir da música, no Brasil?” (p.51). Acompanha-se o quanto que, em se tratando da obra de MA, música e dança são indissociáveis, pois no campo das culturas populares ficaria comprometido um estudo que tentasse separá-las, com isto a proposta é parafrasear Wisnik (op. cit), indagando: “... qual força pode vir da dança no Brasil?”.

Esta pesquisa traz a dança enquanto linguagem, especificamente, neste caso das danças populares¹¹, enfatizando o seu caráter identitário, considerando que possivelmente ele foi uma das formas através das quais determinados grupos sociais conseguiram ressignificar suas identidades. Sobre isto Conrado (op. cit) afirma que:

Essa capacidade singular do povo brasileiro é vista, sobretudo, nos sujeitos das camadas sociais menos favorecidas, vítimas de um sistema perverso e desigual, *e que inventam e reinventam, através do Carnaval e das brincadeiras de Boi, Cavalo Marinho, Cordões de Bichos, Burrinhas. Congadas, Maracatus, Reisados, Marijadas, Ternos, dentre outras- uma nova ordem, em que estes são reis, rainhas, príncipes, capitães, generais, doutores, no tempo em que durar a encenação, festa ou ato dramático*. Através da “brincadeira”, trazem, no discurso, o drama da hierarquização em nosso contexto e os lugares destinados a estes. Ao mesmo tempo, buscam, na fantasia, alimentar a realidade, com suas convicções e capacidade de resistência, e expressar que é possível alcançar uma mobilidade social. (grifos meus)

¹¹ Utilizo o termo danças populares para referir-me às danças realizadas, prioritariamente, em contextos de comunidades e grupos sociais, sendo que o aprendizado destas se dá na coletividade, há participação de pessoas de diferentes idades; o objetivo principal não é o espetáculo propriamente dito, mas a manutenção das manifestações que são elementos identitários para os sujeitos que as vivenciam, sendo perpetuadas de geração em geração.

Observo que essas danças proporcionam o acesso a uma arte e a uma estética. Com isso, o desafio é fazer uma emersão dessas culturas as quais tanto podem *dizer*, porém muitas vezes não são *ouvidas*.

Reafirma-se, de acordo com Luckács (apud Lopez 1972, p.11), que os documentos históricos por mais valores que agreguem em si, precisam ser objeto de análise nos diferentes períodos históricos, e neste caso, a pesquisa na obra de MA objetiva apontar possíveis significados dos elementos inerentes às danças populares, os quais fazem com que essas venham se perpetuando de geração em geração. Para isso, tomei como um dos referenciais teóricos Huizinga (1971) que, em *Homo ludens*, discute o jogo como elemento da cultura, diz: “O objeto de nosso estudo é o jogo como forma específica de atividade, como “forma significante”, como função social” (p.6). Por ser a dança também compreendida como um jogo tem um significado, uma função social.

Nessa obra, o autor expõe algumas teorias relativas ao jogo, que as áreas da psicologia e da fisiologia já tinham apresentado, mas alerta que a principal característica do jogo, até então deixada de lado, é o *divertimento* (p.5), argumentando: “A intensidade do jogo e seu poder de fascinação não podem ser explicados por análises biológicas. E, contudo, é nessa intensidade, nessa fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo” (HUIZINGA, op. cit, p.5).

Outro autor que discute a dimensão da cultura popular, propiciando diálogo com a contemporaneidade, permitindo uma compreensão do espaço ocupado pelas manifestações populares na vida de determinados grupos sociais é Bakhtin (1999), que fala do Carnaval enquanto um período de contestação da ordem vigente, de suspensão, provisória, das relações hierárquicas. Também me reporto à tese de Alves que trata da:

... *história em seu estado incorporado*, abrindo espaço para que o corpo expresse seus *saberes étnico-culturais*, de modo que nosso olhar, alicerçado na ideia de *habitus*, de corporeidade e de conhecimento em rede, nos permita enxergar um corpo não apenas bio-psico-social, mas um corpo como representação do ser no mundo ou do ser do mundo, (no sentido dialógico) com suas dimensões, capacidade de expressar-se e de inserir-se em sistemas de relações sociais. (ALVEZ, 2006, p.63, grifos da autora)

Iniciei a presente pesquisa com a leitura d’*O turista aprendiz* (ANDRADE, 1976a), através da qual fiz as primeiras aproximações junto ao pesquisador das culturas populares

brasileiras¹²; homem que na década de 1920 decidiu realizar, junto com outros modernistas, *a viagem da descoberta do Brasil*¹³, e alguns anos mais tarde, as viagens etnográficas às regiões norte e nordeste. A partir desta leitura, percebi que vários aspectos apontados por MA ainda são/estão presentes nas danças.

Em seguida, foram as DDB, textos que são ricos em informações não só das pesquisas e estudos feitos sobre as danças realizadas aqui no país, mas principalmente com dados buscando mapear suas origens, apresentando os históricos dessas tradições, trazendo suas referências africanas, ameríndias e ibéricas. Fui-me familiarizando ao identificar descrições de partes das danças e versos dos cantos, os quais já conhecia ou com que consegui fazer relações, com manifestações da atualidade¹⁴. Com isso, confirmam-se as palavras de Alves (op. cit., p. 15) quando observa que: “A relação pesquisador (a)-pesquisa é tecida por fios de motivações, criatividade, histórias de vida, encontros e desencontros que se revelam numa rede de significados que dão sentido à vida do (a) pesquisador (a) e aos seus estudos”.

Sobre os principais textos de MA que tomei como referência para realizar esta pesquisa, Cavalcanti (2004, p.62) afirma: “Vale a pena examinar de mais perto a relação existente entre o material que compõe essas duas obras póstumas- “As danças dramáticas do Brasil” e “O turista aprendiz””. Observei que as danças registradas nos episódios narrados nos diários do *turista* foram mais tarde sistematizadas, sendo relacionadas nos textos da obra que seria uma grande compilação das nossas tradições populares; entretanto, MA não conseguiu concretizar este projeto, ficando DDB uma obra inacabada.

Passando para a etapa da pesquisa documental, ao realizar a investigação sobre a implantação do curso de Etnografia, seguido da criação da Sociedade de Etnografia e

¹² Neste período já conhecia a obra DDB, mas a leitura aconteceu posteriormente.

¹³ Por isso, em 1924, seguiram às Minas Gerais: MA, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars.

¹⁴ Identifiquei em ANDRADE, 1982b, p. 154, na descrição da coreografia do Maracatu que este nem sempre fora tão acelerado, pois de acordo com o pesquisador, observou-se uma movimentação mais contida, lenta, articulada, a qual relaciono à coreografia ensinada pela mestra Raquel Trindade, ao grupo UPQ. Também em Andrade (1982b) que se refere ao Bumba meu boi do Rio Grande do Norte (p.46); p.129, 134, 135, 136 e 142 ao Bumba meu boi de Pernambuco, as letras das cantigas e personagens apresentados são as mesmas presentes nesta manifestação realizada pelo grupo UPQ. Outro exemplo da atualidade são as canções gravadas por Antonio Carlos Nóbrega, cd *Na pancada do ganzá*, faixas 3 e 5 (NÓBREGA, 1997) que são adaptações de alguns cantos das Cheganças registrados por MA (ANDRADE, 1982a), cf. Anexos.

Folclore (SEF), e coordenação da Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF), ampliei os conhecimentos acerca do trabalho de MA no DCSP, conhecimentos esses que enriqueceram o processo desta pesquisa.

Retomando as viagens etnográficas feitas por MA, estas aconteceram num período onde havia um movimento que buscava as origens do nacionalismo, sobre o qual ele relatou: “O movimento modernista, pondo em relêvo e sistematizando uma “cultura” nacional, exigiu da Inteligência estar ao par do que se passava nas numerosas Cataguases” (ANDRADE, 1990, p.31). Sendo assim, o conhecimento das culturas populares era fundamental para a construção de *uma identidade nacional*¹⁵. Entretanto, o contexto atual propõe a busca de um diálogo com a diversidade de *identidades*; por isso o objetivo aqui não é uma cultura padronizada, isto é, listar um conjunto de danças populares a ser transmitido, mas apresentá-lo como manifestação identitária de grupos sociais. Sobre este assunto Conrado (op. cit.) argumenta que: “Na trajetória histórica brasileira, o papel das danças populares tem sido de resistência, manutenção e recriação de saberes fundamentais de diferentes grupos sociais presentes em nosso território”. Por isso, a pesquisa de MA sobre danças populares, ainda na primeira metade do sec. XX, vem referendar o que Geertz (1989) definiu como função de uma pesquisa etnográfica:

Situar-nos, um negócio enervante que só é bem-sucedido parcialmente, eis no que consiste a pesquisa etnográfica como experiência pessoal¹⁶. Tentar formular a base na qual se imagina, sempre excessivamente, estar-se situado, eis no que consiste o texto antropológico como empreendimento científico. Não estamos procurando, pelo menos eu não estou, tornar-nos nativos... ou copiá-los. Somente os românticos ou os espiões podem achar isso bom. O que procuramos, no sentido mais amplo do termo, que compreende muito mais do que simplesmente falar, é conversar com eles, o que é muito mais difícil, e não apenas com estranhos, do que se reconhece habitualmente. (p.10)

Neste estudo busca-se estabelecer, através da pesquisa de MA, uma análise das manifestações em questão. Através da conversa instituída entre o autor e seu texto, objetiva situar-se historicamente, para então dialogar com dados da atualidade.

O presente trabalho recupera os estudos de MA, sendo parte deles resultado das pesquisas de campo que o autor realizou, trazendo à tona elementos que ainda hoje são

¹⁵ Porém, o que se confirmaria mais tarde é que o elemento identitário da nacionalidade era a heterogeneidade, sobre esse assunto cf. MORAES, 1990.

¹⁶ Enquanto o autor destaca a pesquisa etnográfica como *experiência pessoal*, chamo a atenção para o papel que ela pode ter na construção e ou reformulação de conceitos.

característicos destas manifestações populares. Através da pesquisa etnográfica desenvolvida pelo autor, e de outras fontes documentais, escritas e imagéticas, problematizei o objeto, realizando uma investigação sobre as tradições que são passadas de geração em geração.

Em 1935, quando assumiu o cargo de diretor do DCSP, MA idealizou o curso de Etnografia para formação de pesquisadores (as) que futuramente se dedicariam a conhecer outras tantas realidades brasileiras. Com o fim do curso, o intelectual então propôs a criação da SEF, que teve, inicialmente, como associados (as) os (as) participantes da proposta que a antecedeu. Essa Sociedade, apesar do curto período de existência, desempenhou uma função de reconhecido valor, ao produzir e divulgar trabalhos relacionados às culturas populares. Um desses foi o mapeamento das danças populares existentes no estado de São Paulo no ano de 1937¹⁷.

Essa pesquisa rastreou , no estado de São Paulo, a existência de danças folclóricas e determinadas crendices. A partir de questionário distribuído com circular de 5 de abril de 1937, enviado a personalidades e imprensa de todas as cidades paulistas, levantou o que existia relativo aII- Danças populares ... Com isto, amplia-se o conhecimento das manifestações folclóricas ainda existentes no estado de São Paulo. (BATISTA, 2004, p.48)

Esse trabalho teve seus dados apresentados no Congresso Internacional de Folclore, em agosto de 1937, na cidade de Paris, por Nicanor Miranda, Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes¹⁸. Atualmente o acervo da SEF pertence à Discoteca Oneida Alvarenga, que fica no Centro Cultural São Paulo¹⁹(CCSP).

MA temia que, pelo fato do avanço da industrialização e culturas europeias que chegavam ao Brasil, o universo das culturas populares seria extinto, por isso a necessidade da pesquisa de todo aquele conhecimento. Outra iniciativa arrojada, tomada por ele, foi a coordenação de um grupo de pesquisadores, no ano de 1938, que viajou para o nordeste e norte do país, projeto que ficou conhecido como MPF, a qual pode ser considerada, dentro das possibilidades técnicas da época, o primeiro documentário das manifestações populares brasileiras. O grupo foi com a responsabilidade de registrar através de diário de campo,

¹⁷ Em artigo escrito para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 10/04/37 MA comentou sobre o desconhecimento das danças populares existentes no estado de São Paulo, cf. ANDRADE, 1937b.

¹⁸ Os três chefiavam divisões do DCSP.

¹⁹ Os documentos deste acervo encontram-se microfilmados , e também há disponibilidade do *Catálogo do Arquivo da SEF* (CATÁLOGO, 1993), em versão digital no endereço:<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>

filmes, fotografias e áudio, as diversas culturas que encontrasse, e assim, hoje, pode-se saber quais danças eram cultivadas por várias comunidades naquele período; todo o material coletado faz parte do Acervo da MPF, também pertencente à Discoteca Oneida Alvarenga (CCSP).

MA se interessou em conhecer as culturas do povo brasileiro, considerava que havia necessidade de articulação entre o erudito e o popular, por isso enquanto músico, escritor e poeta, ansiava por trazer à tona tais elementos. Dessa forma, passou a ensaiar seus primeiros passos como antropólogo. Conforme Geertz (op. cit, p. 10), um dos objetivos da Antropologia, relacionado ao conceito de cultura semiótico, é o alargamento do universo do discurso humano, por isso pode-se afirmar que o trabalho realizado pelo intelectual proporcionou tal fato.

Durante as suas viagens etnográficas, manteve-se atento às várias circunstâncias que envolviam as situações, observando e descrevendo não só os aspectos relacionados às manifestações, mas inclusive aos sujeitos, os (as) *mestres (as) populares*, portadores (as) de conhecimentos, sobre isto Geertz (op. cit, p.10) enfatiza que a cultura é um contexto onde o que acontece pode ser descrito com densidade.

Anteriormente às pesquisas, estudos e publicação de artigos, MA já demonstrava reconhecer na dança um importante elemento da cultura, visto que em algumas de suas poesias ela já era presente.

Mais tarde, articulando com suas pesquisas, seus estudos e seu cargo de diretor do DCSP, o autor incluiu no programa educacional dos PIs²⁰ do município de São Paulo, as danças populares. Conforme Faria (2002, p.155):

... importante observar que as idéias de MA em relação à construção de uma identidade nacional englobavam todas as faixas etárias e todas as camadas sociais. Através das manifestações populares, folclóricas, artísticas e estéticas, a infância e o operariado estavam presentes consumindo e produzindo cultura, abasileirando, portanto, o país.

Aqui se demonstra mais uma das facetas desse homem, *educador*, que via além do seu tempo, pois temendo o desaparecimento das manifestações, avaliava que

²⁰ O DCSP tinha quatro divisões, sendo: a de Bibliotecas; a de Expansão Cultural; de Documentação Histórica e Social e a de Educação e Recreio, na qual os PIs estavam incluídos. MA acumulou a direção do DCSP e a chefia da Divisão de Expansão Cultural, cf. BATISTA, 2004, p45.

provavelmente uma forma de manutenção das tradições seria propiciando às crianças a vivência das danças. Os documentos fotográficos dos PIs, com os quais trabalhei nesta pesquisa, pertencem ao Arquivo Iconográfico do Museu da Cidade de São Paulo, órgão do Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo (DPH²¹), também utilizei como referência o filme dos Parques Infantis de São Paulo de 1936 (PARQUES, 1936), que faz parte do acervo da Cinemateca Brasileira em SP.

Por ser um jogo, a dança também traz um elemento não material em sua essência. Assim, ao escolher as danças populares na obra de MA como objeto de pesquisa, analisei o significado da dança enquanto linguagem, possibilidade de vivência do lúdico, conseqüentemente o valor que agrega ao propiciar a vivência dessa dimensão humana. Para esta discussão reporto-me novamente a Huizinga que afirma:

Se é certo que tudo o que se relaciona com a música está situado no interior da esfera lúdica, o mesmo se pode afirmar, e em mais alto grau, da *irmã gêmea da música, a dança*. Quer se trate das danças sagradas ou mágicas dos selvagens, ou das danças rituais gregas, ou da dança do rei David diante da arca da Aliança, ou simplesmente da dança como um dos aspectos de uma festa, *ela é sempre, em todos os povos e em todas as épocas, a mais pura e perfeita forma de jogo*. (op. cit, p.184, grifos meus)

Apresento a pesquisa estruturada em cinco capítulos, sendo que o capítulo 1-“O caminho percorrido”, trata das ideias do projeto inicial, dos questionamentos que contribuíram para que o mesmo fosse alterado; também sobre onde foram realizadas as pesquisas documentais, acervos visitados e onde tive acesso à bibliografia para a elaboração deste trabalho.

O capítulo 2- “Meus primeiros passos na dança marioandradiana”, baseia-se na produção literária, destaquei textos em que o autor fez referência à dança, com isso encontrei-me, no primeiro subcapítulo, com *O turista aprendiz*, obra com as impressões registradas pelo autor, em seus diários das viagens ao norte e nordeste, com relação às tradições presenciadas; sobressaem, da narrativa, trechos que falam da expressividade dos brincantes, dos seus ritmos, suas danças. No segundo subcapítulo abordei a presença da dança em sua poesia.

²¹ Vinculado à Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da Prefeitura Municipal de São Paulo (PMSP).

Passando para o capítulo 3: “À frente da direção do Departamento de Cultura de São Paulo: a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore”, contextualizei a criação da SEF, em 1937, discorrendo sobre o curso que a antecedeu, quem foram os participantes dele, e que mais tarde se tornaram integrantes da Sociedade. Apresenta-se essa instituição como uma iniciativa de política pública, exemplificando o objetivo de MA em viabilizar a pesquisa no campo da etnografia.

O capítulo 4- “Mário e os encontros com as danças: Encontros com Mário... descobrindo as danças”, é dedicado especificamente às danças populares documentadas pelo autor; está dividido em quatro subcapítulos, sendo que cada um representa o que chamo de *encontro*, considerando momentos em que MA esteve mais focado nas danças propriamente ditas.

Assim, o primeiro deles se refere aos três volumes de DDB, material que deixou parcialmente organizado para uma possível publicação; sistematizou as danças, apresentando seus históricos, origens, no entanto, quem deu o formato final foi a sua discípula Oneida Alvarenga. Essa obra, DDB, foi fruto, basicamente, das viagens etnográficas realizadas entre 1927 a 1929²², além de extenso estudo e levantamento bibliográfico sobre as manifestações, feitos pelo pesquisador.

O segundo subcapítulo traz o mapeamento das danças populares existentes no estado de São Paulo em 1937, pesquisa feita pela SEF²³, por meio de questionários que foram enviados aos seus sócios e colaboradores em todo o estado.

Passando para o seguinte, apresento imagens dos PIs que documentaram a representação das danças nessas instituições, referenciando assim uma articulação entre a pesquisa e extensão, visto que uma das manifestações vivenciadas pelas crianças foi a “nau catarineta²⁴”. Ressalto que: “... quando estudamos fotografias retiramos pistas acerca do que as pessoas valorizam e quais as imagens que preferem. Embora as fotos possam não

²² Mas conforme Alvarenga, também inclui bailados como as Congadas e o Moçambique que foram documentados em cidades paulistas (in ANDRADE, 1982c, p.192).

²³ Neste período a SEF tinha MA como diretor.

²⁴ Também denominada de chegada, fandango e barca (cf. ANDRADE, 1982a, p. 114-18).

provar nada de forma conclusiva, quando usadas em conjunção com outros dados podem adicionar-se a uma pilha crescente de provas” (Bogdan, 1994).

O quarto subcapítulo corresponde ao encontro que aborda a importância da MPF, coordenada por MA em 1938, pois essa realizou a documentação de várias danças populares em cidades do norte e nordeste do país, sendo que por meio desse acervo se pode identificar parte das danças registradas por MA em suas pesquisas etnográficas.

Importante salientar que se utiliza como referência para as análises o documentário: *Mário e a Missão* (2003), dirigido por Daminello, que refez o caminho percorrido pelo grupo de pesquisadores da MPF de 1938, destacando o que MA temia: o desaparecimento das manifestações, devido ao “progresso” e à industrialização, pelos quais passava o país. Todavia, passadas seis décadas do trabalho da primeira Missão, este documentário mostra a existência de agremiações e comunidades que realizam danças como o maracatu, os congos, o coco, o bumba meu boi. De acordo com os depoimentos registrados, percebe-se que tais manifestações são fundamentais para a construção das identidades daqueles (as) que as vivenciam.

No último capítulo trago como fonte de análise as entrevistas de: Amarildo Carnicel, pesquisador que refez a viagem etnográfica de 1928/29 com o objetivo de fotografar lugares também registrados por MA; Luiz Adriano Daminello, jornalista que se dedicou a reproduzir a viagem da MPF para a criação do documentário *Mário e a missão*, e Raquel Trindade, professora, mestra e militante na área das culturas populares; os depoimentos aconteceram a partir de alguns questionamentos sobre após terem estudado parte da obra de MA, aproximando-se de seus pensamentos, suas ideias e objetivos relacionados à preservação das culturas populares, o que tinham observado durante essas incursões? Manutenção ou transformação das danças? No caso de mudanças, quais os aspectos mais marcantes neste processo? Especificamente, em se tratando de Raquel Trindade, houve uma alteração no roteiro, pois a mesma não conhecia a obra de MA que abordou as danças populares.

Encerrando o trabalho considero que, apesar do receio de MA quanto à permanência das manifestações em meio às mudanças pelo qual passava a sociedade brasileira naquele

período, devido às culturas europeias que chegavam ao país e o avanço do processo de industrialização, sendo que o pesquisador finaliza a introdução de DDB com a seguinte frase: “Da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte” (ANDRADE, 1982a, p.70), as danças populares continuam sendo elementos de identidade para os brincantes dos grupos sociais e comunidades que as vivenciam.

A vitalidade contemporânea da brincadeira do boi e de diversos folguedos populares contradiz, por si só e para a nossa felicidade, *esse oráculo*. Assim é que, considerada sob seu ângulo mais concreto, como taxativa afirmação sobre o devir da cultura popular, a douda sentença se esvanece. (CAVALCANTI, 2004, p.58, grifos meus)

Mesmo com toda a limitação e barreiras encontradas por eles observa-se que há um grande empenho para a valorização dessas culturas, pois são fundamentalmente linguagens mediadoras que ressignificam suas identidades²⁵. Também através delas os sujeitos manifestam a sua dimensão lúdica. Completando com as palavras de Conrado, as danças populares: “... invadem a contemporaneidade, erguendo e alimentando uma rica estética, através da qual se percebe um traço próprio de um povo, que, embora sofrido e explorado, *responde, contraditoriamente, com riqueza, exuberância,... e sabedoria*” (op. cit., grifos meus).

Finalizo afirmando a MA, em ensaio epistolar, o quanto a sua produção é atual, no que concerne o universo em questão; comunicando-lhe alguns acontecimentos mais recentes relacionados à sua obra. Aproveito também para lançar questões que possam levar a outros problemas de pesquisa. Enfatizo que, mesmo perante as dificuldades enfrentadas pelos brincantes, no processo de manutenção das danças, estas permanecem vivas.

²⁵ Recordo-me aqui da atividade que aconteceu no GT21- Educação e relações étnico-raciais da ANPED, em outubro/2011, quando foi discutido o papel da arte para ressignificação das identidades dos sujeitos, no minicurso intitulado: “Arte e conhecimento na/da afro-diáspora”; assim relaciono ao que as danças populares possam representar para determinadas (os) sujeitos, comunidades e grupos sociais.

Capítulo 1- O caminho percorrido

*Tinha uma estrela que dançava, e embaixo dela eu nasci*²⁶.

As temáticas: corpo, linguagem corporal, culturas e danças têm me acompanhado nos últimos anos. Desde a graduação em Pedagogia interessavam-me as discussões que direta ou indiretamente abordavam-nas. Considerava que me envolveria com os estudos e a pesquisa em nível de pós-graduação se elaborasse um projeto que estivesse relacionado a um desses temas.

Mesmo durante o intervalo de tempo entre o final da graduação (2003) e o início do mestrado (2009), não me desvinculei dessas temáticas. A atuação como docente, tanto na primeira etapa da educação básica, educação infantil, como nas séries iniciais do ensino fundamental, reforçou algumas inquietudes sobre os espaços e tempos destinados às *diferentes linguagens* no processo educacional, visto que os PCN's indicam como um dos objetivos do ensino fundamental:

utilizar as diferentes linguagens- verbal, matemática, gráfica, plástica e corporal- como meio para produzir, expressar e comunicar suas ideias, interpretar e usufruir das produções culturais, em contextos públicos e privados, atendendo a diferentes intenções e situações de comunicação. (BRASIL, 1997b)

No entanto, muitas vezes, nos contextos escolares, o programa desenvolvido restringe-se às habilidades de escrita e de leitura. Entendo que, no ensino fundamental, em virtude dos objetivos e metas que são estabelecidos, os tempos e espaços sofrem uma reorganização que limita consideravelmente as possibilidades de trabalho com as outras linguagens²⁷.

Partindo deste contexto, apresentei o projeto de pesquisa de mestrado. Até meados do segundo ano o objetivo era problematizar o porquê da não valorização das culturas populares, com ênfase nas danças populares, nas práticas escolares, pois levantava a hipótese de que através delas se poderia acessar linguagens como a musical e a corporal,

²⁶ Tradução da frase : *C'era una stella che danzava e sotto quella sono nata*, de William Shakespeare, a qual fez parte do material de divulgação da XVII Convegno Nazionale Servizi Educativi Per L'infanzia- I diritti delle bambine e dei bambini, Torino, 11,12,13 marzo 2010. Disponível em: <http://www.grupocrc.net/XVII-Convegno-Nazionale-Servizi-Educativi-per-L-Infanzia>, 474 Acesso em 25/03/2010.

²⁷ Destaco que desde o início desta pesquisa participo do GEPEDISC-Culturas infantis, o que tem me possibilitado acompanhar várias discussões relacionadas a esta temática; o grupo tem como um de seus referenciais teóricos a bibliografia italiana que aborda uma Pedagogia da Infância dialogando com a arte. Entre ela destaco: EDWARDS, GANDINI, FORMAN (1999); RABITTI (1999).

então por que não *utilizá-las*? Avaliei que ao propor essa problemática de pesquisa estudaria as categorias de corpo, linguagem corporal e danças populares, além do conceito de culturas; também poderia desencadear uma reflexão a respeito do *corpo sentado*²⁸, ainda, o espaço para outras linguagens no processo educacional; buscaria respostas a partir de referenciais teóricos que ressaltassem os saberes inerentes às culturas populares; sendo que também pensei em realizar uma pesquisa aplicada.

Importante enfatizar que esse olhar iniciou-se quando passei a considerar o conceito de educação para além da escrita, também ao perceber que há conhecimentos que são acessados por vias não institucionais²⁹. Mas ainda segundo Alves (op. cit., p.34): “É perceptível que o debate sobre educação brasileira é uma realidade voltada para aspectos de ensino-aprendizagem pautados numa lógica que envolve conteúdos, currículos, professores, alunos, avaliações e espaços institucionalizados”. Também acompanhando o raciocínio da autora, não discordo da relevância dessas pesquisas, porém considero que a busca de conhecimentos e saberes não encontrados no universo das culturas hegemônicas representa uma demanda a ser atendida.

Após um ano e meio do processo de pesquisa, mudei o foco do trabalho, que passou para as danças na obra de MA³⁰. Entretanto, antes mesmo da mudança, o autor já constava de minha bibliografia, por ser ele uma das referências para quem pesquisa as danças populares brasileiras; como anteriormente almejava dar ênfase ao espaço para a linguagem corporal na escola, isso através da dança, MA seria uma das bases para o trabalho.

Então, por considerar a dança como uma expressão em si mesma, visto que: “Cada melodia, cada tom e cada atitude na dança *representa* alguma coisa, revela ou retrata alguma coisa...” (HUIZINGA, op. cit., p.181, grifo do autor) desisti da primeira ideia que possivelmente desembocaria em apresentar a dança como um meio, que através dela se desenvolveria tais e tais aspectos no processo educacional.

Desvinculei as danças da escola, isto é, a discussão sobre o papel e o significado delas não necessitava relacionar-se à institucionalização das mesmas. O projeto passou por uma reformulação, trazendo para o foco as danças na obra de MA. Importante ressaltar que,

²⁸ Expressão referenciada em SILVA,1994.

²⁹ Remetendo-me aqui aos saberes produzidos pelos grupos, coletivos, comunidades, que mantêm as tradições das danças populares.

³⁰ Destaco aqui a participação da professora Carmen Lúcia Soares que leu o projeto inicial e fez importantes indagações que me levaram a refazer a proposta.

mesmo com a mudança, o contexto atual que me levou ao encontro da obra de MA foi por considerar que o universo das danças populares³¹ é algo instigante para aqueles (as) que buscam alargar os conhecimentos a respeito dessas tradições, compreender alguns aspectos que as caracterizam, como a força e energia latentes que as propulsionam, assim, perante as culturas contemporâneas conseguem encontrar espaços para as suas vivências. Chamou-me muita atenção constatar que há décadas atrás um intelectual reconhecido, como MA, já se atentara e debruçara-se nos estudos dessa área.

Com isso, voltei-me estritamente a pesquisa das danças na obra de MA, tendo como referência os três volumes de DDB (ANDRADE, 1982a,b,c). Ao saber que grande parte dos documentos que são apresentados em DDB foram recolhidos nas viagens etnográficas feitas pelo autor, entre os anos de 1927 a 1929, priorizei a leitura d'*O Turista aprendiz*³². Esta foi bastante motivadora, ao proporcionar uma *viagem* desta pesquisadora, através dos relatos de viagem. Sobre ela, Lopez comenta que:

Não vemos *O turista aprendiz* como uma obra maior de Mário de Andrade, ou mesmo como um livro magnificamente realizado. É fragmentário, possui brechas na elaboração, mas, em contrapartida, pensando-se sobretudo no humor dentro de sua prosa de modernista, é um texto de leitura gratificante. Por que não levar isso em conta também? E, em se tratando de Mário de Andrade, escritor de posição consolidada dentro de nossa literatura, é necessário que se publique também a obra menor, que nos oferece subsídios para sua compreensão global. (LOPEZ in ANDRADE, 1976a, p.43, grifos da autora)

A cada página fui encontrando registros de MA contando suas vivências dançantes, seja ao participar de um baile, ao se deparar com uma roda de coco em praia da Paraíba³³, ou ainda ao ficar admirado com apresentações das Cheganças e dos Cabocolinhos³⁴.

Nesse processo, desejava saber o que teria levado o intelectual, ainda na primeira metade do século XX, a voltar-se ao estudo das danças populares; o que teria atraído o pesquisador? O que ele escreveu sobre as danças e quais questões ele respondeu com a sua obra?

Com a continuidade do levantamento bibliográfico e leituras buscando uma contextualização da época, algumas das questões foram respondidas, pois MA foi um dos

³¹ O interesse pelo universo das danças populares foi anterior ao ingresso na academia, uma vez que desde 1993 passei a integrar o UPQ; dessa forma fiz algumas viagens aos estados da Bahia e Pernambuco com o intuito de conhecer um pouco mais destas manifestações.

³² Livro póstumo que reúne os relatos dos diários das viagens etnográficas de MA.

³³ Tratarei destas passagens no subcapítulo 2.1: “Entre as andanças: o olhar atento do turista”.

³⁴ Dança também denominada Cabocolinhos, cf. PERNAMBUCO, 1996, p.177-91.

intelectuais idealizadores do Movimento Modernista, assim a produção de parte da sua obra esteve relacionada aos objetivos do Movimento, sendo um deles a pesquisa das culturas populares.

Avalio que ao realizar esse grandioso trabalho MA foi além, sem menosprezar o valor da sua pesquisa histórica sobre as diferentes manifestações³⁵, ele mostrou de maneira especial o poder da dança e da música populares; destaco novamente *O turista aprendiz*, onde o autor oportuniza com que se conheça não só aspectos culturais dos lugares por onde passou, mas traz os aspectos socioeconômicos e políticos, viabilizando uma análise mais abrangente.

Relembro-me que inicialmente esperava encontrar na obra DDB descrições pormenorizadas das coreografias das danças, até mesmo de forma esquematizada, porém isso praticamente não se concretizou ao longo das leituras, incluindo outros livros e documentos. Com isso, deparar-me com esse dado fez-me corroborar aspectos das danças populares, sendo que um deles é que mais importante do que *ensinar* o passo, ou uma coreografia, é a tentativa de apresentar a *feita*³⁶, isto é, contextualizar a manifestação propriamente dita e suas representações. Dessa forma, identifico-me com o texto de Alves quando essa diz que:

Os momentos de encantamento pelas danças populares me levaram a refletir e a perceber que a dança- enquanto manifestação espontânea de vida- denota diversas formas artísticas, seja através de seus rituais, cortejos, autos espetaculares, nos quais o corpo parece ser ao mesmo tempo sujeito e objeto da própria arte, uma espécie de propulsor dos cerimoniais que integram, entre outras coisas, danças e cantos de nossos povos. *É o corpo que dança, canta e encanta os apreciadores com suas nuances nas festividades existentes em diversas regiões do território brasileiro.* (op. cit., p.18, grifos meus)

Considero que ficaria bastante reduzida uma interpretação que não abarcasse essa relação de encantamento, que muitas vezes ocorre, envolvendo os brincantes e também outros sujeitos, pois essa é sem dúvida um diferencial no que concerne ao universo das danças populares.

Dando continuidade às leituras, fui ampliando o olhar sobre a obra, uma vez que essas me apontaram outros caminhos de encontros com as danças. Agora já não mais as

³⁵ Cf. ANDRADE, 1982a,b,c.

³⁶ Utilizo esse termo por considerar que muitas das danças populares brasileiras são agrupamentos festivos.

buscando de forma descritiva³⁷, mas também através de outros textos representativos, lendo *outras histórias* em que a dança estivesse presente, enquanto acontecimento.

Nesse processo, um dos encontros foi através do *Mário educador*³⁸, uma das facetas de MA, apresentada enquanto diretor do DCSP, que naquela época era o órgão responsável pela administração dos PIs da capital, estes por sua vez incluíram, em seus programas, espaços para as danças, tanto espaço tempo quanto espaço físico³⁹.

Como já explicitado anteriormente, em 2003, quando realizei pesquisa para o TCC, sobre o segundo parque infantil construído no município de Campinas-SP⁴⁰, em 1942, criado nos moldes dos PIs de São Paulo, encontrei fotografias e recortes de jornais que registraram as danças realizadas pelas crianças. Assim, as imagens também foram materiais de análise, pois concordo com Barthes que: “A fotografia não rememora o passado... O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu” (BARTHES, 1984, p.123).

Para esta pesquisa utilizei os documentos fotográficos buscando as representações das danças, desta forma solicitei ao Museu da Cidade de São Paulo- DPH, órgão responsável pelo acervo de fotografias dos PIs do município de São Paulo, um levantamento prévio no arquivo de negativos. Obtive registros que datam de 1937 a 1967, retratando diversas atividades. Entretanto, delimitei aos anos em que o DCSP foi dirigido por MA (1935-38), e selecionei registros de danças apresentadas pelas crianças, como a Nau Catarineta⁴¹ e dança indígena. Ressalto que no ano de 1936 foi produzido um documentário sobre os parques infantis, e este faz parte do acervo da biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes, na Cinemateca Brasileira em São Paulo⁴². Nele há cenas da dramatização da Nau Catarineta.

³⁷ Também não temos um código gráfico para as danças populares e compreendo que isso esteja relacionado à própria essência dessas manifestações, que possibilita a singularidade de expressão dos indivíduos que as realizam.

³⁸ Cf. FARIA, 2002.

³⁹ Essas instituições tinham grande área externa e a maioria das atividades era realizada ao ar livre (cf. FARIA, op. cit, p.130, nota de rodapé 59).

⁴⁰ Cf. PAULA, 2003.

⁴¹ Dança dramática também denominada Barca ou Chegança.

⁴² Para se ter acesso a este material somente com agendamento prévio para assisti-lo na Cinemateca, não é feito empréstimo e nem cópia do mesmo. Assisti o documentário em visita realizada no dia 8/12/2010 (PARQUES, 1936).

Também durante a gestão do DCSP, MA criou o curso de Etnografia , seguido da SEF. Através do DCSP e da SEF, ele desenvolveu uma importante pesquisa de mapeamento das danças populares existentes no estado de São Paulo em 1937. Esse mapeamento foi feito através de correspondências entre a SEF e seus colaboradores (as). Atualmente, o acervo da SEF pertence ao Acervo Histórico da Discoteca Oneida Alvarenga (CCSP⁴³), havendo disponibilidade de toda a documentação digitalizada.

Realizei visitas a essa instituição para o levantamento e leitura dos documentos em questão. Devido o grande número de questionários referentes às várias cidades do estado, delimitei, para esta pesquisa, somente os enviados pelos (as) informantes do município de Campinas, isso por ser a cidade desta pesquisadora, considerando relevante o conhecimento dos dados de tal localidade, pois tais informações poderão ser aproveitadas em pesquisas futuras. Outro fato foi o de ter sido o município que retornou o maior número de questionários.

Também vinculado ao trabalho da SEF, em 1938, o projeto da MPF veio efetivar um dos grandes objetivos do intelectual, que enviou uma equipe de pesquisadores⁴⁴ às regiões nordeste e norte para documentar o maior número possível de manifestações populares, dentre elas, as danças. Sendo assim, realizei visitas ao acervo da MPF, também pertencente ao Acervo da Discoteca Oneida Alvarenga (CCSP) encontrando-se este (acervo da MPF), atualmente, em grande parte, digitalizado. Pela extensão da documentação, direcionei a pesquisa, prioritariamente, às fotografias e à leitura do diário da MPF, organizado por Toni (1985). Com relação aos documentos fotográficos novamente apoio-me em Barthes por compartilhar que:

A fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via de certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa. (BARTHES, op. cit., p.127-28)

Num segundo momento assisti aos filmes. Pautando-me nestes documentos é que apresento as danças registradas na época, e lanço dados mais atuais, tendo como referência o documentário *Mário e a missão* (2003), produzido pelo pesquisador e diretor Luiz Adriano Daminello, que foi realizado com base na viagem da MPF.

⁴³ Órgão ligado à SMC/PMSP.

⁴⁴ O responsável pela equipe foi Luiz Saia, que fora aluno do curso de Etnografia e também membro da SEF.

Importante também registrar que para a pesquisa documental frequentei a biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), onde tive acesso às Revistas do Arquivo Municipal (RAM), referentes ao período 1935-38, que publicaram artigos relacionados às manifestações populares como o samba rural paulista, além do Arquivo Mário de Andrade, também no IEB. O acesso à bibliografia se deu através das bibliotecas do Instituto de Estudos e Linguagem, Faculdade de Educação, Instituto de Artes, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, na Unicamp, também da biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Capítulo 2- Meus primeiros passos na dança marioandradiana

... e ela falava assim: “Por onde o Mário passava era só alegria”, porque ele passava e a música chegava junto. Então onde ele tava era música o tempo todo, era dança o tempo todo, era alegria o tempo todo, né?!⁴⁵

Entre os anos de 1927 a 1929, MA realizou duas viagens às regiões norte e nordeste do país, sendo que essas ficaram conhecidas como viagens etnográficas. A primeira aconteceu no período de maio a agosto de 1927 e centrou-se na região Amazônica, essa viagem foi fruto das ideias de um grupo de modernistas, visto que em 1924 já acontecera uma viagem deles às Minas Gerais, que ficou conhecida como *viagem da descoberta do Brasil*⁴⁶. A intenção agora era percorrer o Amazonas para assim terem contato com as culturas dessa região. No entanto, parte do grupo de modernistas desistiu do combinado, o que fez com que MA embarcasse na companhia de Olívia Guedes Penteado, senhora pertencente à aristocracia cafeeira, também participante do grupo; Margarida Guedes Nogueira (Mag), sobrinha de dona Olívia, e Dulce do Amaral Pinto (Dolur), filha de Tarsila do Amaral. Apesar da decepção com a mudança, Lopez destaca que:

... o poeta poderá aproveitar bastante a viagem que durará três meses exatos (13-mai.- 15 ago.). Conhecerá grande parte da Amazônia, chegando ao Peru e à Bolívia e encontrando na passagem pelo nordeste seus amigos Ascenso Ferreira, Câmara Cascudo e Joaquim Inojosa. Ao longo da viagem irá registrando suas impressões num diário, com a intenção de transformá-lo num futuro “livro de viagens”, a que chamaria de *O turista aprendiz*... (in ANDRADE, 1976a, p.18-9)

Tal vivência possibilitou com que ele tivesse contato com uma região do país pouco conhecida. Assim, através de diário de viagem tomou nota de vários aspectos que o sensibilizaram, fossem esses referentes a fatos do cotidiano, à alimentação, aos tipos físicos, às características dos lugares que visitou e às manifestações populares, como danças e cantigas.

⁴⁵ Trecho da entrevista realizada com Amarildo Carnicel, em 4/5/2012, onde ele relata o depoimento recebido de dona Cotinha Cascudo, irmã de Câmara Cascudo, a qual também teve contato com MA quando esse esteve no Rio Grande do Norte nos anos de 1928-29.

⁴⁶ Cf. LOPEZ in ANDRADE, 1976a, p.16.

A segunda viagem ocorreu no período de dezembro de 1928 a fevereiro de 1929, e teve como foco a região nordeste, com visitas aos estados da Bahia, de Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e da Paraíba. Nessa viagem MA seguiu sozinho, seu objetivo foi documentar uma diversidade de culturas populares. Para essa empreitada recebeu a colaboração de amigos nordestinos como: Ascenso Ferreira, Cícero Dias, Antônio Bento de Araújo Lima e Câmara Cascudo, os quais intermediaram contatos com informantes para que o pesquisador conseguisse registrar letras, partituras e informações sobre as danças dramáticas⁴⁷.

Dessa última viagem, MA obteve vasto material sobre as manifestações populares nordestinas, compreendendo música de feitiçaria, cantigas de trabalho, danças dramáticas, toadas, poesia popular... A sua meta era reunir toda a sua documentação relativa ao folclore dessa região e publicar a obra *Na pancada do ganzá*⁴⁸, entretanto o pesquisador não conseguiu realizar este projeto.

Importante registrar que quando aconteceu a segunda viagem etnográfica, o pesquisador, concomitantemente, escrevia para uma coluna do jornal *Diário Nacional*, que, nos meses em que esteve no nordeste, intitulou-se “*O turista aprendiz*”, e nela foram publicados seus relatos diários, transformados em crônicas.

Neste segundo capítulo apresento o que denomino de minhas primeiras aproximações, como pesquisadora, com o universo das danças populares brasileiras na obra de MA, ressalto que foi *O turista* quem suscitou inquietações e reflexões que se apresentarão ao longo desta pesquisa. No decorrer da leitura fui me surpreendendo com as percepções do autor com relação às danças, que foram me mostrando outras leituras possíveis sobre essas manifestações. Selecionei trechos que apontam o olhar admirador do viajante quando se deparou com situações que se diferenciavam do seu cotidiano na *Paulicéia desvairada*⁴⁹, relatos do turista enfatizando o contato que teve com as

⁴⁷ As danças dramáticas serão apresentadas no 4º capítulo.

⁴⁸ Ganzá é o nome de um instrumento musical de percussão, executado por agitação; é um tipo de chocalho, feito em formato cilíndrico; presente em vários ritmos brasileiros. Cf. CASCUDO, 2012, p.323-24.

⁴⁹ Denominação dada por MA a cidade São Paulo e que foi título de seu livro publicado em 1922, ANDRADE, 2002.

manifestações populares e com os brincantes, buscando estabelecer o diálogo através de outras linguagens.

Ainda na década de 1920, observa-se na produção de MA, poesias em que são evocados elementos das culturas populares, isso ocorre através de informações obtidas dos seus colaboradores, vários amigos com os quais se correspondia através de cartas, e também a partir de experiências em que esteve atento às peculiaridades desse universo. Sobre isso, na introdução d'*O turista aprendiz* Lopez comenta que:

É assim que a valorização do nacional já começa a existir para o jovem professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, quando, por volta de 1921, recolhe documentos populares como pregões, parlendas, paródias cantadas, cantigas de roda, em sua cidade e circunvizinhanças, registrando-os cuidadosamente. Já começa a existir para o paulistano que gosta de escrever e que, em férias na “chacra de tio Pio”, em Araraquara, absorve atentamente as narrativas populares da zona do Moji. (in ANDRADE, 1976a, p.15)

Por considerar a produção poética representativa da apropriação destes elementos em seus trabalhos, neste capítulo apresento trechos de poesias nas quais nota-se a presença de elementos caracteristicamente nacionais, com destaque para a dança ou mesmo alusão a ela, mostro a produção poética situando espaços e tempos nos quais MA se deteve ao objeto em questão, mesmo antes de realizar uma pesquisa sistematizada sobre as culturas populares, mas já demonstrando o desejo de se familiarizar com “o estranho”⁵⁰.

2.1- Entre as andanças: o olhar atento do *turista*

*É no Maracatu, no Caboclinho, no Coco de Roda e em tantas outras manifestações populares, que encontramos nossas raízes, descobrimos as nossas heranças e reconquistamos nossa identidade. O efeito alcançado lembra um espelho onde, através dos artistas populares, conseguimos nos enxergar*⁵¹.

Para esta construção me pautei nas aproximações feitas por MA junto ao universo das danças populares a partir das suas viagens etnográficas. Tive como principal referência os relatos dos diários das viagens d'*O turista aprendiz*⁵². Conforme Lopez: “As crônicas

⁵⁰ Referencio-me aqui no texto: “O ofício de etnólogo, ou como ter “Anthropological blues” do antropólogo Roberto Da Matta (DA MATTA, 1978); neste o autor destaca a importância das tarefas de transformar o estranho em familiar e familiarizar-se com o estranho, para que ocorra um deslocamento no processo interpretativo.

⁵¹ Carlos da Fonte In PERNAMBUCO, 1996.

⁵² Esse título veio da autodenominação de MA. O livro póstumo foi organizado por Telê Ancona Lopez; dividido em duas partes, compreende os registros referentes à sua viagem ao norte-nordeste do Brasil de maio

do “Turista” divulgam trechos de danças dramáticas, versos, considerações sobre intérpretes e seus ritmos” (op. cit., p.84).

Assim, na introdução de *O Turista Aprendiz*, Lopez (in ANDRADE, 1976a, p. 15) nos conta que MA, poeta, escritor, educador, pesquisador, modernista, desde os primeiros anos da década de 1920, interessou-se por conhecer a cultura popular brasileira. No ano de 1924, juntamente com outros modernistas, visitou Minas Gerais, onde conheceu o interior desse estado e teve contato com a população; o mesmo identificou essa experiência como *viagem da descoberta do Brasil*⁵³. E ela continua:

Ao longo de suas leituras de obra de Folclore, Mário irá entendendo o Norte e o Nordeste como ricos repositórios de tradição e cultura popular, que anseia conhecer diretamente. Em 1926 projeta uma viagem para o Nordeste, pensando talvez realizar o que chama “trabalho etnográfico”, ou seja, coleta de documentação. Nessa época, é necessário que se ressalte, nosso escritor, que estuda o Folclore e recolhe documentos, já não considera o Folclore como uma disciplina isolada, autônoma, colocando-o muito lucidamente enquanto ciência social, como Etnografia, pois não dispunha de meios para diferenciar as atribuições de Antropologia cultural, da Etnografia e da Etnologia. Assim fazendo, está se insurgindo contra uma posição elitista de seu tempo que congelava o Folclore, dissociando-o dos demais fenômenos da sociedade e reduzindo-o à valorização do “pitoresco”. (LOPEZ in ANDRADE 1976a, p.16)

Apresenta-se aí uma posição de vanguarda no trato com esse campo, pois ao não conceituá-lo como algo estático e isolado, a compreensão de “folclore⁵⁴” amplia-se para o que é a cultura popular: viva, dinâmica e grandiosa. Nóbrega (2004) argumenta que, mesmo atualmente, algumas palavras não são do gosto da mídia oficial, tais como: música tradicional, cultura regional, cultura popular, porque destoam das terminologias da língua inglesa recebida em nossa cultura, especificamente no campo ligado à música e à dança.

Por observar que esse campo não era, também naquele período, visto como um referencial, é que, em maio de 1927, MA realizou viagem ao Norte e Nordeste brasileiros, para ampliar seus conhecimentos sobre a cultura popular, sendo que o maior período desta

à agosto/1927, e na segunda à viagem ao nordeste no período de dezembro/1928 à março/1929. Para a publicação do mesmo, ela pautou-se nos diários de viagens e publicações relativas aos materiais colhidos pelo pesquisador. (ANDRADE, 1976a, p.20).

⁵³ Percebe-se nessa passagem a influência do Movimento Modernista que, como já colocado anteriormente, propunha a busca de uma identidade nacional. Entretanto, vale destacar que a primeira viagem de MA a Minas Gerais se deu em 1919, cf. BATISTA, op. cit., p.18.

⁵⁴ Esse termo tem origem anglicana. Folclore s.m.l conjunto de tradições, artes, conhecimento e crenças populares de um povo ou grupo transmitidos oralmente; cultura popular 2 p.ext. coisa fantástica 3 algo pitoresco (HOUAISS, 2009). Para uma compreensão mais ampla do termo cf. CASCUDO, op. cit., p.304-05.

viagem foi dedicado à região norte⁵⁵. A época do ano escolhida foi interessante, pois as danças dramáticas nesta região realizavam-se no meio do ano. De acordo com o seu diário, vê-se que MA iniciou nessa viagem os registros das manifestações populares, ainda de forma não sistematizada; descreveu as características dos lugares por onde passou, suas paisagens, sua gente, seus costumes, e também realizou a compra de vários objetos.

A viagem à Amazônia... foi claramente marcada pela preocupação etnográfica, com Mário de Andrade procurando entender uma particularidade do Brasil através da observação da vida do povo. Ela teria também lhe mostrado a necessidade de pôr logo em prática seu velho projeto de visita ao Nordeste, desejando agora realizar uma pesquisa mais sistemática em uma região que se oferecia tão rica em tradição musical popular. (LOPEZ in ANDRADE 1976a, p.19)

A viagem ao Nordeste realizou-se de dezembro de 1928 a fevereiro de 1929. Neste período, visitou os estados da Bahia, Alagoas, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Paraíba, onde teve contato com alguns de seus amigos, entre eles: Ascenso Ferreira, Cícero Dias e Câmara Cascudo.

“... Ando catimbosando, ouvindo côco, vendo “baiano”, Boi, colhendo Congo, talvez amanhã colherei Fandango também inteirinho apesar das dificuldades já colhi umas 150 melodias. Estou fazendo aliás observações bem interessantes sobre a maneira de cantar da gente de cá... Por estes dias vou pro engenho do Antonio Bento onde Chico Antonio me espera pra cantar os côcos dêle. Depois Paraíba onde espero colher a Nau Catarineta, Fandango e Boi, além dos cocos. Depois Pernambuco pra cair no frevo. (ANDRADE apud LOPEZ, 1972, p.82)

MA registrou cantigas populares apresentadas por intérpretes conhecidos de seus amigos; documentou ensaios e apresentações de danças dramáticas os quais pôde acompanhar. Todo esse trabalho deu-se principalmente nos estados da Paraíba e Rio Grande do Norte. Além dos escritos, também realizou registros fotográficos. Sobre o pesquisador, Ernani Braga⁵⁶ escreveu:

Mário é um apaixonado das nossas cousas... Nessa nova excursão enriqueceu consideravelmente a sua prodigiosa coleção de documentos folclóricos. Volta a São Paulo levando mais de oitocentos temas colhidos diretamente no Rio Grande do Norte, na Paraíba e aqui em Pernambuco. (in ANDRADE, 1976a, p. 378)

Sobre este mesmo momento, Batista (op. cit, p.36) enfatiza: “Desembarca no Rio de Janeiro a 24 de fevereiro de 1929, trazendo- segundo Oneida Alvarenga- uma colheita

⁵⁵ Na poesia: *O poeta come amendoim*, dedicada a Carlos Drummond de Andrade, de 1924, MA já expressava seu desejo de conhecer o Amazonas (ANDRADE, 1972, p.109-10), cf. Anexos.

⁵⁶ Trecho de artigo publicado no Jornal “A Província” de Recife, em 21/02/29, o qual foi incluído como complemento n’*O Turista Aprendiz*.

impressionante desses três meses no Nordeste: cerca de 1500 documentos musicais grafados à mão”.

Sabe-se que, mesmo antes da segunda viagem ao nordeste, MA já possuía documentos musicais populares obtidos através de pesquisa de campo⁵⁷. E com esse universo de manifestações populares brasileiras pretendia produzir a obra *Na pancada do ganzá*: “A obra cujo título seria inspirado no instrumento mais característico de acompanhamento do cantador nordestino, deveria transcender os limites da pesquisa musical e transformar-se numa contribuição ao estudo da cultura brasileira” (LOPEZ, op. cit., p.86).

Ao longo dos anos, MA pedia a seus correspondentes, dentre eles Pio Lourenço⁵⁸, que lhe enviasse informações sobre a cultura popular, como escreve neste trecho: “Escarafunche bem a memória e veja se tira dela algum provérbio, abusão, frase feita, quadrinha, superstição que imagine não recolhida e vá mandando. (...) veja se se lembra de qualquer espécie de documento folclórico referente a boi” (PIO & MÁRIO, 2009, p.21). Mas será na segunda viagem etnográfica que:

Mário reunirá fartíssimo material de pesquisa sobre *danças dramáticas*, sobre melodias do Boi, sobre música de feitiçaria, religiosidade popular, crenças e superstições, poesia popular. No decorrer de sua vida irá aproveitando muitos elementos dessas pesquisas em artigos, ensaios e conferências. Entretanto, grande parte da documentação recolhida permanecerá inédita durante muito tempo, pois o escritor pretendia divulgá-la numa obra de fôlego sobre música e cultura popular... Oneyda Alvarenga, sua discípula e colaboradora, *organizará, com muita responsabilidade, uma parcela dos originais de pesquisa* editando Música de feitiçaria no Brasil e *Danças Dramáticas do Brasil* (3 v.)... (LOPEZ in ANDRADE, 1976a, p.21, grifos meus)

O interesse de MA pelas manifestações populares brasileiras também foi o tema de Wisnik, em sua tese de doutorado “Dança Dramática (poesia/música brasileira)”, que se refere à pesquisa do pensamento musical, relacionada à poesia de Mário de Andrade. Considera que o poeta Mário é atraído pela música com elevado nível poético; o autor recorta na obra de MA os textos literários que são permeados pela música. “A obra de Mário de Andrade se produz entre os anos 20 e meados da década de 40. Ela é polarizada

⁵⁷ Cf. BATISTA, op. cit., p.25-6.

⁵⁸ Identificado como “tio Pio”, era um parente distante de MA, dono da chácara Sapucaia em Araraquara, local que o autor buscava para descansar, cf. PIO & MÁRIO, 2009. Também este local seria onde, supostamente, MA teria escrito Macunaíma.

pelo desejo de uma aproximação do erudito ao popular, que viesse superar justamente a distância entre essas duas produções” (WISNIK, op. cit, p.IV).

Identifico no trabalho de MA a presença marcante da música, sem, no entanto, desatrelá-la da dança, visto que as manifestações populares (as danças populares/dramáticas) são um misto dessas linguagens: música, dança e teatro.

Todavia, no estudo da obra de MA relacionada às manifestações populares brasileiras, para falar de uma linguagem, é relevante recorrer à(s) outra(s), neste caso, falar da música é, muitas vezes, falar de dança e vice-versa, ou ainda, falando da linguagem musical falaremos, por conseguinte de uma linguagem corporal. Há trechos em Wisnik (op. cit, p.20) onde essa relação também se apresenta, como aqui: “Esse espaço que se abre na linguagem para deixar emergir como figura a música, o inconsciente e a corporalidade é um espaço poético”; “A poesia de Mário trará, a todo o momento, as marcas da presença desse complexo corpo/inconsciente/música” (ibidem, p.21).

Aqui, também, na alegoria contida no turista aprendiz, o hemisfério sul (“não existe pecado ao sul do Equador”) do corpo é o homem da “desordem” pulsional, enquanto que o hemisfério norte é o da ordem regulada pela repressão, da sublimação da sexualidade em sua estetização... (ibidem, p. 22)

Transcrevo essas três passagens por considerá-las ilustrativas para a reflexão sobre o quanto essas linguagens estão interligadas. Na primeira citação, entendo que essa música evoca uma corporalidade, a linguagem corporal, que aqui relaciono a uma “dança”; e na segunda, novamente música e corpo aparecem, para Wisnik, MA os traz também na poesia, o que compreendo como a necessidade de dar cadência às palavras. Já a terceira citação refere-se à descrição feita por MA sobre a tribo dos Pacaás Novos do Amazonas, onde o que lhe chama a atenção é a linguagem corporal desses índios:

Os machos..., e a curuminzada, principiaram movendo os ombros e as barrigas com tamanha expressão, que mesmo sem ajuda do intérprete percebi que tinham caído na risada. Porém nem um som se escutava. Riam com os ombros, com a barriga e as pernas. *Aliás, os gestos que faziam, principalmente com as pernas e os movimentadíssimos dedos dos pés eram tão expressivos em pontapés e contorsões, repito, de uma variedade inexaurível, que eu, bastante versado em línguas, falando o alemão, o inglês, o latim e o russo com desenvoltura, além dos meus regulares conhecimentos de francês, tupi, português e outras falas, logo me familiarizei com o idioma dos Pacaás e entendi muito do que estavam pensando e se comunicando.* (ANDRADE, 1976a, p.91, grifos meus)

Nessa tribo, admirou-lhe o fato dos índios cobrirem a parte superior do corpo (cabeça e braços), enquanto a parte debaixo ficava exposta; contrariando os costumes conhecidos por ele⁵⁹. Identifico esse episódio como um momento marcante, ao mostrar o olhar admirador do *turista* para com outra linguagem, mesmo sendo ele *bastante versado em línguas*; outro aspecto foi quanto à norma social relacionada à vestimenta, diferentemente da nossa sociedade, aquela ocultava a cabeça e os membros superiores, mostrando os órgãos sexuais.

Então, o estudo das manifestações presentes na obra de MA mostra, mesmo que a música tenha sido o elemento desencadeador para que ele se voltasse ao estudo da cultura popular brasileira⁶⁰, o quanto esteve atento a outras linguagens, como a corporal.

Como já dito anteriormente, música e dança populares são inseparáveis, Com isso, quando a riqueza da musicalidade presente na cultura popular é narrada com base em suas andanças por terras brasileiras, também se identifica a riqueza das danças populares, que caracterizam um universo *sui generis*. Wisnik faz a seguinte reflexão:

...o turista aprendiz ouve música em todas as partes do país. O Brasil é um campo sonoro: pode ser absurdo, mas não é surdo, e tem um ouvido musical que não é normal, etc.? Esses passeios penetram a zona imaginária em que se cruzam a música, o corpo e a linguagem, e passam através do espaço da cidade onde este mesmo encontro se faz o índice de um processo histórico-social. Uma vez projetando a figura de um corpo primitivo que espelha ao avesso o corpo civilizado, outra vez reconhecendo essa antinomia como parte do processo social vivido no transe da industrialização. (WISNIK, op. cit, p.40)

Percebe-se dessa forma que, décadas atrás, MA atentara-se para outras linguagens, para o potencial lúdico, estético, expressivo, *essencialmente humano*, presente nas manifestações populares brasileiras, contrapondo-se àquele período onde a sociedade brasileira passava por transformações através das quais almejava uma formação que atendesse ao processo de industrialização, civilização, e como resultado disso a uma “linguagem corporal” adequada aos preceitos higienistas, buscando reproduzir o processo desenvolvido por outros países capitalistas, pois conforme Soares (1994):

O pensamento médico higienista, (...), constituiu um discurso normativo, disciplinador e moral. A abordagem positivista de ciência e a moral burguesa estiveram na base de suas propostas de disciplinarização dos corpos, dos hábitos e a vida dos indivíduos. Tudo em nome da saúde, da paz e da harmonia social (...) em nome da civilização!

⁵⁹ O relato da visita à tribo dos Pacaás está em 8/6/1927, cf. ANDRADE, 1976a, p.90-3.

⁶⁰ Cf. LOPEZ, op. cit., p.79.

Porém, o que MA realizou através de suas pesquisas etnográficas mostrou as diferentes culturas existentes no país, e em se tratando das danças populares, essas não se enquadravam no perfil idealizado para o processo de civilização que se ambicionava. Conforme corroborou Lopez:

A civilização não oferece condições ao nordestino para que se realize. Não oferece porque nega os valores naturais, aqueles mesmos das “partes caboclas do Brasil” que, segundo o escritor, o nordestino sabe tão bem guardar. A civilização está dominada pelo progresso que aliena o homem, transforma-o num desvalor de ambição... (op. cit., p.113)

Viana e Nóbrega (2004) afirmam que as danças tradicionais representam um rico universo que possibilita a expressão da linguagem corporal, não somente de forma reprodutora, mas principalmente através da criação e recriação de culturas; no referido texto relatam pesquisa desenvolvida sobre as danças tradicionais maranhenses e que optaram pela metodologia baseada nos princípios da sociopoética a qual: “... considera o *corpo como fonte de conhecimento* para além da imaginação, da intuição e da razão; processo de conhecimento largamente utilizado em nossa cultura explora o potencial cognitivo das sensações, da emoção e da gestualidade” (grifos meus). Enfatizam a importância dessa linguagem no processo educacional, pois não separam a ciência e a arte na produção do conhecimento. Na mesma direção, encontro a pesquisa de Alves (op. cit.) que fala sobre os saberes étnico-raciais inerentes às danças afro-brasileiras, especificamente em seu trabalho destaca o coco de zambê⁶¹:

A presença do corpo como foco central de muitas manifestações culturais parece ser ainda mais evidente quando direcionamos nosso olhar para expressões da cultura afro-brasileira. *Nelas é marcante a presença de um corpo que brinca e se diverte, envolve-se com aspectos místicos, religiosos, étnicos e de resistência.* São os Maracatus, as rodas de Capoeira, os Sambas de Roda, os Tambores de Crioula etc. Pude perceber isto, de modo mais aprofundado, a partir do estudo realizado com a manifestação afro-brasileira denominada Coco-de-Zambê com a qual novamente dialogamos com intuito de compreender de um modo teórico-prático, amplo, e ao mesmo tempo particular, os saberes artísticos, étnicos e culturais presentes na história incorporada de agentes sociais afro-brasileiros. (ALVES, op. cit., p.18, grifos meus)

Ambas as autoras apresentam as danças populares enquanto um importante universo, e por sua vez todo o conhecimento inerente a esse. Propõem dessa forma uma

⁶¹ Um dos estilos da dança do coco, cf. CASCUDO, op. cit., p.213-15.

articulação entre educação e cultura, assemelhando-se à proposta política implantada por MA quando dirigiu o DCSP⁶².

Retornando ao *Turista Aprendiz*, em sua primeira viagem ao norte-nordeste, em 1927, nas anotações de seu diário, MA refletiu sobre as primeiras impressões do viajante, e explicitou seu descontentamento com relação à maneira que o Brasil apropriou-se das influências culturais africanas e indígenas, e escreveu:

...o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical ... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza. (ANDRADE, 1976a, p.61)

A crítica pode relacionar-se ao fato de que durante a sua viagem assistiu e compartilhou de manifestações, sensações, situações impregnadas de outros elementos como os relacionados ao ambiente físico e cultural, destoando assim das culturas que foram ressaltadas na formação do povo brasileiro, no processo de civilização, o qual buscava se enquadrar nos moldes europeus. Uma dessas experiências, ele cita no *Turista Aprendiz*, nos escritos de 18 de junho de 1927:

Soubemos de um bailarico ali perto, celebrando um casamento e fomos até lá, dançar (...). O noivo se levantou, foi buscar a noiva pela mão, e trouxe ela, me ofereceu, pra ela dançar comigo, não é *maravilhoso*!... E por ali ficamos nós dançando, ao som dos dois instrumentos e dum soldado que cantava de olhos baixos... O vaticano berrava lá em baixo nos chamando... E fomos de rodada rio abaixo, ao luar, cantando o “Luar do sertão”, inchados de romantismo, com um sofrimento bom dentro do peito. (ANDRADE, 1976a, p.107-108, grifo meu)

Esta é a descrição do que acontece num baile de casamento o qual MA e seus amigos compartilham da festa, durante uma parada do navio, na cidade de Esperança; fala de uma atitude, que num primeiro momento poderia passar sem importância, porém, destaca o significado do acolhimento, do estranho que chega, mas que mesmo assim é recepcionado pelos “anfitriões”, que lhe dão uma atenção especial, e esse é inserido no coletivo de forma festiva: através da dança.

⁶² Cf. FARIA, op. cit.

Viana e Nóbrega (op. cit.) falam da representação que experiências como essas podem ter, pois: “Ao dançar, esses homens e mulheres o fazem porque realizam movimentos que não possuem aparentemente nenhuma utilidade ou função prática, mas que possuem sentidos e significados em si mesmos, haja vista que fazem parte da condição humana e de sua ludicidade”. E é essa uma das características do jogo sobre o qual Huizinga ressalta: ... “situa-se fora da sensatez da vida prática, nada tem a ver com a necessidade ou a utilidade, com o dever ou com a verdade” (op. cit, p.177). No entanto, se percebe que apesar de uma aparente insignificância apresenta-se aí uma função vital.

A forma como MA refere-se a tais vivências evoca uma admiração, um encantamento, visto que, esses acontecimentos, apresentam-lhe muitos elementos da cultura local, e conforme ele escreve: “éramos um grupo de amigos paulistas, curiosos de conhecer outros brasis” (ANDRADE, 1976a, p. 150). Essa admiração não é só em relação ao que o universo das manifestações populares lhe transmite, mas também com relação ao tempo, espaço e significado das coisas. MA tem uma percepção diferenciada entre o norte e sul do país⁶³, considerando que no norte “a gente se contagia de uma violenta vida sensorial, embriaga” (ibidem, p.182). É um viajante atento, percebendo nitidamente, além das diferenças de sons e ritmos, as diferenças de tempos, sobretudo estes, entre o norte e o sul. “Esse encantamento, baseado na empatia, na capacidade de transpor-se para o lugar do outro e perceber, desse modo ficcional, o mundo sob novo ângulo, está presente em toda a tradição etnográfica decisiva para a constituição da perspectiva antropológica ...” (CAVALCANTI, 2004, p.59).

Também, na segunda parte de *O Turista Aprendiz*, encontramos o trecho onde descreve a Chegança⁶⁴, uma das danças dramáticas registradas por ele, onde se nota o olhar interessado do viajante, mais uma vez, demonstrando o prazer que música e dança popular proporcionavam-lhe:

E fico maravilhado. Está claro que não se trata duma obra-de-arte perfeita como técnica, porém desde muito já percebi o ridículo e a vacuidade da perfeição. Postas em foco inda mais, pela monotonia e vulgaridade do conjunto, surgem coisas dum valor sublime que me

⁶³ A divisão entre norte e sul é feita de maneira que o norte refere-se ao norte e nordeste e o sul inclui o sudeste.

⁶⁴ Em DDB (ANDRADE, 1982a), está o histórico da Chegança e os registros dessa manifestação feitos durante suas viagens.

comovem até à exaltação... Dança dura... Alguns dos cantos são lindos. Surgem quadras tão puras, dum sentimento ingênuo digno de alemão... Meu prazer está compacto com o vento... *Os paulistas não conhecem nada disso...* (ANDRADE, 1976a, p.236-7, grifos meus)

Aqui chamo a atenção para o fato de em DDB (ANDRADE, 1982c, p.196-267) ter o registro de manifestações populares (Congadas e Moçambique) da região sul (entenda-se sudeste), especificamente do estado de São Paulo, que foram feitos entre 1933 a 1937. Destaco este comentário de MA: *Os paulistas não conhecem nada disso*, por considerar que ele se viu tomado por um sentimento que transcendeu os aspectos técnicos de uma manifestação, pois em 1933 quando documentou o Moçambique recolhido em Santa Isabel-SP, escreveu:

... no Moçambique, pobre de texto e de música, se dava um cuidado muito particular em desenvolver o manejo coreográfico. *E com efeito, pelo que já tenho observado de danças dramáticas brasileiras, estou que, como coreografia, não estes dançarinos, mas este bailado de Santa Isabel, é mais desenvolvido e mais rico que as danças dramáticas nordestinas*⁶⁵. No Nordeste encontrei bailarinos de admirável virtuosidade pessoal, não porém tamanha variedade e pesquisa de figurações coreográficas, a não ser nos *Cabocolinhos*. E mesmo estes não possuíam um passo específico, enquanto o *Moçambique* apresenta um passo característico, de grande originalidade que jamais não vi descrito. É o que vale mais, de tudo o que recolhi. (ANDRADE, 1982c, p.263-4, grifos do autor)

Nota-se que, mesmo admitindo a riqueza coreográfica da manifestação paulista, o pesquisador não se demonstra tocado, assim, compreendo que os critérios de valoração para as manifestações populares não se assemelham aos usados em outros estilos de dança, como por exemplo: a clássica, que geralmente prima pela perfeição coreográfica. Não foi a coreografia propriamente dita que fez com que MA se maravilhasse, mas, provavelmente, outros elementos inerentes aos contextos das danças populares.

Assim, por dedicar-se ao conhecimento das culturas populares brasileiras, apontando-nos seus valores, ele problematizou o padrão de civilidade de parte da sociedade brasileira que insistia em coibi-las. No final da introdução de DDB, ele discorre sobre o conceito de civilização, alertando que a partir dele se criam marginalidades. Pela densidade da reflexão que pode suscitar tal texto, transcrevo-o em seguida:

Engraçada a civilização... Eu que amo irrefletidamente, absurdamente a vida, e que por isso não sou também contra a civilização, *não consigo imaginá-la mais do que uma criadora de conceitos. De preconceitos*. Civilizar-se seria distinguir e fixar em conceitos as formas da vida. As formas da vida todas elas já existem entre os chamados selvagens. Mas desque (sic) a uma delas se dá um preconceito que a define e delimita, está iniciada uma via de

⁶⁵ Grifos meus.

civilização. A civilização cria um conceito de conforto, mas não o próprio conforto que já existia antes dela. A civilização cria um preconceito de higiene, mas não a própria higiene. A civilização criou um preconceito de cidade moderna e progressista, com boa-educação civil. *E como em Paris, Nova York e São Paulo não se usa danças dramáticas, o Recife, João Pessoa e Natal perseguem os Maracatus, Cabocolinhos e Bois*, na esperança de se dizerem policiadas, bem-educadinhas e atuais. São tudo isto, com Cheganças ou sem elas. Mas quem que pode com o delírio de mando dum polícia ou dum prefeito ou com a vergonha dum cidadão enricado que viajou na avenida Rio Branco! *Cocos viram besteira, Candomblé é crime, Pastoril ou Boi dá em briga. Mas ninguém não lembra de proibir escravidões ditatoriais, perseguições políticas, e ordenados misérrimos provocadores de greves, que de tudo isso nasce crime e briga também. Está se vendo: criaram preconceitos de policiamento, de briga, de crime também... Mas talvez as civilizações evitem com cuidado criar o conceito de felicidade, que desse lado é que estão Cabocolinhos e Congados...* A decadência das danças dramáticas é “estimulada” pelos chefes, o seu empobrecimento é “protegido” pelos ricos. (ANDRADE, 1982a, p.69-70, grifos meus)

Intrigava o pesquisador a forma como as autoridades tratavam as manifestações populares. Mas, não obstante a essa leitura do contexto histórico, o autor reafirmava sua admiração e interesse pelas manifestações, também falava da gente nordestina, da sua resistência e fortaleza, da relação que o povo tinha com a sua história, com o seu lugar⁶⁶.

Uma dessas demonstrações é quando descreveu Jorge Fernandes, nordestino, que trazia em seus poemas a realidade da sua gente; MA identificou-o com a monotonia da seca, mas que como ela, aos poucos ia mostrando outro lado, contando coisas maravilhosas da sua região.

Jorge Fernandes já é homem feito e vivido. Fala grave, ri discreto com uma experiência contadeira do nordeste. Viveu tudo isto por aqui e viveu de verdade, ficou tudo impresso na carne dele que é memória mais viva e menos literária (...) uma memória guardada nos músculos, nos nervos, no estômago, nos olhos, das coisas que viveu. (ANDRADE, 1976a, p.237)

Sobre isto, Teodora Alves salienta que a história de cada um é construída individual e coletivamente e, portanto: “... história que, mais do que um capricho da imaginação, é algo registrado em mim mesma e, portanto, em meu corpo, em meu modo de ser e existir” (ALVES, op. cit., p.15).

O relato sobre Jorge Fernandes ressalta o quanto MA, já naquela época, refletiu sobre a linguagem corporal, apresentando sua construção histórica, social e cultural, e o quanto reconheceu os sujeitos dentro de seus contextos. Interessante também é a

⁶⁶ MA fez a descrição dos seus informantes das manifestações, valorizando a identidade de cada um, através da identificação pelo nome, características pessoais: físicas e culturais, como: grau de instrução, profissão, perfil artístico.

comparação que ele faz entre o “coqueiro”⁶⁷ José e a caatinga, identificando semelhanças quanto à horizontalidade de ambos:

Este outro José “homem do povo” que entra nessas sensações, é nordestino puro. Baixote, cabeça achatada, ele todinho tão achatado que tem todas as linhas do corpo, horizontais. As caatingas são tão planas, e no geral tão planas as terras de cá que, parece fenômeno de mimetismo, as linhas físicas do ser humano se organizam por aqui todas no sentido horizontal⁶⁸... (ANDRADE, 1976a, p.239)

Já outro coquista⁶⁹ que encantou MA em suas andanças, esse não só pela gestualidade, mas também pelo seu magnetismo, foi Chico Antonio (do Engenho de Bom Jardim, em Canguaretama), tanto que se tornou personagem de um dos seus romances⁷⁰. Considerou que foi uma das grandes emoções de sua vida ter conhecido este artista popular, relatou:

Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que se aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na “pancada do ganzá”, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo. Não se perde uma palavra que nem faz pouco, ajoelhado pro “Boi Tungão”⁷¹, ganzá parado, gesticulando com as mãos doiradas, bem magras, contando a briga que teve com o diabo no inferno, numa embolada sem refrão, durada por 10 minutos sem parar. Sem parar. Olhos lindos, relumeando numa luz que não era do mundo mais. Não era desse mundo mais. (ANDRADE, 1976a, p.273- 277)

É instigante perceber o quanto MA familiarizou-se com este mestre/ músico popular, a descrição feita por ele nos apresenta um sujeito que, através da sua música, transcendia; isso acontecia também junto à população local, conforme MA anotou: “A encantação do coqueiro é um fato e o prestígio na zona, imenso. Se cantar a noite inteira, noite inteira os trabalhadores ficam assim, circo de gente sentada, acorada em torno de Chico Antonio irapuru, sem poder partir” (ibidem, p.277). Para Nóbrega (2004) cada cultura imprime determinadas características em sua forma de cantar, e os elementos empregados pelos cantadores populares embelezam sua prática de tal forma que se

⁶⁷ Nome dado ao cantador de coco. “Por aqui chamam de “coqueiro” o cantador de “cocos”. Não se trata de vegetal, não, se trata do homem mais cantador desse mundo: nordestino” (ANDRADE, 1976a, p.231). Também cf. CASCUDO, op. cit., p.213.

⁶⁸ A identificação do homem com a natureza, que o cerca e o engloba, antecipa estudos como o de Josué de Castro, autor de Geografia da Fome.

⁶⁹ Termo também utilizado para o cantador de coco.

⁷⁰ Cf. ANDRADE, 1976a, p. 273, nota de rodapé 49.

⁷¹ Boi Tungão é uma melodia inventada por Chico Antonio, que ficou conhecida naquela região.

diferenciam dos cantores líricos, estes por sua vez diferenciam-se dos cantores de jazz e assim por diante, por isso considera que essa forma identitária dos músicos populares se expressarem reflete o nosso temperamento musical, que tem outra pulsação. MA também chamou a atenção para a linguagem corporal do artista Chico Antonio, que além da bela voz e cantar bem:

(...) é um coqueiro muito original na gesticulação e no processo de tirar um coco. Não canta nunca sentado e não gosta de cantar parado⁷². Forma os respondedores, dois, três, em fila, se coloca em último lugar e uma ronda principia entontecedora, apertada, sempre a mesma. Além dessa ronda, inda Chico Antonio vai girando sobre si mesmo⁷³. Ele procura de fato ficar tonto porque, quanto mais gira e mais tonto, mais o verso da embolada fica sobrerrealista, um sonho luminoso de frases, de palavras soltas, em dicção magnífica... Chico Antonio ultrapassa de muito os que tenho escutado, pela força viva do que inventa e a perfeição com que embola. Alto, corpo de sulista, magruço, meio lerdo no gesto comprido, com uma cara horizontal, bem chata e simpática, de nordestino em riba. Olhos maravilhosos, já falei. E a voz incomparável. Não é possível imaginar sons levemente anasalados, másculos, num decrescendo perfeito como os que Chico Antônio entoa no fim das frases do “Jurupanã”. (ANDRADE, 1976a, p.278)

Assim, esse músico popular se expressava tanto através da linguagem musical, quanto através da linguagem corporal, sobre isto Viana e Nóbrega (2004) lembram que:

O corpo que canta, o corpo que ouve e o corpo que dança comunicam, manifestam sua presença na esfera da vida social. Essa situação ilustra o quanto é diversificada a comunicação nas relações humanas, pois, a mesma, confunde-se com a própria vida servindo, a princípio, para a sobrevivência individual e coletiva e, posteriormente, às trocas sociais, canal por onde se transforma a realidade. (grifos meus)

MA mostra, através de seu texto, o quanto a figura de Chico Antonio foi emblemática em sua “viagem”, conta, com detalhes, alguns dos encontros com o cantador, e dentre eles a despedida⁷⁴, a última vez em que esteve com o mesmo, o que lhe gerou muita tristeza.

Mas a tarde de hoje está triste por causa de Chico Antonio que partiu. Não eram bem 17 horas, foi encilhar o cavalo, pôs espora, o chapelão de aba larga sempre escurentando a cara simpática, veio se despedir de mim. Careceu dizer o que sentia e trouxe o ganzá *porque só pode contar os sentimentos cantando!*... E falou coisas duma comoção tão simples, ditas com a verdade verdadeira dos homens simples; disse que quando eu chegasse na minha terra havia de ter saudades dele; mas que se voltasse por estas bandas que o mandasse chamar e

⁷² Talvez seja por isso que MA lamentou-se “E terei de ir para São Paulo... E terei de escutar as temporadas líricas e as chiques dissonâncias dos modernos...” (ANDRADE, 1976a, p.277), ao comparar a vivacidade do cantador e músico popular à uma monotonia dos músicos de orquestra; complementando a descrição da sua tristeza nas anotações de Bom Jardim, 12 de janeiro; “A tarde cai numa tristura que machuca, assombrada pela saudade de Chico Antônio, partido faz pouco” (ANDRADE, 1976a, p.278).

⁷³ Isso me remete a brincadeira de criança, que tem o prazer de rodar, rodar, prá sentir tudo girando, ter outra percepção “de mundo”, do espaço.

⁷⁴ Relato feito em Bom Jardim, 12/1/29, ANDRADE, 1976a, p.278.

ele viria. Então principiou-se despedindo dos nossos trabalhos, do papel em que eu assentara as melodias dele, da tinta, do piano, tudo. (ANDRADE, 1976a, p. 279, grifos meus)

Lopez argumenta que MA identificou em Chico Antonio as características descritas por Keyserling⁷⁵ sobre a preguiça do sul-americano. Com isso, nota-se que a preguiça é sempre trabalhada, por MA, como produtiva, devido que possibilita o espaço-tempo para contemplação e a criação.

Preguiça não é dado negativo, mas oportunidade de contemplar e participar do universo, recriando-o sensivelmente como o nordestino sabe fazer. O exemplo dessa capacidade, que se pode chamar de exercício do “Sein keiserlinguiano, é o cantador Chico Antonio que Mário encontra no Nordeste. (LOPEZ, op. cit., p.114)

Continuando com essa segunda viagem, centrada no nordeste, MA deparou-se com muitas situações onde presenciou as danças populares como: o coco, o boi, a chegança, o pastoril, o baiano e observou com satisfação a felicidade do povo nordestino.

Se saúde, felicidade, bem-estar fosse deduzível da alegria, o proletário nordestino vivia no paraíso. A gente daqui é alegre e cantar tanto como ela não sei que se cante. E não deduzo isso da época de festa em que estou não. O pessoal amanhece já na cantoria. E tudo é pretexto prá cantar. Pra conduzir umas vacas, um percurso urbano curto, o vaqueiro de perto de casa, não desleixa o aboio. Os trabalhos pesados não se faz sem cantiga, nem os leves!... Recife, desde novembro que o pessoal, carnalizado totalmente, caiu no “frevo”, e não tem sábado sem cordão mexe-mexendo no “chá⁷⁶ de barriguinha”. Natal está dançando Pastoris, Chegança, Congos e preparando o “Boi” de Reis... Alegria existe muita... (ANDRADE, 1976a, p.259)

MA explica que vivia de canto em canto buscando as manifestações populares, informantes locais que pudessem colaborar com seus registros, e por isso ficou conhecido por muitos (ANDRADE, 1976a, p.267).

Todavia, apesar dessa cultura popular ser tão presente, elemento identitário de um povo, também era oprimida, de forma que os grupos tinham que pagar licença à polícia para que pudessem realizar determinadas apresentações públicas, conforme o pesquisador registrou em 6 de janeiro na cidade de Natal:

Hoje o Boi do Alecrim, saiu pra rua e está dançando pros natalenses. Os coitados estão inteiramente às nossas ordens só porque Luís da Câmara Cascudo, e eu de embrulho, conseguimos que pudessem dançar na rua sem pagar a licença na Polícia. Infelizmente é assim, sim. Civilização brasileira consiste em impecilhar as tradições vivas que possuímos de mais nossas... além dos sacrifícios que já faz pra encenar a dança, pagar licença, não

⁷⁵ Um dos autores lidos por MA, tendo suas ideias valorizadas e aplicadas pelo intelectual brasileiro, cf. LOPEZ, op. cit., p. 112-13.

⁷⁶ Existe um passo de frevo denominado chá de barriguinha, porém transcrevi conforme o original.

entendo. *Seria justo mas é que protegessem os blocos, Prefeitura, Estado: construísem palanques especiais nas praças públicas centrais ...* (ibidem, p.267, grifos meus⁷⁷)

Novamente, MA problematiza o conceito de civilização da época, que em vez de garantir espaços para tais manifestações, através de políticas públicas, atravancava as exposições dos grupos⁷⁸. Outro trecho, que demonstra a opressão exercida, está no relato de 5 de fevereiro na Paraíba:

Os “Cabocolinhos” saem pelo Carnaval. Saem quando podem porque em nome dum conceito mesmo idiotissimamente nacional de Civilização, as Prefeituras e as Chefaturas de Polícia fazem o impossível pra eles não saírem, cobrando diz-que até duzentos mil-réis a licença. Será possível... os Cabocolinhos saem raramente. Até prá ensaiar dentro de casa, pagam treze paus à Polícia!... (ANDRADE, 1976a, p.320-1)

O autor demonstra a sua indignação pela postura do Estado frente aos grupos populares, que em nome de um processo de civilização nacional, abominava as expressões culturais populares, utilizando-se do poder econômico para impedir as apresentações.

Como nota-se, o valor atribuído pelo pesquisador às manifestações não condiziam com a política pública da época a qual, ao exigir pagamento por parte dos grupos para que estes realizassem seus espetáculos em espaços públicos, impunha uma barreira. Mais que isso, o estranhamento do autor refere-se à compreensão do termo civilização, visto que o objetivo, neste caso, era reprimir aspectos culturais, artísticos e sociais que compunham a identidade desses sujeitos. Tais práticas eram uma forma indireta de coibição das manifestações, por isso o processo pode ser relacionado como uma tentativa de estabelecer uma cultura hegemônica, baseada em outros moldes. Outra questão que pode ser levantada a partir desse contexto é a das classes sociais, visto que aí se evidencia uma luta entre elas; enquanto os ricos e “nobres” dançavam as modas europeias, o povo, pobre, dançava os bailados populares, tradicionais, presentes em suas regiões, danças de negros, de índios, temidas pelos brancos, pois possivelmente representassem signos de força e do poder de romper grilhões.

Importante destacar é que as manifestações eram inerentes ao povo, e com isso através da dança e da música os grupos se juntavam e construíam cultura. Como MA

⁷⁷ Também em Maia (apud PÁDUA 2010, p.143-44) há o registro da opressão sofrida pelos praticantes das manifestações populares, desde o sec. XIX, antes da Abolição da Escravatura.

⁷⁸ No capítulo 4, destacarei algumas das dificuldades enfrentadas, atualmente, pelos grupos populares, tendo como referência os depoimentos registrados no documentário *Mário e a missão*, 2003.

detalha, no mesmo dia em que a tristeza pela partida de Chico Antonio tomou-o totalmente, à noite “ouve o chamado” do coco de zambê:

É longe um zambê, coco pra dançar, acompanhando a puita, zambê, ganzá e a “chama”, outro tambor de voz medonha, atravessando os ares. A “chama” é o telegrama de convite. Quem a escuta vem pro coco⁷⁹... A cabrocha dá um salto pro meio da roda, gira e cai numas letras duma leveza espantosa, saúda os “coqueiros” e tocadores, faz mais outras letras, dá *umbigada*⁸⁰ num parceiro e sai da roda. É a vez deste. O coco esquenta e fico por ali vendo o pessoal... saracotear num espetáculo assombrado. O “zambê” instrumento, que qualifica a dança, é pesadíssimo, tronco em que o tocador amonta pra bater no couro esticado. São 24 horas e me deito. O zambê continua no longe. E continuará de certo até que rompa a arraiada. Uma sensação estranha de século XIX... *Samba de escravos perpetuado através de todas essas liberdades servis...* Que não acabarão de verdade enquanto não vier uma fatal, mas longínqua ainda, bandeira encarnada. (ANDRADE, 1976a, p.279-80, grifos meus)

No final da citação, vê-se uma comparação com a prática dos escravos, no século XIX, que após longas horas de trabalho nos engenhos, à noite, se alegravam cantando e dançando suas tradições. A análise de MA, atenta para outro aspecto: às condições sociais as quais estavam submetidos esses sujeitos, trabalhadores, trabalhadoras, que mesmo após cinquenta anos da abolição encontravam-se à margem da sociedade, sem acesso aos bens produzidos socialmente. Para Wisnik, o problema social da miséria do povo nordestino, na visão de MA, seria amenizado pelo nacionalismo, através da vertente musical.

Como a possibilidade de um questionamento mais radical da ordem capitalista, mesmo como idéia, é nesse momento recalcada, a forma mais visível de consonância viável é o engrossamento do programa nacionalista, assumido às vezes com uma ênfase algo ortodoxa. Através dele, isto é, da junção dos esforços do artista com a espontaneidade criadora do povo, o país passaria a falar uma linguagem comum, integrada e igualitária, fazendo-se valer naquele momento, como um efeito de justiça. (op. cit., p.43)

Por um lado Wisnik discorda dessa concepção, considerando o seu caráter centralizador e paternalista, fala que existe é uma ilusão de se atingir uma homogeneidade à cultura nacional, e com isso “cauterizar a ferida das tensões sociais”.

Mas por outro lado, Souza faz uma leitura do nacionalismo comparada ao expressionismo:

⁷⁹ No documentário: *Mário e a Missão*, há o depoimento da sra. Lenira Lina do Nascimento a qual também se refere ao *chamado do tambor*, fala que o som do instrumento é um *convite para o coco*.

⁸⁰ Umbigada: é a ação de encostar umbigo com umbigo, representando um convite para que o outro entre na roda ou ainda podendo ser mais um passo do bailado, cf. CASCUDO, op. cit., p.705-07. Essa descrição da dança lembrou-me um samba de roda que vi na Sede dos Pescadores, no distrito de Acupe, no município de Santo Amaro, Bahia, no ano de 1994, onde a roda era formada só por mulheres, e os homens é que tocavam; a mulher que estava dançando na roda tirava uma outra pra dançar através da umbigada. Conforme Carneiro (1961), a umbigada é a figura mais constante nas danças nacionais derivadas do batuque africano.

Nacionalismo e Expressionismo se empenhavam (...) na descoberta de um homem novo, atormentado, dividido, alógico, deformador, cuja arte acolhia, como mais congeniais ao seu espírito, as manifestações do gótico, do barroco, da arte primitiva e popular, em vez das manifestações centradas no ideal de beleza e imitação, próprio da arte clássica. (apud WISNIK, op. cit., p.46)

Torna-se fundamental destacar, como já colocado anteriormente, que MA não só percebeu as culturas desses grupos de maneira isolada, mas teve um olhar contextualizado, refletindo sobre a realidade, sobre os sujeitos em seu universo sócio-histórico. Como orientou Bastide: “O sociólogo que quiser compreender o Brasil não raro precisa transformar-se em poeta” (apud FARIA, op. cit., p.111). Assim MA mostrou e ainda mostra, muitas das contradições vivenciadas por parte do povo brasileiro.

Nesse processo de busca, mais uma vez, Wisnik distingue o papel da música na vida de MA:

Pois bem: há um lugar privilegiado de onde Mário retira força: a música (...) como isto pode se dar, isto é, que força pode vir da música, no Brasil? Respostas longas. Por ora, é que penetrante, plástica, mediadora do inconsciente e da vida social, a música é capaz de realizar aquilo que está em fragmento e estanque. A música cura, diz a “Terapêutica Musical⁸¹”, e vamos procurar saber como. (op. cit., p.51-2)

O referido autor exemplifica, também, o quanto que a dança tem espaços na vida do poeta, que nos presenteia com esses belos dizeres: “Em todos os grandes momentos extasiantes, na dor ou na alegria, eu me dissolvo em dança”, continua:

O êxtase, buscado pela “nossa gente” aos quatro ventos de sua música, essa “embriaguez sonora” e essa qualidade “hipnótica”, que aparece “principalmente rural” nos cocos, sambas, modas, cururus, na música-de-feitiçaria mas também nas cantigas profanas, o êxtase finalmente faz a figura de um emblema: “da mesma forma que o Huitota ou o neto do Inca decaído traz sempre na boca as folhas da coca, o homem brasileiro traz na boca a melodia dançada. (ANDRADE apud WISNIK, op. cit., p.64)

Ampliando a reflexão sobre o poder que a música teve na obra de MA, esta pesquisa tem como objeto as danças que são inextricáveis desses ritmos populares. Viana e Nóbrega (2004) afirmam que se justificam as nossas reflexões sobre as *danças tradicionais brasileiras*, pois no Brasil há uma diversidade de manifestações culturais, sendo que as danças integram um dos conteúdos mais representativos da cultura. Dessa forma,

⁸¹ Ensaio escrito por MA, trata sobre o poder terapêutico da música, o qual foi incluído em seu livro *Namoros com a Medicina* (ANDRADE, 1980).

compreendo que essa pesquisa apresenta algumas de nossas identidades, uma vez que o Brasil é um *mosaico de expressões culturais*⁸².

Porém, também se acompanha nos registros de MA uma profunda lamentação pela falta da valorização e documentação das nossas manifestações populares; critica o fato dos nossos folcloristas se importarem apenas com a *manifestação intelectual* do povo, restringindo-se a rezas, romances, poesias líricas, desafios e parlendas, deixando assim o restante à deriva (ANDRADE, 1976a, p.320).

Por compartilhar com o pensamento de MA, escolhi esse tema de pesquisa, com o objetivo de ampliar os conhecimentos referentes às nossas manifestações populares, revisitando as documentações produzidas pelo intelectual e a partir disso levantar outros dados para a sua abordagem na atualidade.

Como já explicitado anteriormente, a segunda viagem ao nordeste foi o período em que MA sistematizou seus registros sobre as manifestações populares brasileiras, mas também em sua primeira viagem houve observação de manifestações, já demonstrando o seu interesse por esse universo:

Era a noitinha, e descendo em terra para espairecer da vida de bordo, tivemos notícia de que na vila próxima de Caiçara havia festa. Minha curiosidade apaixonada pelas festas do povo me levou, mais dois companheiros de viagem, a tomarmos uma canoa e subirmos pelo igarapé até o verdadeiro porto da vila (...). Indagamos o lugar da festa e nos dirigimos para a casa dentro da qual a Ciranda ia se realizar. Era uma sala pequena e o bailado se moveu com dificuldade. Dançavam de roda, com os figurantes solistas no centro... As danças eram executadas ao ritmo das palmas dos da roda... *Minha paixão folclórica* já nos fizera ultrapassar a hora que o comandante do vaticano determinara pra estarmos de volta a bordo. Partimos com pressa sem que eu pudesse tomar outra informação do que vi, mais que estas magras notas⁸³. (ANDRADE, 1982a, p.43-4, grifos meus)

Na segunda viagem MA dedicou-se efetivamente em um trabalho que objetivou registrar os personagens, as encenações, a partitura das melodias e também as letras dos cantos, priorizou fidelidade na transcrição das letras, com o intuito de fazer o registro escrito mais próximo possível da linguagem falada.

⁸² Termo utilizado pela professora Carmen Lúcia Soares, quando realizou a leitura do projeto inicial dessa pesquisa, em agosto/2010.

⁸³ Referindo-se à dança dramática da Ciranda, que assistiu no Solimões, Vila de Caiçara, em 1927.

Nos relatos d'*O Turista Aprendiz*, observa-se que a *paixão folclórica* era algo mais amplo, relacionava-se às culturas. Com isso, ele anotou detalhes de lugares por onde passou, falando sobre arquitetura e paisagens, descreveu os sujeitos, seus costumes, alimentação, comportamento, características regionais, personagens e figuras marcantes que ilustraram “suas histórias”. Paralela à documentação escrita, Carnicel ressalta os documentos imagéticos, visto que:

As quase 800 fotografias tiradas durante as duas viagens narram fatos do cotidiano dos locais visitados. Elas procuram registrar os aspectos arquitetônicos de igrejas, edifícios públicos, casarões e cemitérios; o movimento urbano e o modo de vida dos colonos no campo, de operários nos engenhos e de povos ribeirinhos; os tipos físicos que caracterizam as regiões e os ensaios de manifestações folclóricas que acontecem à luz do dia. Enfim, procuram narrar fotograficamente, de forma singela, instantes que simbolizam o modo de vida das comunidades visitadas. (CARNICEL, 1994, p.42)

O trabalho sistematizado sobre as músicas e danças populares que caracterizou a segunda viagem ao nordeste (1927-28), também não se desvincilhou do *turista aprendiz* de 1927, atentando-se para fatos do cotidiano.

Em alguns relatos, o pesquisador deixa transparecer uma ambiguidade quanto aos seus sentimentos, como aqui: “Tenho vergonha de ser brasileiro... Mas estou satisfeito de viver no Brasil... O Brasil é feio mas gostoso” (ANDRADE, 1976a, p. 316).

Talvez isso se deva à dialética gerada a partir do contato com todo o contexto social em que estava mergulhada aquela sociedade. Pois ao mesmo tempo em que ele maravilhava-se com as expressões culturais, não tinha como negar a pobreza econômica instalada. No entanto, o que marcou e marca o seu trabalho nesse campo é o seu empenho em apresentar a riqueza desconhecida por grande parte dos (as) brasileiros (as), riqueza identificada na capacidade, no potencial desses brincantes, produtores de culturas, sobre os quais Alves diz que são: “... brincantes que dançam para reverenciar sua história, seus antepassados, seus símbolos” (op. cit., p.19).

Observa-se dessa forma que a dança, possivelmente, tem para esses grupos um significado que além de abranger a dimensão lúdica, ressignifica as identidades desses sujeitos, possibilitando também a criação e recriação estética, a produção de saberes os quais muitas vezes não tem espaço nas instituições educacionais, por isso, segundo Alves,

faz-se necessário trabalhar para que haja um maior envolvimento da educação com outros espaços e tempos educativos (op. cit., p.99).

Prosseguindo nas aproximações feitas pelo *Turista*, em sua chegada na Paraíba⁸⁴, em janeiro de 1929, assistiu a manifestação do coco na Praia de Tambaú, o que o entusiasmou, pois seria, provavelmente, um campo fértil para o trabalho de colheita musical:

(...) *era uma crilada gasosa dançando e cantando na praia*. Gente predestinada pra dançar e cantar, isso não tem dúvida. Sem método, sem os ritos coreográficos do coco, o pessoalzinho dançava dos 5 anos aos 13, no mais! Um velhote movia o torneio batendo no bumbo e tirando a solfa. Mas o ganzá era batido por um piazote que não teria 6 anos, coisa admirável. Que precocidade rítmica, puxa! O piá cansou, pediu pra uma pequena fazer a parte dele. Essa teria 8 anos certos mas era uma virtuose no ganzá. Palavra que inda não vi, mesmo nas nossas habilíssimas orquestrinhas maxixeiras do Rio, quem excedesse a paraibaninha na firmeza, flexibilidade e variedade de mover o ganzá. Custei sair dali. (ANDRADE, 1976a, p.308, grifos meus)

Esta passagem mostra a presença atuante da criança e do jovem (menino e menina) nas manifestações⁸⁵, e mais que isso: a não separação de gêneros para fazer esta ou aquela função, neste caso, quando o menino deixa o instrumento quem assume é uma menina, com isso cada brincante realiza a função que mais se adequa às suas habilidades. Este fato é considerável, visto que ainda hoje se identifica, nas manifestações populares, uma maior presença masculina nas funções de instrumentista, sendo que as mulheres, majoritariamente, assumem as funções na dança. Mas também há exemplos de grupos tradicionais e outros formados mais recentemente onde isso tem sofrido alterações, verificando-se dessa forma que, aos poucos, as mulheres vêm ocupando papéis que até então eram restritos aos homens. Um exemplo disso é no *Batuque de Tietê*⁸⁶, onde há presença de mulher na percussão e no canto. Essa afirmação se baseia em observações que fiz durante apresentações desse grupo nos municípios de Campinas, Tietê e Piracicaba, além de outras realizadas ao longo das minhas vivências em eventos de culturas populares.

Ainda sobre o acontecimento relatado, pela pouca idade as crianças impressionam, o também músico, MA, pela habilidade nessa linguagem. Outra relação apresentada é a da

⁸⁴ Hoje João Pessoa (capital da Paraíba), denominação que recebeu a partir de 4/9/1930, em homenagem ao governador paraibano João Pessoa, assassinado em Recife no ano de 1930.

⁸⁵ Nas anotações de 2 de fevereiro, na Paraíba, escreveu que escutou dois meninos, irmãos, cantadores de coco, de talento extraordinário (ANDRADE, 1976a, p.362).

⁸⁶ Grupo que reúne batuqueiros das cidades de Piracicaba, Tietê e Capivari.

transmissão do conhecimento para outras gerações, passada possivelmente por um mestre (*um velhote*⁸⁷), o que faz considerar a importância desses sujeitos em seus grupos, pois são eles portadores de determinados saberes, e com isso assumem um papel fundamental na transmissão das manifestações. Destaco que o encontro de gerações é uma característica nas danças populares, onde tem-se a possibilidade da participação desde crianças pequenininhas (considerando aqui do 0 aos 3⁸⁸) aos senhores e senhoras. Em sua pesquisa sobre a dança do coco de zambê, Alves também citou a presença das crianças:

Durante nossa permanência na comunidade, observamos, frequentemente, as crianças tentando aprender, imitando os tocadores, os cantadores e os dançarinos do Zambê. Havia um intenso “diálogo corporal”, dando a entender que, para aquelas pessoas, o fato de estarem ali envolvidas com o ritual significa não apenas um momento de apreciação de uma dança, mas uma forma de identificação e de pertencimento àquele grupo étnico. (ALVES, op. cit., p.141)

Cabe observar que MA conheceu algumas das manifestações, não só enquanto intelectual, referindo-se aqui ao seu trabalho de pesquisador, mas também se familiarizando com elas em uma relação direta, isto é, vivenciando-as; há alguns relatos que exemplificam esses momentos, como em 8 de janeiro de 1929 quando fala que *dançou o coco*, e também em 8 de fevereiro, no Recife, disse que *caiu no frevo* do “Vassoura⁸⁹” (ANDRADE, 1976a, p.356 e 364 respectivamente).

Sobre isso Viana e Nóbrega (2004) reforçam que: “Na ritualização de sua cultura, através do canto e da dança, o homem concebe e representa experiências, projeta valores, sentidos e significados. Revela sentimentos, emoções e sensações”.

Entendo dessa forma que tais experiências contribuíram significativamente com o trabalho de MA, considerando que o pesquisador se permitiu penetrar nessas culturas não somente pelo viés da racionalidade, isto é, formalmente, mas também interagindo com as especificidades da linguagem em questão. Conforme Alves, os brincantes expressaram o que sentem ao dançar o coco de zambê através das palavras: prazer, beleza, emoção, identidade, brincadeira, conhecimento, orgulho e felicidade (op. cit., p.164). Assim, com a

⁸⁷ No documentário *Mário e a missão* (2003) nota-se a presença dos (as) mais velhos (as), como através da fala do entrevistado Miguel (Congos; Pombal-PB), que afirma: “*Hoje dos que dançam... é Joca, é um dos mais velhos e hoje tá na ativa, talvez com mais de 70 anos*”.

⁸⁸ No capítulo 4 destaquei a presença das crianças nas danças populares, através de imagens da MPF, dos PIs de São Paulo e do documentário *Mário e a missão* (2003).

⁸⁹ Agremiação carnavalesca.

vivência das danças cada sujeito tem a oportunidade de reconhecer, individualmente e coletivamente, sentidos e significados.

MA finalizou sua segunda viagem etnográfica em fevereiro de 1929. E continuou com suas pesquisas e estudos sobre as origens e históricos das danças populares brasileiras.

Um fato que pode estar atrelado ao significado identificado por ele nas manifestações populares se refere ao período em que dirigiu o DCSP (1935-38), na gestão do prefeito Fábio Prado. MA introduziu um programa de educação e cultura para os PIs⁹⁰, que incluía as culturas em questão: “Utilizando os rituais, as danças e as apresentações folclóricas como atividades das crianças no PI, o lúdico estava presente juntamente com o artístico” (FARIA, op. cit., p.155-6). Comprova-se desta maneira que os conhecimentos obtidos com a sua pesquisa não ficaram limitados à publicação, mas houve a extensão, possibilitando o acesso, nesse caso, das professoras e das crianças, filhas de proletários, às manifestações. Através do lúdico e do artístico, se tinha a oportunidade de vivenciar outras formas de expressão, pelas linguagens corporal e musical.

Compreendo que, para MA, essa ação política esteve relacionada ao conceito de folclore enquanto um *processo de conhecimento*, pois de acordo com Faria (op. cit., p.167) “a constituição da identidade brasileira e o ingresso na modernidade através do nacional, passando pela cultura popular e pelo resgate das tradições, têm na pesquisa folclórica grande parte de seus fundamentos”.

Enquanto administrador público, MA ampliou sua atuação, mostrando-se conhecedor das manifestações populares brasileiras, propôs e efetivou um programa político-pedagógico que incluiu o trabalho com um rico universo de expressões culturais. Uma iniciativa revolucionária através da qual, ao inserir as manifestações populares no processo educacional, nos PIs, implementar projetos que visavam a preservação das mesmas, o intelectual demonstrou a importância destes conhecimentos para a construção das identidades brasileiras.

⁹⁰ Faria (op. cit.) em seu livro: *Educação pré-escolar e cultura* nos apresenta outra faceta de MA- o educador; destaca, na época, sua proposta inovadora, que ainda hoje pode inspirar-nos na elaboração de políticas públicas voltadas à educação das crianças pequenas.

2.2- “Talqualmente num ritual”: poetizando com a dança

*Eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar*⁹¹.

Ao ler os textos poéticos de MA, percebe-se que em alguns deles há alusão à dança, ao movimento, podendo citar como exemplo as seguintes poesias: “A menina e a cantiga”⁹², onde destaca a personagem que brincando, dança e cantarola pela rua. Também em “Cabo Machado”⁹³, descreve o homem que para ele tem uma dança ao mover-se, ao andar, e diz: “Por isso Cabo Machado anda maxixe” (ANDRADE, 1972). Já em “Rondó das tardanças”⁹⁴ demonstra o quanto relaciona a dança ao movimento da vida, da ação, o que para ele era algo inerente, por isso desabafa: “Adoece meus membros parados. Quero ir de novo pro batuque público da vida!”.

Outra produção do poeta que apresenta a sua *fome* de Brasil, de mergulhar em um universo que lhe parecia tão atraente e prazeroso, é: “O poeta come amendoim”⁹⁵, neste, ele fala das identidades brasileiras, tendo entre elas as danças, e sua ânsia por gozá-las.

Optei por evidenciar trechos de duas poesias de MA que trazem a temática da dança de forma mais abrangente e mostram como o espaço ocupado por ela era significativo em sua vida. Apresenta essa manifestação de maneira envolvente em “Carnaval Carioca”⁹⁶; em “Danças”⁹⁷ apontou, sobretudo, o movimento da vida, das pessoas, do planeta. Selecionei esses textos por considerá-los, na produção poética de MA, importantes para quem busca dialogar com a produção do autor que se dedicou a pensar a dança e seus desdobramentos, ou ainda, para aqueles e aquelas que se permitem expressar através de outras linguagens.

Carnaval Carioca

⁹¹ NIETZSCHE, 2000.

⁹² Cf. em Anexos, pertence ao livro Losango Cáqui, escrito em 1922, publicado em 1924 (ANDRADE, 1972).

⁹³ Poesia que também se encontra em Losango Cáqui (ANDRADE, 1972). Cf. em Anexos.

⁹⁴ Compõe o livro Losango Cáqui (ANDRADE, 1972). Cf. em anexos.

⁹⁵ Está presente no Clã do Jabotí, e é de 1924 (ANDRADE, 1972), cf. em Anexos.

⁹⁶ Poesia que faz parte do Clã do Jabotí, é de 1923 (ANDRADE, 1972).

⁹⁷ Escrita em 1924, compõe o livro Remate de Males (ANDRADE, 1972).

a Manuel Bandeira

...

Em baixo do Hotel Avenida em 1923

Na mais pujante civilização do Brasil

Os negros sambando em cadência.

Tão sublime, tão África!

A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente

Com as arrecadas chispando raios glaucos oiro na luz peluda de pó.

Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivens de ondas em cio.

Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.

E o bombo gargalhante de tostões

Sincopa a graça da danada.

Destaco que em Carnaval Carioca apresenta alguns personagens; fala do seu estranhamento inicial em meio ao turbilhão da festa popular, onde observa muitos acontecimentos, os quais aparecem em seu texto como imagens de caleidoscópio. Identifica outras linguagens, os sujeitos se expressam através das danças: batuques e maxixes.

Cabe analisar que se identifica na obra de MA, por intermédio da poesia, antes das suas viagens etnográficas, a presença da dança, que esse conhecimento provinha de experiências do homem que tinha contato com o povo, que ia “pras” ruas. Isso pode ser percebido no trecho que se inicia com o verso: “Em baixo do Hotel Avenida em 1923...”; para Wisnik essa situação ilustra os ensinamentos tirados, pelo intelectual bruguês, através da observação da bailarina:

O corpo ondulante,...), pleno de energia orgástica fluente, é admirado como um momento de identidade, frente às divisões de corpo e espírito que atormentam o poeta. A imagem dessa moça negra, beleza pura, permaneceu mesmo para ele como um paradigma, conforme escreveu a Carlos Drummond de Andrade no ano seguinte: “Eu conto no meu “Carnaval Carioca” um fato a que assisti em plena Avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor do que os outros. Os jeitos eram os

mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. *Vivia a dança*. E era sublime”. (WISNIK, op. cit., p.36, grifos meus)

MA demonstra uma sensibilidade que provavelmente ultrapassa o olhar de um simples observador, ao notar que a dançarina, contrária aos demais sambistas, estava imersa naquela manifestação, não havendo uma dicotomia, era um todo dançante, ela *vivia a dança*. Considero que nesta passagem o autor diferencia o conhecer do viver, visto que este último refere-se à outra relação, outra experiência. Novamente remeto-me a Bakhtin quando este enfatiza uma das peculiaridades desta festa popular:

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária ... Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (BAKHTIN, op. cit., p.6, grifos do autor)

No mesmo texto, ao destacar a figura gorda:

Corpo gordo que nem de matrona

Rebolando embolando nas saias baianas,

Braço de fora, pelanca pulando no espaço

E no decote cabeludo cascaveis saracoteando

Desritmando a forçura dos músculos viris

MA referencia a democracia inerente às danças populares, não há um tipo definido: dançam homens, mulheres, jovens e velhos, brancos e negros, brasileiros e estrangeiros, e há espaço para todos os corpos⁹⁸. Observo que em outros estilos de dança, muitas vezes prevalecem critérios para o estabelecimento dos sujeitos que se adéquam a elas, porém aqui nota-se a possibilidade da diversidade, não há um padrão pré- definido.

E o poeta se familiariza porque também é brasileiro, e *dançarino*.

⁹⁸ Destaco aqui o importante texto de Soares e Fraga (2003) que discute a construção do ideal contemporâneo pelos corpos retilíneos.

Eu bailo em poemas, multicolorido!
Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!
Sou dansarino brasileiro!
Sou dansarino e danso! E nos meus passos conscientes
Glorifico a verdade das coisas existentes
Fixando os ecos e as miragens.
Sou um tupi tangendo um alaúde
E a tragica mixórdia dos fenomenos terrestres
Eu celestiso em eurtimias soberanas,
Ôh encantamento da Poesia imortal!...

Ainda neste texto, coloca em dúvida seus dogmas religiosos, uma vez que a experiência suscita outros prazeres, outras relações; mostra-se atraído pela festa pagã, a qual caracteriza-se por suas formas artísticas. O conflito posto pode ser compreendido a partir da afirmação de Bakhtin, uma vez que:

O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana. (BAKHTIN, op. cit., p.6)

Meu Deus...
Onde que jazem tuas atrações?
Pra que lados de fora da Terra
Fugiu a paz das naves religiosas
E a calma boa de rezar ao pé da cruz?
Reboa o batuque.
São priscos risadas
São almas farristas
Aos pinchos e guinchos
Cambeteando na noite estival.

Pierrots-femeas em calções mais estreitos que as pernas,

Gambiarra iluminadas!

Oblatas de confetes no ar,

Incenso e mirra marca Rodo nacional

Açulam raivas de gosar.

Ampliando as reflexões, o conflito demonstrado pelo poeta também pode ser entendido a partir de Huizinga quando esse sentencia que o jogo: “... lança sobre nós um feitiço: é “fascinante”, “cativante”. Está cheio de duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia” (HUIZINGA, op. cit., p.13). O mesmo autor identifica as características do jogo, também, nos cultos religiosos dos povos primitivos, caracterizando-os como espetáculos que representam algo dramaticamente.

Ainda, durante o carnaval, percebe-se que o tempo e espaço permitem amplamente a expressão de uma linguagem corporal que no cotidiano não se faz presente, tanto que finaliza escrevendo que agora ouvirão outros sons e verão outros movimentos.

Lhe embala o sono

A barulhada matinal de Guanabara...

Sinos buzinas clacsons campainhas

Apitos de oficinas

Motores bondes prêgões no ar,

Carroças na rua tranzatlânticos no mar...

É a cantiga-de-berço.

E poeta dorme.

DANÇAS

a Dona Baby Guilherme de Almeida

I

Quem dirá que não vivo satisfeito! Eu danço!

Dança a poeira no vendaval
Raios solares balançam na poeira.
Calor saltita pela praça
pressa
apertos
automóveis
bamboleios
Pinchos ariscos de gritos
Bondes sapateando nos trilhos...
...
Viva a dança!
Dança viva!
Vivedouro de alegria!
Eu danço!
Mãos e pés, músculos, cérebro...
Muito de industria me fiz co
Dei um salão aos meus pen

Na poesia acima se evidencia um lado do homem extremamente atento ao movimento do mundo, pois observa movimentos de vários seres, coisas, acontecimentos, lugares. Os movimentos acontecem de várias formas, em diferentes planos e velocidades, provocam sons. Demonstra certa insatisfação, e com isso expressa uma crítica social através da linguagem corporal, com a “*dança dos ombros*”:

Ninguém me estima
Dançam meus ombros,
Eu sou feliz!

Em meio tantos acontecimentos está a dança. Encanta ao lembrar que o universo gira, o planeta não pára, ele gira, ele roda, e com ele giramos, por isso a Terra dança e nós dançamos também.

Eu sou feliz porque a Terra é uma bola.

A bola gira,

Gira o universo,

Giro também.

Sou Gira.

Sou Louco.

Sou Oco.

Sou homem!...

Assim, na poesia de MA é possível perceber o espaço que a dança já ocupava e, como será exposto ao longo da pesquisa, os outros espaços que elas ocuparam em sua obra.

Capítulo 3: A frente do Departamento de Cultura de São Paulo: a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore

*... Mário de Andrade ergue-se como um dos expoentes de uma área de estudos que se define não apenas pelo interesse intelectual pelos fatos estudados, mas também, muito especialmente, por uma peculiar atitude existencial. De seus primórdios até nossos dias, os estudos de folclore trazem embutida a notável capacidade de provocar entusiasmo, e mesmo encantamento. Mesmo quando fortemente acadêmico, o interesse pelo “folclore” traz consigo sempre um quê de desejo de libertação social, do prazer de transpor os limites de uma sociabilidade de classe, e de experimentar com isso o universal, uma humanidade em comum vivida junto com a gente do povo*⁹⁹.

Após a fase do Movimento Modernista, o qual perdurou por toda a década de 20, no início dos anos 30, São Paulo passou por mudanças políticas, incluindo a Revolução Constitucionalista de 1932. Alguns intelectuais modernistas acabaram por se envolver no processo de disputas partidárias, o que levou alguns anos depois a assumirem cargos no governo, caso de Paulo Prado, quando Fábio Prado assumiu a prefeitura do município, e Armando de Salles Oliveira o governo do estado.

Com isso, em 1935, MA foi convidado por Paulo Duarte, então chefe de gabinete do prefeito Fábio Prado, para administrar o DCSP. Esse percurso, embora não planejado, teve suas raízes no Movimento Modernista, isso porque Paulo Prado e MA já consideravam que a forma pela qual conseguiriam efetivar suas ideias revolucionárias na área cultural, artística e educacional seria atuando na administração pública.

Em maio de 1935 MA assumiu a direção do DCSP reformulando as políticas na área, pois um dos objetivos dos intelectuais modernistas era fazer com que a população tivesse conhecimento do universo cultural do país. De acordo com Batista:

... O Departamento de Cultura organizou-se em quatro Divisões, procurando instrumentar a Prefeitura com pesquisas e estudos, desenvolver e incentivar a cultura, democratizando-a, colocando-a ao alcance da população. A *Divisão de Bibliotecas*, chefiada por Rubens Borba de Moraes, dedicou-se a ampliar o acervo e organizá-lo racionalmente (realizou o primeiro curso de Biblioteconomia do país), criando ainda bibliotecas populares e circulantes. A *Divisão de Educação e Recreio*, chefiada por Nicanor Miranda, encarregou-se, por exemplo, da seção de Parques Infantis. A *Divisão de Documentação Histórica e Social*, dirigida por

⁹⁹ CAVALCANTI, 2004, p.59.

Sérgio Milliet, além de incluir o Arquivo Municipal, realizou pesquisas históricas (Documentação Histórica) e, pela Subdivisão de Documentação Social e Estatísticas, pesquisas úteis à administração e ao conhecimento demográfico e social da cidade (assistência social, padrão de vida, estudos demográficos de nacionalidades, classes sociais, zoneamento etc)... A *Divisão de Expansão Cultural*, chefiada por Mário de Andrade, englobava a Seção de Teatros, Cinemas e Salas de Concerto (dirigida por Paulo Magalhães); uma Seção de Rádio-Escola (que não foi implantada); e a Seção de Discoteca Pública Municipal (dirigida por Oneyda Alvarenga). Nesta Divisão, assumia destaque o trabalho em torno das manifestações musicais... (BATISTA, 2004, p.45-6, grifos meus)

Durante os anos, 1935-38, em que MA esteve na direção do DCSP, pôde se acompanhar a implantação de projetos inovadores na política cultural da cidade; os quais surgiram das reflexões fomentadas pelo Movimento Modernista, por isso, segundo Faria (op. cit.), os aspectos progressistas e transgressores das ideias.

Fazendo parte das propostas inovadoras desenvolvidas pelo DCSP, esta pesquisa priorizou o contexto que resultou na criação da SEF¹⁰⁰, em 1937, que teve sua origem em um curso de Etnografia ministrado pela etnógrafa francesa Dina Lévi-Strauss, e sobre isso Cerqueira afirma que:

O Departamento de Cultura de São Paulo realiza em 1936 um curso de extensão universitária sobre Etnografia, ministrado por Dina Lévi-Strauss. Além dos funcionários da administração municipal, os alunos das novíssimas Universidade de São Paulo e da Escola Livre de Sociedade e Política, geraram uma demanda significativa ao curso, e em atendimento ao pedido de Mário de Andrade as aulas foram duplicadas¹⁰¹. (2010, p.90)

Ao longo de sua trajetória, MA sempre teve grande interesse pelas culturas populares e preocupação com o fato de que com as influências estrangeiras que chegavam ao país essas manifestações se acabassem; pretendia registrar o maior número delas para que assim fossem preservadas. Dessa forma, a criação do curso de Etnografia veio complementar tal anseio, contribuindo significativamente com a formação daqueles (as) que posteriormente desenvolveriam pesquisas sobre a cultura popular brasileira: “... o importante seria conhecer o Brasil, recolher com fidelidade os dados na fonte popular, antes que a tradição se esgotasse com a invasão do progresso” (LOPEZ, op. cit., p.102).

Observa-se ao longo dos trabalhos do intelectual que a prática de coleta e registro já o acompanhara há anos; exemplos disso são encontrados nas correspondências trocadas com amigos, onde ele pedia informações relacionadas à determinadas manifestações ou que

¹⁰⁰ Ligada à Divisão de Expansão Cultural.

¹⁰¹ Dentre os funcionários da administração municipal estavam os do DCSP, incluindo: Oneida Alvarenga e MA.

fosse para levantamento mais geral. Assim, com a colaboração de colegas e amigos foi enriquecendo sua coleção sobre esse universo. Mas, com as viagens etnográficas de 1927 ao Amazonas, e a de 1928-29, ao nordeste do país, conforme já abordado no capítulo anterior, que aumentou consideravelmente seu acervo sobre a área. Então, ao dirigir o DCSP, MA desenvolveu políticas públicas as quais convergiam com os seus interesses voltados à valorização da cultura nacional.

Assim ocorreu o curso de Etnografia, ministrado por Dina Lévi-Strauss, que veio ao Brasil acompanhando Claude Lévi-Strauss, pois o mesmo havia sido convidado para lecionar na USP. O curso em destaque teve como objetivo preparar os (as) alunos (as) para a realização de pesquisas de campo sobre a cultura popular.

Em final de 1936, Dina Lévi-Strauss segue para a França em férias, onde apresenta um relatório ao Service des Oeuvres Françaises à l'Étranger, datado de 10 de dezembro de 1936, acompanhado de alguns documentos anexos. Neste documento verifica-se que as atividades de Dina junto ao Departamento de Cultura ultrapassaram a idéia de uma simples colaboradora ou como apenas aquela que ministrou o Curso de Etnografia e, muito menos, só esposa do professor contratado pela Universidade de São Paulo (sic). No documento é possível avaliar a dimensão de sua influência na estruturação dos trabalhos etnográficos do Departamento e o seu reconhecimento profissional por parte de Mário de Andrade. (CERQUEIRA, 2010, p.81)

Para Cerqueira ficou evidente que entre ela e MA houve identificação de interesses, fazendo assim com que os trabalhos fossem ampliados.

Mário de Andrade teve a oportunidade de amadurecer sua leitura sobre Etnografia e investir num processo de sistematização de pesquisa folclórica. Dina, por sua vez, acreditava na possibilidade de um campo de atuação no qual pudesse ver-se reconhecida de modo a fazer Etnografia num órgão municipal, formar e orientar pesquisadores transformou-se numa ótima oportunidade. (CERQUEIRA, op. cit., p.86)

Dina fez uma única publicação através do DCSP, em 1936, que foi: *Instruções Práticas para Pesquisas de Antropologia Física e Cultural I*¹⁰², onde escreveu:

Evidentemente, no Brasil, precisa-se, antes de tudo, de um trabalho perseverante de estudos etnográficos propriamente ditos. Tanto nas regiões longínquas do interior, como nos bairros das cidades, ou nas menores aldeias, toda uma série de pesquisas etnográficas póde (sic) e deve ser empreendida... (LÉVI-STRAUSS, 1936, p.8)

Percebe-se, nesse sentido, que as ideias da etnógrafa convergiam com o pensamento de MA, que conforme dito anteriormente, já demonstrara que uma de suas prioridades era a

¹⁰² Obra consultada na biblioteca do IEB-USP. Este livro serviu como um guia, manual para pesquisadores não especializados (LÉVI-STRAUSS, 1936).

pesquisa sobre as manifestações populares brasileiras, tendo as regiões norte e nordeste como suas grandes referências nesse campo. Mais adiante prossegue dizendo:

O papel da Etnografia será justamente o de colocar-nos na posse de elementos necessários a uma inteligência (sic) positiva do problema. Como o fará? Não deverá mais elaborar apreciações especulativas, porém, estudar todas as manifestações, ínfimas que sejam, porque se exprime a diversidade, não somente concebida pela reflexão filosófica, mas real e concreta tal qual a fornece a observação dos seres (sic) humanos. (LÉVI-STRAUSS, 1936, p.12-13)

Para a etnógrafa, o método em questão seria importante para toda a gama de pesquisadores (as) que confrontassem com comportamentos que divergem daqueles característicos do seu próprio grupo, isto é:

... todos aqueles que se acham em contacto (sic) com comportamentos diferentes do nosso, todos os que se acham em contacto não somente com “selvagens” mas ainda como crianças, loucos ou mesmo outros seres simplesmente diferente de nós, por qualquer modo que seja, todos aprenderão, com o método etnográfico, a valorizar o mais insignificante pormenor, o mais simples gesto ou indicação. Ora, se tais tarefas são urgentes em todos os países do mundo, adquirem elas no Brasil, interesse particular. Poucos países apresentam uma tal diversidade psíquica e cultural. (ibidem, p.13)

Ela colocou a necessidade de pesquisa sobre os índios e os imigrantes, mas identificava que o caboclo era “um problema sedutor”, considerando que este não tinha cultura e tipo físico próprios.

Quanto aos instrumentos utilizados pelo método, a pesquisadora apontou a fotografia e a cinematografia como essenciais, tanto para as pesquisas de Antropologia Física quanto para as de Antropologia Cultural¹⁰³.

MA, em ambas as viagens etnográficas, realizadas na década de 1920, fez registros fotográficos¹⁰⁴; já a cinematografia foi empregada somente em seu projeto efetivado em 1938: A MPF¹⁰⁵, sendo que Luiz Saia, um dos alunos do Curso de Etnografia, foi a quem MA delegou a chefia da Missão que viajou ao nordeste e norte do Brasil, de fevereiro a junho, de 1938, para efetivar o que ele considerava a sua grande realização, que tinha como objetivo, documentar o máximo de manifestações populares, pois MA temia o desaparecimento das mesmas, devido às influências de outras culturas.

¹⁰³ Como também destacado na 11ª aula que tratou de dança e drama, cf. ANEXOS.

¹⁰⁴ Sobre essa faceta do intelectual cf. CARNICEL, 1994.

¹⁰⁵ Assunto que será abordado no capítulo 4.

Retomando o curso de Etnografia, o mesmo foi composto de 21 aulas realizadas no período de abril a outubro de 1936; o currículo incluiu, em sua primeira parte, conhecimentos sobre Antropologia Física; a segunda, que teve maior destaque, referiu-se ao Folclore: “... pode-se tranquilamente atribuir a Mário de Andrade a orientação para incluir nas aulas de Dina, a pesquisa sobre Folclore” (CERQUEIRA, op. cit., p.93). Ainda sobre o curso, Lopez diz que: “A apostila mimeografada das aulas não discute teorias; limita-se a preparar pesquisadores de campo, mas traça com clareza as atribuições específicas da Antropologia em suas diferentes áreas” (1972, p.103).

A 11ª aula abordou a dança e o drama. O texto dizia que:

A dança- especialmente em se tratando de populações primitivas figura num grande número de cerimônias religiosas e de praticas rituais: cerimoniais de casamento, ritos de puberdade, ritos funerarios, etc. Doutro lado, póde servir como *simples divertimento*, como recreação, si bem que frequentemente apresente tambem um carater de cerimonia, pois na vida primitiva o espírito religioso intervem em todos os atos quotidianos. Finalmente, a dança, quando se cinge a um modelo preciso, seja ela religiosa ou profana, constitue *manifestação artistica*. (APOSTILA, 1936, grifos meus)

Cerqueira nos conta que a abertura do curso foi feita por MA, e o mesmo explicou que o motivo da Etnografia ser o tema do primeiro curso livre do DCSP devia-se ao fato da: “... necessidade de orientação científica para pesquisa etnográfica sobre a formação cultural do povo brasileiro” (CERQUEIRA, op. cit., p.92). Sobre a bibliografia, a etnógrafa utilizou-se de alguns tratados clássicos da Antropologia, e autores como: Tylor e Frazer¹⁰⁶, e trabalhos relacionados à Antropologia Social.

Segundo Batista, MA também já tinha chegado aos intelectuais Tylor e Frazer, pois ao retornar de sua segunda viagem etnográfica procurou aprofundar-se efetivamente nos estudos associados aos campos do conhecimento da cultura popular, com isso:

Chega aos dois teóricos mais prestigiados do período, que procuravam as origens das manifestações folclóricas: Tylor e Frazer e, através de suas teorias, encontra explicações para elementos do folclore brasileiro. Aceita e aplica as teorias de Frazer que localizam o início dessas comemorações em tempos remotos, na importância dada pelas culturas ditas primitivas aos ritos da vegetação, ritos mágicos, visando cultuar as entidades ligadas a terra, propiciando seu renascimento no suceder das estações. Essas seriam as bases das comemorações da tradição popular universal. O escritor observa que, nas manifestações folclóricas do povo brasileiro, sobrevivem esses rituais e práticas mágicas do primitivo. (BATISTA, op. cit., p.38)

¹⁰⁶ Autores que constavam também da bibliografia estudada por MA, cf. Lopez, 1972.

No final do curso os alunos fizeram trabalhos de conclusão, sendo que alguns deles foram publicados pela RAM¹⁰⁷. O trabalho de MA foi: “*O samba rural paulista*”¹⁰⁸; entretanto, ficou insatisfeito com essa produção, pois tal experiência mostrou-lhe o quanto ainda se mostrava amador nos estudos folclóricos. Esse fato, de acordo com Lopez, contribuiu para que, em 1938, sentindo sua maturidade no campo, elaborasse a Bibliografia básica brasileira de folclore e etnografia, a qual apresentava suas bases antropológicas: “Na bibliografia está o entrelaçamento dos estudos de Etnografia, Antropologia, História, Sociologia, Literatura e Folclore, deixando clara a sua posição de que o Folclore deve ser estudado no conjunto da cultura brasileira e não como fenômeno isolado” (LOPEZ, 1972, p.103).

Também seguidas ao curso aconteceram conferências ministradas por intelectuais da área como: Arthur Ramos e Claude Lévi-Strauss. Devido o sucesso do curso, com o intuito de prosseguir com os projetos do DCSP, em novembro de 1936, surge a proposta, por parte de MA, de criação de um Clube de Etnografia, a qual é aceita:

O objetivo era formar um grupo de reflexão, exposição e realização de pesquisas etnográficas e folclóricas, a fim de viabilizar a prática daqueles funcionários e estudantes que cursaram as aulas de Dina Lévi-Strauss e, naturalmente, amadurecer as ações do Departamento na área. (CERQUEIRA, op. cit., p.103)

No entanto, após retornar das férias na Europa, Dina discordou do termo “clube”; e com a concordância de MA ocorreu a mudança para Sociedade de Etnografia e Folclore. A primeira diretoria foi eleita em abril de 1937, tendo MA como presidente e Dina Lévi-Strauss como 1ª secretária.

Entre os 64 sócios fundadores, encontravam-se integrantes do Departamento, já participando da Sociedade de Sociologia¹⁰⁹, e alunos do curso ... como: Bruno Rodolfer, Claude Lévi-Strauss, Edmundo Krug, Emílio Willems, Ernani Silva Bruno, Fábio Prado, José Bento Faria Ferraz, Luiz Saia, Paulo Duarte, Camargo Guarnieri, Oneyda Alvarenga, Pierre Monbeig, Plínio Ayrosa, Samuel H. Lowrie, Rubens Borba de Moraes e Sérgio Milliet. (BATISTA, 2004, p.85)

De acordo com Cerqueira (op. cit.), o acervo documental da SEF possui valioso material que foi reunido por MA; Dina preparou uma bibliografia de Etnografia e Folclore

¹⁰⁷ Essa publicação trazia as atividades desenvolvidas pelo DCSP.

¹⁰⁸ Essa dissertação foi publicada na RAM, ano IV, vol. XLI, nov/37, onde também consta o trabalho final de outro aluno do curso: Mário W. Vieira da Cunha, intitulado: “A festa de Bom Jesus de Pirapora”, respectivamente ANDRADE, 1937a, CUNHA, 1937.

¹⁰⁹ Sociedade também ligada ao DCSP, como a SEF.

contendo mais de 200 títulos de livros, revistas, jornais e coleções completas sobre essas áreas.

As atividades de Etnografia e Folclore podem ser seguidas na *Revista e Boletins da Sociedade* e demais instruções organizadas por Dina Lévi-Strauss, aí ativa até sua partida para a França. Com a sua saída e a de Mário de Andrade, a Sociedade diminuiu as atividades, extinguindo-se em 1941. (BATISTA, op. cit., p.85)

Apesar do curto período de existência da SEF, ressalto dois projetos implementados a partir das suas atividades, os quais são representativos para o objeto da presente pesquisa. O primeiro foi o levantamento das danças populares existentes no estado de São Paulo no ano de 1937, sendo ele parte integrante do trabalho apresentado pelo DCSP no Congresso de Folclore, em Paris, no mesmo ano, sobre o qual Raffaini aponta que:

... percebemos o interesse do Departamento de Cultura por pesquisas etnográficas em diversos momentos. Por ocasião do congresso de população, realizado em Paris em 1937, para o qual o Departamento foi convidado, realizou-se um inquérito para a confecção de mapas folclóricos. *O trabalho foi feito em conjunto com a Sociedade de Etnografia e Folclore*¹¹⁰, e abordou três assuntos: proibições alimentares, danças populares e medicina popular. Sobre os temas que foram pesquisados é interessante notar que eles se relacionavam às pesquisas e interesses que o próprio diretor do Departamento, Mário de Andrade, possuía há bastante tempo. Para a realização da pesquisa foram distribuídos 4000 questionários, por todo o Estado, a inspetores de ensino, médicos, farmacêuticos, juízes de paz, diversos funcionários públicos e diretores de jornais do interior. A importância de se colaborar com a pesquisa foi bastante divulgada pelo jornal *O Estado de São Paulo*. O resultado desse inquérito tornou possível a confecção de mapas folclóricos que foram apresentados em Paris por Sérgio Milliet, Nicanor Miranda e Rubens Borba de Moraes. Esses mapas, confeccionados em papel transparente, mostravam as regiões do Estado onde apareciam essas manifestações folclóricas, com os dados quantitativos. (RAFFAINI, 2001, p.85, grifo da autora)

Essa pesquisa contou com a participação de associados (as) da SEF e outros (as) colaboradores (as). No Catálogo da SEF (CATÁLOGO, 2011, p.44-9) encontra-se a relação dos municípios que contribuíram com a pesquisa, incluindo a quantidade de questionários válidos para tabulação referente a cada município. Sendo que o total de questionários considerados para a confecção do mapa de danças foi de 842. Nas visitas realizadas ao CCSP tive acesso, através da microfilmagem, ao acervo da SEF, realizando a leitura dos questionários respondidos pelos munícipes de Campinas¹¹¹. Também localizei os mapas folclóricos das danças, porém estes não apresentam condições adequadas para análise, devido às dificuldades de visualização dos dados registrados.

¹¹⁰ Grifos meus.

¹¹¹ A opção por Campinas se deve ao fato deste ser o município onde reside a pesquisadora, também ter sido o que retornou o maior número de questionários à SEF.

O segundo projeto aconteceu em 1938, tendo Luiz Saia, que também cursara o curso de Etnografia e Folclore, e era associado da SEF, sido nomeado por MA para liderar a equipe da MPF para documentar as manifestações nas regiões norte e nordeste do país; esta última iniciativa referencia o esforço em prol da realização do curso de 1936, pois agora, diferente do que aconteceu em 1928-29, MA tinha se formado sistematicamente e formado alunos (as) para que a pesquisa etnográfica ocorresse com maior fundamentação científica.

Planejada pelo Departamento para se realizar no final de 1937, a Missão de Pesquisas Folclóricas só pôde partir de São Paulo em fevereiro de 1938, nos dias finais da gestão do escritor. Munidos das instruções metodológicas, vindas do curso de Dina Lévi-Strauss e das experiências anteriores de Mário de Andrade, levando os equipamentos adquiridos e já testados (o gravador de discos Presto Recorder, a filmadora, a máquina fotográfica) os quatro integrantes da Missão- Luiz Saia, o maestro Martin Braunwieser, o técnico de gravação Benedito Pacheco e o auxiliar Antônio Ladeira- durante cinco meses percorreram o Nordeste e o Norte do país, *documentando as mais diversas danças folclóricas*, que gravam, filma e fotografam. E anotam em fichas e em cadernetas de campo dados sobre as manifestações, os informantes e o local. (BATISTA, op. cit., p.50)

Avalio que destacar o curso de Etnografia, seguido da criação da SEF, dentro da política do DCSP, mostra a continuidade da trajetória de MA, só que agora não mais somente como um intelectual comprometido, mas também como representante público, pois os trabalhos e as vivências da década de 1920 até os primeiros anos da década de 1930, alimentados pelo Movimento Modernista e também por projetos pessoais convergiram à aceitação do desafio para atuação no governo.

Pelas leituras realizadas observei que os anos de 1935-38 foram um período intenso para MA. Mas devido às mudanças políticas na administração do estado, no final de 1937, começaram a ocorrer pressões. Já em maio de 1938, o prefeito Fábio Prado foi substituído por Prestes Maia, conseqüentemente dias depois houve também alteração na direção do DCSP, tomando posse o sr. Francisco Pati. No mês seguinte MA também se afastou do seu cargo efetivo como chefe da Divisão de Expansão Cultural do DCSP.

Com a saída de MA da direção, a equipe da MPF conseguiu realizar o trabalho por mais dois meses, no entanto, o novo dirigente não partilhava das ideias do seu antecessor; considerando tal projeto um desperdício de dinheiro público, ordenou que o mesmo fosse interrompido. Conforme Batista:

Era intenção de Mário de Andrade acompanhar parte da pesquisa *in loco*, o que não foi possível. Por outro lado, os “documentos” trazidos- que certamente o estudioso pretendia analisar, completando o seu trabalho *Na pancada do ganzá*- ficaram muito tempo “sem eira, nem beira”, sendo mantidos e organizados, com muito esforço e mais tarde, por Oneyda Alvarenga. Mário praticamente não pôde estruturar essa imensa documentação. (BATISTA, op. cit., p.55)

Mesmo MA não tendo conseguido finalizar o seu projeto *Na pancada do ganzá*, que seria uma obra reunindo estudos sobre manifestações da cultura popular brasileira, a idealização da MPF possibilita com que hoje se tenha uma raríssima documentação para pesquisa sobre as danças populares brasileiras, sendo praticamente a única referência de registro de dança popular daquele período (1938), no caso, em filme, pois como já explicitado anteriormente, é um aspecto primordial para se documentar esse tipo de manifestação. Quanto à realização do mapeamento folclórico das danças populares existentes no estado de São Paulo em 1937, é outra fonte valiosa de informações para quem objetive ampliar os conhecimentos referentes a essa temática, pois pode levar a questões como: “Quais das manifestações daquele período ainda existem?”; “As danças populares diminuíram ou se ampliaram em nosso estado?” Além de outras.

No próximo capítulo tratarei especificamente da dança na obra do autor, passando primeiramente pela obra DDB; seguido do período em que foi diretor do DCSP delimitei o período em que dirigiu a SEF, e dentro desse a pesquisa de mapeamento das danças populares no estado de São Paulo, no ano de 1937; a implementação dos programas para os parques infantis, com destaque às danças e à coordenação do Projeto da MPF, que registrou danças populares realizadas, principalmente, na região nordeste do país, no ano de 1938.

Capítulo 4- Mário e os encontros com as danças: “Encontros com Mário... descobrindo as danças”

Tudo gira,

Tudo vira,

Tudo salta,

Samba,

Valsa,

Canta,

Ri!

Quem foi que disse que não vivo satisfeito?

*EU DANÇO!*¹¹²

A obra de MA tem sido referência para várias áreas do conhecimento: literatura, música, educação, sociologia, antropologia, fotografia, e também no que se refere aos conhecimentos relacionados à dança. Neste capítulo prioriza-se a apresentação do que chamo de *encontros com as danças*. Como já apontado no capítulo 2, dança e música populares caminham juntas, dificilmente se falará de uma sem referir-se à outra; mas, observa-se uma estreita relação das pesquisas feitas pelo autor voltadas às culturas populares enfocando a música, entendendo que isso deveu-se à sua formação musical. Alvarenga reforça essa afirmação quando escreve que:

Pelo que se sabe de Mário de Andrade na época de sua maior atividade como pesquisador de folclore, *seu interesse residia então, antes de mais nada, em obter documentos musicais populares que ajudassem os compositores brasileiros a fixarem as bases nacionais da nossa música artística*. Suas pesquisas começaram como um trabalho fundamentalmente de músico que não pretendia considerar-se folclorista. (in ANDRADE, 1984, p.16, grifos meus)

Um aspecto que caracteriza esse interesse são os registros das partituras referentes às melodias das diversas cantigas colhidas. Especificamente sobre as danças, no que concerne às coreografias, aconteceu de maneira mais exploratória e ilustrativa.

¹¹² ANDRADE, Mário. Poesias completas, 1972. Este é um trecho do poema *Danças*, que foi dedicado à Dona Baby Guilherme de Almeida, data de 1924, está no livro Remate de Males.

Entretanto, o objetivo desta pesquisa é fazer emergir os registros das danças abordadas na obra de MA, sejam eles escritos, quantitativos e qualitativos, ou representativos através, de fotografias. Considero fundamental compartilhar que, enquanto pesquisadora e brincante, é fabuloso acompanhar o deslumbramento vivenciado por MA durante seu processo de pesquisa neste campo, pois percebo que os fatos relatados me são inteiramente familiar, desde os primeiros contatos que mantive com o universo das danças populares. Importante enfatizar que neste momento o objetivo ainda não contemplará um diálogo crítico com o autor, o apresenta descobrindo e narrando suas descobertas, que através dessas narrativas a pesquisadora, e brincante, pôde também realizar outros encontros com as danças. Mas ficará para outro trabalho a discussão numa perspectiva em que práxis e teoria sejam amplamente confrontadas.

Para destacar as danças na obra do autor, delimitei quatro momentos da sua trajetória, sendo que o primeiro refere-se à DDB, que MA foi escrevendo a partir das pesquisas feitas ao longo da vida, sem, no entanto, conseguir finalizá-la. Assim, foi a sua “discípula”, Oneida Alvarenga, quem organizou o material deixado pelo “mestre”, tentando seguir o que seria o objetivo dele, editando-a em três volumes. Porém, vale apontar que a obra contém estudos inacabados como os dos Pastoris, Maracatus, Cabocolinhos, Congadas e Moçambiques. Ao referir-se às danças dramáticas, MA reunia manifestações onde havia dança, canto e dramatização de um determinado tema.

O segundo momento se reporta ao ano de 1937, quando MA coordenou uma pesquisa para mapear as danças populares existentes no estado de São Paulo, nesse mesmo ano. Tal pesquisa foi realizada através da SEF/DCSP, para ser apresentada no *Congresso de Folclore*, em Paris. A partir desses dados tem-se a possibilidade de saber quais danças eram conhecidas e praticadas em várias cidades do estado na época.

Em seguida evidencia-se a presença das danças nos programas dos parques infantis, no período em que MA esteve na direção do DCSP (1935-38), mostrando, através de imagens, as representações de vivências de diferentes linguagens¹¹³, nessas instituições

¹¹³ Utilizo esse termo considerando que ao propiciar espaço para manifestações artísticas, no caso aqui a dança, consequentemente se vivenciará as linguagens corporal e musical.

educativas, com destaque para a representação do bailado *Nau Catarineta*¹¹⁴, dança dramática presente nas pesquisas de MA.

Finalizando, abordo a MPF coordenada por MA em 1938, cujo projeto compreendeu a ida de uma equipe com quatro pessoas, tendo como chefe Luiz Saia, aos estados do nordeste e norte para realizar a colheita de materiais e registro de manifestações das culturas populares¹¹⁵:

Aliás, é oportuno enfatizar que Mário de Andrade e a equipe da Missão, por intermédio do Departamento Municipal de Cultura, realizaram de fato, e em 1938, *os primeiros registros de manifestações culturais de natureza imaterial*, instrumento de reconhecimento, proteção e valorização que só viria a ser legalmente previsto na Constituição Federal de 1988 e regulamentado pelo Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000. (MISSÃO, 2011¹¹⁶, grifos meus)

Essa empreitada deu-se através da utilização de diferentes recursos, dentre eles os audiovisuais, que no final resultou no que se pode identificar como o primeiro documentário sobre as culturas populares brasileiras. Do acervo produzido a partir desse projeto apresento as danças documentadas e suas respectivas localidades, usando como referência da atualidade, o documentário *Mário e a Missão* (2003), que refez o caminho da MPF de 1938 e registrou as manifestações que até hoje são realizadas. O diretor, Luiz Adriano Daminello, mostra a situação de agremiações, comunidades, brincantes e lideranças que mantêm as tradições populares; esse trabalho foi desenvolvido buscando refazer o mesmo caminho das cidades do roteiro feito pelos pesquisadores na época. A partir do documentário, que registrou danças como: o bumba meu boi, o maracatu, os caboclinhos, a chegança, os congos e o coco, argumento que, passadas décadas, mesmo com todo o processo de “civilização”, vivenciado, essas manifestações são mantidas por grupos sociais, que, mesmo enfrentando várias dificuldades e barreiras continuam por vivenciá-las.

¹¹⁴ Essa dança dramática também é identificada por outras denominações como: *Barca e Chegança de Marujos*.

¹¹⁵ Cf. MISSÃO, 2011, no Caderno (p.75-6) encontra-se a relação das tradições documentadas.

¹¹⁶ Texto de José Saia Neto que consta do Caderno (p. 80) que compõe a publicação do DVD.

4.1- *Eh boi!* As danças dramáticas

*Vinde, vinde,
moços e velhos,
vinde todos, apreciar.
Como isso é bom,
Como isso é belo.
Como isso é bom,
é bom demais.
Olhai, olhai.
admirai. (bis)
Como isso é bom,
é bom demais¹¹⁷.*

Para a elaboração deste texto referenciei-me em DDB (ANDRADE, 1982a,b,c), obra póstuma, organizada por Oneida Alvarenga, ex aluna e “discípula” de MA, a quem ele confiou os seus escritos de pesquisa, em parte organizados, para que, após sua morte, ela continuasse os trabalhos.

Em DDB (ANDRADE, 1982a) inicialmente há um estudo sobre as origens das danças dramáticas e MA escreve: “Uma das manifestações mais características da música popular brasileira são as nossas danças-dramáticas” (p.23). Afirma que a origem delas é religiosa, e que a permanência através dos tempos devia-se ao simbolismo que lhes era inerente, pois por meio desses “brinquedos” as pessoas expressavam atividades vitais. Dessa forma, reporto-me a Huizinga que, em sua obra, *Homo ludens*, relaciona a dança ao jogo, devido à identidade de ambos, diz o autor que o jogo é uma das principais bases da civilização e com isso:

Ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural. (HUIZINGA, op. cit., p.12)

¹¹⁷ Letra da música: *Vinde, vinde, moços e velhos*, faixa 2, cd *Na pancada do ganzá*, NÓBREGA, 1997.

Para o autor: “A dança é uma forma especial e especialmente perfeita do próprio jogo” (ibidem, p.184).

Sendo assim, MA fala que, no caso do bumba meu boi, o simbolismo era a luta pelo alimento de modo geral, já as cheganças representavam as disputas religiosas. Constatamos que, na maioria das danças dramáticas, ocorre a morte e a ressurreição do personagem principal.

No Bumba-meu-boi, nos Cabocolinhos, nos Cordões de Bichos amazônicos, ainda nos Congos, nos Cucumbis e nos Reisados isso acontece. Se trata duma noção mística primitiva, encontrável nos ritos do culto vegetal e animal das estações do ano, e que culmina sublimamente espiritualizado na morte e ressurreição do Deus dos cristãos. Nas danças dramáticas de origem proximamente e diretamente ibérica, nos Pastoris e Cheganças, há somente o elemento fundamental de qualquer drama (aliás assimilável à noção primária de morte e ressurreição ...), isto é, a luta dum bem contra um mal, que os bailados coletivos, e por isto infensos aos sentimentos individualistas (principalmente amoroso) caracterizam na noção de perigo e salvação. (ANDRADE, 1982a, p.25)

Apesar da origem religiosa dessas manifestações populares teatrais, o aspecto cômico foi alcançando maior destaque. Dessa forma, como o teatro universal, o nacional também nasceu da religião; por um lado, com o tempo, os elementos profanos foram imperando. Para MA, essa mudança sofreu influência erudita, considerando que passaram por reorganização ou recriação por parte de pessoas alfabetizadas. Mas por outro lado, verificou-se também que, em parte das danças dramáticas, os elementos profanos e religiosos permaneceram conjuntamente como, por exemplo, no Bumba meu boi, nos Congos e nos Maracatus.

Vale enfatizar que, quando MA desenvolveu sua pesquisa sobre a música popular brasileira, utilizou o termo danças dramáticas para caracterizar a variação coreográfica teatral relacionada à tradição popular brasileira.

Reúno sob o nome genérico de “danças dramáticas” não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas. (ANDRADE, 1982a, p.71)

A origem religiosa das nossas danças dramáticas está vinculada aos cultos tradicionais religiosos que já tinham características populares, como: Natal, Dia de Reis, Páscoa e Corpus Christi. Sobre isso MA afirmou:

Um dos chamarizes empregados pelos jesuítas nos trabalhos de catequese foi a realização desses autos, dramas religiosos mesclados de canto e dança, em que tomavam parte irmãos e índios já submissos. Não careço me documentar disso, mas cumpre verificar que desde início esses autos tinham uma tendência muito forte para se profanizar. (ANDRADE, 1982a, p.29-30)

Entretanto, essa relação não seria direta, podendo-se identificar elementos semelhantes, mas diferenciando o teatro popular do religioso; ele completa:

Mas apesar de tudo isto, os autos jesuíticos bem como as comédias, as tragédias, as óperas (como as do Judeu...) me parecem um fenômeno teatral a parte, que se desenvolveu ao lado das danças dramáticas, sem influência direta sobre estas. Teria havido quando muito aquela influência natural, mais propriamente interpenetração, que resulta sempre de formas similares se desenvolvendo no mesmo lugar. Mesmo esta interpenetração, se é que existiu, com alguma força, é já agora pouco discernível. (ANDRADE, 1982a, p.30)

As danças dramáticas têm como elemento característico o cortejo, que vem de um costume religioso: as procissões católicas. Essas procissões eram acompanhadas por índios e negros que seguiam dançando e cantando.

Há mais um elemento importantíssimo de constituição e realização que é comum a todas as nossas danças dramáticas, e deriva de outros costumes. Me refiro à parte dos bailados, *constituindo num cortejo que perambula pelas ruas, cantando e dançando*, em busca do local onde vai dançar a parte propriamente dramática do brinquedo. Esse cortejo, quer pela sua organização quer pelas danças e cantorias que são exclusivas dele, já constitui um elemento especificamente espetacular. Já é teatro. Fazem parte dele as cantigas religiosas, os dobrados de marcha, as despedidas, cantos de trabalho alusivos e danças puras: por vezes atingindo um desenvolvimento tão desmedido que podem dar ao cortejo uma importância prática bem maior que a da representação propriamente dramática. (ANDRADE, 1982a, p.31, grifos meus¹¹⁸)

Considerando-as manifestações características da música popular brasileira, verificou que preservavam as tradições indígenas, africanas e portuguesas:

Nisso o povo brasileiro evolucionou bem sobre as raças que nos originaram e as outras formações nacionais da América. Possuímos um grupo numeroso de bailados, todos eles providos de maior ou menor entrecho dramático, textos, músicas e danças próprias. E se me fatiga bastante, pela sua precariedade contemporânea, afirmar que o povo brasileiro é formado das três correntes: portuguesa, africana e ameríndia, sempre é comovente verificar que apenas essas três bases étnicas o povo celebra secularmente em suas danças dramáticas. (ibidem, p.23)

O que chamou a atenção de MA ao aprofundar-se nos estudos sobre as danças foi o fato de nenhuma referir-se à história do povo brasileiro propriamente dito; desde a colonização muitos episódios marcantes poderiam ter sido representados por essas

¹¹⁸ MA prossegue, conta sobre as cartas escritas pelos padres, no sec. XIX, onde esses relatavam as procissões que aqui aconteciam (ANDRADE, 1982a, p.32).

manifestações, todavia prevaleceram as que trouxeram elementos e aspectos das culturas dos povos que formaram a base da nossa nação.

Ainda sobre as danças dramáticas, reforça que, com o passar dos tempos, elas sofreram alterações que as distanciaram da origem religiosa¹¹⁹:

Foi a finalidade religiosa que deu aos bailados a sua origem primeira e interessada, a sua razão de ser psicológica e a sua tradicionalização. (*Porém*) (...) O interesse pelo cômico é sempre um dos elementos principais dessa degradação religiosa das criações populares teatrais (...) A vontade de caçar, de se libertar de valores dominantes por meio do riso, produziu a inflação de episódios como esses, em que o povo atinge inocentemente o próprio sacrilégio, numa serena ausência de pecado. (...) os interesses da luta pela vida desorientam violentamente o fundo religioso dos bailados, a ponto de nalguns esse fundo já estar quase invisível. (ANDRADE, 1982a, p.26-7)

MA fundamentando-se em suas pesquisas teóricas apontava que as danças dramáticas brasileiras teriam herdado, quanto à técnica, três tradições: o cortejo, que também era elemento das tradições pagãs de Janeiras e Maias¹²⁰, dos cortejos reais africanos e das procissões católicas que aqui aconteceram e eram seguidas com manifestações dos índios, negros e brancos; os Vilhancicos religiosos¹²¹ que influenciaram os nossos Pastorais e os brinquedos populares ibéricos, que comemoravam as disputas entre mouros e cristãos¹²².

O autor ressalta outra característica presente nos bailados negros: os cânticos entoados em frente às igrejas, sendo eles de cunho católico. No entanto, ressalta o aspecto primitivo dessas danças:

Está claro que essa parte dramática dos bailados expõe sempre uma luta de um bem contra um mal, mas isto em última análise é o princípio mesmo de qualquer drama e não tem a menor importância qualificadora. O que interessa muito verificar, como tenho insistido desde os primeiros estudos que fiz das nossas danças dramáticas, é que essa luta de um bem com um mal insiste entre nós no princípio mágico, mais primitivo que as religiões propriamente ditas... Isto implica em concluir que, embora influenciadíssimas pelos costumes e técnicas teatrais européias, *as nossas danças dramáticas derivam de princípios tradicionais conservados na vida brasileira pelas culturas mais primitivas, ameríndias e africanas*. (ANDRADE, 1982a, p.58, grifos meus)

¹¹⁹ Todavia, MA (1982a, p.28) destaca que, nas Cheganças, nos Reisados e nos Pastorais os elementos profanos sobressaíram, enquanto que, no Bumba meu boi, Congos, Maracatus e nos Cordões de Bichos esses elementos, apesar de presentes, permaneceram juntamente com os religiosos.

¹²⁰ Festas pagãs pré-cristãs que foram incorporadas ao calendário religioso católico.

¹²¹ Tradição espanhola e portuguesa de canto solo e coral, presente nas procissões, onde os populares representavam pastores.

¹²² Cf. ANDRADE, 1982a, p.27-33.

Outros aspetos pontuados foram a respeito da importância da música nos cortejos, sejam eles profanos ou religiosos, atuando enquanto um elemento mágico. As figuras mascaradas que se fazem presentes nas danças dramáticas referendam um costume universal relacionado a expulsar os espíritos maus ou ainda como uma forma de encantar, atrair. Como já dito anteriormente, a comicidade passou a fazer parte dessas manifestações, pois através dela, indivíduo e coletividade também se libertavam da religião.

Elemento comum é a figura do mestre nas danças dramáticas, ele é quem comanda: “O mestre é o diretor do espetáculo e do Rancho, puxador das cantorias comumentes, organizador e mandachuva. No geral ele funde a sua posição técnica de Mestre do bailado com a dum dos personagens principais da parte dramática” (ANDRADE, 1982a, p.65).

De acordo com Santos (2010), o termo danças dramáticas não foi cunhado por MA, porque anteriormente já havia aparecido na obra do antropólogo inglês William Ridegway, de 1915, “*The Dramas and Dramatic Dances of the Non-European Races*”, onde o autor referia-se a manifestações populares que incluíam ação corporal, drama e cena. Apesar desse autor não ter sido identificado por Santos (idem) nas referências bibliográficas de MA, aponta a possibilidade dele ter conhecido a expressão através da leitura de outros antropólogos. Quanto à utilização dessa denominação MA disse:

Nunca houve um nome genérico designando englobadamente todas as nossas “danças dramáticas”. Foi por isso que me utilizei desta expressão, sem recusar a palavra “bailado”, mas a evitando como nome geral, para as nossas danças dramáticas populares, por causa dos confusionismos que ela poderia acarretar, dados os conceitos técnicos e eruditos que a fixaram já. (ANDRADE, 1982a, p.33)

Nota-se que MA ao empregar o termo danças dramáticas especificou um grupo de danças, sendo que esse também, como o autor citado acima, Ridegway, englobava os bailados que tinham dramatização. No trecho abaixo se tem os elementos característicos dessas danças:

Como já falei, todas as danças dramáticas se dividem em duas partes bem distintas: o *cortejo*, caracterizado coreograficamente por peças que permitem a locomoção dos dançadores, em geral chamadas “Cantigas”; e a parte propriamente dramática, em geral chamada “*Embaixada*”, caracterizada pela representação mais ou menos coreográfica dum entrecho, e exigindo arena fixa, sala, tablado, pátio, frente de casa ou igreja. Só se distinguem os Maracatus, cuja idéia nuclear é o próprio cortejo real, e que por isso não constitui uma dança dramática em toda a extensão do termo... A parte dramática é a que conserva mais fixamente os seus textos, transmitidos oralmente ou conservados em manuscritos. (ANDRADE, 1982a, p.57, grifos meus)

O presente trabalho de pesquisa além de apresentar esse grupo específico faz referência a outras danças populares presentes na obra do autor, as quais não se enquadram na categoria de danças dramáticas.

Observa-se que, quanto à nomeação dessas manifestações, MA apresenta outros estudiosos e as denominações dadas por eles às danças populares brasileiras: “A distinção feita por Silvio Romero é a mais clara e se pode ainda reproduzir integralmente: “Os festejos próprios das janeiras em Sergipe, e em geral em o norte do Brasil, dividem-se em três grandes categorias: Bailes Pastoris, Cheganças, Reisados...” (ANDRADE, 1982a, p.35).

Romero diz que os Bailes Pastoris eram feitos por meninos de ambos os sexos, e às vezes, por moços e moças, ambos jovens, de famílias com melhores condições; já as Cheganças eram apresentadas por grande número de pessoas e referiam-se a guerras marítimas e batalhas entre mouros e cristãos, havendo dois tipos: Chegança de Mouros e Chegança de Marujos; e ainda os Reisados que eram folguedos variados, mas tendo como particularidade, após as danças e os cantos, a dramatização do Bumba-meu-boi (apud ANDRADE 1982a, p.35-6).

Nesses estudos, MA identificou as manifestações portuguesas¹²³ que teriam originado nossos Pastoris, Cheganças e Reisados. Destaca que, nos Reisados, que também usam a denominação de Ranchos, há a morte e ressurreição de um bicho, planta ou objeto inanimado: “... morto o bicho, este revive para qualquer artimanha. Esse é o fundamento do Reisado que toma para assunto o bicho que denomina o grupo dos bailarinos. É sempre o assunto de imemorial significação mágica em que se dá morte e ressurreição do bicho ou planta” (ANDRADE, 1982a, p.39). Informa que na região norte os Reisados são denominados como Cordão de Bichos¹²⁴.

MA tinha vários informantes os quais lhe enviavam registros de manifestações de vários lugares do país e esses lhe serviam de material de pesquisa também, usando para

¹²³ MA diz que em Portugal havia rodas cantadas e dançadas por adultos, as relacionando à ciranda que aqui no Brasil passou a ser praticada na maioria das vezes por crianças, mas é uma manifestação que permanece no imaginário adulto brasileiro (ANDRADE, 1982a, p.42). Porém há que se ressaltar a ciranda pernambucana, onde se identifica a presença de adultos realizando essa manifestação (cf. PERNAMBUCO, 1996, p.129).

¹²⁴ No documentário *Mário e a missão* (2003) há depoimentos de brincantes de Cordão de Bichos.

fazer comparações e referências. Quando escreveu sua introdução às danças dramáticas dialogou com outros autores que já tinham produção sobre essas manifestações.

O autor ressaltou que elementos de diferentes danças têm presença comum em parte delas, para essa constatação não se tem uma explicação comprovada. Mas como já exposto no segundo capítulo, MA trabalhou com o conceito de folclore não estático, isto é, apesar da utilização do termo, já vislumbrava uma concepção de cultura passível de transformações, por isso construída pelos sujeitos; criada e recriada por aqueles (as) que a produzem; incorporando elementos dos diversos lugares e contextos onde se estabelece, isto é, de acordo com os fatos e acontecimentos históricos de determinada época. Por isso seja algo tão complexo se chegar a uma definição quanto às origens de cada dança popular, especificamente, e compreender as interpenetrações que ocorrem nesse universo.

Remeto-me a Geertz (op. cit.) que aponta a cultura como pública e diz: “O que devemos indagar é qual a sua importância...” (op. cit., p.8). Para ele faz-se necessário o aprofundamento de reflexão para a compreensão dos significados que essas culturas têm para os sujeitos envolvidos, o que eles comunicam, transmitem através delas. O autor também critica o conceito de cultura como algo padronizado e que deva ser seguida por todos os indivíduos de um grupo social. Sobre a compreensão dos significados presentes nas culturas, ele coloca que essa não deva ser buscada através de métodos formais. Sustenta que somente um nativo interpreta a sua cultura em primeira mão (ibidem, p.11¹²⁵).

Perante este pensamento, avalio que, mesmo sem deixar de admitir a pesquisa como um método formal, a presente discussão é válida por também dar voz aos sujeitos, àqueles e aquelas sobre os quais se fala, isto é, neste estudo onde as danças populares são o objeto central, há espaço para que os brincantes sejam ouvidos, o que acontecerá ainda neste e no próximo capítulo. Outro aspecto diz respeito que, se por um lado o método de estudo é formal, por outro há o mergulho na obra de MA, que priorizou a valorização dos significados das culturas populares e o protagonismo dos sujeitos envolvidos.

¹²⁵ Sobre o tema cultura, a *RAM* (ag/set 1935 e nov/dez 1935) publicou, respectivamente, artigos de Bastide (1935) e Lowie (1935), sendo que os mesmos defendiam conceitos divergentes. Com isso, a Revista demonstra que oportunizava espaço para que os autores expussem suas ideias, contribuindo com o debate e a construção do pensamento intelectual.

A partir dos seus estudos, MA elencou vinte danças dramáticas, relacionando: *os pastoris; as cheganças* (de mouros e de marujos); *os reisados; os cordões de bichos; o bumba-meu-boi; os congos; o congado ou a congada; o moçambique; o quilombo; os cucumbis; as taieiras; o maracatu; os cabocolinhos* (ou caboclinhos); *os tapuias; os caiapós; o auto do pagé; a dança dos meninos índios; os caboclos de Itaparica; a cana verde e a dança dos velhos*¹²⁶.

Argumentou: “Estas são as que conheço, ou de que tenho notícia. Aliás o número delas a que cheguei, cumpre notar, indica mais nomes diversos que bailados diferentes. As menos dramáticas como entrecho, se confundem, derivam uma das outras ou se influenciam mutuamente” (ANDRADE, 1982a, p.56). Para ele, parte das deformações ocorridas nas manifestações deve-se às várias alterações que ocorrem nos textos dessas, devido o fato de seus praticantes apresentarem dificuldades para decorar trechos grandes, pois a transmissão é feita oralmente e quando há o registro escrito, esse também é feito por pessoas com pouca escolaridade, daí as modificações serem inevitáveis. E ainda sobre essas danças o autor expôs que:

“... estão em plena, muito rápida decadência. Os Reisados de muitas partes já desapareceram. Desapareceram as Taieiras, os Quicumbres, os Meninos Índios. Nas regiões centrais do país, sobretudo nas mais devastadas pelo progresso, o que existe é desoladoramente pobre, muitas vezes reduzido a simples cortejo ambulatório, que quando pára só pode ainda dançar coreografias puras e alguma rara figuração de guerra, perdida a parte dramática. No Norte e no Nordeste é que as danças dramáticas persistem bastante freqüentes ainda, mais fixas como dramaticidade e em suas datas anuais. (ANDRADE 1982a, p.69)

Apesar de, em DDB, catalogar vinte bailados, só dedicou um estudo mais aprofundado a oito deles. Em Cheganças, Pastoris, Congos e Maracatu, há uma introdução, seguida dos documentos das pesquisas de campo e as notas finais; nos Cabocolinhos, Bumba-meu-boi, Congadas e Moçambique, são textos descritivos e/ou os registros referentes às pesquisas de campo. As danças documentadas foram: as cheganças (de mouros e de marujos); o pastoril; os congos; o maracatu; os cabocolinhos; o bumba-meu-boi; a congada e o moçambique¹²⁷.

¹²⁶ Cf. ANDRADE, 1982a, p.54-5.

¹²⁷ Conforme texto explicativo de Alvarenga in ANDRADE, 1982a, p.13.

No final da introdução de DDB, no primeiro volume da obra, MA demonstra seu descontentamento ao falar do desaparecimento de algumas danças dramáticas, principalmente nas regiões onde o progresso mais se alastrou, demonstrando, com isso o lado perverso e contraditório. Na luta entre as danças e a civilização, esta última é quem tem o domínio. Com isso transcrevo esse trecho na íntegra, por considerá-lo provocador; nele o autor instiga-nos a refletir sobre aspectos inerentes a este conceito.

Engraçada a civilização... Eu que amo irrefletidamente, absurdamente a vida, e que por isso não sou também contra a civilização, não consigo imaginá-la mais do que uma criadora de conceitos. De preconceitos. Civilizar-se seria distinguir e fixar em conceitos as formas da vida. *As formas da vida todas elas já existem entre os chamados selvagens.* Mas desde (sic) a uma delas se dá um preconceito que a define e delimita, está iniciada uma via de civilização. A civilização cria um conceito de conforto, mas não o próprio conforto que já existia antes dela. A civilização cria um preconceito de higiene, mas não a própria higiene. A civilização criou um preconceito de cidade moderna e progressista, com boa-educação civil. *E como em Paris, Nova York e São Paulo não se usa danças dramáticas, o Recife, João Pessoa e Natal perseguem os Maracatus, Cabocolinhos e Bois, na esperança de se dizerem policiadas, bem-educadinhas e atuais.* São tudo isto, com Cheganças ou sem elas. Mas quem que pode com o delírio de mando dum polícia ou dum prefeito, ou com a vergonha dum cidadão enricado que viajou na avenida Rio Branco! Cocos viram besteira, Candomblé é crime, Pastoril ou Boi dá em briga. *Mas ninguém não lembra de proibir escravidões ditatoriais, perseguições políticas, e ordenados misérrimos provocadores de greves, que de tudo isso nasce crime e briga também.* Está se vendo: criaram preconceitos de policiamento, de briga, de crime também... *Mas talvez as civilizações evitem com cuidado criar o conceito da felicidade, que desse lado é que estão Cabocolinhos e Congados...* (ANDRADE, 1982a, p.69-70, grifos meus)

Sobre isso Bakhtin (1999, p.7) diz que as festividades são uma forma primordial e marcante da civilização humana, pois: “Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo (...). As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo”.

Todavia, enfatizo que, em contraposição a todo o temor de MA pelo fim desse universo, veja-se sua última frase no texto introdutório às danças dramáticas : “De maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte”, se registrou¹²⁸ que, tanto nas viagens etnográficas, quanto na MPF, havia *a presença da criança, da nova geração*, que talvez seja um elemento emblemático para a discussão sobre a permanência/ continuidade ou não das tradições. Também se observa, no documentário *Mário e a Missão* (2003), essa presença marcante em todas as manifestações documentadas, conforme já exposto, uma

¹²⁸ Através das filmagens e das fotografias das danças realizadas pela equipe da MPF.

das características das danças populares é a possibilidade do encontro de gerações, o que contribuiria para a construção de culturas identitárias entre esses sujeitos.

Detendo-se especificamente a obra, a primeira dança relatada em DDB são as Cheganças, identificadas como de *Mouros* ou de *Marujos*. Essas manifestações de origem portuguesa remetem às dramatizações realizadas pelos marinheiros durante suas viagens. Em Natal (1928), MA documentou a Chegança de Mouros. Quanto à Chegança de Marujos ele explica que a coleta aconteceu em diferentes lugares, depois montou uma sequência para o registro da mesma; as localidades de referência foram: Natal, Penha (RN), Paraíba (capital¹²⁹), e Recife. Sobre o termo utilizado para identificar esses bailados ele dá outros nomes como sinônimos: “No Rio Grande do Norte chamavam-lhe “Fandango”, “Barca” na Paraíba. Relata que, as Cheganças incluem também a representação de um velho romance, a “Nau Catarineta”, por isso, também reconhecidas popularmente por esse nome, ou ainda, Marujada. Sobre essa diversidade de nomes que uma mesma manifestação possa receber, MA desabafa:

Um dos martírios de quem se entrega a pesquisas mais ou menos sérias de folclore entre nós é a extrema evasividade, bem como a desnorteante multiplicidade de sinonímia, da terminologia popular. A nomenclatura musical e poética, então, chega às vezes a desanimar, e dentro de uma só região bem circunscrita, um município, por exemplo, certas formas tomam nome diverso, ou um só nome designa formas diferentes. Isso é mais ou menos natural num folclore como o brasileiro que não tem a sedimentação dos séculos, e que provavelmente, varrido pelos progressos, jamais poderá fixar-se com nitidez. (ANDRADE, 1982a, p.98)

Em uma das anotações do *Diário da Missão de Pesquisas Folclóricas*¹³⁰, organizado por Toni (1985), encontrei a designação de *Nau Catarineta*, tendo na frente entre parênteses escrito: Chegança de Marujos, mas há também anotações identificando como *Barca*. A MPF registrou essas manifestações nas localidades de: João Pessoa, Curema e Areia na Paraíba.

Em *Mário e a missão* (2003) há o registro da Nau Catarineta¹³¹, em Cabedelo-PB, onde o informante relata que o grupo estava desativado há quinze anos, porém, entende-se

¹²⁹ Somente em 1930 é que a capital da Paraíba passou a ser denominada João Pessoa, que era o nome do seu governador, que morreu naquele ano. Antes disso, estado e capital tinham o mesmo nome.

¹³⁰ Neste caso refiro-me ao Diário organizado por Flávia Camargo Toni, no qual relaciona todas as referências documentais da viagem, que se encontra no CCSP, acervo da MPF.

¹³¹ Também conhecida como Barca, Chegança e Fandango.

que o mesmo se reuniu para realizar a filmagem para o documentário. Explica ainda que a manifestação foi aprendida informalmente, sendo que o responsável pela transmissão dos conhecimentos foi um mestre popular¹³².

Os registros dessa manifestação feitos por MA é riquíssimo, sendo que o primeiro volume de suas DDB (ANDRADE, 1982a) é dedicado na maior parte a elas, as Cheganças; listou os personagens, descreveu detalhadamente todo o desenrolar da dramatização, suas respectivas cantigas e músicas.

O primeiro volume traz em seguida o Pastoril, tendo Oneida Alvarenga chamado a atenção, quando do esclarecimento da organização do texto sobre essa dança dramática, por considerar que, apesar da sequência seguir às das outras, MA tinha apenas uma versão, bastante rascunhada, isto é, com correções e inclusões manuscritas (ANDRADE, 1982a, p.339). MA assim começa o capítulo dedicado ao Pastoril:

O Natal, a “Noite de Festa”¹³³, abre para o povo nordestino o período das grandes férias festivas que só irão de fato acabar no Carnaval. A farra vai larga e a vida fica cheia de licenças. Na praia, no engenho, no próprio sertão, principalmente se “o ano é bom de inverno”, recrudescem os cocos, os sambas, o zambê. Esse é também o verdadeiro tempo dos “brinquedos”, das danças dramáticas, iniciadas com a representação do *Pastoril* da Noite- de- Festa, e terminadas com os *Cabocolinhos* do Carnaval. (ANDRADE, 1982a, p.342, grifos do autor)

O Pastoril como as demais danças também apresenta outras denominações como: Bailes pastoris, Pastorinhas, Pastoris, Presépios (segundo ele, este último termo foi o que não se difundiu).

De acordo com MA essa tradição é medieval, sua presença em nossas culturas é de origem portuguesa, cristã, pois veio para celebrar o nascimento de Jesus, de forma dramática, mostrando a veneração de pastores e reis magos, entretanto a gente nordestina: “... exagerou a alegria pelo renascimento do Deus morto num período rico de farra e música, que vai durar dois meses” (ANDRADE, 1982a, p342). Dessa forma, o caráter profano é o que caracterizou a manifestação brasileira.

¹³² Em entrevista realizada em 30/4/2012, Luiz Adriano Daminello contou que este grupo remontou a dramatização a partir das lembranças de um brincante. O coletivo estava em processo de reconstrução da manifestação, com a chegada da equipe do documentarista teve a oportunidade de efetivar o projeto. Daminello forneceu-lhe material referente às Cheganças registradas por MA, o qual lhe era desconhecido.

¹³³ MA explica que no Nordeste o Natal também é denominado por Noite-de-Festa.

Holanda explica que: “Os elementos anárquicos sempre frutificaram aqui facilmente, com a cumplicidade ou a indolência displicente das instituições e costumes.” (1995, p.33); para ele, a tradição católica que caracterizou e contribuiu com o processo de colonização foi a mesma que apareceu como rejeitada pelos povos ibéricos, por não propiciar o livre-arbítrio e não valorizar a autonomia do indivíduo (ibidem, p.37).

Sobre os pastoris, MA identificou a influência italiana com relação ao local onde essas manifestações eram encenadas, geralmente, em frente aos presépios (ANDRADE, 1982a, p.344).

MA apresentou as origens mais remotas dos Pastoris, trazendo referências dessa manifestação em outros países europeus; busca em outras fontes descrições dos Auto Pastoris portugueses, comparando-os com os brasileiros. Levanta que os Pastoris foram introduzidos no Brasil desde o primeiro século de colonização. A citação a seguir refere-se a um presépio na Bahia, em 1583, e registra o quanto essas culturas estão a todo tempo se transformando, incorporando elementos que possivelmente farão com que sejam identitárias de determinados grupos sociais: “... aonde algumas vezes nos ajuntávamos com boa e devota música, e o irmão Barnabé (Telo) nos alegrava com seu berimbau” (CARDIM apud ANDRADE, 1982a, p.349). Assim, já nesse momento percebe-se a introdução de um instrumento que com certeza não era comum à manifestação trazida pelos portugueses. MA prossegue:

Mas outro passo ainda mais expressivo da relação de Cardim, pode positivamente ser tomado como documento das origens do Pastoril brasileiro. Era tempo da Festa, em 1584, no dia 5 ou mais provavelmente no dia de Reis seguinte. “Debaixo da ramada se apresentou pelos índios um diálogo pastoril, em língua brasílica, portuguesa e castelhana, e têm eles muita graça em falar línguas peregrinas, máxime a castelhana. Houve boa música de vozes, frautas (sic), danças, e dali em procissão fomos até a igreja com várias invenções”. (ANDRADE, 1982a, p.349)

Holanda chama a atenção para a valorização do ócio por parte dos povos ibéricos, que ele era mais enaltecido do que o negócio, considera, por isso, a similaridade de elementos que certamente teriam interagido na mistura das culturas.

A experiência e a tradição ensinam que toda cultura só absorve, assimila e elabora em geral os traços de outras culturas, quando estes encontram uma possibilidade de ajuste aos seus quadros de vida. Neste particular cumpre lembrar o que se deu com as culturas européias transportadas ao Novo Mundo. Nem o contato e a mistura com raças indígenas ou adventícias fizeram-nos tão diferentes dos nossos avós de além-mar como às vezes

gostaríamos de sê-lo. No caso brasileiro, a verdade, por menos sedutora que possa parecer a alguns dos nossos patriotas, é que ainda nos associa à península Ibérica, a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir, até hoje, uma alma comum, a despeito de tudo quanto nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio à forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma. (HOLANDA, op. cit., p.40)

MA questiona a falta de estudos sobre os Pastoris durante os outros séculos de colonização brasileira, relaciona isso a um possível desinteresse pela manifestação. Cita os autores que a partir do século XIX fizeram produções sobre os Pastoris, afirmando que nesse período eram encontrados em abundância. Continua, comparando os Pastoris com outras danças dramáticas, que apesar de também terem sua maior fixação no nordeste do país conseguiram espalhar elementos por todo o Brasil, ao contrário das Cheganças, Congos, Cabocolinhos e Bumbás, os Pastoris tiveram uma presença bem mais delimitada.

De fato o Pastoril é um fenômeno de imposição erudita, de importação portuguesa, uma verdadeira superfectação, que jamais chegou a se nacionalizar propriamente, e nem mesmo a se popularizar. Se no Nordeste, passada a moda que lhe deu tanto brilho de manifestação na burguesia oitocentista, ele vive hoje popular e empobrecido, *o Pastoril discorda intensamente do caráter popular dos outros bailados nordestinos*. Viverá provavelmente, sustentado apenas pelo interesse sexual que tem, de apresentar mulheres, em vez dos bailarinos machos das nossas outras danças dramáticas. (ANDRADE, 1982a, p.350-51, grifos meus)

Interessante torna-se uma análise sobre essa crítica de MA ao destacar o Pastoril como uma das poucas danças dramáticas em que há presença de mulheres, uma vez que, na atualidade, se observa, amplamente, nas danças populares, a participação feminina, ainda mulheres desempenhando funções que tradicionalmente eram masculinas, como tocar instrumentos. No documentário *Mário e a missão* (2003) registra-se a presença de uma mulher representando a personagem da Salóia (Nau Catarineta, em Cabedelo-PB), fato que anteriormente¹³⁴ não acontecia, conforme MA anotou na descrição das figuras em Chegança de Marujos: “A Salóia (B): meninote vestido de mulher” (ANDRADE, 1982a, p.200). Também no filme: “Barca¹³⁵”, produzido pela MPF em 1938, há indícios de que esta personagem também era interpretada por um homem¹³⁶.

¹³⁴ A descrição da personagem Salóia se refere à Barca colhida na Paraíba, durante a segunda viagem etnográfica (1928-29)

¹³⁵ Cf. MISSÃO, 2011.

¹³⁶ Ainda sobre esse assunto têm-se na nota 14, da introdução às DDB, a seguinte observação: Com exceção dos Pastoris (que hoje só se representa por mulheres, com algum raro ator solista) e dos Maracatus, as nossas danças dramáticas *são obrigatoriamente representadas só por homens atualmente*. Os próprios personagens femininos são encarnados por rapazes novos (ANDRADE, 1982a, p.77, grifos meus).

Porém, MA traz referências de que nem sempre fora assim, anteriormente também já acontecera o inverso, manifestações tendo somente mulheres interpretando os personagens. Novamente nota-se que as culturas não são estáveis, buscam suprir às necessidades, anseios, pensamentos de determinadas épocas. Considero que uma sociedade em que ambos: homens e mulheres, dancem, seja aquela que não esteja estruturada numa concepção determinista, onde se diga: “Isto é de homem ou isto é de mulher”. Fica, por hora, a seguinte questão: “Quando e onde aparecem só mulheres, e quando e onde aparecem só homens? De acordo com as filmagens das manifestações que aparecem em *Mário e a missão* (2003) identifica-se a presença feminina em várias danças, como: bumba meu boi, caboclinhos, coco, chegada de marujos, maracatu e tambor de crioula, embora também seja marcante a presença masculina.

Nos Pastoris, MA conta que as dançarinas se dividem em duas fileiras, sendo que em uma delas o traje é azul e na outra vermelha, relaciona essas cores à caracterização das lutas entre cristãos e mouros; mas também informa que identificou essas mesmas cores nos Congos pesquisados por ele no Rio Grande do Norte (ANDRADE, 1982a, p.354). Seria esta tradição, de emprego dessas cores, cristã ou de origem africana? O autor acredita que essa influência é africana. Quanto aos instrumentos presentes no pastoril, a gaita seria o mais simbólico, no entanto, aqui no Brasil, os Pastoris tiveram como tradição a presença do pandeiro.

Sobre o Pastoril registrado em DDB, MA explica:

Os números deste Pastoril, tradicional em Palmares e já não cantado mais lá, foram colhidos da memória duma senhora muito idosa e registrados em pauta pelo prof. Fabiano Lozano, quando esteve no Recife. Os textos foram registrados da mesma fonte e ao mesmo tempo por Ascenso Ferreira. As peças registradas à medida que surgiam na memória antiga... Em todo caso tomei a precaução de indicar com números entre parênteses a ordem em que as peças surgiam na memória da colaboradora... me parece incontestável que o Pastoril não está completo. (ANDRADE, 1982a, p.357-58)

Na sequência do texto, transcreve letras e melodias das canções desse Pastoril pernambucano. Vale registrar que, n’*O Turista Aprendiz*, o autor conta no diário de 24 de

dezembro, que assistiu a essa manifestação, em Natal, mas não há registro dele, pois não há referência em DDB¹³⁷:

...Guardado da rua, no “sítio” (chacra) do coronel Cascudo, as meninas bailam no Pastoril. São umas deliciosas de canhatãs, desacompanhadas de piano e violino, com tanta graça, tanta desenvoltura no gesto que o futuro da pátria aqui está. *A maior não terá 12 anos porém dançam com um ar de “frevo”, num mexido sensual tão inconsciente como a fatalidade. Umam defendem o cordão encarnado. Outras o azul. No meio a Diana, caçadora sem nenhuma Grécia, celebra com gostosura o nascimento de Jesus, menina linda, graça esplêndida, estrelinha nos cabelos, pandeiro prateado na mão.* Não tem dúvida que o espetáculo é um bocado “bibliothèque rose”, porém agrada os meus passeios. (ANDRADE, 1976a, p.244, grifos meus)

Nota-se aqui que o autor se detém a um registro poético do observado, sem preocupar-se com anotações técnicas da dança. Na página seguinte do livro há uma foto, feita e legendada por MA: “Pastoril (ensaio) – Natal 24-XII-28”.

Em *Mário e a missão* (2003), o entrevistado João Gomes de Brito, motorista que acompanhou a equipe de pesquisa da MPF, falou que uma dança que agradou a um dos pesquisadores do grupo foi justamente os Pastoris.

Neste primeiro volume das DDB que traz as Cheganças e o Pastoril, observo que, em ambos os textos, o autor dá ênfase ao histórico, origens desses bailados, às letras e partituras destas danças dramáticas, pouco ou quase nada se detendo à descrição das evoluções coreográficas propriamente ditas. Entendo que, assim, seu interesse estaria voltado consideravelmente ao teatro, característico destas manifestações e, também, ao que já coloquei em capítulo anterior, ao desejo de conhecer o universo da música popular. Outra hipótese teria sido que, pela falta de condições técnicas, o autor não tivesse como registrar as coreografias, no caso, através de filmes.

Passo agora para o segundo volume de DDB, onde encontro a apresentação das seguintes danças: os Congos; o Maracatu e os Cabocolinhos. MA iniciou a introdução da primeira dança dizendo:

Os *Congos* são uma dança-dramática, de origem africana, rememorando costumes e fatos da vida tribal. Na sua manifestação mais primitiva e generalizada, não passam dum simples cortejo real, desfilando com danças cantadas... E no Nordeste, onde os *Congos* se desenvolveram muito e adquiriram entrecho dramático, os *Maracatus* atuais parecem

¹³⁷ Também n’*O Turista*, Lopez relaciona as notas de viagens feitas pelo autor, e no dia 24/12/28 registrou que assistiu aos ensaios de pastoris (ANDRADE, 1976a, p.354).

representar o que foram lá os *Congos* primitivos. Porém, mesmo na manifestação mais primária de simples cortejo dum rei negro, os textos das danças, e em parte mais vaga as coreografias, sempre aludem a práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade. (ANDRADE, 1982b, p.17, grifos do autor)

Aponta que é uma dança primitiva de herança conguesa. Não afirma quando os Congos passaram a ser representados no Brasil, mas em *Notas aos Congos*, coloca que: Melo Morais Filho já fala, com caráter de dança dramática, nuns “*Congos*” de 1749. E abaixo completa:

Mas o mais imaginável é a fixação literária do assunto e das prosas semi-literárias dos *Congos* datar do primeiro Império, quando se deu o grande surto das nossas danças dramáticas, a fixação dos Pastoris como tais, das Cheganças, dos Reisados, e a colaboração semi-erudita que os reorganizou e de que os ecos permanecem até agora. (ANDRADE, 1982b, p.106 grifo do autor)

MA acredita que as primeiras manifestações dos Congos tenham acontecido no primeiro século de colonização, devido a ter encontrado outras passagens que levaram-no a considerar que os negros realizavam esta dramatização para cultuar seus costumes africanos. Assim, esta dança refere-se ao costume de coroação dos novos reis. Mas, provavelmente, a partir do sec. XVII, os brancos viram nesta tradição uma forma eficiente de dominar os escravos, pois uma vez tendo eles o seu “rei”, este serviria como porta-voz das ordens dos portugueses, e com isso desempenharia uma significativa função social e política.

Num tempo em que a escravaria predominava em número, os reis e rainhas negros, com os quais os padres e senhores condescendiam, a que os chefes profanos da Colônia chegavam a honrar e prestar homenagem como se fossem reis legítimos: esses *reis de fumaça* eram bons instrumentos nas mãos dos donos, e excelente para-choque entre o senhorio revoltante do senhor e a escravidão revoltada (mais revolta que revoltada...) do escravo. Nosso rei é só quem manda... E os escravos obedeciam ou imaginavam obedecer ao seu rei congo que os mandava trabalhar. Para os reizinhos brancos. Os reis de fumaça funcionavam utilitariamente pros brancos. (ANDRADE, 1982b, p.20, grifos meus)

Considero que, neste aspecto, caiba a crítica feita por Holanda (op. cit., p.61), dizendo que, no período colonial, em vez da população buscar uma organização política, tendeu ao fortalecimento de características irracionais, afetivas, passionais, em vez de ordenadoras, disciplinadoras e racionalizadoras. Por isso: “Os reis de Congos se espalharam com abundância, num narcisismo comovente. Houve deles, que eu saiba, na Amazônia, no Maranhão, em todo o Nordeste, na Bahia, no Rio de Janeiro, em S. Paulo, em Minas, em Mato Grosso, em Goiás” (ANDRADE, 1982b, p. 21). MA esclarece que, nas Congadas

paulistas, do período em que fizera a pesquisa, os reis tinham perdido o sentido social que tiveram outrora, isto é, a função que tiveram no período da escravidão. Sobre a evolução dos Congos, o autor escreve:

O bailado varia bastante de região pra região, embora permaneçam em todas as variantes os elementos mais essenciais. Esses elementos dividem o bailado em duas partes distintas. O primeiro é o cortejo real, com que o rancho dos bailarinos percorre as ruas acompanhando o rei, ou quando parados diante das igrejas ou das casas de pessoas importantes, dança com a assistência do rei, para o rei ver... É a parte mais livre, mais móvel do bailado, em que estão as canções de marcha, as louvações religioso-feiticistas, católicas ou não, as danças totêmicas, as danças referentes a costumes e trabalhos tribais, e as coreografias puras. Os técnicos populares dos *Congos* distinguem muito bem as duas partes do bailado, pois que às músicas dessa primeira parte chamam de “cantigas”, para distingui-las da segunda parte, a que chamam a “embaixada”. E com efeito, o segundo elemento essencial dos *Congos* é a representação duma embaixada, de paz ou guerra, geralmente de guerra. Essa é a parte propriamente dramática, com peças fixas, de seriação predeterminada e lógica. Musicalmente, o que é mais de admirar, é que as “cantigas” diferem profundamente de caráter das peças musicais da “embaixada”. (ANDRADE, 1982B, p. 26, grifos do autor)

Um aspecto ressaltado por MA é a influência dos elementos religiosos, até mesmo neste bailado que não tem origem cristã¹³⁸, mas segundo ele é um exemplo de que: “Essa religiosidade contaminadora é do mais íntimo do nosso povo, e se mete espontaneamente nas suas festas mais profanas” (ibidem, p. 33).

Como já mencionado anteriormente, sobre a diversidade de nomes recebidos pelas danças populares, também os Congos serão encontrados com outras designações, sendo: Congada ou Congado, dança de Congo, Cucumbi e Maracatu (ibidem, p.35).

MA relata que, em seus estudos, encontrou na obra de Gustavo Barroso, o seguinte texto de *Congos* cearense: “Chabarirí está doente, está de cabeça amarrada, Chabarirí só merece uma porção de lapada”, e que ele também colheu texto parecido em Laranjal, Estado de São Paulo, como cantiga-de-roda: “Sambalelê está doente, está de cabeça quebrada, sambalelê precisava é duma boas palmadas!” (ANDRADE, 1982b, p.37); com isso sustenta que os versos sejam resquícios de alguma Congada existente nesta região, e que tenham sobrevivido através desta cantiga infantil tão popular.

A versão de Congos registrada por MA é de Natal, RN. Através de seu informante, José Santiago de Araújo, um popular analfabeto, a quem ele refere-se como um dançador

¹³⁸ Exemplo disso está no trecho do depoimento de um brincante dos Congos (Miguel, que aparece em *Mário e a missão*, 2003), ressaltando o vínculo religioso dessa manifestação, sendo no caso, do referido grupo, com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário.

obstinado, que possuía um conhecimento profundo da manifestação, o pesquisador relacionou as personagens, descrevendo suas vestimentas e acessórios, além das funções de cada um. Em seguida, apresentou as cantigas e a embaixada, com letras e partituras. Finalizando os Congos, complementa com algumas peças soltas recolhidas na Paraíba, sendo seu informante:

João José Bandeira, vulgo o Maroeira. Negro, homem feito. Feio como o Cão porém de muita simpatia. Sujeito forte, vivido. Franco, ar de lealdade. Sabido em muita música popular. *Mestre de Cabocolinhos e de fato, dançarino maravilhoso, virtuose esguio, leve e malabarista, ritmo e movimento físico esplêndidos.* Um mestre. Também sabe Congos. (ANDRADE, 1982b, p.15, grifos meus)

Interessante o relato feito pelo autor sobre seu informante, pois ao destacar suas qualidades de dançarino mostra que provavelmente assistiu-o em alguma apresentação, ou ainda que o mesmo demonstrou-lhe alguma coreografia.

A próxima dança apresentada é o Maracatu a qual, segundo Oneida Alvarenga, o autor deixou um trabalho por finalizar, pois os escritos originais estavam bastante rascunhados. MA recolheu parte do material sobre o Maracatu em Recife, no último dia da viagem ao nordeste, mais precisamente em 9 de fevereiro de 1929. Traz a seguinte definição para esta dança:

Os Maracatus, tais como se realizam em Pernambuco, onde alcançaram a significação e expansão máxima, são cortejos reais. Como ficou dito nos Congos, os Maracatus pernambucanos parecem representar atualmente, o que foram os Congos e Congadas coloniais, antes que estes adquirissem o seu sentido de dança-dramática provida de entrecho. Ou pelo menos, pra distinguir dos Congos simples cortejo, os Congos dança-dramática, se tradicionalizou em parte da gente nordestina, com especialidade em Pernambuco, a designação Maracatu, pra indicar os primeiros. (ANDRADE, 1982b, p.137)

Buscou pelo significado da palavra Maracatu e levantou duas hipóteses, sendo a primeira relacionada à cultura indígena, daí *maracá* por ser um instrumento de percussão, ameríndio e, *catu*, em tupi, representar bonito; a segunda refere-se à *marã*, indicando guerra, assim também poderia ser a denominação de uma guerra bonita, isto é, um cortejo guerreiro e festivo. Não fez conclusão sobre o termo, o qual ficou em aberto para estudos futuros¹³⁹.

¹³⁹ Cf. CASCUDO, op. cit., p. 430-31.

Intrigante que MA escreve que a palavra tinha conhecimento restrito, pois fez um levantamento através de seus informantes em outros estados e nenhum a deu como conhecida. Quando encontrou alguma referência, através das suas pesquisas bibliográficas, esta não tinha maior profundidade. Neste ponto, o autor faz uma crítica aos outros estudiosos da cultura popular, porque ao buscar referências para suas pesquisas, considerava grande parte dos trabalhos superficial.

Levantou que os Maracatus tinham como data fixa, de saída, o Carnaval (isto no sec. XX), porém, nem sempre fora assim, houve tempo, em que essas manifestações aconteciam aos domingos. A denominação dos Maracatus relaciona-se a uma origem religiosa ou geográfica, esta acompanhada da palavra Nação. Há vários personagens nessa manifestação, incluindo, alguns, sem expressões dramáticas, o que difere do rei e da rainha que:

... são personagens imprescindíveis no Maracatu. São eles realmente que conservam a tradição dos reis negros meramente titulares, que provocaram inicialmente na Colônia os cortejos coreográficos, de que o Maracatu é atualmente o legítimo representante. Tanto o Reis como a Rainha não têm nome nenhum mais que os designe racial ou geograficamente. (ANDRADE, 1982b p.139)

Outra personagem fundamental no Maracatu é a dama do passo¹⁴⁰. Conforme MA, à pessoa escolhida para dançar como tal não basta ser uma negra bonita, precisa ter algo de especial que a diferencie enquanto dançarina, ainda mais porque é ela quem leva a *Calunga* ou *Catita*, boneca que simboliza um elemento místico, também herdada de costumes congueses. O autor diz que, quando estudou o Maracatu do Sol Nascente, durante sua viagem ao nordeste, acompanhou o ritual que aconteceu com a chegada desse objeto:

A Dama do Passo sai da sede carregando a Calunga e entra no cordão. Enquanto isso o pessoal vai entoando a melodia coreográfica própria da Calunga. Ao chegar dentro do cordão, a Dama do Passo entrega a Boneca a uma das “bahianas”, que com ela dança um bocado e a entrega a outra bahiana. E assim a Calunga passa de mão em mão. Quando todos “*pegaram nela*, ela é recolhida pra sede e botada na mesa”, me disse textualmente o meu colaborador popular... (ANDRADE, 1982b, p.147, grifos do autor)

Além desses personagens, cita as figuras do porta-bandeira ou embaixador, o qual leva o estandarte da nação; o diretor ou mestre que é o puxador das toadas (cantigas) e

¹⁴⁰ Sobre esta figura, quando estive em Recife, em 2000, tive a oportunidade de conversar, com a presidente da *Nação do Maracatu Elefante*: Rosinete, a mesma informou-me que, a mulher que dançar como dama do passo não poderá estar menstruada durante o período de Carnaval, ou em qualquer outra data na qual tenha a incumbência de levar a *Calunga*. Isto porque nesse contexto o sangue é tido como *sinal de impureza*.

também o caboclo da nação que é o abre-alas do cortejo, compara este último à figura do diablito presente nos cortejos afro-cubanos¹⁴¹, dizendo que:

Tem a mesma posição e importância coreográfica no cordão e também se veste de plumas. O curioso é que se a sua indumentária em Cuba se conservou tradicionalmente africana, aqui as plumas da África, ao contágio de reminiscência ameríndia, se transformaram em plumas de bugre... no Brasil o Diablito virou Caboclo e principiou se vestindo à maneira mais ou menos fantasiosa com que está convencionado simbolizar os caboclos brasileiros. E foi muito provavelmente pela coincidência ornitófila de indumentária de negros e ameríndios que fez o estranho aparecimento de ameríndios nos bailados brasileiros de origem africana. (ANDRADE, 1982b, p.150)

MA atenta-se para as figuras totêmicas que os maracatus costumam levar também como símbolos, geralmente animais. Ele faz uma descrição da organização do cortejo e posicionamento das personagens; observa que o chapéu-de-sol que protege o rei e a rainha tem similaridade com os pálios das procissões, mas diz que não encontrou nenhuma referência bibliográfica que registrasse a presença deste objeto nas manifestações africanas¹⁴². Quanto aos instrumentos característicos do maracatu cita: zabumba, ganzá, caixa, bombo, tambor, gonguê, e conta que são os instrumentistas que fecham o cortejo; assim descreve sua experiência com relação à percussão de um maracatu:

Na fabulosa orquestra da Nação Leão Coroado, que escutei tocar, se compunha de doze zabumbas, nove gonguês e quatro ganzás. O ritmo se tornava tão dinâmico, tão contundente, que eu, mesmo colocado junto dos dois Dereitos¹⁴³ do cordão, não lhes escutava absolutamente nada o canto. Mesmo, num momento dado, as batidas me violentaram tão intensamente que me faltou a respiração, eu cairia redondamente se não me afastasse com pressa do meio do inferno.(ANDRADE, 1982b, p.152)

Para MA o que diferencia, essencialmente, o maracatu das outras danças-dramáticas é a sua coreografia a qual se assemelha ao candomblé baiano; enfatiza que a dança era lenta, ao contrário da percussão, porém havendo também maracatus onde o ritmo coreográfico era mais dinâmico. Com isso havia um desdém por parte das jovens moças em dançar o maracatu, onde a presença das velhas era majoritária, pois elas é que formavam a ala das dançarinas, também chamadas de baianas; por considerar elucidativa a descrição feita por MA sobre essas figuras, transcrevo o trecho na íntegra:

¹⁴¹ Referente história de manifestações características do Carnaval cubano cf. OROVIO, 2005.

¹⁴² No documentário, *Atlântico Negro: Na rota dos orixás* (1998), de Renato Barbieri, aparece o guarda-sol utilizado para proteger o rei do Benim; entretanto é dito que algumas manifestações existentes lá foram levadas por brasileiros, sendo assim, a presença deste objeto pode ou não referenciar a influência africana no maracatu.

¹⁴³ Referindo-se ao diretor (puxador de toadas).

... as negras velhas, de olhos no chão, solenes, se movem com uma volúpia religiosa de assombrar. Embebedadas pela percussão, num passinho curto, quase inexistente, sem nenhuma figuração dos pés. Os braços, as mãos é que se movem mais, ao contorcer preguiçoso do torso. Vão se erguendo, se abrem, sem nunca se estirarem completamente, no ombro, no cotovelo, no pulso, aproveitando as articulações com delícia, pra ondular sempre. Às vezes o torso parece perder o equilíbrio e lerdamente vai se inclinando pra uma banda, e o braço desse lado se abaixa sempre também, acrescentando com equilíbrio o seu valor de peso, ao passo que o outro se ergue e peneira no ar uma circulação contínua vagarenta. Mas também às vezes um, outro braço, quedam de sopetão em gestos bruscos, rapidíssimos, como se um tremor, um sopro de inferno, perturbasse o êxtase panteísta... E cessa logo. Continua lentidão voluptuosa, sem nenhuma impureza, seres vindos de outros pensamentos, que na miséria, na velhice e no contraste de agora, exigiam, além de minha curiosidade, meu respeito, tão cheios de sua verdade eles estavam. (ANDRADE, 1982b, p.154)

Ao papel desempenhado pelas negras velhas no cortejo de maracatu, pode-se, atualmente, fazer uma referência à ala das baianas das escolas de samba, que caracterizam uma tradição e tem seu significado na hierarquia dessas agremiações.

Sobre o ritmo das coreografias vale frisar que, com o passar do tempo, provavelmente, houve uma aceleração nos movimentos realizados. Mas é de suma importância saber que nem sempre foi assim, e mais uma vez o trabalho de MA torna-se fundamental. Prossegue com a transcrição de toadas do *Maracatu do Sol Nascente* e outras peças de maracatus pernambucanos, letras e partituras.

Mário e a missão (2003) apresenta depoimentos de representantes do maracatu pernambucano, manifestação que hoje se encontra disseminada em quatro segmentos, sendo: maracatu de baque virado¹⁴⁴, representando a primeira geração, onde se enfatiza o vínculo religioso com o candomblé; o maracatu rural, que foi criado pelo povo da zona rural, é de origem indígena e cabocla, a percussão é chamada de “orquestra”, com a presença de instrumentos de sopro, aí ocorre o primeiro rompimento com a tradição; a terceira geração é representada pelos grupos de baque solto que vieram para os centros urbanos e assim acabaram por significar uma metamorfose de baque solto para baque virado e a última geração representada pelo maracatu nação Pernambuco, agremiação carnavalesca que objetiva manter a essência do maracatu, o aspecto lúdico, sem necessariamente vincular-se aos aspectos religiosos.

¹⁴⁴ O termo baque refere-se à batida, percussão que acompanha as toadas de maracatu, havendo distinções entre o virado e o solto, o primeiro caracteriza-se pelos instrumentos elencados por MA, já o segundo é identificado pela presença de instrumentos de sopro, além de chocalhos que fazem parte dos figurinos dos caboclos de lança e complementam a musicalidade dessa manifestação.

Necessário observar que, MA referiu-se apenas a um tipo de maracatu, isto é, ao maracatu de baque virado, com isso, mais uma vez, mostra-se a recriação das culturas, de acordo com os sujeitos e seus contextos sociais.

Uma das informantes do documentário¹⁴⁵, Rosinete, presidente do *Maracatu Nação Elefante*, diz que prá assumir a função de rei de um maracatu tem que ser do candomblé, que também há todo um ritual onde se fazem oferendas às calungas, sendo que cada uma representa um orixá.

Assim, no maracatu nação há uma estreita ligação entre a manifestação (dança) e a devoção religiosa. Ainda nesse depoimento, ela cita personagens do maracatu como: baianas ricas, duques, duquesas, catirinas¹⁴⁶, os quais MA não registrou quando da sua pesquisa, mas percebe-se a manutenção de figuras que sustentam uma hierarquia. Confirma a informante que o batuque, a percussão, se coloca no final do cortejo. Conforme as imagens registradas, torna-se importante destacar a presença de crianças em ambos os maracatus: de baque virado e de baque solto, sendo um possível indício da continuidade dessas manifestações para outras gerações.

A próxima dança registrada em DDB (ANDRADE, 1982b) é os “Cabocolinhos”, Oneida Alvarenga avisa, em nota explicativa ao texto principal, que apesar de simples descrição, o texto deixado por MA é excelente, mesmo o autor não tendo conseguido elaborar uma introdução histórica dessa dança, como fez com as outras. O material que fundamentou o texto foi colhido em sua viagem ao norte-nordeste (1928-29); sobre o nome da dança MA conta:

“Cabocolinhos” é nome genérico, usado no Nordeste pra designar toda e qualquer dança-dramática inspirada nos usos e costumes ameríndios. Também dizem *Os Caboclos*, nome mais antigo, pelo que me informaram. A parte propriamente dramática do bailado, bem como as músicas, variam bastante de lugar pra lugar. Assim, alguns ranchos de *Cabocolinhos* costumam também tomar nome especial. Uns se apelidam de *Índios Africanos*, o que não é de toda uma estultícia. De fato, isso não apenas relembra os quilombolas, como também artisticamente, os *Cabocolinhos* sofrem bastante influência dos *Congos*. (ANDRADE, 1982b, p.185)

¹⁴⁵ MÁRIO e a missão (2003).

¹⁴⁶ Essas personagens dançarinas, desempenhadas por jovens, seguem ao lado do cortejo, representam as escravas.

O autor fala que os Cabocolinhos se apresentam no período do carnaval; os instrumentos característicos dessa manifestação são: gaita, bombo e ganzá. Relaciona os personagens, sendo: tuchaua ou reis; a rainha, que é um homem, vestido de mulher¹⁴⁷; o matroá, que é um caboclo velho; o piramingú é um caboclo menino; capitão; tenente e o mestre, que porta um apito com o qual dirige as danças. Cabe chamar a atenção para o fato de que se identifica personagens que provavelmente foram introduzidos nessa manifestação por influência de outras danças dramáticas (ANDRADE, 1982b, p.191-92). MA descreve a evolução do cortejo dos Cabocolinhos; mas o que impressionou o autor foi à coreografia, pois:

De todas as danças-dramáticas que vi, *Os Cabocolinhos* são o único bailado verdadeiro. Só neles a dança sobrepõe de muito todos os outros elementos artísticos do brinquedo, e exige mesmo virtuosidade, não apenas dos personagens solistas, como do corpo de figurantes. Outra circunstância que determina *Os Cabocolinhos* como bailado legítimo, é que neles a parte dramática é expressa quase que exclusivamente pela coreografia. (ANDRADE, 1982b, p.190)

Na sequência discorre que:

Me é impossível, dadas as circunstâncias em que observei uma só vez as danças, descrevê-las pormenorizadamente. Só posso dar algumas indicações principais. Como movimento de pés, quase todas essas danças se baseiam no passo comum de andar. É muito mais na figuração do corpo que está a coreografia. Numa dança, por exemplo, a que me pareceu mais curiosa, e me chocou profundamente pela recordação da Rússia que trazia, todos os dançarinos se punham de cócoras e ora se estendiam pra frente uma perna, ora a outra, esse movimento de flexão e distensão de pernas, obrigando necessariamente o corpo a pequenas oscilações de salto. Era a “Dança do Sapo”, me explicaram- em que reproduziam com notável similitude, e certamente nenhuma influência, o conhecidíssimo passo usado pelos eslavos, em mazurcas e outras danças deles. (ibidem, p.190-91)

Nessa mesma coreografia pôde observar a representação de tradições ameríndias como a caça, a guerra e a morte. Nos Cabocolinhos há danças coletivas e danças de personagens solistas. Um elemento simbólico nessa manifestação são a flecha e o arco, sendo que a primeira é denominada de preaca.

¹⁴⁷ Neste trecho, novamente, MA afirma que as nossas danças-dramáticas não permitem a participação feminina; no entanto, na atualidade, como já discutido anteriormente, de acordo com *Mário e a missão* (2003) observa-se no registro da Nau Catarineta, da PB, a personagem Salóia interpretada por uma mulher; também nos Maracatus do Recife e Bumba-meu-boi do Maranhão, há presença feminina. Com base nas observações, que tenho realizado de danças populares (incluindo as dramáticas: Cabocolinhos, Bumba meu boi, Maracatu, Pastoril), ao longo dos últimos dez anos, percebo que esta presença é constante. Um exemplo disso é o UPQ (grupo o qual sou integrante), onde a composição é majoritariamente feminina. Com isso, na maioria das danças populares, as mulheres fazem-se presentes.

As partituras registradas referem-se às danças de entrada e de retirada; baiano do cipó; dança do reis (sic); peleja de guerra; dança de morte do matroá e a marcha do tombo. Esse material foi fornecido por integrantes dos Cabocolinhos do bairro de Cruz de Alma (João Pessoa).

Observo que os Cabocolinhos são a dança que até então apresentam uma descrição mais detalhada no que se refere à coreografia das manifestações documentadas por MA, pois ele nos dá várias informações sobre a organização, posicionamento dos dançarinos durante as diferentes evoluções.

Passando agora para o terceiro e último volume dessa obra, a primeira dança documentada foi o Bumba meu boi¹⁴⁸. Sobre essa manifestação, MA se refere em seu texto introdutório das DDB, onde apresenta autores brasileiros que tentaram agrupar e denominar as nossas danças, sendo que diz:

A distinção feita por Silvio Romero é a mais clara e se pode ainda reproduzir integralmente: “Os festejos próprios das janeiras em Sergipe, e em geral em o norte do Brasil, dividem-se em três grandes categorias: Bailes Pastoris, Cheganças, Reisados. Os Bailes Pastoris são feitos por meninos de ambos os sexos, ou, raramente, por moços e moças na flor da idade e das melhores famílias... Cheganças são funções representadas sempre por grandes grupos de indivíduos, e referentes a guerras marítimas, abordagens, lutas de mouros e cristãos, etc... Os Reisados são folganças muito variadas. O característico deles é terem sempre, no fim de várias cantigas e danças, o brinquedo do Bumba-meu-Boi...” (ANDRADE, 1982a, p.35-6)

Neste mesmo texto, indica o Bumba meu boi como o mais importante dos Reisados, com presença em quase todo o Brasil, afirmando dessa forma a sua permanência. Explica:

... a dança dramática do Bumba-meu-Boi, que embora não seja nativamente brasileira, mas ibérica e européia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas. Por vezes mesmo uma verdadeira revista de números vários, com a dramatização da morte e ressurreição do boi, como episódio final. Só em certos Bois-Bumbás do Amazonas, o Bumba-meu-Boi permanece íntegro, ou mais íntegro, contendo como drama único a morte e ressurreição do grande bicho servil, cercado dos seus personagens humanos tradicionais. (ANDRADE, 1982a, p.50, grifos meus)

¹⁴⁸ Em 30/08/2011 o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural (do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- IPHAN) aprovou o Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão como Patrimônio Cultural do Brasil; o termo Complexo Cultural é utilizado por considerar que o Bumba-meu-boi reúne, também, outras manifestações culturais (cf. <http://portal.iphan.gov.br/portalmontarDetalheConteudo.do?id=16173&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>)

Pádua (op. cit., p.148-9) ressalta possíveis influências africanas na manifestação do bumba meu boi existente no Brasil, para isso referencia-se em Bueno (2001), Cascudo (1984) e Ramos (1988) que fizeram pesquisas onde apontaram elementos e aspectos semelhantes entre o folguedo nacional e rituais africanos¹⁴⁹.

O bumba meu boi foi observado por MA desde sua primeira viagem etnográfica ao norte do país em 1927, de acordo com esse relato denominado *Pra um dia de Iquitos*:

“Era 24 de junho e estava um vaticano no porto. Então os marujos se lembraram de fazer um Boi Bumbá pra brincar na cidade. Armaram logo um boi enorme, que precisava até dois homens por debaixo pra mover. E um marinheiro era Mãe Catirina, outro Cazumbá, formaram o grupo todo que lá foi descendo do navio do cais flutuante. Os guardas divertidos deixaram o grupo passar com suas danças gozadas... lá foram. Bem dentro da cidade porém, num escuro, de combinação com peruano de algum boteco, viraram o boi. Estava cheio de garrafas de pinga e maços do famoso cigarro brasileiro. Ganharam um dinheirão. (ANDRADE, 1976a, p.120-21).

Mas na viagem de 1928-29 foi que fez levantamento mais detalhado sobre essa manifestação. Entretanto, também antes de 1927, MA já havia recebido material sobre esse bailado através de um de seus informantes¹⁵⁰.

Assim, na primeira parte do terceiro volume o autor registrou melodias, personagens, indumentárias e cenas deste auto, tendo como referências: o Bumba meu boi do Rio Grande do Norte (sendo dos bois de Fontes (município de São José) e do Engenho Bom Jardim); o Bumba meu boi de Pernambuco; “Boi” de Batateira; Boi Surubi do Ceará; Boi Bumbá, Humaitá¹⁵¹ (Rio Madeira) Amazonas; Boi-Bumbá do Pará; Boi-Bumbá “Pai do Campo”, de Belém do Pará; Bumba meu Boi de Vassouras, Rio de Janeiro; além de peças avulsas. O extenso material foi resultado das pesquisas de campo feitas por ele e também de colheitas realizadas por seus colaboradores.

Importante citar que, no diarinho de notas de viagem do autor consta na data de 22/12/28, Natal: “De manhã os catimbozeiros me dando cantigas- Passeinhos pela cidade.

¹⁴⁹ Torna-se interessante registrar a passagem que Bakhtin destaca da obra de Rabelais, que é a relação dos jogos aos quais Gargantua se dedicava, e um deles era o “boi violado”, que consistia na condução de um boi, gordo, com a cabeça enfeitada com fitas coloridas, pelas ruas e praças da cidade, em cortejo, ao som da viola, durante o carnaval. Essa tradição aconteceu em algumas cidades francesas até início da Idade Moderna, cf. BAKHTIN, 1999, p.176.

¹⁵⁰ Cf. PÁDUA, 2010, p.19 e 32 e ANDRADE, 1982c, p.14.

¹⁵¹ Sobre este *Boi* há um breve relato feito n’*O Turista Aprendiz* em 16/7/27, no qual o autor diz que assistiu em Humaitá, que as anotações sobre ele encontram-se juntamente com os outros escritos sobre o Bumba meu boi.

De-noite ensaio do Boi Calemba no bairro do Alecrim, lua, vento, areão, um Mateus estupendo. Viola e rabeca” (ANDRADE, 1976a, p.354, grifos meus). No entanto, MA não fez referência a este Boi, em DDB.

Para Pádua mais importante que pesquisar as origens do bumba meu boi é estudar os bois que foram relacionados e os que continuam em atividade no país, porque: “... estas danças são partes constitutivas da identidade cultural do povo brasileiro. *É preciso compreender também as razões que levam esses grupos a manterem tais folguedos vivos, apesar dos “sacrifícios” que precisam fazer*” (op. cit., p.138, grifos meus).

A última parte de DDB é denominada Danças-dramáticas colhidas no sul¹⁵², e tem Oneida Alvarenga iniciando o texto explicativo afirmando que:

O documentário que se encontrará a seguir, compreende descrições e melodias de Congadas e Moçambiques observados por Mário de Andrade em algumas cidades paulistas, e a que dei, dentro de cada tipo, uma seriação por ordem cronológica de colheita. (ANDRADE, 1982c, p.192)

Os registros feitos por MA sobre manifestações do estado de São Paulo, tiveram a colaboração de seus informantes. Observa-se que os levantamentos aconteceram, em sua maioria, na década de 1930, após as duas viagens etnográficas ao norte e nordeste. Nesse caso não foram elaborados estudos históricos das origens desses bailados.

As congadas documentadas, incluindo registros fotográficos, são da Vila de Lindóia (1934), Mogi das Cruzes (1936) e de Atibaia (1937), além de melodias das congadas de Bragança Paulista e do Alto São Francisco.

Sobre a congada de Vila de Lindóia, o autor diz que sua coreografia era desprezível, mas conforme o secretário do grupo isso nem sempre foi assim: “Nesse tempo, me contou ele, a Congada que faziam era uma mistura de Congada legítima... de Marujada e de Carlos Magno. Então carregavam também uma barca e um castelo, que serviam prá representação” (ANDRADE, 1982c, p.197). Nesse ponto se identifica elementos das Cheganças presentes na Congada. Logo em seguida há poucas notações musicais de melodias e letras das cantigas.

¹⁵² Como já explicado no capítulo 2, o autor referia-se ao norte e sul do país, sendo que o sul englobava as regiões sul e sudeste; em se tratando das danças citadas nesta parte da obra, restringem-se à região sudeste.

A próxima, congada de Mogi das Cruzes, foi colhida, de acordo com MA, em condições precárias. Nesse texto ele chama a atenção para a presença da figura do secretário, mas não enquanto personagem, mas sim alguém responsável pela administração do grupo e que não tem participação direta no bailado. Explica:

Convém notar que na organização de muitos destes ranchos paulistas representantes de danças dramáticas, há um chefe, o diretor do grupo, também chamado de “secretário”. Este secretário é obedecido quase cegamente por todos, expulsa fulano porque bebe, admite sicrano, marca os ensaios, é quase sempre o ensaiador, e guarda os poucos bens comuns que possa ter o rancho, manuscrito dos textos, estandartes, etc. Este secretário, não é o Secretário, personagem da Congada. Pelo contrário, nunca toma parte na representação. Fica de fora, sem indumentária própria... A atuação dele é moral e administrativa unicamente. (ANDRADE, 1982c, p.201-2)

Também nessa Congada, MA observou a mistura com a Chegança de Marujos, porque de acordo com o informante, antes era feita a “Congada à maruja”, onde os participantes se vestiam de marinheiros ou oficiais da marinha (ANDRADE, 1982c, p.203). A seguir, relaciona as figuras presentes nessa dança; relata as vestimentas usadas; diz que o único instrumento usado era o bumbo. Prossegue com a transcrição de textos dos trechos dramáticos e outras notações musicais.

A congada de Atibaia apresenta apenas notas de melodias e letras das cantigas. Seguida por uma peça avulsa colhida em 1930; duas peças de Congada de Bragança Paulista (sem data) e três peças de Congos do Alto São Francisco (sec. XIX).

Passando para o Moçambique, o primeiro apresentado é da cidade de Santa Isabel-SP, que MA comenta:

Entre as diversas danças-dramáticas de negros tradicionalizadas no Brasil e conservadas até os nossos dias, há o *Moçambique*, que a gente rural paulista pronuncia também *Maçambique*. Tive ocasião de assistir a este bailado, na pequenina cidade de Santa Izabel, a 50 e tantos quilômetros da capital de São Paulo, pela festa do Espírito Santo, de 1933. Pelo menos aqui no Estado, a festa do Espírito Santo é sistematicamente aproveitada pelos ranchos de negros, ou já exclusivamente de caipiras, pra dançarem seus bailados, *Congos*, *Moçambiques*, *Caiapós*. Em Santa Isabel dançava-se qualquer destes três, sendo que o *Congado* (por aqui se diz exclusivamente *Congado*, e não *Congos*, como no Nordeste) diferia do *Moçambique* apenas por haver, no acompanhamento instrumental, um instrumento polifônico, a viola, e algum trecho. (ANDRADE, 1982c, p.243, grifos do autor)

As considerações feitas caracterizam o Moçambique como uma dança sem trecho dramático, por isso semelhante ao Maracatu de Pernambuco.

É exatamente um cortejo que, em certas festas do ano, vagueia pelas ruas, parando pra dançar na frente de certas casas. *Esse cortejo partilha de todo o cerimonial, extramuros, da festa religiosa*. Acompanha o Imperador do Divino em suas perambulações, acompanha procissões, etc. Certamente, no tempo de dantes, dançaria no adro das igrejas, ou mesmo dentro destas- coisas já proibidas agora pelos padres. (ibidem, p.243, grifos meus)

Apresenta-se aqui uma demarcação de territórios, pois mesmo essa manifestação acontecendo durante eventos religiosos não lhe é permitido o acesso em determinados espaços, no caso, da instituição. Porém, de acordo com o exposto pelo autor, em outros tempos tal fato era permitido. Analiso então a função que a tradição representou outrora, provavelmente com um fim religioso, como já relatado anteriormente, mas que no período retratado provavelmente fossem ressaltadas suas características profanas.

Importante atentar-se ao fato da presença majoritária de homens no Moçambique, sendo então mais uma dança popular que referenciou e referencia o homem brasileiro como bailarino.

MA descreve os personagens e seus respectivos figurinos; com relação aos instrumentos, a percussão é a característica dessa dança, sendo utilizadas caixas de diferentes tamanhos e a *perganguma*, instrumento similar, acusticamente, ao ganzá.

Semelhante à observação feita sobre os Cabocolinhos, esta dança, das documentadas nos três volumes de DDB (ANDRADE 1982a, b, c) apresenta mais detalhes quanto à movimentação coreográfica; o autor começa narrando que:

O bailado, concebido no conceito da Suite, se prolonga indefinidamente, sem ordem predeterminada de danças, e nem mesmo ordem obrigatória na figuração coreográfica de cada dança. Os bailarinos mais hábeis, que são os quatro da frente mudam de figuração quando querem, e o resto do cordão os segue. (ANDRADE, 1982c, p.246)

Ele também considera que o Moçambique apresenta familiaridades com os sambas paulistas, levando em conta que suas criações musicais e poéticas seguem os mesmos processos. Possivelmente, o registro detalhado, minucioso, feito pelo pesquisador, deveu-se ao interesse que tal manifestação tenha despertado-lhe, visto que, registrou:

A coreografia, sim, era bastante rica- justo pois a parte mais difícil de registrar literariamente. Originalidade de movimentação de pés, muita variedade de transladação e combinação de movimentos coletivos, muita variedade de jeitos de corpo e de valimento do bastão. (ANDRADE, 1982c, p.247)

Entretanto, ele faz a seguinte ponderação no texto: “Eis algumas danças que consegui colher, sempre reconhecida a quase impossibilidade de descrever com exatidão a coreografia” (ibidem, p.247). Pois, conforme já apontado anteriormente, o meio mais eficiente para a documentação da dança é através das filmagens. O texto continua com notações musicais, na sequência, há uma explicação dos códigos para representar as coreografias, o autor descreve-as.

São algumas páginas nas quais se podem buscar elementos sobre a movimentação, gestualidade, dos dançarinos daqueles Moçambiques. Por fim, segue a transcrição das palavras do autor:

E com efeito, pelo que já tenho observado de danças dramáticas brasileiras, estou que, como coreografia, não estes dançarinos, mas este bailado de Santa Isabel, é mais desenvolvido e mais rico que as danças-dramáticas nordestinas. No Nordeste encontrei bailarinos de admirável virtuosidade pessoal, não porém tamanha variedade e pesquisa de figurações coreográficas, a não ser nos *Cabocolinhos*. E mesmo estes não possuíam um passo específico, enquanto o *Moçambique* apresenta um passo característico, de grande originalidade que jamais não vi descrito. (ANDRADE, 1982c, p.264, grifos do autor)

DDB (ANDRADE, 1982c) são encerradas com o registro do Moçambique de Mogi das Cruzes, sobre o qual MA escreve que, pelo motivo de ter sido filmado, ele não se deteve em anotar as melodias e nem mesmo descrever as coreografias. Observou que parte dos aspectos identificados no Moçambique de Santa Isabel¹⁵³ era característica no de Mogi das Cruzes, porém este último: “... apenas era mais rico na indumentária e número de dançantes, e com coreografias bem mais complicadas” (ANDRADE, 1982c, p.266) e mais adiante completou: “Este Moçambique não tinha Rainha nem nenhuma mulher aparecia nele” (ibidem, p.267).

Outra parte da obra de MA, que comporia *Na pancada do ganzá*¹⁵⁴, são Os cocos. Conforme relatou Alvarenga no texto explicativo desse livro:

...através desse nome, o “Na Pancada do Ganzá” seria o cumprimento indireto daquela promessa de “um dia celebrar melhor em livro” o coqueiro Chico Antônio, feita por Mário

¹⁵³ A datação final desse texto é de junho/1933, enquanto que o de Mogi das Cruzes é de agosto/1936.

¹⁵⁴ MA tinha como objetivo escrever essa obra, reunindo o extenso material pesquisado e estudado por ele sobre as manifestações populares brasileiras, com destaque para a música popular do Nordeste.

no “Turista” de 27-1-29. Cumprimento de promessa, retribuição de um gesto de amizade e homenagem generosas... (in ANDRADE, 1984, p.10¹⁵⁵)

Como MA não finalizou a organização da sua obra, esse trabalho ficou a cargo de Oneida Alvarenga, que, após sua morte, dedicou-se com afinco para que grande parte do material fosse publicada. Ela verificou que, do período das viagens etnográficas até o ano de 1933, o intelectual voltou-se para a revisão de suas pesquisas e um estudo mais aprofundado sobre a temática em questão; já em 1934, teve início a escrita do texto para o livro; entretanto Alvarenga coloca que encontrou em 1930, um artigo que tratava sobre os *Pastoris* (in ANDRADE, 1984, p.11).

Em 1935 quando assumiu a direção do DCSP, MA não teve mais tempo para a continuidade desse processo, e, mesmo quando, em 1938, deixou o cargo, a sua ida para o Rio de Janeiro prolongou o afastamento de seus livros e materiais de pesquisa, o que fez com que o tão sonhado projeto ficasse inacabado. Sobre isso Alvarenga comenta: “E, daí em diante, desiludido, sofrendo profundamente com a guerra, adivinhando-se ou sabendo-se próximo do fim, acabou por desistir do vasto trabalho ainda a enfrentar para a realização do apenas começado “Na Pancada do Ganzá”” (ALVARENGA in ANDRADE, 1984, p.12).

Como MA deixou um esquema de organização da obra, observa-se que Oneida Alvarenga realizou as organizações parciais e respectivas publicações submetendo-se à proposição inicial de seu *mestre*. No caso d’*Os cocos* (ANDRADE, 1984) esses seriam um livro ou ainda uma seção da obra maior que o autor desejou publicar. No texto *A literatura dos cocos*, que Alvarenga colocou em apêndice no livro, MA fala sobre o termo coco:

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil da gente saber o que é coco bem... Coco também é uma palavra vaga assim, e mais ou menos chega a se confundir com toada e moda, isto é, designa um canto de caráter extra-urbano... *O coco ora é dançado ora não*. Sob esse ponto-de-vista me parece que ele tem uma ascendência aproximada das rodas coreográficas portuguesas pra adultos. Não dou isto como certo, é apenas uma impressão que tenho. Porém essa impressão tem razão de ser. A ascendência portuguesa é bem constante na música do norte brasileiro, Pernambuco pra cima. De lá pra baixo ela aparece também mas sobretudo nas nossas rodas infantis e nos acalantos. Já nas danças e cantigas pra adultos é mais difícil da

¹⁵⁵ Com isso, nota-se uma estreita relação entre essa obra e a figura de Chico Antonio, já apresentada no cap.2, pela qual MA dispensou muita admiração.

gente perceber e desaparece por completo as mais das feitas. (ANDRADE, 1984, p.346-7, grifos meus)

Neste livro, apesar do autor não desconsiderar a íntima relação entre a música e a dança, se deteve fundamentalmente ao estudo do gênero musical, e sobre isso Alvarenga observou que:

Mário de Andrade dividiu em seis grupos as melodias destinadas à parte V do “Na Pancada do Ganzá”: “Cocos da Mulher”, “Cocos de Engenho”, “Cocos de Coisas e de Vário Assunto”, “Cocos da Terra”, “Cocos dos Bichos” (menos os do boi, incluídos nas “Melodias do Boi”). (in ANDRADE, 1984, p.19)

Apesar de MA ter observado a dança do coco, pois n’*O Turista Aprendiz* refere-se às situações em que presenciou a manifestação, esse bailado não se enquadra no conceito de dança dramática, por isso não foi incluído em DDB, mas, como o pesquisador dedicou tanto empenho no registro desse gênero musical, considero que seja significativo apontar algumas referências feitas à dança, mesmo que essa não tenha recebido um tratamento diferenciado como as outras já elencadas¹⁵⁶. Destaco esse registro em que se tem a presença de crianças: “Vinda de Natal pra Paraíba atravessando Mamanguape em ruínas. (...) Banho no Hotel e janta. Passeio, lua cheia, à praia de Tambaú maravilhosa, onde surpreendo crianças bailando coco. Estupendo” (ANDRADE, 1984, p.29, diário de viagem de 27/01/29).

Sobre o coco, Cavalcanti (1996) explica que é um evento da manifestação artística de um povo; destaca que está presente em vários estados nordestinos, e sua hipótese é que ele tenha se originado no Quilombo dos Palmares, no sec. XIX, mas não desconsidera outras possibilidades. Relaciona a manifestação ao samba e ao baiano, sendo esses herdeiros do batuque africano¹⁵⁷.

Nos escritos de MA, percebe-se um entusiasmo sobre esses eventos presenciados por ele, a demonstração de uma sensibilidade ao apresentar a significativa relação dos sujeitos com essa cultura, como relatou em seu diário de viagem¹⁵⁸: “Pessoal que vive da

¹⁵⁶ Alvarenga também se refere a essas situações constantes em que MA presenciou o coco, música e dança, cf. ALVARENGA in ANDRADE, 1984, p.28.

¹⁵⁷ Sobre o coco também cf. PERNAMBUCO, 1996 e AYALA, 1999.

¹⁵⁸ Rio Grande do Norte, 19/01/29.

carnaúba e do samba. Não tem noite quase em que a “*chama*” não gagueje surda chamando os festeiros pro zambê¹⁵⁹. Gente alegre” (ANDRADE, 1976a, p.289, grifo meu).

Para Cavalcanti, a manutenção da manifestação representaria a garantia da sobrevivência de uma cultura e de outros aspectos inerentes a ela, conseqüentemente a preservação de identidade. Ainda sobre isso, enfatiza que, quando realizou as entrevistas, observou: “Na pesquisa de campo, quanto mais as questionávamos sobre o Coco, tanto mais elas nos ensinavam sobre a vida. Sobre o mundo das relações do homem com a natureza, com o seu meio, com seu semelhante, com sua arte e sua história” (CAVALCANTI, 1996, p.90). Com isso se apresenta a amplitude de saberes que uma manifestação pode representar. Como Geertz (op. cit, p.13) alerta, o importante de uma pesquisa etnográfica é indagar que sujeitos são esses que buscamos conhecer; assim, ao se dedicar à pesquisa junto aos grupos que realizam danças populares, provavelmente se terá uma gama de elementos que possibilitem ampliar os conhecimentos sobre esses sujeitos e seus grupos sociais.

Ainda sobre a manifestação do coco, uma característica marcante no aspecto musical, é a improvisação feita pelos solistas¹⁶⁰. Cavalcanti (1996, p.83), se referindo à improvisação no tocante à dança, ressalta que é uma forma de expressar a criatividade, considero que essa afirmação possa ser estendida à música e ao canto, lembrando que, música e dança populares são elementos inextricáveis. MA também reforça esse caráter do coco¹⁶¹.

Como brincante, ressalto que, uma das práticas marcantes em algumas danças populares é justamente essa possibilidade da improvisação dos cantos, afirmo ser este aspecto algo primordial por permitir a expressão de desejos, críticas, contestações de diversas ordens para os (as) brincantes. Através da elaboração de versos, e dizeres, que muitas vezes estão relacionados ao cotidiano dos sujeitos, dos seus grupos e comunidades, essas vivências tornam-se atos singulares em suas vidas.

¹⁵⁹ Um dos nomes que recebe coco que é dançado- coco de zambê; sendo que zambê é o nome de um instrumento o qual caracteriza esse estilo da dança. (cf. ANDRADE, 1984, p.364).

¹⁶⁰ Geralmente há o solista que “puxa” os cantos e os outros respondem, fazendo o coro.

¹⁶¹ Cf. Andrade, 1984, p.367.

Conforme o pesquisador registrou em seus relatos, os cocos apresentam um campo fabuloso de manifestação da criatividade musical, e sendo assim, a dança também carrega esse potencial. Em *A literatura dos cocos*, o autor finaliza o texto descrevendo um pouco dessa grandiosidade:

Gente cantando nasal, diluindo a prosódia pra efeitos molengos, pra coleios melódicos, rarissimamente ou nunca tristes. Canto dum rubato refinado, estupendamente natural, com a rítmica baseada diretamente nos acentos e não nos valores de tempo, esses cocos nordestinos sempre molengos na dicção, sejam afobados ou vagarentos, irônicos, malincônicos, alegres, pacientes, saem do caboclo com uma ardência maravilhosa. São ardentes. São expressivos. São profundamente humanos e sociais. (ANDRADE, 1984, p.368, grifos meus)

Como dito anteriormente, o espaço obtido pelo coco na obra de MA foi devido prioritariamente a sua especificidade enquanto gênero musical, mas pelos relatos preciosos encontrados sobre essa manifestação não poderia deixar de destacá-la enquanto dança popular brasileira.

4.2- Num vai e vem de correspondências: o mapeamento das danças populares no estado de São Paulo (1937)

*Eu vou mostrá, eu vou mostrá, que o povo paulista
também sabe sambá*

*Eu vou mostrá, eu vou mostrá, que o povo paulista
também sabe sambá*

*Eu sou paulista, gosto de samba, a Barra Funda também
tem gente bamba*

*Somos paulistas e sambamos prá cachorro, prá sê
sambista não precisa sê do morro¹⁶².*

Como já apresentado no capítulo 3, a SEF foi um órgão ligado ao DCSP, através do qual foram realizadas pesquisas sobre as manifestações populares brasileiras. Através dela, o DCSP pôde proporcionar formação científica teórica e prática, relacionada à metodologia de pesquisa, aos seus (uas) funcionários (as), também pessoas interessadas, para se aprofundar nos estudos relacionados às culturas brasileiras.

¹⁶² Trecho da letra da música “Eu vou mostrar”, de Geraldo Filme, disponível em: <<http://www.memorial.org.br/2012/04/conheca-um-pouco-da-historia-do-samba-paulista/>>

Entre os trabalhos realizados pela SEF me interessou o mapeamento das danças populares¹⁶³ no estado de São Paulo feito em 1937, o qual foi apresentado no Congresso Internacional de Folclore em Paris¹⁶⁴, no mesmo ano, por Nicanor Miranda, na época, chefe da Divisão de Educação e Recreio do DCSP.

Já na sua primeira reunião, a SEF recebeu, por intermédio de Dina Lévi-Strauss, convite para participar dos trabalhos do Congresso Internacional de Folclore, que iria se reunir em Paris em junho de 1937, voltado para o folclore descritivo, estudando particularmente a questão metodológica. Aceitando o convite, a SEF resolveu elaborar, como ensaio metodológico, *cartas representativas* da distribuição no Estado de São Paulo dos seguintes fatos: proibições alimentares, *danças populares* e a cura do terçol com anel. Em virtude da exigüidade do tempo de que se dispunha para a pesquisa, *o processo escolhido foi a distribuição de questionários na Capital e no interior*, destinados a particulares, professores, instituições e autoridades. (CATÁLOGO, 1993, p.7, grifos meus)

Com isso, para a elaboração desse tópico me pautei em documentos da SEF, microfilmados e também consultando originais, que atualmente pertencem ao Acervo Histórico da Discoteca Pública Oneida Alvarenga¹⁶⁵, CCSP.

Sobre o mapeamento das danças, este resultou em 842 questionários¹⁶⁶ enviados pelos (as) informantes de vários municípios; a partir deles foi feita a tabulação dos resultados e elaboradas as cartas folclóricas. A comissão que realizou a tabulação dos dados era formada por: Dina Lévi-Strauss, Oneida Alvarenga, Mário Wagner, Carlos Mascaro e Rafael Grisi, que também recebeu auxílio da parte de outros (as) associados (as). O trabalho de preparação das cartas teve a orientação de Bruno Rudolfer, Claude Lévi-Strauss e Mário de Andrade.

¹⁶³ Interessante destacar que desde 1995 foi criado, no estado de São Paulo, o projeto cultural: Mapa Cultural Paulista, uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura, com intuito de incentivar as produções culturais do interior do estado. Dentre os segmentos participantes se insere a dança popular, entretanto, de acordo com o regulamento, os grupos só podem se apresentar com som gravado em CD, dessa forma, contrariando o que ressaltou nessa pesquisa que é a inextricável relação entre a dança e a música populares. Avalio que se por um lado a proposta é louvável, por outro, ao exigir que a trilha sonora seja gravada, e não ao vivo, o projeto limita consideravelmente com que esse segmento se expresse originalmente. O edital do mapa encontra-se disponível em: <http://www.mapaculturalpaulista.org.br> Acesso em 29/07/2012.

¹⁶⁴ Interessante salientar que MA nunca foi adepto às viagens, fossem elas pelo Brasil ou ao exterior. Percebe-se que isso era um aspecto que intrigava a seus amigos, conforme mensagem em postal enviado por Rubens Borba de Moraes, em ag/1937: “Brughes-9/8/37: Mário... e vce. Ah! fazendo força para tomar a porta ou igreja de São Miguel!... Rubens” in MORAES, 1993, grifos meus.

¹⁶⁵ Esse órgão foi criado em 1935 por MA, quando o mesmo era diretor do DCSP, denominado, na época, Discoteca Pública Municipal; somente em 1987 recebeu o nome atual, em homenagem à sua primeira diretora que ficou no cargo até 1968.

¹⁶⁶ Cf. Anexos do questionário, porém, me detive somente em transcrever integralmente o item II- danças populares, que é o objeto desta pesquisa.

O resultado deste inquérito foi o primeiro ensaio de cartografia folclórica feito no Brasil e, foi publicado sem os mapas, sob o título *Etudes Cartographiques des Tabous Alimentaires et des Danses Populaires* nos volumes dos *Travaux Du 1er. Congrès International de Folklore*, apresentado por Nicanor Miranda, mereceu referências elogiosas do Sr. C. H. Rivière, secretário do Congresso Internacional de Folclore. Como consequência, em novembro de 1937 Nicanor Miranda é convidado- como representante da SEF e do Departamento de Cultura- a fazer parte da Comissão Permanente dos Atlas Folclóricos, de caráter internacional. (CATÁLOGO, 1993, p.7)

Percebe-se no campo da pesquisa cultural que esse foi um trabalho pioneiro, propiciando que hoje se faça uma análise sobre as manifestações que há algumas décadas atrás eram presentes em nosso estado. O mesmo estado que MA dizia ser o que recebia influências europeias e por isso mais rapidamente ia perdendo as suas tradições populares.

Informo que, inicialmente, desconhecia a existência desse mapeamento, mas considerava que o acesso ao acervo da SEF possibilitaria ampliar os conhecimentos relacionados às culturas populares. Assim, durante o levantamento e leitura dos documentos é que encontrei o material. Fiz transcrições de documentos que poderiam ser utilizados neste trabalho. Entretanto, com o decorrer da pesquisa, percebi a amplitude do mapeamento, que reuniu dados de 244 municípios do Estado de São Paulo, dessa forma optei pela apresentação das informações referentes ao município de Campinas; este recorte deveu-se ao fato desta pesquisadora ter nascido e residir nesta localidade, assim avaliou-se a pertinência de tal escolha, por, possivelmente, contribuir com conhecimentos sobre o processo de manutenção e/ou extinção das danças populares nesta região.

Num segundo momento, contribuiu o fato do município de Campinas ter sido o que retornou o maior número de questionários¹⁶⁷: 32, sendo eles respondidos por: 27 professoras, 3 médicos, 1 diretor de escola e 1 pessoa com profissão não legível no questionário. Chamo a atenção quanto à maioria, dos/as informantes, ser professora, dado que talvez possa caracterizar desconhecimento de determinadas manifestações; no entanto, também observei que as informantes, em sua maioria, conheciam determinadas danças existentes no município, uma vez que a valsa foi assinalada por 28 pessoas; a polca por 26; a mazurca por 25; a quadrilha por 22; o miudinho por 16; o samba ou batuque, também, por 16¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Seguido da capital com 26 e Piracicaba com 25.

¹⁶⁸ Sobre as danças relacionadas cf. CASCUDO, 2012, p.104-05;452-53;570-71;587-88;629-30;712.

Ao verificar a relação das danças constantes do questionário para o mapeamento, chamou a minha atenção identificar apenas duas manifestações que constaram de DDB: o bumba meu boi e o fandango (que foi identificado também como sinônimo para a chegança). Dessa forma, percebe-se que as danças populares existentes no estado de São Paulo diferenciavam-se das existentes nas regiões norte e nordeste, como relatado no tópico anterior e no que finalizará este capítulo. Entre as danças mais conhecidas nota-se que eram de origem europeia, com exceção do samba ou batuque e do miudinho.

Para esse apontamento, consideraram-se apenas as danças que foram identificadas por, no mínimo, 50% das informantes, pois as demais constaram em menos de 30% dos questionários, ou ainda, não foram reconhecidas em nenhum deles¹⁶⁹.

A leitura dos questionários foi algo bastante prazeroso, pois me possibilitou a reflexão sobre o contexto de uma época, e com isso algumas interrogações: “O que pensavam as (os) informantes sobre aquelas manifestações populares?”; “Alguns (mas) deles (as) tinham vivenciado as danças que conheciam?”. Para essas questões obtive comentários em apenas três questionários, os quais os informantes redigiram no campo das observações.

O primeiro foi no questionário 1, respondido por Ubirajara Pereira¹⁷⁰, em 26/04/1937. O informante desconhecia a existência das danças relacionadas e escreveu: “Não existe dança popular típica, sendo esta localidade próxima a cidades grandes, o povo está, mais ou menos modernizado (sic)”. No questionário 3, enviado por Benedicto Ferreira de Camargo, diretor do Grupo Escolar de Joaquim Egydio, identificado como sócio da SEF, a única dança que afirma existir é a: *Congada ou Congado- em algumas partes do município de Campinas*. Assim, observa que: “Em questões de danças já há algum indicio de civilização (sic)”, respondido em 11/04/1937. No questionário 12, respondido por dr. Oscar Teixeira da Motta, médico pediatra, em 16/04/1937, que conhecia as danças da Congada ou Congado e também da Cana-verde, há a seguinte colocação:

¹⁶⁹ As danças que também foram identificadas pelos informantes foram: Cateretê ou catira (10); Congada (7); Dança de São Gonçalo (6); Congado (5); Cana-verde (4); Fandango (2); Lundú (2); Carurú (2); Cururu (1); Chimarrita (1); Dança de Santa Cruz (1); Bumba-meu-boi (1).

¹⁷⁰ Campo da profissão estava ilegível.

Há 10 anos mais ou menos, em minha menice nas festas de Reis- em M. Mirim, saiam a rua o Congado ou Congadas, pretos e pretas, ricamente trajados, a cavalo ou a pé, vindo em um palanque o Rei preto Julio empregado de meu pae que se dizia nascido na Baia, que ?¹⁷¹ e dirigia a festança. Antes corriam ao comercio para ? fundos para as despesas das festas. Hoje no município não há mais nada disso (sic)¹⁷².

Mesmo com poucos elementos para análise, os dois primeiros comentários dão pistas que, possivelmente, por parte de uma parcela da população, as danças populares eram sinônimo de *primitivo*¹⁷³, relacionadas somente ao passado, mas que com a modernidade, o progresso e o processo de civilização as mesmas seriam extintas. O termo modernizado representa, em minha interpretação, o avançado, caracterizando o positivo.

Porém, esse pensamento contraria o que MA postulava, seja em sua obra ou em seus projetos enquanto administrador público. O intelectual trabalhou com afinco para que as tradições populares não fossem esquecidas, mas preservadas, fosse através dos trabalhos de pesquisa ou da disseminação das manifestações. Como já colocado anteriormente, no subcapítulo 2.2, MA discordava do conceito de civilização da época, que buscava consolidar uma cultura hegemônica, reprimindo as formas de expressão das classes populares.

Quanto ao terceiro comentário, percebo que contrariamente aos primeiros, o informante fala como alguém admirador das manifestações, demonstrando nostalgia ao dizer que: *Hoje no município não há mais nada disso*. Não considero que o mesmo tenha vivenciado a dança, mas ao relatar um pouco da história dessa tradição mostrou a sua vivência em um contexto que o aproximou dela, talvez por isso a diferença na concepção construída.

Paralela a esta pesquisa de mapeamento das danças no estado, é importante lembrar que tanto o curso de Etnografia, quanto a SEF, oportunizaram outras pesquisas que documentaram tradições populares do estado; dentre elas destaco as dissertações de Mário Wagner Vieira da Cunha, intitulada: “Descrição da festa de Bom Jesus de Pirapora”, e a de MA: “O samba rural paulista”. Ambas apresentadas ao final do curso de

¹⁷¹ ?- Termo ilegível.

¹⁷² Os trechos transcritos dos questionários 1, 3 e 12, do município de Campinas, referem-se, respectivamente, aos documentos: 522, 524 e 533 do acervo da SEF, estão microfilmados no rolo2, que contém os docs. 361 a 586.

¹⁷³ Aqui o termo é empregado no sentido de representar o que não evoluiu, algo atrasado, ressaltando negativamente.

Etnografia, sendo que nelas os autores falam do samba paulista¹⁷⁴. Cunha afirma que o samba era o elemento primordial daquela festa profana. Os grupos de sambadores eram identificados como batalhões, e segundo ele:

Havia em Pirapora três batalhões, os quais se reúnem ali há anos. *O mais antigo é o batalhão de Campinas*, chefiado por João Diogo, apelidado Pai João. É um negro de seus 90 anos, magro, pele ressequida de múmia. Tem uma perna de pau. Traz a um chapéu de palha ornado com fitas de cores, batido na frente, e com esta inscrição: *Pai João, General dos Sambas*. (CUNHA, 1937, p.20, grifos meus)

Através desta informação, percebe-se que o município de Campinas era representante na tradição do samba¹⁷⁵. Atualmente, em nossa cidade, é o UPQ que mantém a tradição do samba de bumbo, realizado por crianças, jovens e adultos. Interessante destacar que a descrição feita por Cunha, sobre essa manifestação, ainda hoje é identificada na coreografia realizada pelo grupo, visto que:

Os dansadores, voltados para os músicos, formam um bloco único. Acompanhando o compasso da música e cantando a deixa, avançam para o bumbo e recuam, repetindo continuamente este movimento de ir e vir. Não chegam a dar mais de quatro passos, numa e noutra direção. Os indivíduos mantêm o corpo um pouco curvado para a frente, a cabeça erguida com os olhos postos no além. As pernas, levemente flexionadas, só realizam o movimento da marcha, não havendo elevações ou baixas do tronco. Os braços conservam-se no geral retesados, estando as mãos na altura dos ombros. A mais intensa e característica movimentação é a dos quadris. Negras de ancas volumosas têm uma habilidade inegualavel (sic) em fazer-los girar em grandes círculos ou em avançar-los e recuar-los. Se bem que essa seja a maneira dominante de dansar, não se deve, porém, supor que haja uniformidade esta resulta exclusivamente da obediência ao compasso da música e jamais da preocupação de cada qual em atender aos movimentos dos companheiros. (CUNHA, 1937, p.22)

Com isso, ler esta descrição da dança me é algo extremamente familiar, pois tal evolução tem sido perpetuada pelos grupos e comunidades que mantêm esta tradição. No relato feito pelo autor, o que mais me chama a atenção é a observação que faz sobre a uniformidade da dança, pois também considero que este aspecto esteja vinculado à música, ao ritmo, não à importância dada à sincronia dos movimentos. Ressalto que este foi um dos principais motivos que me levou a apreciar as danças populares, pois ao não exigir que os

¹⁷⁴ Esses trabalhos foram publicados na *RAM*, ano IV, vol. XLI, nov/1937.

¹⁷⁵ Nos anos de 2009 e 2011 participei desta Festa, porém, presenciei o samba dançado por grupo tradicional somente em 2011, o mesmo era liderado pela *dona Ester*, figura popular na cidade e também entre os que atuam no campo das culturas populares, especificamente na manutenção do samba de bumbo; também, em 2011, houve a participação de um grupo de jovens, da cidade de Santana do Parnaíba, que apresentou a dança do samba de bumbo; mas, conversando depois com os integrantes notei que não tinham herdado a tradição, isto é, não pertenciam a uma comunidade; eram jovens interessados pela manifestação, por isso realizavam pesquisas para dessa forma resgatarem a tradição. Em 2009 acompanhei a apresentação de alguns músicos de uma escola de samba da capital paulista, tocando em um barracão próximo à praça da Igreja Matriz.

(as) dançarinos (as) façam exatamente os mesmos movimentos, simultaneamente, elas possibilitam espaço para a criação dos sujeitos, para a expressão de outros movimentos, e não somente algo pré-determinado, conseqüentemente não os limitando.

Ainda sobre o samba paulista, MA fala em sua dissertação que havia presenciado-o nos carnavais de 1931, 1933 e 1934, e então na noite de 4 de agosto de 1937 era a quarta vez que tinha a oportunidade de assisti-lo. Para o autor, o samba paulista não tinha similaridade com o samba carioca, fosse se tratando da música ou da dança. Neste texto há um trecho onde nota-se, mais uma vez, a oportunidade do encontro de gerações, através dessas manifestações. Da mesma forma, como já explicitado anteriormente, o samba de bumbo reúne e reunia jovens e velhos:

O chefe deste samba paulistano- o “dono- do- samba” como é chamado- era um preto já velhusco, de seus 60 anos ou mais, se chamando Gustavo Leite, pedreiro... *O samba dele se compunha dumas vinte pessoas, todos pretos e de varia (sic) idade.* Havia desde negrinhas presumivelmente com seus 20 anos... até uma admirável matrona. (ANDRADE, 1937a, p., grifos meus)

Outro aspecto já ressaltado no capítulo 2, que MA registrou em sua dissertação, é o referente à indissociação de música e dança populares, característica que ele também observou nessa manifestação paulista:

Pelas experiências já feitas na Discoteca Pública, para casos mais ou menos idênticos, os cantadores, os solistas, *as figuras vocalmente principais do samba, como da Congada ou do cateretê, perdem totalmente ou quase, a perfeição rítmica e a facilidade de entoar, quando parados e postos à parte da dança.* Não é pois possível ou será difícilimo, pô-los junto a um microfone que terá de ir a eles e não eles virem aos microfones. (ANDRADE, 1937a, p.45, grifos meus)

Neste trabalho, o autor enfatizou que a manifestação do samba estava em decadência, por causa da repressão imposta pela igreja e pela polícia. Constata-se que novamente, como mostrado no capítulo 2, quando da sua segunda viagem etnográfica, 1928-29, MA alertou sobre o papel que estas instituições desempenhavam no processo que objetivava o fim das manifestações populares.

Este ano os barracões, *por determinação dos padres de mãos dadas com a Polícia,* só serviam de dormida, sendo proibido sambar neles. Os sambas foram expulsos pro ar livre (aliás seu lugar tradicional), e para as entradas da cidade. Mas as festas de Pirapora estão visivelmente em decadência- opinião geral de quantos costumam freqüenta-las. (ANDRADE, 1937a, p.39, grifos meus)

Marciano dos Santos, também aluno do curso de Etnografia, publicou trabalho na RAM¹⁷⁶, seu artigo: “A dança de São Gonçalo” descreveu a dança de origem portuguesa, realizada no interior de São Paulo. Santos mostrou o forte vínculo entre o religioso e o profano, a utilização das manifestações populares como elemento para a catequização.

Os gentios atraídos pelas dansas e pelo tom novo dos versos, - que eram cantados na língua da terra- aos poucos foram se interessando, e aprenderam a amar e a temer a Deus, com grande satisfação do jesuíta que escrevia aos seus superiores dando conta das “irrigações de searas novas”. (SANTOS, 1937, p. 88)

Anteriormente ao trabalho como diretor do DCSP, Batista diz que, entre os anos de 1929 e 1934, MA buscou conhecer as manifestações populares das cidades próximas à capital do estado e também do interior.

Aqui e ali, em textos, anotações e cartas, encontram-se referências a viagens ao interior do estado e vizinhanças da capital, para assistir às festas populares. Entre elas, visitas a Piracicaba, de onde seu amigo Paulo Ribeiro de Magalhães, em 30 de maio de 1932, escrevia-lhe sobre o fandango e pedia confirmação da sua ida para o “encontro do Divino”. (BATISTA, 2004, p.43)

Dessa forma, nota-se que MA, quando elaborou o questionário para o mapeamento em 1937, tinha considerável conhecimento das danças existentes em nosso estado.

Com isso, este subcapítulo apresentou o espaço que as danças populares paulistas também ocuparam na obra de MA. Fica evidente que seu maior interesse voltou-se às manifestações das regiões norte e nordeste, como ainda será exposto no decorrer deste capítulo, conseqüentemente, a sua produção foi bastante volumosa; mas a que se valorizar a preciosidade destas pesquisas desenvolvidas através do curso de Etnografia seguido da SEF, pois através delas encontram-se dados que contribuem e ampliam nossa compreensão sobre o papel ocupado pelas danças populares na vida desses grupos sociais, fortalecendo então os dizeres deste canto:

Eu vou mostrá, eu vou mostrá, que o povo paulista também sabe sambá!

¹⁷⁶ RAM, ano III, vol. XXXIII, março/1937.

4.3- VIVA A NAU CATARINETA! Os parques infantis e os espaços para muitas linguagens

*Tiruléu-léu-léu,
Tiruléu da Marieta,
Que nós somos marinheiros
Desta anau Catarineta¹⁷⁷!*



Figura 1 Nau Catarineta (Marujos ao Mar), Parque Infantil Dom Pedro II- nov/1937¹⁷⁸

¹⁷⁷ Trecho do texto da música da Chegança de Marujos colhida por MA na Paraíba, capital, através dos informantes: Joaquim Luís da Silva e Samuel de Brito, respectivamente Mestre e General da Barca (ANDRADE, 1982a, p.203). O músico Antonio Nóbrega fez a recriação musical de “Truléu da Marieta” (domínio público), assim pode-se ter o prazer de ouvir a versão que está em seu cd: Na pancada do ganzá, faixa 3. Cf. Anexos.



Figura 2 Nau Catarineta (Sr. Piloto nosso leme está quebrado), Parque Infantil Dom Pedro II, nov/1937

¹⁷⁸ Os créditos, dos registros fotográficos referentes aos PIs de São Paulo presentes nesta dissertação, pertencem ao Museu da Cidade de São Paulo/ Departamento do Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura/ Prefeitura do Município de São Paulo.



Figura 3 Nau Catarineta, Parque Infantil Dom Pedro II- nov/1937



Figura 4 Dança indígena, Parque Infantil Dom Pedro II- 1937



Figura 5 Dança indígena, Parque Infantil Dom Pedro II- 1937 (página anterior)

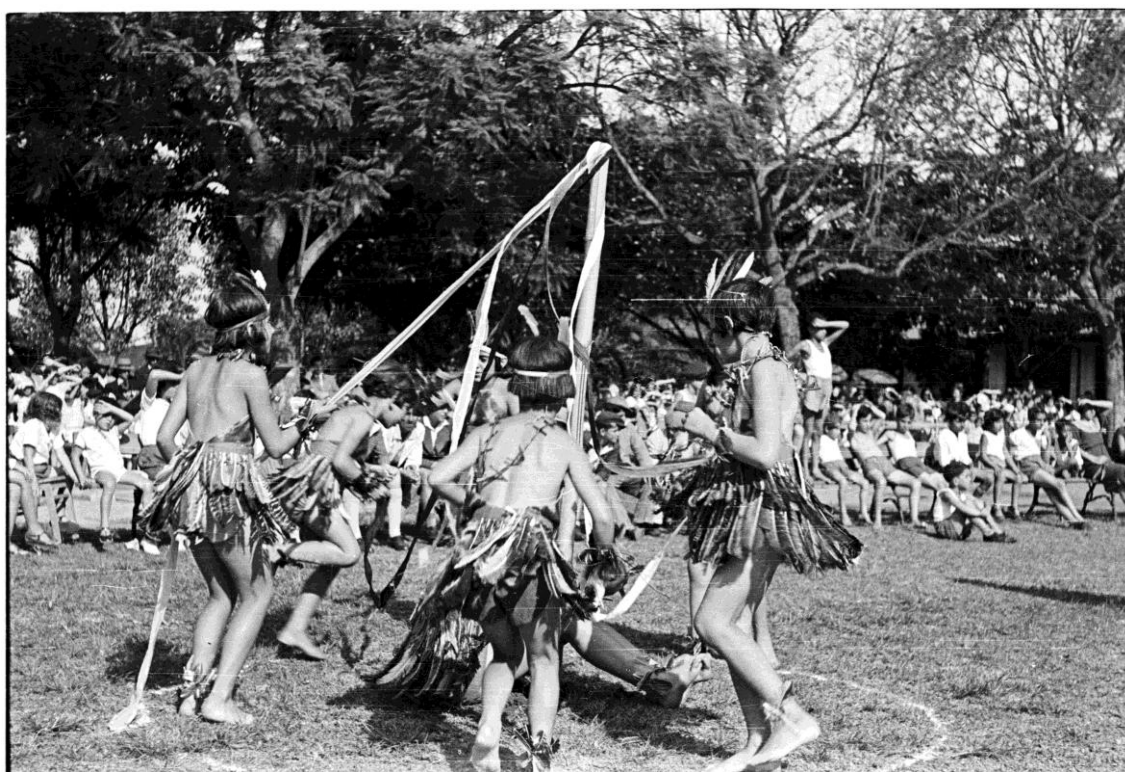


Figura 6 Dança indígena, Parque Infantil Dom Pedro II, 1937

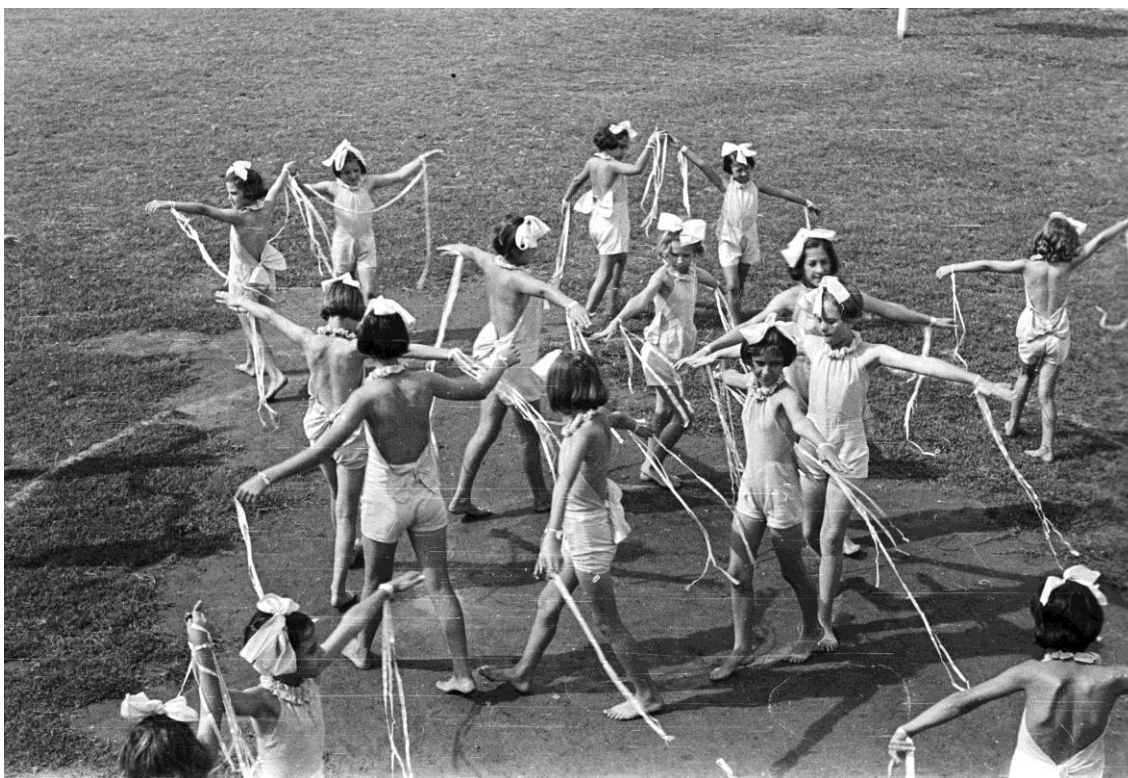


Figura 7 Valsa. Ginástica olímpica, Parque Infantil da Lapa, 1937.



Figura 8 Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro. Quadrilha caipira-jun/1938



Figura 9 Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro. Quadrilha caipira-
jun/1938



Figura 10 Festa ao ar livre , Parque Infantil do Ipiranga- 1937



Figura 11 Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro. Ceci e Peri. Dança indígena- jun/1938



Figura 12 Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro. Ceci e Peri. Dança indígena. A despedida- jun/1938

Enquanto diretor do DCSP, MA também era responsável pelos PIs do município, isso porque eles eram vinculados à Divisão de Educação e Recreio, que como já colocado no capítulo 3, era uma das quatro divisões do DCSP, sendo que esta era chefiada por Nicanor Miranda.

Com isso, evidencia-se a proposta de MA nos programas desenvolvidos nessas instituições, pois elas proporcionavam o contato com manifestações das culturas populares, entre elas, a dança. Conforme Faria (op. cit., p.155), MA buscava atingir todas as faixas etárias e camadas sociais, no que diz respeito à ideia de construção de uma identidade nacional, dessa forma, o acesso às culturas precisava ser democratizado.

Assim, este subcapítulo destina-se a apresentação dos PIs do município de São Paulo, no período de 1935-38, destacando as atividades artísticas instituídas nesses espaços educacionais, visto que se transformaram em referência no que diz respeito ao binômio educação-cultura, oportunizando às crianças vivências de diferentes linguagens, como a música, a dança e o teatro.

Faria conta que os PIs de São Paulo foram instituições educacionais públicas pioneiras no atendimento às crianças de 3 a 7 anos, apesar deles não atenderem somente a esta faixa etária. A autora afirma:

Mesmo sendo a primeira iniciativa educacional-municipal-pública-paulistana para essas crianças, ele contemplava também as crianças até 12 anos, com as mesmas atividades educacionais, não-escolares, centradas nos jogos e nas brincadeiras e no folclore brasileiro, o que tanto impressionava a todos. (op. cit., p.127)

No entanto, a mesma autora aponta que a proposta desenvolvida nos PIs era ambígua, uma vez que também objetivava a promoção de uma educação voltada à saúde, ao higienismo e à formação moral. Todavia, o enfoque desta pesquisa ressalta o caráter inovador dessas instituições, ao possibilitar com que as crianças pequenas vivenciassem atividades artísticas e culturais relacionadas às manifestações populares brasileiras.

Sobre os PIs, foram realizadas pesquisas como a de Faria (2002) que enfocou a política educacional, voltada para a pequena infância, implementada na época, que foi baseada no binômio educação-cultura, apontando a sua relevância para a atualidade, visto

que foi somente a partir da LDBEN 9394/96¹⁷⁹ que a educação infantil passou a ser a primeira etapa da educação básica, porém, sem existir ainda uma Pedagogia que contemple as especificidades da área.

Outra pesquisa realizada sobre essas instituições foi a de Filizzola (2002), que abordou o caráter reprodutor da proposta, pois, se por um lado existia a preocupação em promover o contato com as culturas, também havia o interesse em proporcionar uma educação higienista, visando a formação de sujeitos fortes e saudáveis que futuramente trabalhariam para o progresso do país.

Gobbi (2004) desenvolveu pesquisa sobre os desenhos das crianças pequenas¹⁸⁰ pertencentes ao acervo de MA, entre eles, os realizados pelas que frequentaram os PIs; Danailof (2006) focalizou as práticas corporais que ali eram realizadas.

O recorte desta pesquisa objetivou mostrar o espaço que foi destinado às danças na programação dos PIs, para isso utilizei imagens representativas das danças que foram registradas pelo fotógrafo Benedito Duarte¹⁸¹. Os documentos são referentes aos eventos nos Parques Infantis da Lapa, Santo Amaro, Ipiranga e Dom Pedro II. Essas fotografias pertencem ao Acervo da Casa da Imagem (Coleção Departamento de Cultura) do Museu da Cidade de São Paulo (Seção Arquivo de Negativos) DPH/SMC/PMSP.

Para a delimitação das imagens, inicialmente, tive acesso às fotografias que registraram diversas atividades desenvolvidas nos parques, dentre elas: jardinagem, jogos, brincadeiras, desenho, teatro, dança, ginástica, música, sendo que as datadas encontravam-se no período de 1937 a 1967, mas pelo fato deste trabalho enfatizar as ideias de MA junto à proposta educacional dos PIs, detive-me aos anos em que ele esteve na direção do DCSP, no entanto percebe-se, através dos documentos fotográficos, que mesmo após a saída de MA do DCSP, as atividades culturais e artísticas tiveram continuidade.

Os documentos selecionados por esta pesquisadora, de acordo com as legendas, em sua maioria, registraram apresentações em dias de festa. Entretanto, importante se

¹⁷⁹ BRASIL, 1996.

¹⁸⁰ Incluindo a faixa dos 2 anos e meio aos seis anos.

¹⁸¹ Também conhecido como BJ, suas primeiras iniciais (Benedito Junqueira Duarte), irmão de Paulo Duarte; foi autor de uma série de 288 fotografias sobre as atividades infantis realizadas nos parques infantis.

considerar os outros tempos-espços em que essas vivências ocorreram no decorrer dos processos. As representações das danças registradas mostram o resultado de dias e dias, talvez meses, em que as crianças tiveram contato com o universo em questão. Mais que valorizar o produto, o que muitas vezes acontece no processo educacional, faz-se imprescindível ressaltar o caminho percorrido e os acontecimentos vivenciados pelos sujeitos envolvidos.

Outros dois aspectos, que os documentos suscitam discussão, relacionam-se à atenção voltada tanto para os figurinos, adereços, instrumentos utilizados, quanto para o cenário, pois se percebe que tais propostas promoviam envolvimento num processo abrangente, possibilitando aos meninos e meninas brincarem, fantasiando-se de diferentes personagens, também se “transportarem” para outros lugares, o que era feito pelo uso do tablado, peça característica das danças dramáticas, que tinha por função justamente a representação de diferentes cenários¹⁸².

Em sua pesquisa, Gobbi (2004) aponta os aspectos estéticos e ideológicos característicos dos modernistas relacionados às práticas realizadas nos PIs, o que para ela privilegiou a infância daquelas crianças.

Nestes espaços, retomar os princípios da Antropofagia- inspirando-nos no próprio Manifesto Antropofágico, seria muito bem vindo. Desta forma, numa espécie de banquete, *nos fartamos dos desenhos, das festas, das danças, das músicas*, e de tantas expressões destes seres humanos de pouca idade numa brasilidade macunaímica com todos os caracteres de maneira a assegurarmos a manutenção da vida em sua inteireza expressando-se nos grupos compostos por crianças pequenas e pequeninhas, procurando adquirir as virtudes de suas próprias raízes históricas reforçando seu poder, suas idéias, suas propostas, seu ser transbordando-se. (p.124, grifos meus)

Nota-se que os PIs se inserem num contexto mais amplo da transformação social almejada por MA. Ao elaborar as políticas a serem implementadas pelo DCSP, essas instituições educacionais foram os espaços através dos quais se acessava não somente às crianças, mas também às suas famílias.

... defendo a idéia de que nestes espaços, criados para os filhos do operariado paulistano, *as artes se faziam presentes derretidas em seu cotidiano*, manifestando-se de diferentes maneiras, sendo concebidas também como inventivas, cujos corpos, quando não fragmentados expressavam-se aliando o lúdico e o estético à sua educação. (GOBBI, op. cit., p.126, grifos meus)

¹⁸² Sobre a função do tablado cf. ANDRADE, 1982a, p.57-82 e 83.

Dentre as artes, enfatizo o papel da dança nos programas, pois ao reportar-me à política educacional desenvolvida a mais de sete décadas atrás, é fundamental reconhecer a sensibilidade de um intelectual, administrador público que priorizava uma educação além dos moldes tradicionais, rompendo com os modelos propunha o novo, a busca por outros aprendizados significativos, que pudessem interferir na construção das identidades nacionais. Ao mesmo tempo em que existia a marcante presença da ginástica, representando a finalidade de uma educação disciplinadora dos corpos, a que se discutir e refletir sobre o papel ocupado também pelas danças, pelo teatro e pela música nas práticas parqueanas. Sobre isso Gobbi afirma:

Ressalto que este aspecto ainda não foi devidamente pesquisado nos Parques Infantis. A ênfase das pesquisas tem-se voltado para a educação do corpo através da ginástica, sem considerar que a mesma também pode ocorrer, por exemplo, através da dança ao ar livre, sob a sombra das árvores e no contato com as outras crianças... (op. cit., p.127)

Faria (2002, p.140) também aponta a relevância dos jogos, brincadeiras e do universo das culturas populares presentes na proposta educacional dos PIs, entretanto, sem deixar de reconhecer que a própria política da época, de caráter liberal, e os pesquisadores da atualidade, tenderam a enfatizar o aspecto assistencial dos trabalhos voltados às crianças pobres frequentadoras daquelas instituições, mesmo que esses últimos fizessem com o intuito de criticar tal discurso.

Considero que retomar as ideias difundidas por MA, no período em questão, no que se refere à infância, seja algo oportuno, pois ainda se observa uma carência no que tange aos conhecimentos das nossas culturas. Sendo o Brasil um país de dimensões continentais, muitas vezes as danças, as músicas, os cantos, as histórias, os contos, as brincadeiras, os jogos e outras manifestações populares ficam restritas às determinadas regiões. A proposta aqui não é a busca de que se tenham conhecimentos homogêneos, mas que se possibilite maior acesso a essas culturas, porque nem sempre se dá conta do quanto é reproduzido o que há tempos vem sendo considerado como o padrão.

Nesta etapa da pesquisa, a qual me detive a pensar mais especificamente sobre o espaço ocupado pelas diferentes linguagens na educação das crianças, observo que fui instigada a valorizar ainda mais os espaços que as danças populares possam ocupar, pois não seria transgressora uma prática que ao não ter como limite a reprodução dos modelos

impostos pelos meios de comunicação de massa, proporcionassem às crianças vivências de outras manifestações?

Atualmente, muito se discute sobre a importância dos tempos e espaços para diferentes linguagens no processo educacional; tal demanda tem encontrado maior abertura na primeira etapa da educação básica, onde ainda se tem maiores possibilidades, diferindo substancialmente do ensino fundamental, onde há um currículo pré-determinado que, muitas vezes, reduz acentuadamente o acesso às outras linguagens. Segundo Conrado:

As mudanças que estão se dando na atualidade vêm exigindo outros referenciais, em diversos níveis e setores, em que os valores, as vozes, os corpos e expressões dos excluídos, precisam vir à tona, lado a lado com os demais, e nessa direção, *as danças populares dão importantes respostas, no universo educacional*, artístico, político e sociocultural brasileiro. (op. cit, grifos meus)

Percebe-se que, geralmente, é no período de carnaval que a mídia apresenta, mesmo que restritamente, a gama de danças populares existentes em parte do nosso país. Fora essa época do ano, muito pouco se fala, mostra ou se acessa esse universo. Um olhar diferenciado para esse campo a que ser provocado de outras formas, uma delas seria através de políticas educacionais que fomentassem tais investidas, ou ainda que, esses saberes sejam proporcionados nas formações docentes, inicial e continuada, aumentando as condições dos mesmos serem difundidos entre outros (as) docentes e as crianças.

Como exemplo, destaco que, há três anos, realizo oficina de vivências em danças populares para alunas/os do curso de Pedagogia da Faculdade de Educação da USP¹⁸³, a convite da professora Patrícia Dias Prado. Essa atividade faz parte do Programa da disciplina EDM 0665- Artes e Educação Infantil II: Dança e teatro¹⁸⁴, que:

Com características experimentais, dada a construção ainda incipiente no campo da formação de professoras(es) da Educação Infantil, em cursos de graduação em Pedagogia e fora deles, este curso objetiva refletir e discutir sobre a construção dos corpos nas danças e teatros das culturas infantis no sentido de consolidar uma Pedagogia dos corpos, dos movimentos, das gestualidades, das linguagens táteis, da linguagem pele-pele, dos jogos e brincadeiras- processo a ser construído, desafio que implica em conceber as diferentes formas de expressões e manifestações culturais e artísticas como fundamentos nos contextos educativos das creches e pré-escolas. Sendo assim, a dança e o teatro serão concebidos como formas plenas de as crianças pequeninhas (0 a 3) e pequenas (4 a 6) viverem a

¹⁸³ Realizei a oficina intitulada: “Vivência em danças brasileiras”, nos anos de 2010 a 2012 para as/os alunas/os das turmas da tarde e da noite. As danças apresentadas foram: o coco, o maracatu, a ciranda e o samba de roda.

¹⁸⁴ É uma disciplina optativa no currículo do curso de Licenciatura Plena em Pedagogia.

infância e não como formas de ensino, categoria ainda presente, mas já epistemologicamente contestada nas pesquisas recentes que têm nas crianças e em suas culturas estéticas fontes privilegiadas para a formação de professoras (es) e de garantia do direito à infância¹⁸⁵.

Avalia-se dessa forma que, apesar de ser uma iniciativa restrita, pode servir de referência a outros currículos dos cursos de Pedagogia. Tal proposta tem sido inovadora ao alargar os horizontes para a análise sobre outras práticas possíveis, também por aproximar os sujeitos do universo em questão. Relevante, também, no âmbito de uma formação que objetive educar para a diversidade, pois, atualmente, enquanto profissional da área, tenho acompanhado que, muitas vezes, as crianças são privadas do acesso, contato com determinadas manifestações culturais devido às opções religiosas de suas famílias, sendo assim, trazer este universo para o centro possibilita com que se construam conhecimentos que poderão expandir os diálogos sobre a temática.

Como MA, anseio por ver em nossas escolas, sejam elas de educação infantil ou de ensino fundamental, danças de roda, rodas de dança, crianças cantarolando nosso vasto repertório popular, festas onde encontremos com o coco, o samba de roda, o maracatu, o bumba meu boi, o frevo, a ciranda, com a nau catarineta! Pois não é de se estranhar que em muitas das festas escolares, como exemplo as que acontecem no período junino, as nossas crianças apresentem danças country¹⁸⁶ (de influência americana), mas que dificilmente sejam apresentadas a uma ciranda, a um coco ou a um bumba meu boi.

Importante salientar que as profissionais que atuavam nos PIs tinham como parte das funções propiciar atividades relacionadas ao folclore. Sobre isso Faria relata:

Dessa forma, o Ato no. 1.146, de 4/7/36, divide em duas as funções da instrutora, separando as funções ligadas à saúde das *outras funções educativas relacionadas ao folclore, aos jogos e às brincadeiras*. Essas, continuaram com as instrutoras e as outras, passaram a ser da responsabilidade da educadora sanitária, cargo inexistente no Ato de 1935... (op. cit., p.131, grifos meus)

¹⁸⁵ Cf. Grade curricular do curso de Licenciatura Plena em Pedagogia, disponível em: <http://www.usp.br> (cursos de graduação).

¹⁸⁶ Utilizo esse termo para falar de coreografias que incluem a figura do cowboy (vaqueiro americano) e que geralmente são feitas com base no repertório sertanejo, bastante divulgado pela mídia.

Todavia, mesmo no Ato de 1935, entre as nove funções que eram de competência do (a) instrutor (a) apenas uma era relacionada à saúde, pois as demais compreendiam os jogos, os brinquedos, as atividades lúdicas e recreativas¹⁸⁷.

Penso que, novamente, como os modernistas, almejo rupturas que contribuam com transformações, desviando-se de padrões determinados, neste caso, possibilitando às crianças conhecimentos que ampliem as construções de suas identidades. Outrora os PIs, mas atualmente as escolas de ensino fundamental e as de educação infantil são espaços privilegiados para a difusão desses saberes.

Gobbi (op. cit) explica que para alguns críticos, da época, a arte modernista caracterizava-se como fruto da loucura; no entanto, para a autora, através dessa suposta loucura buscava-se as identidades nacionais, isto porque:

Procurava criar inovando, pesquisando, dialogando com outras culturas e com a nossa, que tantas vezes ficava encoberta pelo esquecimento ou desconhecimento de seu próprio povo... O gosto já cristalizado por determinados modelos estava sendo desconstruído ou revisitado por novas formas de apresentações estéticas que corriam o risco da aceitação direta ou não. Mário de Andrade trazia sua grande contribuição ao propor um novo gosto pelo popular, pelo folclore, incentivava que estas produções fossem divulgadas nos museus populares, na música. (op. cit., p.135)

Confirmando o que foi indicado anteriormente por Faria (op. cit), Gobbi nota o caráter ambíguo dos PIs, pois ao mesmo tempo em que propõe espaço para o trabalho com a arte, abre-o para a prática da ginástica, priorizando aspectos higienistas. Mas concordo com Gobbi quando destaca que:

A proposta de um projeto pedagógico no qual as artes se encontravam presentes no dia-a-dia das crianças freqüentadoras dos Parques parecia, assim, responder na prática à realização de sua função social. Ela está posta junto a estes meninos e meninas que, com pouca ou mais idade, compõem uma infância cujos direitos à expressão de seu ser, de suas artes, estão resguardadas. Ao observarmos os documentos, as fotos¹⁸⁸, os desenhos, é possível enxergar nos Parques Infantís as artes como um de seus fundamentos. Estão ainda reveladas- que bom!- após tanto tempo, em seus desenhos e nas fotografias deixadas, que embora revelem

¹⁸⁷ Destaco que quando realizei pesquisa sobre o segundo PI criado no município de Campinas chamou-me atenção à existência de tanques de nadar (piscinas, no formato redondo, para as crianças pequenas- de até 6 anos), sugerindo uma relação prazerosa com a água, antecedendo assim aos diversos tipos de natação. Com isso, remeto-me a um trecho d'*O turista aprendiz* onde MA enfatiza o contato das crianças do norte com a água, pois: "Aqui a criança vive n'água, cada um tem o seu casquinho, todos molhados. No sul, nem bem o filho chega perto do lavatorinho, a mãe logo se assusta: - Menino! você se molha!". E continua ironicamente dizendo: 'Imagino as mães por aqui, quando os filhos brincam com terra, ao sol, gritando logo:- Menino! você se enxuga!'" (ANDRADE, 1976a, p.142).

¹⁸⁸ Ressalto as que registraram as representações das danças.

aspectos contraditórios, permitem presenciar, de outras maneiras, a vida sempre presente, nestes locais privilegiados, e nos inspiram... (op. cit., p.140)

Sim, nos inspiram! Atualmente considero que há muitas (os) educadoras (es) em busca de referências inspiradoras que colaborem com mudanças significativas nos modelos escolares, a fim de que aconteça a produção de novos conhecimentos. Para Marcellino (1990, p.18) é justamente a busca de alternativas, que poderá levar a construção de uma nova escola e consequentemente uma nova sociedade.

Em Pedagogia da Animação, o autor discute a importância do lúdico, enfocando as crianças no período inicial do processo de escolarização. Para ele o lúdico é um componente da cultura, e sendo assim diz: “É importante frisar, mais uma vez, que a consideração da relação entre a manifestação do componente lúdico da cultura, no lazer, e a educação, transcende a aquisição de informações, vai além dos conteúdos culturais” (MARCELLINO, 1990, p.45).

Percebo, dessa forma, que ao proporcionar situações em que o lúdico seja inerente, no caso aqui me refiro às vivências das danças, é realizar uma proposta transgressora junto ao processo educacional.

Mesmo que a política educacional de MA foi implementada, nos PIs, em outras divisões culturais, através do DCSP, ela não deixa de ser inspiradora para aquelas (es) que desejam, hoje, repensar as ações no campo da educação formal.

Vale ressaltar que os escritos e a experiência vivida pelas crianças nos Parques Infantis, entre outras coisas, nos servem como mostra do que é possível desejar, e estabelecer metas para alcançar uma educação infantil na qual não estejam contempladas modelos escolarizados, que se preocupem em aprontar a criança para etapas do ensino, muitas vezes, consideradas mais importantes e nas quais se *privilegiam apenas a escrita como linguagem*. (GOBBI, 2004, p.158, grifos meus)

A proposta de MA foi e é inovadora por estruturar-se no binômio educação-cultura; para ele, a educação era um amplo processo, com isso, às crianças e aos jovens eram possibilitadas atividades como: ida aos cinemas, exposições, bibliotecas,... Com isso, ela não se restringia a um determinado espaço e práticas, mas abarcava outras tantas. E além disso, já assegurava um trabalho que valorizasse diferentes linguagens. Gobbi chama a atenção dizendo que nos PIs:

Temos a presença do lúdico e do artístico de braços dados, sem que as manifestações artísticas sejam tratadas como arte de uma forma específica, ou melhor dizendo, que deixem transparecer a idéia de ensino de arte de maneira sistematizada. Com isto, não temos lugares separados onde a arte aconteça, mas o espaço todo onde ela “transborde”. (op. cit., p.159)

Corroboro que partilho deste pensamento ao considerar que as danças populares possam ser apresentadas às escolas, não no sentido de escolarizá-las, ensiná-las, mas sim no sentido de serem vivenciadas, experimentadas pelas/os docentes e pelas crianças, pressupondo neste caso outras relações além das que são características tradicionais de uma relação de ensino-aprendizagem, pois:

Claro que o aprofundamento é necessário para o domínio do especialista, mas o papel da dança na escola não é o de criar dançarinos profissionais (porém não deixar de percebê-los), é o de permitir a vivência de possibilidades infinitas do universo do movimento, estimulando a experiência do sistema corporal em um amplo sentido: experiência, criação/produção e análise/fruição corporal. (RENGEL, 2008, p.3)

Atualmente sou professora da rede pública municipal de Campinas, lecionando para uma turma do primeiro ano¹⁸⁹. As disciplinas constantes do currículo são: Língua Portuguesa, Matemática, História, Geografia, Ciências, Educação Física e Arte, porém, tenho incluído em meu planejamento tempos para a recreação¹⁹⁰, aproveitando esses momentos para realizar atividades artísticas/ lúdicas, como as danças de roda, brincadeiras e cantigas.

Observa-se o quanto, muitas vezes, essas vivências proporcionam outras relações entre as crianças e permitem com que as mesmas também se expressem, o que se considera algo primordial no processo como um todo. Porém, também há aquelas que apresentam certa rejeição a tais propostas, algumas alegam não gostarem, outras noto que demonstram maior timidez; entretanto, ainda assim, vejo que essa fase inicial é quando esta não aceitação acontece em menor proporção. Geralmente, a maior rejeição acontece por parte dos meninos, por isso reafirmo aqui o papel que as danças populares podem ter no processo educativo, pois conforme Fernandes:

Há muito de feminino nas realizações dos homens em vários tipos de bailados populares e tradicionais. Ao aceitar a dança tradicional, o homem aceita fazer parte de um jogo, e às vezes não são muito nítidas as fronteiras entre o “feminino” e o “masculino”. O caráter

¹⁸⁹ Desde 2005 a rede pública municipal de Campinas ampliou o ensino fundamental de oito para nove anos, assim, as crianças iniciam o primeiro ano com 6 anos.

¹⁹⁰ Desenvolvo essas atividades ora em sala de aula, ora em área externa. A escola onde trabalho atualmente tem uma área externa privilegiada com quadras, campo gramado, muitas árvores e teatro de arena.

humanizador dessas experiências reside aí, na liberação do homem diante da rotina e na valorização do outro sexo... Devemos lançar mão de todos os recursos educativos para modificar a atitude do brasileiro diante da recreação e dos fatos lúdicos, que se inserem entre os fatos mais sérios e importantes da cultura. (FERNANDES, 1989, p.205)

Danailof (2006) ressalta o processo disciplinador dos corpos apresentado nos programas dos PIs, paralelamente desenvolvido nas atividades cotidianas, mas penso que seja necessário avaliar também outros possíveis aspectos relacionados às danças nesse processo, que possivelmente não se enquadravam neste objetivo, uma vez que os mesmos corpos que eram condicionados através da educação física, também experienciavam outras culturas do movimento. Para a autora, foi com a absorção da nova concepção de educação física que o processo disciplinador teve maior eficácia:

A presença da moderna concepção de educação física nos parques infantis significa, portanto, uma forma específica de relação da criança com o seu corpo e com o espaço, ... Prevista pela influência do discurso médico higienista e pela proposta de um *lazer ativo*, a transformação social se daria em função da idealização de uma sociedade “saudável” e que, para tanto, adequava o organismo infantil a suportar a velocidade e a intensidade nervosa presente nas ruas da cidade de São Paulo, (re)produzindo-a conforme a realidade urbano-industrial exigia. (DANAILOF, 2006, p. 99, grifos da autora)

Devido o recorte feito para a realização desta pesquisa, limito-me no aprofundamento em busca de mais elementos para a análise deste aspecto. Todavia, mesmo com parte da proposta objetivando a formação de corpos saudáveis e fortes, a absorção de regras para se obter uma conduta moral adequada aos padrões sociais, as autoras Faria (op. cit), Gobbi (op. cit.) e Danailof (op.cit.) reconhecem que foi nos PIs que MA conseguiu articular ensino e pesquisa com base em suas viagens etnográficas realizadas na década de 1920, o que contribuiu com que fossem incluídas atividades artísticas/ culturais ligadas ao folclore nacional:

Nesse sentido, chamo a atenção para a aproximação entre ensino e pesquisa nos parques infantis. Tal relação, permeada pela perspectiva antropológica, envolve um movimento duplo que se inicia nas pesquisas sobre o folclore e arte popular- contos, lendas e danças- acumuladas por Mário de Andrade durante suas viagens pelo interior do país que são, então, oferecidas às crianças em forma de “Dramatização de um tema Nacional”. (DANAILOF, op. cit, p.117)

Portanto, ao mesmo tempo em que se tinha uma conduta política preocupada com a formação da futura geração, havia outra que concorria pela ampliação do acesso às culturas nacionais, em meio a um contexto social de modernização e industrialização. “O trabalho dirigido por Mário de Andrade apresenta possibilidades de convívio que estão cercadas por

valores culturais, historicamente determinados e, ao mesmo tempo, não se restringem a eles, possibilitando outras formas de convívio e relacionamento” (ibidem, p.139).

Dessa forma, avalio que, especificamente neste *encontro*, MA pôde efetivamente fazer com que conhecimentos acessados por ele, através das pesquisas, chegassem a pessoas que talvez dificilmente alcançassem por outros meios. Por ter a arte como uma das possibilidades de humanização dos sujeitos é que ele tanto a valorizava. Sobre a importância deste intelectual comprometido com as políticas públicas, Bittencourt relatou:

Olhando para a escola brasileira ou mesmo ocidental, não podemos deixar de lembrar Mário de Andrade, o professor de música, homem político ligado à cultura, que dedicou sua vida à pesquisa das manifestações musicais e culturais do Brasil, para, como intelectual comprometido que era, poder registrar tais manifestações e dar-lhes oficialidade, *inserindo-as no espaço da cultura universal*. Essa é a imagem do professor pesquisador, autônomo e produtor de cultura, diverso daquele que aparece delineado nas entrelinhas da Proposta Governamental, onde identificamos uma certa suspeita que paira sobre os professores. (BITTENCOURT in PRO-POSIÇÕES, 1990, p.10, grifos meus)

4.4- “*Trouxemos o Brasil*”: a Missão de Pesquisas Folclóricas

S. Paulo 22-I-38

Cascudinho

Aí vai o Luís Saia com a Missão. Me ajude que isto é coisa

de vida ou morte prá mim. Qualquer dia estouro por aí.

Abraços pra todos e me abrace

*o seu Mário*¹⁹¹.

¹⁹¹ Mensagem enviada por MA a Luís da Câmara Cascudo avisando a chegada da equipe da MPF. ANDRADE apud TONI, 1985.



MPF 0479- Frevo. Recife (PE). Carnaval de 1938. Foto de Luiz Saia¹⁹².

¹⁹² Início este capítulo com esta imagem que representa o povo na rua, em Recife, dançando o frevo. Chama a atenção os guarda-chuvas tradicionais, ao fundo, que mais tarde seriam substituídos por pequenas sombrinhas coloridas. A utilização de tal acessório era pelo fato do mesmo servir como instrumento de defesa ou ataque para os capoeiristas, que foram os primeiros passistas do frevo, pois na época a capoeira era prática proibida. Definição da dança cf. em CASCUDO, 2012. Os créditos de todas as imagens da MPF utilizadas nesta dissertação pertencem ao Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga/ Centro Cultural São Paulo/ Secretaria Municipal de Cultura/ Prefeitura Municipal de São Paulo.

*De chapéu-de-sol-aberto*¹⁹³

pelas ruas, eu vou.

A multidão me acompanha, eu vou.

Eu vou e venho prá onde não sei.

Só sei que carrego alegria prá dar e vender.

Espero o ano inteiro, até ver chegar fevereiro,

para ouvir o clarim clarinar

e a alegria chegar.

Essa alegria que em mim

parece que não terá fim.

Mas se um dia o frevo acabar,

juro que vou chorar.

Finalizando o que chamo de encontros com as danças na obra do intelectual, deparo-me com a MPF, coordenada por ele em 1938, que viajou ao nordeste e norte do país, para fazer a documentação descritiva e audiovisual de várias manifestações populares. Este seria um dos grandes, ou o grande projeto de MA, porém coincidiu com o período de mudanças políticas que resultou em sua saída do DCSP:

... como consequência da reviravolta política do Estado Novo- com a queda do governador e do prefeito, nomeação do interventor Ademar de Barros e, em 9 de maio de 1938, do prefeito Prestes Maia- o escritor seria destituído da direção do Departamento (11 de maio), afastando-se também, em junho, da chefia da Divisão de Expansão Cultural. (BATISTA, 2004, p.49-50)

Perante este cenário político, os planos de MA foram suspensos, dentre eles a MPF; mas, antes da interrupção do projeto, foram meses de trabalho que produziram extensa documentação fotográfica, registros em diários de campo, gravações imagéticas e sonoras, além da coleta de instrumentos e objetos.

¹⁹³ Letra da música: “De chapéu de sol aberto”, frevo de autoria de Capiba, faixa 11, CD *Pernambuco falando para o mundo*, NÓBREGA, 1998.

Para o levantamento de dados referentes a este projeto, realizei visitas ao Acervo Histórico da Discoteca Oneida Alvarenga- MPF que pertence ao CCSP; consultei o arquivo digitalizado das danças, o diário da MPF¹⁹⁴, organizado por Flávia Toni; paralelamente a este processo obtive de Luiz Adriano Daminello o documentário *Mário e a Missão*, produzido no período de 1998 a 2003, que refez o caminho percorrido pela equipe de 1938, mais de sessenta anos depois, em busca das manifestações. Ressalto que a produção desse documentário é uma preciosa referência para quem objetiva estudar a MPF, pois ao refazer o projeto, o documentarista proporcionou com que se tenham dados mais atuais do referido universo, ampliando as possibilidades de análises ao apresentar depoimentos dos brincantes; assim, esta *Missão*¹⁹⁵ complementa a anterior, no sentido de dar a voz aqueles (as) que estão inseridos (as) em determinados contextos.

A MPF foi formada por uma equipe de quatro pessoas, tendo como chefe o técnico geral Luiz Saia, ficando ele responsável em orientar quais objetos seriam coletados e quais danças seriam filmadas. Os outros integrantes foram o maestro Martin Braunwieser, o técnico de gravação Benedito Pacheco e o auxiliar Antonio Ladeira.

O trajeto percorrido abarcou várias localidades, sendo que: “A Missão visitou cinco cidades em Pernambuco, dezoito na Paraíba, duas no Piauí, uma no Ceará, uma no Maranhão e uma no Pará” (TONI, 1985, p.7). Acompanha-se pelos filmes e fotografias que a Paraíba foi o estado onde se obteve a maioria dos documentos referentes às danças populares.

¹⁹⁴ TONI, 1985.

¹⁹⁵ MÁRIO e a missão (2003).



MPF 0149- Detalhe da dança do coco de parelha. Praia de Tambaú, João Pessoa (PB). 30/3/1938. Foto de Luiz Saia.

O coco continua sendo uma dança presente em estados nordestinos. Identifico nesta imagem a representação da coreografia realizada em dupla, quando evoluem com base na marcação da batida dos pés. Segundo Cascudo: “Na Paraíba e Rio Grande do Norte o comum é a roda de homens e mulheres com o solista no centro, cantando e fazendo passos figurados até que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou vênica ou mesmo simples batida de pé” (CASCUDO, 2012, p.213).



MPF 0154- Cabocolinhos índios africanos. Torrelândia, João Pessoa (PB). 31/3/1938. Foto de Luiz Saia.

Tive a oportunidade de acompanhar apresentações de cabocolinhos quando estive no Recife, nos períodos de carnaval, durante os anos de 2001 a 2003. Assim, como MA¹⁹⁶, me surpreendi ao deparar com tamanha destreza por parte dos dançarinos (as), fossem eles (as) adultos, jovens ou crianças. Recordo que os figurinos utilizados se assemelhavam a estes usados em 1938 (saias e demais adornos de penas).

¹⁹⁶ Cf. ANDRADE, 1976a, relato do dia 5/2/1929.



MPF 0185- Reis de Congo. Pombal (PB). 11/4/1938. Foto de Luiz Saia.

Apesar de MA registrar que os Congos recebem (recebiam) outras denominações¹⁹⁷, sendo uma delas Maracatu, avalio que, atualmente, tais manifestações, de acordo com os estudos feitos até então, diferem em vários aspectos como: coreografia, figurinos, variedade de personagens, etc. A característica marcante, em comum, é a coroação dos reis negros. Para Cascudo, congadas, congados, congos são: “Auto populares brasileiros, de motivação

¹⁹⁷ Cf. ANDRADE, 1982b, p.35.

africana, representados no Norte, Centro e Sul do país... (Entretanto) Especificamente, como vemos e lemos no Brasil, nunca esses autos existiram no território africano” (CASCUDO, 2012, p.218-19).



MPF 0235- Coco de Roda. Itabaiana (PB). 3/5/1938. Foto de Luiz Saia.

Sobre a diversidade do coco, Oneida Alvarenga (apud CASCUDO, 2012, p.214) comenta que, mesmo a coreografia não sofrendo alterações, existe uma grande variedade dos tipos de coco, essa se relaciona a elementos como: instrumentos que acompanham a manifestação, o local onde é realizado, forma do texto poético; complemento dizendo que

também se pode nomeá-lo pela organização espacial dos brincantes, sendo: coco de roda, coco de parelha, etc.



MPF 0240- Cabocolinho (figura de roda). Itabaiana (PB). 4/5/1938. Foto de Luiz Saia.

Esta imagem, como várias realizadas pela MPF, registrou a marcante presença masculina em nossas danças populares. Além da ênfase na categoria gênero, destaco o encontro de sujeitos de diferentes idades, meninos, jovens, adultos e velhos; com isso, essas manifestações se tornam “espaços” privilegiados, que possibilitam a construção e troca de conhecimentos pelo coletivo.



MPF 0289- Coco de roda. Baía da Traição (PB). 12/5/1938. Foto de Luiz Saia.

Este registro me remete ao relato de MA feito em 28/1/1929, pois também presenciou um grupo de brincantes na praia cantando e dançando coco, escreveu: “Gente predestinada pra dançar e cantar, isso não tem dúvida” (ANDRADE, 1976a, p.308). O

referido texto “casa-se” com as personagens, com o cenário e com a manifestação representadas (o/a) nesta imagem.

Importante ressaltar que, em maio de 2011, foi lançado o *DVD Missão de Pesquisas Folclóricas- Cadernetas de Campo* (MISSÃO, 2011¹⁹⁸), material que contém, além das transcrições das cadernetas utilizadas pelos pesquisadores da equipe de 1938, gravações sonoras de diferentes gêneros musicais, os filmes das danças e todas as fotografias da coleção da MPF. Sobre estas últimas, Vera Cerqueira e Aurélio Nascimento¹⁹⁹, registraram: “*Acreditamos que sua difusão deverá estimular novas pesquisas e estudos sobre as imagens em questão*, relacioná-las a outros fundos e coleções ou ainda suscitar o interesse na contribuição ao trabalho de identificação de lugares, objetos ou pessoas retratadas” (in MISSÃO, 2011, p.11, grifos meus). A publicação deste material, de modo geral, veio ampliar o acesso ao acervo da MPF, favorecendo que um maior número de interessados (as) possa conhecer um pouco mais sobre este universo.

Em se tratando de danças, é fundamental apontar o quão admirável é a existência dos filmes produzidos pela equipe, pois como já explicitado, os textos grafados, as fotografias, todos foram formas de registrar essas manifestações, mas representando-as, diferente do filme que traz as danças em sua completude, conforme coloca Lèvi-Strauss (1936):

Quanto á maneira concreta de se observar a dança, os grandes meios são sempre o cinema e a fotografia. *Sempre que se trata de movimento, o cinema é o único meio completo de anotação*. Na sua falta, fotografar os momentos principais: atitudes características dos dançarinos, movimentos corporais e faciais, vestuário de cada um, decorações, ornamentos de detalhes interessantes de tudo isto²⁰⁰. (sic, grifos meus)

Com isso, pode-se dizer que MA foi o idealizador/roteirista do primeiro documentário sobre as nossas danças populares:

Munidos das instruções metodológicas, vindas do curso de Dina Lévi-Strauss e das experiências anteriores de Mário de Andrade, levando os equipamentos adquiridos e já testados (o gravador, de discos Presto Recorder, a filmadora, a máquina fotográfica), os quatro integrantes da Missão (...) durante cinco meses percorreram o Nordeste e o Norte do

¹⁹⁸ Informo que iniciei a pesquisa no CCSP antes da publicação desse material.

¹⁹⁹ Ambos funcionários do CCSP, participantes da equipe que desenvolveu o projeto MPF- Cadernetas de campo.

²⁰⁰ Trecho transcrito da apostila do Curso de Etnografia, 11ª aula: A dança e o drama (cx.1, doc. 11), documento microfilmado, pertencente à SEF.

país, *documentando as mais diversas danças folclóricas, que gravam, filmam e fotografam*. (BATISTA, op. cit., p.50, grifos meus)

Enfatizo que, dos *encontros* apresentados até então, este se destaca pelo fato de possibilitar o acesso às danças através das filmagens, indo além das descrições das manifestações ou ainda de aspectos coreográficos, das representações fotográficas, os 13²⁰¹ filmes produzidos pela equipe são documentos raríssimos para quem busca aprofundar-se em conhecimentos relacionados a esta temática, sendo que as danças registradas foram: o frevo, o cabocolinho e o maracatu em Recife (PE); os cabocolinhos em João Pessoa e em Itabaiana (PB); o coco nos municípios da Baía da Traição e de João Pessoa (PB); os congos em Pombal (PB); o bumba-meu-boi em Souza (PB) e em Belém (PA); a barca em João Pessoa (PB); a dança dos praiás em Tacaratu (PE) e o carimbó e o tambor de crioula em São Luís do Maranhão (MA).

A MPF documentou não somente os grupos, agremiações se apresentando com suas respectivas vestes, mas também comunidades em situações, aparentemente, informais, referindo-se a dança no cotidiano desses sujeitos.

Em seguida, há representação do Cabocolinhos de João Pessoa, observa-se que, diferentemente da manifestação de Itabaiana, onde o figurino era composto por camisa de manga longa, meias compridas, calçado e peruca, neste os dançarinos estavam descalços, com cocares (adornos, de penas, de cabeça). Questiono: quais seriam as diferentes inspirações para tais especificidades?

Destaco também, a partir destes documentos, uma característica que é mantida, até nossos dias, por parte de alguns dançarinos e grupos de danças populares, que é o dançar descalço. Pés enraizados, plantados, fincados no chão, em busca de nossas raízes, sejam elas africanas, indígenas ou europeias.

²⁰¹ O total foi de 16 filmes, mas incluindo: “O tambor de mina” e o “catimbó”, que são cultos religiosos e a “Pega de bois”, tradição relacionada ao trabalho dos vaqueiros, quando esses entonam os aboios, que são cantos utilizados para chamarem ou guiarem a boiada.



MPF 0339- Grupo de Cabocolinhos, índios tupi-guarani do Roger. Torrelândia, João Pessoa (PB). 22/5/1938. Foto de Luiz Saia

Para enriquecer o diálogo que busco estabelecer com os registros feitos pela MPF no que se referem às danças, me pauto também no documentário *Mário e a missão* (2003), que ao refazer a expedição de 1938 possibilitou com que tivesse dados mais atuais para pensá-las, seja nos aspectos relacionados às mudanças, às continuidades ou desaparecimento das mesmas.

Para a produção do documentário, Daminello buscou as mesmas manifestações, porém, nem todas foram encontradas nos mesmos locais, mas em outras cidades, em outras situações e também com outras ramificações, exemplos disso são o Maracatu rural (da zona

da mata de Pernambuco) e o Boi de Máscaras (Odivelas- Pará), registrados no documentário. Daminello as encontrou modificadas, reforçando o que MA dizia a respeito das tradições móveis.



MPF 0363- Barca. Torrelândia, João Pessoa (PB). 24/5/1938. Foto de Luiz Saia²⁰².

No documentário, destaco um trecho que aborda a *Chegança de Marujos*, narrando que, apesar de todos os registros feitos sobre essa manifestação²⁰³, os papéis seriam

²⁰² Como já colocado anteriormente, a Chegança também recebe denominação de Barca.

²⁰³ Estes registros constam em ANDRADE, 1982a, foram feitos em sua segunda viagem etnográfica. Em entrevista, Daminello (2012) disse que apresentou os textos colhidos por MA ao grupo que aparece no documentário, *Mário e a missão*, encenando a Chegança, pois já havia algum tempo que aquele coletivo

silenciosos se não fosse a MPF de 1938; acrescento a este comentário que não só a Chegança, mas as demais danças que foram filmadas pela equipe proporcionaram com que os escritos de MA adquirissem outros “ecos”, com isso a MPF se tornou um “... guia para quem quer descobrir o Brasil²⁰⁴”.

Compreendo que, da mesma forma que o trabalho feito pela equipe de 1938 foi e é indubitavelmente uma valiosa referência para os estudos desse campo, o documentário, produzido por Daminello, alarga significativamente as possibilidades para se pensar a trajetória dessas manifestações.

Em *Mário e a missão*, sobressai o boi, como símbolo da unidade nacional. Um dos estados de referência é Pernambuco, sendo que essa tradição também se faz presente em feiras e cidades do interior. Um entrevistado relata que a denominação atual é Cavalo Marinho. Os instrumentos são uma das diferenças entre essa manifestação e o bumba meu boi, porém, sem alterar essencialmente a dança dramática.

Na sequência, se enfoca o boi bumbá no Pará, sendo que foi entrevistada uma pessoa da família do líder do grupo que foi filmado pela MPF de 1938: “Boi Pai do Campo”; interessante acompanhar o histórico contado pela senhora Ana Castro, que é filha do então responsável pelo Boi naquela época, essa relata parte do que acontecia durante as apresentações, fez um mapeamento do espaço ocupado pelo grupo, lembrou sobre as participações de outros grupos, outras atividades que também aconteciam naquele arraial²⁰⁵. Destaco aqui o papel da criança de outrora que estava inserida em tal contexto, e na atualidade é a *guardiã* da tradição, ou ainda, a mestra, pessoa que detém os saberes relacionados à manifestação e que os comunica, principalmente, através da tradição oral.

estava trabalhando com o objetivo de resgatar tal manifestação, em Cabedelo (PB); segundo o entrevistado, o material foi bem recebido pelo grupo.

²⁰⁴ Transcrito do documentário *Mário e a Missão* (2003).

²⁰⁵ Denominação dada ao local onde os bois se apresentavam.



MPF 0433- Bumba-meu-boi: A figura feminina, em primeiro plano, representa Catherina no bailado do Boi-bumbá, não havendo informações sobre a mesma. Belém (PA). 29/6/1938. Foto de Luiz Saia.

Esta personagem também existe no bumba-meu-boi de Pernambuco, faço esta afirmação baseada em MA que a descreveu quando documentou a manifestação do referido estado (ANDRADE, 1982c, p.116); outra referência se dá através do bumba-meu-boi realizado pelo UPQ, sendo que no enredo deste último a mulher é esposa do Bastião, um dos vaqueiros da fazenda do capitão. Catirina está grávida, com desejo de comer a língua do boi.



MPF 0436- Bumba meu boi: as figuras, em primeiro plano, representam Catherina e Pai Francisco, no bailado do Boi bumbá, não havendo informações sobre as mesmas. Belém (PA). 29/6/1938. Foto de Luiz Saia.

Quantos encantamentos, admiração, não terão causados este casal de dançarinos? Declaro que, passados mais sessenta anos deste registro, a presente imagem me suscita algo familiar por reconhecer a beleza inerente a este universo. Apesar do congelamento de um instante, representando tanta ginga, festa, entrega e alegria, estes sujeitos anônimos são inspiradores para todos (as) que continuam na dança!



MPF 0438- Bumba meu boi. Belém (PA). 29/6/1938. Foto de Luiz Saia.

Segundo as palavras de Bogdan (1994, p.184) “As fotografias que aparecem num meio que se está a estudar podem dar uma boa percepção dos indivíduos que já não estão presentes, ou de como certos acontecimentos particulares desse meio eram”. Destarte, considero belíssima a imagem acima que remete à manifestação do boi no Pará. Pode-se, atualmente, presenciar esta personagem, com características semelhantes, no bumba-meu-boi de Pernambuco, do Maranhão, do Amazonas e outros estados onde há este folguedo,

pois bem como afirmou MA: “O *Bumba-meu-boi*, o mais importante de todos²⁰⁶, que fazia parte final obrigatória de todos os Reisados. Espalhado por quase todo o Brasil, permanecido muito vivo até agora” (ANDRADE, 1982a, p.50).

Dos bailados do bumba-meu-boi que presenciei observo que, geralmente, é um homem de estatura baixa e porte pequeno que fantasia-se de boi, contribuindo com que se tenha maior agilidade na realização das evoluções. A figura do boi atrai adultos e crianças.

O documentário registrou, na cidade de Odivelas, também no Pará, a manifestação do Boi Faceiro, caracterizado pelo uso de máscaras, e por esse motivo também conhecido como Boi de Máscaras; nele há presença da dança, música e pouca dramatização. Os integrantes desse grupo, que, de acordo com o documentado, é formado por muitos jovens, contam que, durante o mês de junho, *a igreja católica reconhece a grande influência dessa manifestação na vida dos habitantes e acaba por relevar a diminuição na frequência aos ritos religiosos*²⁰⁷. Cabe aqui uma análise que, passadas décadas, acompanha-se uma mudança, em se tratando, especificamente, desse caso, na qual não se percebe mais a repressão por parte do poder religioso, mas sim uma “aceitação” de que o folguedo já é parte da cultura local; também ressalto o significado ocupado por essa manifestação, que, possivelmente, altera nesse período, não só a ida às igrejas, como também, o tempo dedicado aos programas dos meios de comunicação de massa, como rádio e TV, dando mostras da sua força e do seu poder de aglutinação, dentro desse grupo social.

Ainda sobre a instituição religiosa, conforme os entrevistados, ela concede “férias” aos seus fiéis, não entrando dessa forma em conflito, ou até mesmo numa disputa de espaço, com o grupo. Porém, conforme explica Pádua (op. cit., p.139), não era isso que acontecia no início de nossa colonização, tendo como exemplo a crônica escrita pelo padre Lopes Gama, publicada no jornal O Carapuceiro, em Recife na primeira metade do sec. XIX, intitulada “*A estultice do bumba boi*”, onde relaciona o folguedo a aspectos negativos, sendo uma brincadeira de loucos; assim começava o texto:

De quantos receios, folganças e desenfadados há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como aliás bem conhecido bumba-meu-boi. Em

²⁰⁶ Referindo-se aos reisados (teatro líricos).

²⁰⁷ Essa informação é passada no depoimento dado por um dos jovens integrantes do grupo Boi Faceiro.

tal brinco não se encontra nem enredo, nem verossimilhança, nem ligação; é um agregado de disparates. (GAMA apud PÁDUA, op. cit, p.139)

Continuando com o documentário, essa dança dramática aparece no Maranhão, que, devido aos interesses turísticos, conseguiu atingir uma grande abrangência. Foram criados vários estilos desse bailado, sendo que um dos diferenciais refere-se aos instrumentos, que caracterizam os “toques” do boi, isto é, a percussão que identifica determinados grupos, como pandeirões e matracas. Há o depoimento do sr. Apolônio, responsável por um grupo de boi; importante também ressaltar que na fala desse mestre popular há o relato da participação de um padre²⁰⁸ que incentivou a criação desse grupo de boi (O Boi do seo Apolônio), mais uma vez referencia-se uma nova relação da igreja, instituição aqui representada na figura do padre, não reprimindo e nem proibindo a prática dessa manifestação.

Ainda em Pádua (op. cit, p.140-41), nota-se que mesmo o padre Lopes Gama tecendo críticas ao bumba meu boi, também não deixou de acompanhar uma das apresentações, sua escrita, mesmo com caráter depreciativo, mostrou-se detalhista, pormenorizada, atentou-se a personagens e indumentárias. Talvez aqui não fosse um sinal de que atrás de toda a repressão havia o desejo de conhecer profundamente aquele universo que lhe era tão estranho?

No boi do “seo Apolônio”, observa-se a presença de jovens, homens e mulheres realizando esse bailado, além de pessoas mais velhas, como é o caso do diretor do grupo (seo Apolônio). Isso mostra o quanto essas manifestações populares proporcionam com que haja o encontro das gerações, e essas se relacionem tendo um mesmo objetivo, no caso: a vivência dos folguedos, ou ainda a continuidade de práticas que identificam o grupo social.

Ao finalizar essa parte, o documentário traz o texto de MA que fala sobre a perda da parte dramática das manifestações, empregando-a de forma melancólica e deixando a dúvida sobre a continuidade dessas culturas²⁰⁹, porém é muito significativo notar que contrapondo ao texto narrado, apresenta um grupo de boi composto por crianças; entendo

²⁰⁸ Aparece no documentário uma foto identificada como sendo do padre, nessa ele está vestido com figurino característico do bailado e segurando um pandeirão.

²⁰⁹ Cf. Andrade, 1982a, p.70.

que o diretor nos oferece diferentes elementos, pois no texto imagético nos leva a pensar na preservação das manifestações.

Particularmente, o contexto apresentado suscitou-me questões como: “Acredita-se que essas manifestações estão com o tempo contado, mesmo com crianças vivenciando-as atualmente?”; “O que isso vem a representar, ou o que representa?”; “Ao trazer as cenas das danças sendo realizadas pelas crianças o diretor não queria, justamente, passar uma mensagem contrária a falada pelo narrador?”

Muitas outras questões podem ser formuladas a partir do documentário; mas para a presente pesquisa enfoco a presença emblemática da criança. Além das danças documentadas, o filme, através de uma envolvente narrativa, leva a conhecer um pouco de uma São Paulo a partir dos anos de 1920, que acabara de ser palco da Semana de Arte Moderna (1922), que desperta em nosso poeta a necessidade de buscar por outros brasis.

Ao trazer cenas dos filmes feitos pela MPF, o diretor dialoga com cenas feitas das danças, em sua expedição; apresenta depoimentos de líderes e integrantes de grupos que mantêm as manifestações, apresentando questões sobre com quem aprenderam as brincadeiras; as condições para a manutenção, a expectativa ou não da continuidade. Dessa forma, selecionei alguns deles e destaquei elementos os quais considero pontos-chave para a tentativa de responder, mesmo que parcialmente, o que tem feito com que essas tradições sobrevivam perante o conflito entre adequar-se à modernidade e seguir fielmente segundo os preceitos passados pelos mais antigos.

Transcrevo em seguida algumas falas dos/as brincantes:

Aprendi vendo meus pais, meu compadri ... (Lenira- coco; Guruji-PB)

... Por causa que meu pai foi reis do congo, o primeiro reis do congo foi meu pai, ele morreu aí ficou (...) ele sempre dizia: brinque meu filho (...) a gente vai desaparecendo, o mais véio vai desaparecendo, e vocês vai ficando no lugar da gente. (Joca- reis de congo; Pombal-PB)

Nota-se nestes trechos, onde os entrevistados contam com quem aprenderam as danças, que tais aprendizados são passados por pessoas da comunidade, sejam da família ou ainda numa esfera de relações bastante próximas, dessa forma ressalto essas culturas proporcionando o encontro de gerações, o que em nossa sociedade atual é algo

extremamente significativa, uma vez que muitos acontecimentos sociais tendem a suprimir cada vez mais esses espaços.



MPF 0421- Tambor de crioula. São Luiz (MA). 19/6/1938. Foto de Luiz Saia.

Ainda sobre a questão do aprendizado, o entrevistado *Mateus*²¹⁰ conta que, aos 8 anos, o cunhado o levava para ajudar na venda ambulante de alimentos e comidas, porém,

²¹⁰ Este brincante é identificado com o nome da sua personagem na dança do cavalo marinho.

enquanto ficava encarregado do trabalho, o cunhado seguia para a brincadeira do cavalo marinho²¹¹, em local próximo onde ele estava; passados três meses, Mateus disse que se apaixonou pela dança; falou que não trabalharia mais, pois o desejo agora era de também participar da brincadeira.

Alves, quando realizou o estudo sobre a dança do coco de zambê na comunidade de Tibau do Sul-RN, apontou que se trava uma relação de cumplicidade a partir do momento em que os sujeitos tornam-se brincantes, pois:

... o corpo de cada indivíduo de um grupo cultural revela, assim, não somente sua singularidade pessoal, mas também tudo aquilo que caracteriza esse grupo como uma unidade. Cada corpo expressa a história acumulada de uma sociedade que nele marca seus valores, suas leis, suas crenças e seus sentimentos, que estão na base da vida social. (GONÇALVES apud ALVES, op. cit., p.140)

Já na sequência, percebo que os depoentes enfatizam o caráter desses saberes transmitidos pela oralidade, contam-se as histórias das danças e se aprende a dançar, tocar, cantar, praticando-os. Verifica-se que de modo geral que , há por parte dos mais velhos, grande preocupação em transmitir os ensinamentos, os históricos das manifestações o mais fielmente possível. Por outro lado, criticam aqueles que acabam por inovar, ou ainda alterar alguns aspectos, devido temerem a descaracterização das manifestações²¹².

A nau catarineta que é uma atividade muito bonita da nossa cidade, e que a mais de 15 anos que ela está desativada, e tudo foi ensinado pelo mestre Hermes Nascimento que hoje é uma pessoa que se encontra com 74 anos de idade, e ele foi dizendo: isso é um samba, isso é marcha, a gente foi aprendendo e apesar de, de a gente ter acesso a algumas partituras, mas a gente não estudou nenhuma partitura até porque o grupo não tem conhecimento, mas a gente foi tocando de ouvido. (Tadeu- nau catarineta; Cabedelo-PB)

É com grande alegria que a gente registra essa história que tem mais de 100 anos, que segundo os nossos, os nossos irmãos, os nossos pais, os nossos antepassados passaram pra gente a história dos congos tudo iniciou com o legendário Manuel Cachoêra, Mané Cachoera, que saiu aqui de nossa igreja, a igreja de Nossa Senhora do Rosário, na qual nós somos devotos, nossa padroeira e madrinha do grupo folclórico Congos, que saiu daqui a pé, naquela época é claro que não existia como se locomover e demorou por muitos dias pra chegá em Olinda, e lá chegando pediu permissão ao bispo daquela daquela época, a autorização pra pode criá em nosso município, em nossa capela na época, de Nossa

²¹¹ De acordo com MA, o cavalo marinho era um reisado incorporado ao bumba-meu boi (ANDRADE, 1982a, p.51). Outra explicação encontrada é que o cavalo marinho é uma brincadeira variante do bumba meu boi, possuindo parte das personagens, músicas e coreografias comuns ao segundo, entretanto, têm suas especificidades; encontrado principalmente na zona da mata norte de Pernambuco; cf. PERNAMBUCO, op. cit., p.155-65.

²¹² As minhas análises baseiam-se não somente nas falas transcritas, mas também em outros depoimentos que se encontram ao longo do documentário.

Senhora do Rosário, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. (Miguel- congos; Pombal-PB)

Os depoimentos que seguem reafirmam o que MA observou, em sua segunda viagem etnográfica, a respeito da falta de investimentos e incentivo por parte do poder público, que contraditoriamente limitava as possibilidades dos grupos apresentarem suas manifestações. Passadas décadas, os brincantes confirmam que persistem em manter as tradições apoiando-se mutuamente, isto é, sendo através da colaboração mínima por parte de pessoas da comunidade ou desembolsando dinheiro próprio, uma vez que o arrecadado não dá para arcar com os custos das brincadeiras, e também porque quando há verba pública esta é irrisória. E esta verba também acaba por vezes direcionar o público, afastando o acesso por parte do próprio povo. A diminuição dos eventos é algo também que fica registrada.

Ah, era muito bom, a gente era chamado prá brincá pá pobre, cê sabe dinheiro de pobre custa fazê volume, mas tem o mesmo valor do dinheiro do rico, então o que é que acontece, o governo não chamava, o prefeito não chamava, numa época boi nem entrava no centro da cidade, mas só ao redor de cada, você brincava prá todos os vizinho, todos os seu amigo que não era, mandava chamá o boi, a gente brincava do dia 23 até 31 sem folgá, e era fazendo muita apresentação, tinha boi que brincava noite e dia para podê é, é atendê a preferência que tinha do público, a gente ganhava pouquinho, tinha música ... que a gente fazia mesmo só pela amizade, mas tinha uma condição melhor do que agora, porque você ganhava pouco ne uma brincada, mas fazia muitas brincada, hoje você ganha, mas faz uma, quando faz. (Apolônio- bumba boi; São Luís- MA)

Começava no fim de agosto ia até reisi, hoje tamo brincano de ano em ano... Em alguma festa, em sítio acabou-se, depois do reá prá cá, acabou-se. (Brincante de cavalo marinho; Itaquitinga- PE)

Então por isso a gente tá mais ou menos reduzido a brincá pro público ou município ou estado, mandado pelo município ou mandado pelo estado e deixa de atendê o povo, justamente o que era nossos cliente de antes hoje não existe mais, porque não pode, não tem condições de chamá. (Apolônio- bumba boi; São Luís- MA)

Nego dependê de poder público aí foi que atolou o pé, se tiver um de alguma repartição, de alguma prefeitura, de algum estado que gosta daquela cultura, ainda sobra uma granazinha, e se não tive, babau prá ele. (Mestre Salustiano- maracatu rural; Olinda- PE)

Ressalto que os brincantes, apesar das dificuldades econômicas que enfrentam, desdobram-se para não acompanhar o fim das manifestações, uma vez que isso representaria a perda de valores imateriais, os quais pertencem a uma esfera que possivelmente não seja compreensível para sujeitos externos a essas culturas, pois, como já colocado anteriormente, Geertz (op. cit., p.11) afirma que a “leitura” primeira de uma

cultura só é feita pelos indivíduos originários daquele lugar. Com isso, não havendo retorno financeiro, explicitam que a paixão pelas danças é que faz com que insistam em continuar.

Eles vinham por paixão mesmo pela brincadeira, o dono do boi não dava roupa, cada um comprava a sua e cada um se enfeitava o melhor que pudesse. (Brincante- boi bumbá; Belém-PA)

... ele não é um maracatu com intenção de ganhar dinheiro, eles amam o maracatu porque eles gostam, ele ama aquele maracatu, ele mantém a tradição, uma coisa que ele traz no sangue dele. (Mestre Salustiano- maracatu rural; Olinda-PE)

O maracatu, certo, é um saco furado, homem nenhum nessa terra se gostá de fazê maracatu na qualidade do maracatu qu'eu faço e vários companheiro que faz, ele nunca ele ganhô dinheiro no maracatu, e nunca ele vai ganhá, porque o maracatu que tem prá pessoa conhecê é trabalho muito, porque não tem homem nenhum que ganha dinheiro no maracatu, porque o que ele ganha não dá prá ele se mantê, até porque tudo o que há nele é caro, quando ainda tem uma equipe que sabe fazê a indumentária ainda tá bom, mas se paga os outro aí é que acabô. (Mestre Salustiano- maracatu rural; Olinda-PE)

É marcante nas falas dos (as) entrevistados (as) a preocupação relacionada à continuidade, mesmo admitindo que as barreiras sejam grandes para a sobrevivência das tradições, que é preciso um trabalho árduo por parte daqueles e daquelas que se encontram inseridos nesses grupos, agremiações, percebe-se que transpõem limites em prol da manutenção empenhando-se para que essa esteja sempre ligada às raízes.

Prá mim, o desenvolvimento e um grande futuro do Leão Coroado é a gente chegar às raízes. (Afonso- maracatu; Recife- PE)

... A gente bota porque a gente tem no sangue mesmo, sabe? A gente tem no sangue e a gente tem garra²¹³. (Rosinete- maracatu; Recife-PE)

... Não morre nunca não, não morre não, a gente espera que daqui prá frente cresça mais. (Brincante de boi bumbá; São Luís- MA)

... E não vai morrê por falta de um auxílio, de um incentivo do governo, a gente continua prá frente, é problema quase que de ética, né? Se ajuda, a gente recebe cresce mais, se não ajuda, a gente fica naquilo que tá ... (Apolônio- boi bumbá; São Luís- MA)

Observo que tanto nos filmes da MPF quanto em *Mário e a Missão* (2003) há a presença da criança nas manifestações, seja dançando, tocando, cantando ou ainda participando indiretamente. Então, são os velhos e os jovens brincando juntos, são corpos se expressando num coletivo, mas também respeitando as suas individualidades.

²¹³ Fala da presidente da Nação do Maracatu Elefante, um dos mais antigos representantes desta tradição em Recife-PE; aí se referindo à persistência na participação do Maracatu no período do carnaval, mesmo recebendo uma subvenção mínima do poder público.



MPF 0452- Babaquê²¹⁴ (instrumentos). Belém (PA). 7/7/1938. Foto de Luiz Saia.

Reafirmo que este aspecto é fundamental para se pensar a problemática inicial da pesquisa, que se refere à continuidade das danças, o porquê ou não dela, o papel das manifestações no processo de construção das identidades dos sujeitos. Conforme já exposto, após a inserção nesse universo estabelece-se uma cumplicidade individual/coletiva, para determinados sujeitos, que passa a configurar suas trajetórias.

²¹⁴ De acordo com Cascudo (2012, p.84): Babassuê: terreiro de candomblé de Santa Bárbara, EM Belém do Pará. Tem diferenciações dos candomblés da Bahia e dos Xangôs do Recife, Alagoas e Sergipe e das macumbas do Rio de Janeiro. Este registro, em especial, leva a reflexão do quanto a dança é, também, intrínseca às tradições religiosas afro-brasileiras.

Saliento que o papel da criança nesse processo é elemento primordial quando se discute a continuidade das manifestações; ao registrar a sua participação nos contextos das tradições, garante-se, inicialmente que os saberes estão sendo passados, entretanto, o futuro não deixa de ser algo incerto, visto que os caminhos escolhidos por ela poderão ser diversos. Todavia:

... sabemos que as exibições das crianças mostram, desde a mais tenra infância, um alto grau de imaginação ... A criança fica literalmente “transportada” de prazer, superando-se a si mesma a tal ponto que quase chega a acreditar que realmente é esta ou aquela coisa, sem contudo perder inteiramente o sentido da “realidade habitual” ... sua representação é a realização de uma aparência: é “imaginação”, no sentido original do termo. (HUIZINGA, op. cit., p.17)

Dessa forma, retomo o pensamento de Huizinga que suscita o repensar a importância do jogo²¹⁵ nas sociedades, mas o jogo interligado a ludicidade, pois, mais que repassar a tradição implica-se o significado que esta poderá ou não representar para aqueles e aquelas que a acessarem.

Neste sentido, ao conviver num mundo rodeado de danças, músicas e cantos não se estaria justamente possibilitando com que se tenha contato com a dimensão lúdica humana? Ou ainda, que se proporcionem espaços para a manifestação lúdica? Respondo a estas questões afirmando que as danças populares são representações de manifestações lúdicas para as culturas atuais. Ainda segundo o autor:

A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano em movimento atinge seu apogeu. Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e de harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe. (HUIZINGA, op. cit., p.10)

Com isso, Huizinga contribui para que se avance em possíveis interpretações a cerca das danças populares, que se por um lado, ao longo do tempo, tem perdido espaços, por outro continua viabilizando a vivência de elementos lúdicos em nossas culturas. A perda de espaços pode relacionar-se ao que o autor já alertara que acontecera desde a Revolução Industrial, que foi a elevação do trabalho e da produção como ideais da época, refletindo numa separação entre a cultura e o jogo (HUIZINGA, op. cit., p.212-13). Mas, ao possibilitar encontros com a dimensão humana lúdica, oferece a ampliação dos horizontes relacionados às formas de ser e estar no mundo.

²¹⁵ Ao utilizar-me do termo jogo para este estudo refiro-me fundamentalmente às danças populares.

... o jogo é uma atividade ou ocupação voluntárias, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana”. (HUIZINGA, op. cit., p.33)

O autor continua ao longo de *Homo ludens* destacando a função social do jogo, o quanto, desde os primórdios, as ações humanas estão envoltas na relação entre jogo e cultura; entretanto, afirma que tal processo entrou em decadência a partir do sec. XVIII, sendo essa acelerada com o domínio da tecnologia a partir do sec. XIX. Mas ainda assim finaliza seu texto demonstrando que aposta na força intrínseca do jogo enquanto elemento da cultura , que perante as tendências impostas a que se reverter o “jogo”:

Qual é, então, a maneira mais certa de viver? *A vida deve ser vivida como jogo, jogando certos jogos, fazendo sacrifícios, cantando e dançando, e assim o homem poderá conquistar o favor dos deuses e defender-se de seus inimigos, triunfando no combate.* (HUIZINGA, op. cit., p.235, grifos meus)

Termino este capítulo considerando que, como Huizinga colocara, há uma força pulsante no jogo, na dança, que, possivelmente, por isso ele (a) movimenta pessoas, sociedades, a vida e o mundo. Com isso, os registros realizados pela MPF, e pelo documentário *Mário e a missão*, nos mostram sujeitos que acreditavam/ acreditam que a vida devia/deve, também, ser vivida, cantando e dançando!

Quem foi que disse que não vivo satisfeito?EU DANÇO!



MPF 0422- Tambor de Crioula. São Luiz (MA). 19/6/1938. Foto de Luiz.

Capítulo 5- “*Bonito esse cortejo que vem de outras bandas,...*”: a tradição em movimento²¹⁶

*Vou caminhar que o mundo gira,
vou caminhar que o mundo gira,
gira meu povo²¹⁷.*

Para a construção desse capítulo tive como interlocutores os pesquisadores: Luiz Adriano Daminello , Amarildo Carnicel, e a folclorista Raquel Trindade, com os quais realizei entrevistas objetivando o levantamento de dados que possibilitassem repensar o contexto das danças na atualidade²¹⁸.

Por considerá-las manifestações que se recriam, se transformam e mudam a partir dos tempos, espaços e sujeitos que as vivenciam, após encontrá-las na obra de MA, busquei outros elementos para abordá-las atualmente, isso para que a pesquisa documental fosse ressignificada, através do diálogo com a contemporaneidade.

O cenário apresentado, até então, mostrou a diversidade no campo das danças populares brasileiras; essas manifestações, presentes em nossas culturas, atravessaram séculos, mais do que isso, simbolizam *as grandes atividades arquetípicas da sociedade humana*²¹⁹. No entanto, MA afirmou que elas se incluem entre as tradições móveis, isto é, são dinâmicas, se reconstroem, se reinventam, incorporando diferentes elementos.

O que a gente carece, é distinguir tradição e tradição. *Tem tradições móveis* e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar taqualmente são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. *Assim, por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares.* (ANDRADE, 1976a, p.254, grifos meus)

Para trazer ao centro da discussão essa capacidade de recriação das danças, e com isso a manutenção dessas tradições, utilizo-me das entrevistas com pesquisadores acima apontados, que também mergulharam na obra de MA, sendo tanto Luiz Adriano Daminello

²¹⁶ “*Bonito esse cortejo...*” são versos iniciais da loa do maracatu de baque virado, cantado, atualmente, pelo UPQ.

²¹⁷ Ponto de despedida de jongo, JONGO da Serrinha, 2002.

²¹⁸ As entrevistas, na íntegra, foram gravadas, em áudio, e transcritas, encontram-se em no arquivo pessoal desta pesquisadora.

²¹⁹ Cf. HUIZINGA, 1971, p.7.

como Amarildo Carnicel, ambos da área da comunicação. Como já exposto anteriormente, o primeiro idealizou e dirigiu o documentário *Mário e a missão* (2003); enquanto que o segundo refez a viagem de MA ao nordeste, passados sessenta anos, para refotografar os registros feitos pelo autor em 1928-29, dentre eles: a arquitetura religiosa, tipos humanos, edifícios públicos, manifestações populares, cenas do cotidiano²²⁰.

Também entrevistei a folclorista Raquel Trindade²²¹, que há décadas vivencia, trabalha ensinando e divulgando várias danças populares brasileiras. Professora auto didata, lecionou na Unicamp no período entre 1987-90 quando fundou o Grupo de teatro e dança populares Urucungos, Puítas e Quijengues, na cidade de Campinas-SP; anteriormente, em 1975, no Embú das Artes-SP, já criara o Grupo de Teatro Popular Solano Trindade, ambos em atividade até hoje.

Nessa etapa, obtive depoimentos que trouxeram dados relevantes para a pesquisa como: fatos, acontecimentos e novos elementos para a construção deste estudo. Faz se necessário registrar que Daminello enfatizou em sua entrevista que o seu olhar foi o de um profissional da área da comunicação. Carnicel teve como foco a fotografia, dessa maneira a dança não era seu objetivo central, mas considero que, uma vez imergindo no universo de MA, dificilmente alguém pode passar alheio às danças populares, mesmo se posicionando a partir de outros referenciais.

Para desenvolver minhas entrevistas, julguei interessante, a questão ligada à motivação principiei pela seguinte questão “O que o levou à obra de MA?”. A ideia foi suscitar uma primeira reflexão sobre o que os levou à aproximação com o autor. Sobre isso, Daminello justificou-se por gostar do tema *expedição*, escolhendo, assim, a de MA para refilmá-la, não imaginando que encontraria ainda tantas tradições, em comparação com o já documentado pela MPF²²².

²²⁰ Num primeiro momento essa pesquisa resultou na dissertação de mestrado, posteriormente ocasionou a publicação de *O fotógrafo Mário de Andrade* (CARNICEL, 1994).

²²¹ Neste caso, a entrevistada não estudou a obra de MA, entretanto a escolha deveu-se ao fato da mesma ser uma mestra das manifestações populares. Sobre Raquel Trindade, sua formação, atuação como docente na Unicamp, histórico familiar cf. GIESBRECHT’S, 2011, p.148-9; OLIVEIRA, 2004, p.48-51.

²²² Esse trecho da entrevista encontra-se transcrito na íntegra, em Anexos (Entrevista com Luiz A. Daminello, trecho1).

Em se tratando de Carnicel, este assinalou, basicamente, três elementos que contribuíram para sua escolha: um deles foi o seu amor pelo nordeste, o segundo a paixão pela arte de fotografar, e logicamente, a admiração pelo intelectual MA, assim, a união deles fez nascer o propósito de refazer uma das viagens do *turista aprendiz*²²³.

Prosseguindo, ao apresentar trechos das entrevistas, relatando encontros e vivências com as danças, considerações sobre a continuidade ou não das mesmas, paralelamente, há reflexões acerca de outros elementos que possivelmente passaram a interferir nesse processo.

Assim, num segundo momento, o objetivo foi ouvi-los sobre o que tinham observado, com relação ao universo das danças populares, durante o período em que realizaram suas pesquisas; quais ponderações tinham a fazer sobre a continuidade, mudança, transformação ou o seu fim, tendo como principais referências as obras do autor onde as danças foram registradas, como *O Turista Aprendiz* e DDB. Com isso, busquei resgatar as suas lembranças, especificamente, das danças, durante tais trajetórias.

Inicialmente, Carnicel ao ser indagado sobre que danças presenciou em sua viagem, contou que assistiu a uma chegada em localidade próxima a Maceió (Alagoas):

*Então, quando fui à Maceió, até esse local, esse distrito, pra ver se essa manifestação continuava ocorrendo, a informação que tive é que já fazia 14 anos que isso tinha acabado por lá. Por que? Por conta do custo. Era muito caro. Mas na oportunidade, tive uma informação de que naquele ano estava voltando a chegada, numa cidade turística de praia que se chama Barra de São Miguel. Desloquei-me até Barra de São Miguel pra ver se realmente ia acontecer. Quando cheguei, realmente, a barca da chegada estava lá, a manifestação ocorreria, era uma sexta-feira à noite*²²⁴.

Este episódio destaca uma característica já apresentada por MA quando das suas andanças, onde também apontou as dificuldades financeiras impostas a esses grupos, e especificamente no caso da chegada em que há uma demanda de gastos não só pela confecção de figurinos, mas também para alegoria que simboliza esta tradição: a barca.

Todavia, o aspecto apontado pelo pesquisador como sendo emblemático foi o fato do horário do evento ter sido alterado em função da programação televisiva, visto que:

²²³ Este trecho da entrevista encontra-se em Anexos (Entrevista Amarildo Carnicel, trecho1)

²²⁴ Entrevista realizada em 4/5/2012.

... me preparei para fotografar essa manifestação folclórica. Estava marcada para às 8 da noite, e o que ocorreu? Ela foi apresentada às 10, um atraso de 2 horas. Não precisava ser nenhum grande observador para perceber que o atraso de duas horas não se deu por acaso, era justamente o dia do último capítulo de uma novela da Globo que não me lembro, não vou me lembrar agora qual era a novela, mas era o último dia da novela. Ou seja, a praça estava deserta! Terminada a novela as pessoas começaram a se deslocar para a praça. Até as pessoas se deslocarem, se prepararem para assistir, isso aconteceu era 23 horas. Então, uma peça que começaria às 8 começou às 11²²⁵.

Avalio que tal fato ilustra uma forte interferência da mídia na organização da vida social de determinados indivíduos, grupos e comunidades, porém tais interferências não são definitivas nem capazes de preencher todos os anseios culturais de toda a gente, uma vez que, mesmo com a alteração do horário, as manifestações aconteceram²²⁶. Continuando, percebe-se que o entrevistado se decepcionou ao identificar interesses políticos partidários interferindo em tal acontecimento:

Mas onde que me atrevo a dizer que o Mário ficaria muito triste? Quando, durante as apresentações, tinha as cantigas folclóricas, elas eram apresentadas, muitas vezes, com letras tradicionais que vão passando na oralidade, de pai para filho. De gerações para gerações, você tem toda uma riqueza que é preservada e isso é muito bonito, mas entre uma apresentação e outra um grupo subia na barca, esse mesmo grupo cantava jingle²²⁷ de um político. Agradecia ao político por aquela festa estar acontecendo. Então você começa a juntar as peças, vê que aquela festa não aconteceu 14 anos depois por acaso, aconteceu num ano de eleição, certo? ... Houve a instrumentalização da festa, de uma manifestação folclórica muito bonita... Isso realmente me incomodou demais.²²⁸

Nota-se neste depoimento a ênfase por mostrar outros interesses (no caso, políticos) permeando as tradições. Provavelmente, quem financiou tal evento tinha diferentes objetivos e utilizou-se do contexto, da festa popular, para atingi-los. Entretanto, chamo a atenção para o fato de ali existirem sujeitos que detinham saberes de tal tradição (a chegança), pois pressuponho que não seria encenada senão fosse o grupo, ou a maioria dos brincantes que mantivesse um vínculo construído com base nesses interesses culturais.

Carnicel afirma que, mesmo constatando a existência das manifestações, lamentava as condições através das quais as mesmas se davam. Para ele, tal situação exemplificou a sujeição, para mim não era, às regras do mercado, pois ao mesmo tempo em que provavelmente os grupos receberam verba para conseguirem realizar os seus trabalhos,

²²⁵ Entrevista realizada em 4/5/2012.

²²⁶ Registro manifestações, pois de acordo com Carnicel (1994, p.123-24) o evento incluiu, além da apresentação da chegança, o pastoril e os cabocolinhos.

²²⁷ Mensagem publicitária musicada.

²²⁸ Na sequência, o entrevistado também fala que assistiu apresentação do Pastoril e dos Cabocolinhos. Entrevista realizada em 4/5/2012.

houve quem objetivou, prioritariamente, a promoção da campanha política. “... *entre as manifestações você tinha esse tipo de apresentação, de jingles de políticos... realmente acho que é uma coisa que deixa a gente triste. Quer dizer, é uma manifestação preservada, mas a que preço? A um preço muito caro*”²²⁹.

Saliento a preocupação explicitada pelo entrevistado, uma vez que a questão colocada: “... *a que preço?*”, abrange uma profunda discussão sobre transformação, recriação, mudança, permanência e desaparecimento das manifestações; penso que seria representativo se pudesse obter respostas dos brincantes envolvidos diretamente nesse processo, pois, será possível manter o caráter lúdico das brincadeiras mesmo envoltas nesses contextos? Ou ainda, seriam as mesmas identidades construídas nos grupos, nas comunidades, que são reafirmadas ao permitir que objetivos externos propulsionem as tradições?

No entanto, tal realidade social também evidencia a dialética do processo, pois ao mesmo tempo em que há a novela, há também espaço e tempo para a chegada. Ao propor tal evento, provavelmente, o grupo interessado no caráter político partidário também tinha compreensão de que oportunizando a referida manifestação atingiria uma parcela da população, devido à chegada ser também uma tradição que dialogava com aquela comunidade, sendo assim, continuava a embalar àqueles sujeitos.

De acordo com Carnicel, MA gostaria de ver as manifestações, que foram documentadas por ele nos anos de 1927 e 1928, modificadas, uma vez que ele reconhecia as tradições móveis justamente pelo valor que agregam ao se caracterizassem por essa mobilidade, mas se entristeceria ao vê-las deturpadas em sua essência:

*... no primeiro momento, é duro afirmar isso, mas acho que ele ficaria feliz em ver que as coisas foram se resignificando, tiveram uma continuidade; foram permanecendo, tendo as suas resignificações. Mas essas mudanças foram tão grandes, foi um processo de tamanha deterioração que ele não ficaria feliz. Se visse o que vi, não ficaria... uma manifestação que ele falou bastante, apreciou demais quando esteve lá*²³⁰ ...

²²⁹ Entrevista realizada em 4/5/2012.

²³⁰ Aqui o entrevistado refere-se à Chegança, dança dramática que foi extensamente documentada em DDB; outro fato que reforça o comentário de que MA muito apreciava essa manifestação é por ter proposto a montagem desse bailado pelas crianças no PI, conforme já apresentado no capítulo anterior. Entrevista realizada em 4/5/2012.

Outro acontecimento, de extrema importância, relatado pelo entrevistado, foi seu encontro com o coquista Chico Antonio que, como já destacado no capítulo 2, foi uma das figuras de referência para MA, pois sua arte causou-lhe tamanho encantamento. O entrevistado narra que não assistiu às apresentações e nem aos ensaios da dança do coco, mas teve a honra de reencontrar o músico popular, personagem que se sobressaiu nos relatos do *Turista aprendiz*.

... Nunca imaginei que fosse encontrar o Chico Antonio . E “pego” o Chico Antonio vivo, aos 86 anos de idade. Tive certa dificuldade... ele tinha momentos de lucidez, se lembrou de Mário de Andrade, lembrou de coco que compôs para o Mário, ...²³¹.

Continua relatando que, após a viagem ao nordeste, em 1928-9, MA trouxe o coquista algumas vezes a São Paulo para apresentações, inclusive no Teatro Municipal. Mais uma vez, demonstra-se a atenção do pesquisador que objetivava expandir os conhecimentos que reconhecia nas manifestações, também valorizando aqueles e aquelas que as realizavam, os (as) seus (uas) protagonistas.

Em seguida, apresento alguns aspectos levantados na entrevista com Luiz Adriano Daminello; por este ter produzido o documentário *Mário e a missão*, teve contato direto com várias manifestações populares. Inicialmente, o interlocutor garante que não guardava grandes expectativas quanto ao que poderia ainda encontrar deste universo, mas a expedição foi mostrando-lhe outras realidades: *“Descobri que não, existiam ainda comunidades originais, praticando várias das manifestações que o Mário de Andrade tinha frequentado e documentadas!”²³²*.

Daminello viajou algumas vezes ao norte e nordeste, procurando seguir os “passos” da MPF, com isso, trouxe registros, seja das manifestações, ou ainda, depoimentos de brincantes, os quais são de grande valia para análises e estudos na atualidade. Cabe ressaltar que, com a formação na área de comunicação, o documentarista compartilha do que MA dizia, o momento de ir a campo não era o momento dos especialistas, isto é, o trabalho destes aconteceria num segundo momento; sendo assim, o que Daminello se propôs a fazer foi documentar as culturas brasileiras.

²³¹ Entrevista realizada em 4/5/2012.

²³² Entrevista realizada em 30/4/2012.

Para o entrevistado, instigou-lhe o fato de algumas manifestações terem se multiplicado, como é o caso do maracatu, isso porque na época da MPF predominava o maracatu urbano, de *baque virado*, entretanto, a dança se diversificou, existindo agora outras vertentes²³³: “... o que você percebe é que, a quantidade de grupos de maracatu que existia na época de Mário de Andrade, e a quantidade de grupos de maracatu que existe hoje, teve uma explosão. Cresceu, tem muito mais”.

Segundo Daminello, a permanência de manifestações populares está ligada justamente a sua capacidade de recriação, pois considera que as modificações contribuam com o processo.

*... parece-me o que faz com que continue existindo, porque sem modificação a tendência é morrer... Se não atualizar parece que morre. Onde parece que não teve essa atualização faz com que a comunidade perca o interesse e acaba morrendo... desde que as coisas surgiram é só mudança e estão mudando ... por exemplo, tem coisas curiosíssimas! Na época do Mário de Andrade o maracatu rural era tido como um desvirtuamento, uma descaracterização. Hoje em dia você vai a Pernambuco, o maracatu rural é tido como uma manifestação totalmente original e de raiz; na época do Mário de Andrade existia uma crítica de jornalistas e intelectuais que falavam super mal desse maracatu rural, diziam: “Aquele bando de cara vestido com aquelas roupas de índio”; que era uma descaracterização da verdadeira nação africana, que é o maracatu original!*²³⁴

Por isso afirma: “Na Paraíba se perdeu essa cultura. Eles não vivem tanto a questão folclórica como Pernambuco. Pernambuco atualizou, Paraíba não. Belém do Pará também não atualizou; Maranhão atualizou,...”²³⁵.

Identifica como representativas, nesse processo de permanência, além das mudanças que se referem às manifestações, também as mudanças nas motivações dos sujeitos que as realizam, se antes sobressaía a festa, o *acontecimento*, com o intuito de atender a uma demanda da comunidade, na atualidade enfatiza a forte interferência exercida principalmente pela televisão; em se tratando do bumba meu boi no Maranhão, comenta: “Era coisa da comunidade. Hoje em dia não. O bumba meu boi se apresenta ou para os turistas ou para a televisão ... lógico que a comunidade também frequenta, mas o que

²³³ No documentário *Mário e a missão* (2003) há o depoimento de um representante do maracatu falando sobre a variedade existente atualmente.

²³⁴ Em Andrade (1982b, p.150), já se nota a presença da personagem com características indígenas no maracatu nação (urbano), denominada Caboclo da Nação, e MA diz que por ocuparem a posição de abre-alas nos cortejos, eram escolhidos somente sujeitos fortes e exímios bailarinos.

²³⁵ Entrevista realizada em 30/4/2012.

motiva a permanência desses grupos é mais a questão externa: o turismo e a tv” (Entrevista realizada em 30/4/2012).

Considero importante problematizar tal afirmação, uma vez que, como o próprio entrevistado já enfatizou, é um profissional da área da comunicação que foi a campo para documentar, assim, há a possibilidade de estar fundamentando-se em elementos os quais lhe pareceram mais pertinentes.

Mas, conforme apresentado no capítulo anterior, percebo que, pelas falas dos brincantes, especificamente sobre o bumba meu boi do Maranhão, existe também a motivação dos próprios brincantes, pelo amor à manifestação; se dispõem a manter a tradição independente da falta de apoio governamental, pois nota-se que a verba pública também é insuficiente, mesmo lamentando por não se apresentarem como em épocas passadas, o que faz com que o público atingido seja estabelecido pelo município ou estado que contrata, se preocupam em perpetuar a tradição. Assim, como MA, saliento a mobilidade das tradições, por isso diria ainda que não há porque lamentar-se, já que as épocas são outras, as festas são atualizáveis, as tradições são transformáveis.

Para Bakhtin, é o carnaval que representa a segunda vida do povo, o qual se baseia no princípio do riso, sendo dessa forma a sua *vida festiva*²³⁶. Grande parte de nossas danças populares tem nesse período de festa maior espaço para sua expressão, mas também temos danças que acontecem em outros períodos do ano, além de que essas tradições fazem parte do cotidiano de muitos grupos e comunidades, por isso são realizadas em diversos momentos. Perante este cenário, entendo que, as manifestações, independente da época em que são executadas, carregam aspectos que lhe são próprios, aqui destaco a similaridade delas com as que o autor atribui ao período carnavalesco, visto que são festividades, assim:

...são uma *forma primordial*, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) do descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo. (BAKHTIN, op. cit., p.7, grifos do autor)

²³⁶ Na crônica *Carnaval tá aí*, MA destaca elementos inerentes a esta festa popular (cf. ANDRADE, 1976b, p.321-22).

Continua afirmando que para enquadrar-se como festas há que se ter um elemento oriundo de outra esfera da vida, que é a do espírito e das ideias: “A sua sanção deve emanar não do mundo dos *meios* e condições indispensáveis, mas daquele dos *fins superiores* da existência humana, isto é, do mundo dos ideais. Sem isso, não pode existir nenhum clima de festa” (BAKHTIN, op. cit., p.8, grifos do autor).

Todavia, reconheço a relevância quando o entrevistado coloca a televisão e a demanda turística como os grandes responsáveis pela manutenção das tradições, isto por identificar o poder atrelado a um dos maiores veículos de comunicação de massa. Mas, considerando um contexto mais amplo, e o processo histórico, fica uma análise reduzida, pois, de acordo com Bakhtin, existe um clima típico da festa o qual não seria possível ser criado de forma mecânica, dessa maneira, considero que a mídia tenha uma interferência parcial no processo, assim discordo do pensamento de que a televisão e o turismo sejam os principais motivadores da permanência das tradições, afirmo que financiadores sim, motivadores não!

Argumento que a televisão e o turismo são mantenedores das tradições na medida em que financiam e são financiados por ela. Pode até aparecer contraditório, mas é verdade, que é graças, mas também apesar da rede *Globo* que tais festas adquirirem determinada importância.

Quanto à dança do coco, Daminello falou-me que também ouviu relatos de brincantes sobre a falta de interesse dos jovens em participarem:

Tem uns depoimentos muito interessantes de umas dançarinas de coco! Cantadoras comentam que a rapaziada jovem não queria mais saber disso; querem ouvir o funk que toca na televisão, os bailinhos são todos de funk e tal. Só se interessam pela raiz da comunidade quando a televisão vem gravar; falam: “Opa, se a Rede Globo está filmando é legal”. Se não acham que é coisa de velho, de caipira... Sentem-se atrasados, antiquados com relação à brincadeira. Só perdem esse preconceito quando há uma câmera gravando. Sobre a Rede Globo que foi prá lá, do Rio de Janeiro e de São Paulo, falam: “Opa, isso é bacana!”. Nestas situações se aceitam participantes daquela história ... mas eu não entendo²³⁷.

Observo que este aspecto referente às mudanças nas motivações de parte dos indivíduos integrantes dos grupos não foi explicitado no documentário, pois os brincantes entrevistados foram, em sua maioria, mestres e mestras dos grupos e agremiações,

²³⁷ Entrevista realizada em 30/4/2012.

consequentemente os adultos e os mais velhos. Dessa forma, considero que tais informações ampliam as possíveis interpretações sobre os motivos que dificultam a manutenção das manifestações. Uma vez que se percebe também, por parte desses sujeitos, a rejeição pelas culturas de seus respectivos grupos sociais, e maior atração pelas culturas veiculadas pela mídia.

Há também que se ponderar o importante papel ocupado pelas gerações mais jovens neste universo das danças populares, onde sua continuidade está atrelada basicamente a tradição oral e a prática, se esses e essas jovens não as entendem como um patrimônio imaterial de seus grupos, as mesmas poderão ser extintas. Todavia, embasando-me nos estudos feitos até então, observo que também há um movimento contrário a esta direção. Seja reportando-me aos outros depoimentos que aparecem no documentário onde também há jovens que admitem manter as tradições pela paixão, e conforme o que destacarei no depoimento da próxima entrevistada, onde se percebe os jovens atuando como protagonistas do processo.

O fator econômico não deixa de ser lembrado, pois é um dos grandes empecilhos que faz com que, ainda, os grupos tenham limitações para promover suas apresentações. Nesse contexto, Daminello cita o estado do Maranhão como um exemplo que vem dando certo, ao investir em políticas públicas de financiamento para as apresentações dos grupos, consequentemente, fortalece os atrativos turísticos, contribuindo para que as danças populares, com destaque principal para o bumba meu boi, sejam simbólicas da identidade cultural dessa população. Se por um lado há, nessa interferência administrativa, o interesse do estado em divulgar as manifestações para que aumente a demanda do turismo, por outro se efetivam as condições materiais para que os grupos mantenham as suas atividades; porém, reportando-se às suas viagens, pesquisas e contatos com diversos grupos, o entrevistado percebe as diferenças existentes de estado para estado e relata:

No Maranhão os jovens estão muito mais atraídos pela continuidade . Belém do Pará você já não acha tanto. Pernambuco, por exemplo, o bumba meu boi, ou mesmo o maracatu, são super valorizados! A juventude toda de Pernambuco valoriza essas culturas²³⁸.

²³⁸ Entrevista realizada em 30/4/2012.

Divergindo do que Daminello afirmou anteriormente, o depoimento acima me leva a considerar que o interesse, atração e valorização das danças por parte dos jovens não fica restrito a interferência da televisão e do turismo, mesmo que esses tenham um papel significativo na divulgação delas.

O entrevistado disse que vê nas modificações um elemento primordial para que se dê a permanência das danças populares, porém, argumenta não ter elementos suficientes para analisar amplamente o que possibilitou com que haja um cenário de fortalecimento dessas culturas em alguns locais e o contrário também, comparando-se os estados.

Levanta hipóteses de que talvez seja a interferência da política pública, fazendo investimentos, entretanto, não desconsidera as ações de algumas lideranças culturais, pois no caso de Pernambuco, recorda-se da atuação de Ariano Suassuna quando este assumiu a Secretaria de Cultura do Estado²³⁹, também do artista popular, Mestre Salustiano (do maracatu rural), que trabalhou para que acontecesse maior união por parte das agremiações, conseguindo levar o seu trabalho para países da Europa. Daminello retoma a ideia de que as transformações possibilitam maior mobilidade e isso é algo “saudável” para a existência desse universo, continuando:

Lá em Recife você tem desde o grupo mais tradicional até os grupos parafolclóricos, que super modernizaram o maracatu e todo mundo se apresenta no carnaval. Desde o mais tradicional até o mais ordenoso. O bumba meu boi lá no Maranhão, a mesma coisa. Você tem desde os grupos bem tradicionais até os grupos super modernos, eletrificados e tudo mais. Belém do Pará não, você não tem isso. Não se atualizou, não teve atualização dos movimentos²⁴⁰.

Como já mencionado durante esta pesquisa, as culturas populares são dinâmicas, e vão se recriando, se transformando ao longo dos tempos, todavia avalio que existam neste processo elementos significativos que diferenciam tais produções, pois não poderia deixar de novamente ressaltar aspectos que constroem as especificidades, como: de onde se fala ao referir-se às danças populares? Fala-se de comunidades, de grupos, de coletivos que mantêm determinadas tradições. Onde, geralmente, se tem contato, se aprende? Através dos próprios grupos sociais, nas comunidades, nas próprias famílias dos integrantes. Quem são os sujeitos participantes? São todos e todas que desejam fazer parte, dançam velhos e

²³⁹ Durante o mandato do governador Miguel Arraes (1994-98).

²⁴⁰ Entrevista realizada em 30/4/2012.

velhas, moços e moças, meninos meninas; os saberes são repassados, na maioria das vezes, pela tradição oral; e é no convívio do grupo, da comunidade, que os indivíduos constroem laços de pertencimento.

Avalio que a construção desses laços é emblemática, pois através dela se sustenta, muitas vezes, a continuidade das tradições, pois como bem colocou o entrevistado, mesmo que houvesse a disposição da administração pública no financiamento desses grupos, nada aconteceria se não houvesse os coletivos almejando tais políticas, dessa maneira, o investimento público vem ao encontro dos movimentos dos grupos que mesmo historicamente ficando a margem, se mantinham por meio de outros recursos: “*Acho que a gente fala da política pública, mas ela vem para atender um movimento que não é dela. É da paixão do brincante*”²⁴¹.

Prossegue dizendo que relaciona essas políticas ao processo democrático pelo qual vimos passando, os olhares ampliam-se também para aqueles e aquelas que até então eram menos favorecidos, e pela necessidade de reconhecimento das culturas desses outros e outras que também compõem a nação.

Outro aspecto levantado na entrevista foi quando perguntei ao diretor sobre a presença marcante das crianças no documentário, o mesmo respondeu que quando se dispôs a desenvolver tal trabalho tinha por base a pergunta, assim como MA, de qual seria o futuro de tudo aquilo, teriam ou não continuidade, essa era a principal busca. Para ele, verificar esses sujeitos envolvidos no processo poderia caracterizar um dado para se pensar na possibilidade da continuidade das manifestações. Sobre o que observou, relatou:

*Sempre tinha, sempre tem uma criança. Porque é tudo na comunidade. Então é o “cara” da comunidade, as pessoas que frequentam, que fazem parte do grupo, são da comunidade, vai se montando na comunidade; acaba que é o filho do brincante, ou o filho de outro brincante que vai entrando na brincadeira, passando de pai pra filho*²⁴².

Enfatizo que a presença da criança nas danças populares exemplifica um acontecimento social diferenciado, principalmente na sociedade atual, onde muitas práticas privilegiam a separação dos grupos, a faixa etária acaba sendo uma das categorias utilizadas para tal segregação. Contraditoriamente, essas manifestações proporcionam o encontro de

²⁴¹ Entrevista realizada em 30/4/2012, grifos meus.

²⁴² Entrevista realizada em 30/4/2012.

todas as idades, ao mesmo tempo sem homogeneizar esses sujeitos, pois cada um participa de acordo com suas possibilidades, como disse um brincante de cavalo marinho no documentário, é impossível os mais velhos desejarem acompanhar os *passos* dos mais jovens, no entanto, dançam a sua maneira.

A próxima entrevistada, Raquel Trindade²⁴³, não se fundamenta na obra de MA, por não ter se dedicado, especificamente, às leituras do intelectual, mas reconhece a sua produção na área. Devido a sua trajetória no campo das culturas populares, trouxe elementos valiosos para a elaboração das reflexões; iniciou falando que:

*O trabalho do Mário de Andrade é fantástico. Mas a diferença é que a dança é a minha vivência! Isto desde Pernambuco, desde criança eu via; meu avô paterno era velho de pastoril. Minha avó materna montava lapinha, cantava muitas músicas folclóricas. Minha avó Damásia Maria do Nascimento dançava maracatu; eu vi os cabocolinhos invadindo as casas, entravam pela porta da frente e saíam pela detrás; hoje já não poderia acontecer mais isto*²⁴⁴.

Constata-se neste depoimento²⁴⁵ o quanto a entrevistada viveu em um contexto permeado de manifestações populares, que lhe foram ensinadas pelos familiares, tanto em Recife quanto no Rio de Janeiro, para onde partiu ainda criança:

*Até 8 anos vi muita coisa. Meu avô chegava do trabalho, pegava o violão, cantava muitas cantigas, que aprendi e ficaram no meu consciente. Depois o frevo, tenho uma tia que está viva até hoje, com 104 anos, tia Maria da Penha, que compunha frevos; é irmã de meu pai Solano Trindade. Então via tudo aquilo; Natal era pastoril. E, quando a gente veio para o Rio, minha mãe, apesar de se tornar presbiteriana quando adulta, sabia todas as danças folclóricas que aprendeu quando criança.*²⁴⁶

Interessa para a presente pesquisa delimitar na fala da depoente como a mesma vislumbra esse processo ao longo dos tempos; as danças que aprendeu com seus pais, quando criança, estão ou não se perpetuando ainda hoje? Sobre isso Raquel lança novos olhares chamando a atenção para a questão étnica, por considerar que muitas das manifestações são vinculadas às tradições culturais dos negros, como o maracatu; assim, alerta para a perda do que ela denomina de *essência*.

²⁴³ Nasceu em Recife-PE, em 1936, filha do poeta Solano Trindade. Viveu em sua terra natal até os 8 anos; interessante destacar que os relatos que a entrevistada traz sobre a sua infância são contemporâneos a MPF, que também esteve em Recife no ano de 1938; neste caso Raquel oportuniza alargar os cenários desse período histórico através das suas memórias.

²⁴⁴ Entrevista realizada em 6/5/2012.

²⁴⁵ Os relatos de Raquel reforçam as falas dos brincantes apresentadas no cap. 4, que também afirmaram o acesso às tradições através de seus familiares.

²⁴⁶ Entrevista realizada em 6/5/2012.

Ah, o pseudo progresso arrasa. As pessoas falam: “Mas tem que transformar”. Bom, só de a pessoa tocar e dançar fico contente, feliz! Agora, quando modifica muito me preocupa. Nos maracatus, os universitários, os brancos, em geral, estão se formando, formando novos maracatus, enquanto o negro está se afastando. Nas escolas de samba, porque viraram espetáculos caríssimos, a maioria negra não tem condição de participar, porque não tem dinheiro para pagar as fantasias. No candomblé muitos negros estão indo para as igrejas evangélicas. Isto em toda cultura. O branco está tomando conta de tudo. Não vejo mal da participação deles; vejo mal no fato do negro estar se afastando, perdendo sua essência²⁴⁷.

Sobre o que a entrevistada chama de essência, compreendo que se relaciona aos aspectos identitários dessas tradições, pois a manutenção vincula-se a todo um contexto dos sujeitos, dos seus grupos, de suas histórias, dos significados que lhe são peculiares.

Quando se mostra preocupada com a diminuição da participação dos negros e das negras nas manifestações, relaciona esse processo a possíveis fatores, como: limitação imposta devido às condições financeiras e a conversão às igrejas evangélicas.

Aponto que estes aspectos demandam um estudo mais aprofundado, na tentativa de buscar mais dados. Sobre a categoria *etnia*, torna-se importante ressaltar que, conforme já colocado no capítulo anterior, MA enfatizou os Congos como uma tradição dos negros, que era realizada para cultuar os costumes africanos. Também nesse contexto encontra-se o maracatu, porém, não há dados quantitativos, ou mesmo mais dados qualitativos que embasem uma análise sobre tal problemática.

Em se tratando da influência religiosa, reforça que mesmo sua mãe pertencendo à igreja presbiteriana, isto não foi motivo para que deixasse de ensinar as danças, lembra: *“Ela teve o aprendizado do folclore antes de ser presbiteriana. Dizia que se Miriam tocava pandeiro na bíblia, se Davi tocava harpa, se Salomão fazia poesia para as mulheres, ela podia dançar²⁴⁸”*.

Mas Raquel também identifica a resistência por parte de alguns grupos; entre os exemplos, cita um que realiza a dança do coco no Recife. Conta da sua própria resistência, que tem dedicado toda a sua vida à disseminação dessas culturas, pois:

²⁴⁷ Entrevista realizada em 6/5/2012.

²⁴⁸ Entrevista realizada em 6/5/2012.

*A minha resistência não é só pela dança. Além da dança tem a preocupação com a comunidade negra, com o povo em geral, de a gente ser tão bombardeado com coisas sem importância, com música de baixo nível. Preocupação com a discriminação racial*²⁴⁹.

Identifico nessa afirmação o caráter identitário das danças, isto é, não é o dançar pelo dançar, não é a continuidade pela continuidade, mas por tudo o que ela carrega historicamente, desta forma, a sua atuação pode ser compreendida tanto nas esferas cultural, quanto social e política.

Recupero aqui o pensamento que MA sustentava, com relação à morte das manifestações, devido ao rápido processo de industrialização e modernização pelo qual passava o país nas décadas de 1920 e 1930. Entretanto, por também reconhecê-las no universo das culturas brasileiras, o seu firme propósito em pesquisar e documentar o maior número de tradições.

Sua pesquisa folclórica está certamente permeada de juízos de valor, pois Mário de Andrade projetou sobre o folclore interesses instrumentais e fortemente ideológicos. Porém, as descobertas do Brasil, que tanto o comoveram ou chatearam, alardearam em alto e bom som assuntos que alargaram horizontes de conhecimento e de sociabilidade: catopés, cateretês, cabocolinhos, Chico Antônio, Nau Catarineta ... Tanta gente, tanta festa, tanto artista sem saber ser... (CAVALCANTI, 2004, grifos meus)

Considero que a ideia acima provoca discussões que não ficariam centradas somente na permanência ou não das danças, enquanto fato isolado, mas que abrangem os contextos e os sujeitos, isto é, a manutenção das tradições está antes de tudo enraizada nos históricos dos grupos e das comunidades onde elas acontecem. Sendo assim, reforço o pensamento de Cavalcanti que destaca o trabalho de MA como promotor de conhecimentos e saberes inerentes ao seu campo de pesquisa, propulsionando outros mergulhos neste mesmo campo.

Nesta lógica de raciocínio, transcrevo um trecho da 11ª aula- Dansa e o drama, da apostila do curso de Etnografia da SEF, que amplia o significado da manifestação, visto que: “Às vezes parece ao assistente que uma dansa é puramente estética. Para os executantes, porém, representa uma tradição, uma lembrança de representações que se perderam através do tempo (sic)”.

²⁴⁹ Entrevista realizada em 6/5/2012.

Compactuando com o pensamento de Cavalcanti (2004), expresso anteriormente, percebo que, ao mesmo tempo em que MA concretizou seus estudos sobre a diversidade de bailados existentes no país, propiciou que se voltassem os olhares para outros homens, mulheres, crianças e suas histórias: esses sujeitos históricos, constituintes de outros *Brasis*, que promoviam e promovem fabulosas manifestações artísticas populares.

No trecho abaixo, a entrevistada destaca os ritmos afro-brasileiros, porém, aponta serem essas culturas patrimônios de todos os brasileiros e brasileiras, independente de sua etnia:

*Para mim este trabalho é uma preocupação com a preservação de tudo que é brasileiro, tanto do negro, quanto do índio, quanto do branco brasileiro, quanto do povo brasileiro. A minha resistência é além da arte, é uma política sem ser partidária. A minha vivência, o meu trabalho, é uma preocupação em geral. A dança me traz muita alegria. Os ritmos brasileiros, os ritmos afro-brasileiros me dão muita alegria, são eles que me fortalecem para continuar este trabalho*²⁵⁰.

Raquel enfatiza que considera ser um legado os conhecimentos e saberes que passou aos seus filhos e pessoas mais próximas, por isso acredita que os mesmos darão continuidade ao trabalho. Fala que sabe da existência de outros grupos na região, e destaca o de Carapicuíba- SP, chamado “Oca”: “... é um grupo muito bonito, tem crianças! Tem muita criança. Eu estou feliz, pois ao menos por aqui a coisa está resistindo!”²⁵¹.
Complementa:

Gosto tanto de música e dança por isso o dia em que morrer, já falei para todo mundo, quero um gurufim, tipo de velório que, antigamente, os negros bantos faziam em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. O defunto lá estava, vinha pandeiro, violão, cavaquinho, faziam as músicas que a defunta queria, que gostava. Então, o caixão ficará no meio, primeiramente chorarão “os donos do defunto”. Depois virá o cavaquinho, violão, pandeiro, cantarão os sambas que gosto. Isso que quero no meu velório. As crianças brincando de piqui em redor do meu caixão, como era em Caxias; os jovens brincando de passar anel, os velhos no carteadado, ...

Perante o exposto, observo que os depoimentos dos entrevistados trazem à tona um universo que, mesmo passadas décadas, se assemelha com o encontrado por MA quando das suas pesquisas etnográficas. São manifestações populares, vivenciadas por sujeitos, grupos, comunidades, que não pertencem às culturas hegemônicas, por isso, muitas vezes,

²⁵⁰ Atualmente, Raquel Trindade ministra curso sobre História e Cultura Afro-brasileira, pela prefeitura do município de Embu das Artes-SP, aos professores e professoras da rede pública de educação. Segundo Raquel, essa iniciativa respalda-se na lei 10.639/03 que dispõe sobre a obrigatoriedade desse conteúdo nos currículos escolares. Entrevista realizada em 6/5/2012.

²⁵¹ Entrevista realizada em 6/5/2012.

perpetuam-se à margem, não reconhecidas por muitos, mas essenciais para os brincantes que as cultuam.

Assim, esta pesquisa vem ao encontro do pensamento que ressalta o papel social dessas tradições, seja pela ressignificação das identidades que é possibilitada aos brincantes, tanto com relação ao ser brincante, ao *homo ludens*, quanto ao ser político que se faz expressar através de tais representações. Avalio que, possivelmente, estejam atrelados a essa capacidade de ressignificação os elementos ideológicos que MA perseguiu incansavelmente.

Do mesmo modo como Bakhtin (op. cit., p. 419) identificou em Rabelais o *corifeu*, proporcionando outros olhares para a cultura popular da Idade Média, também poderíamos pensar MA, como sendo um *corifeu* dos nossos tempos, pois sua obra também possibilita a visualização e os mais diferentes diálogos com as culturas populares brasileiras.

Dedicamos este texto final ao (à) leitor (a) que acredita que o estilo epistolar não morreu, pois ainda há quem se deleite com a escrita das cartas. Num momento em que muitos preveem a morte do livro, anunciamos que enquanto tiver gente teimosa como nós, que acredita que o livro e o estilo epistolar são insubstituíveis, eles não morrerão tão cedo.

Considerações a guisa de carta

Ao Mário Brincante

*A minha variedade de viver é tão
incomensurável que não me fatigo dela nunca*
252

Campinas, 31 de julho de 2012.

Mário,

Chego ao final desta pesquisa, e escrever algumas considerações torna-se algo desafiador, pois ao término de tantas leituras, análises, descobertas, encontros e diálogos, percebo que ainda há tanto por conhecer e pesquisar.

Atesto que o mergulho em sua obra, seguindo seus encontros com as danças, suscitou-me a reflexão de que a construção de uma identidade nacional, atualmente, considerando as diversas culturas constituintes das sociedades, é algo a ser pluralizado, por isso expressar diferentes construções das identidades nacionais.

Com o decorrer da pesquisa realizei outros encontros com as danças; diferente da brincante que há alguns anos as vivencia, esses novos encontros aconteceram através dos relatos do turista que narrou as sensações e impressões quando das suas andanças pelo país, que se deparou com tantos outros brincantes, ou ainda, com a leitura de Danças Dramáticas, onde você contextualizou as que foram registradas nos finais dos anos de

²⁵² ANDRADE apud KOSSOVITCH, 1990, p.157. A carta inicia-se no próximo parágrafo. Como a mesma não comporta notas de rodapé, nem referências bibliográficas, uso o artifício denominado PS. Pos scriptum, como forma de adicionar lembretes ao destinatário desta; notas ao (à) leitor (a) da dissertação. Comunico que o formato das *Considerações*, estilo epistolar, foi um exercício, aberto às observações e críticas dos (as) e leitores (as).

1920; ao basear-me no documentário *Mário e a missão*, do qual te falarei ao longo desta, percebo o quão atuais e significativas são elas, mesmo admitindo as transformações ocorridas, visto que, como você bem sabe, as culturas não são estáticas.

Confesso também que, neste momento, tal pesquisa inspira e possibilita-me maior proximidade para instituir um diálogo com você, poeta, escritor, brincante, político e obstinado pesquisador que se empenhou em mostrar outros Brasis.

Percebi em sua trajetória um vínculo constante, tomando como ponto de partida o Movimento Modernista, marcado pelo ideário que buscava nas raízes das culturas populares uma identidade nacional. Acompanhei o turista, que, por não contentar-se somente com as pesquisas bibliográficas, decidiu “beber” na fonte da sabedoria popular, com isso realizou as viagens etnográficas para dialogar com os (as) brincantes e deles (as) recolher as informações sobre as danças, tendo também acompanhado ensaios e apresentações de grupos.

Seus registros, publicações e ações de disseminação das danças populares foram acompanhados por uma grande preocupação com a morte dessas culturas, com isso resultaram na produção de um extenso material que se tornou referência para quem se proponha aprofundar os conhecimentos sobre esta temática.

Afirmo que a frase, com a qual você finalizou a introdução de *As Danças Dramáticas do Brasil*: “Da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte” (1), foi emblemática para o desenvolvimento deste processo, pois foi justamente a partir da minha trajetória, iniciada nos anos de 1990, de vivências e contatos no/com o universo das danças populares, que me encontrei com os seus estudos.

Todavia, mesmo reconhecendo a relevância da sua previsão, ressalto que foi, principalmente, pela leitura de *O turista aprendiz* que encontrei possíveis respostas para ânsias do presente. Identifiquei elementos chave para problematizar a permanência/transformação/desaparecimento das danças. Destaco também que, ao alargar os conhecimentos sobre as danças brasileiras, através do mergulho em *Danças Dramáticas do Brasil*, percebi a vastidão que tais estudos propiciam, pois ao traçar alguns

caminhos das suas origens, você nos dá pistas para outras leituras sobre essas manifestações.

Mário, enfatizo que suas pesquisas são extraordinariamente uma referência para aqueles e aquelas que venham a se debruçar em trabalhos relacionados às culturas populares brasileiras, particularmente assumo que elas me possibilitaram expandir análises acerca do papel dessas tradições para os/as brincantes, seus grupos e comunidades.

Para referenciar-me nessa empreitada, busquei em Johan Huizinga (2) o conceito de homo ludens; esta obra, escrita na década de 1930, é contemporânea às suas produções; enquanto, aqui no Brasil, você se admirava com homens, mulheres e crianças que embarcavam nas danças, o referido autor declarava o jogo como elemento da cultura, visto que: “... depois de Homo faber e talvez ao mesmo nível de Homo sapiens, a expressão Homo ludens merece um lugar em nossa nomenclatura” (3). Essa leitura possibilitou-me ampliar o olhar sobre as expressões da dimensão humana lúdica, sendo a dança uma delas.

Observei, de acordo com este autor, que a dança também é caracterizada como jogo, tem uma função significativa, carregando um sentido, pois ela uma forma de expressão das diversas sociedades, que possibilita a manifestação da dimensão humana lúdica. Também através dela constroem culturas e suas identidades, isto porque as mesmas agregam saberes os quais muitas vezes não são compartilhados em outros espaços , por isso aponto a relevância em alargar os conhecimentos sobre esse universo.

Outro autor em que embasei interpretações sobre o campo estudado foi Mikhail Bakhtin (4), pois este afirma que: “... quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição”, por isso identifico, nesse estudo referente à cultura popular na Idade Média, aspectos que se assemelham às origens das nossas danças populares, fundamentalmente no auto do bumba meu boi. O autor enfatiza o lado contestador das manifestações, oportunizando a crítica ao modelo social posto. Avalio que esse também tem sido, muitas vezes, o caráter da dinâmica das nossas danças populares, uma vez que mostra relações políticas e sociais.

Mais um enfoque da obra de Bakhtin diz respeito à importância do carnaval enquanto um período único; partilho da ideia de que este acontecimento carrega em si características ideológicas, pois: “Uma parte do mundo se fantasiará para enganar a outra, e correrão pelo meio das ruas como loucos e insensatos; nunca se viu uma tal desordem da Natureza” (5). Por ser ele a época do ano onde muitas de nossas danças têm seus espaços garantidos para serem exibidas, observo que tal afirmação relaciona-se estreitamente com as nossas manifestações populares, pois, aqui também nesse período, as praças, as ruas, e outros espaços das cidades são tomados por outros reis, rainhas, capitães e vassalos que expressarão outras ordens sociais.

Reafirmo que recolho do passado, para olhar as danças no presente, a capacidade da ressignificação das identidades dos sujeitos, ao realizarem essas manifestações artísticas são eles (as) os (as) protagonistas, se permitindo comunicarem ludicamente. Quer sejam durante os festejos carnavalescos, apresentações em datas comemorativas, nas vivências dos seus grupos, agremiações ou em suas comunidades, são esses homens, essas mulheres, meninos e meninas que surpreendem ao mostrarem seus bailados retratando também “... uma memória guardada nos músculos, nos nervos, no estômago, nos olhos, das coisas que viveu” (6). Sujeitos que impressionam por sua capacidade de superação, perante as dificuldades que enfrentam no processo de manutenção das tradições, pois persistem em brincar. Ainda, através da brincadeira também expressam as insatisfações, as alegrias, os desejos e uma ordem contrária à estabelecida.

Transformam-se em reis, rainhas, caboclos, guerreiros, palhaços, juízes, mestres, mestras (7), e tantas outras personagens existentes em nossas danças, que são nossas admiráveis forças tradicionais (8). São artesãos, artesãs, que criam adereços, figurinos, máscaras, alegorias, para representação dos enredos dos bailados, e com isso, resalto a contradição que se percebe quando se fala nas danças, visto que mestre Salustiano (9) afirmou: “Nunca existiu dinheiro para maracatu, já nasceu na pobreza e eu acredito que na pobreza ele vai se acabá (10)”, no entanto, nota-se que é a riqueza e a exuberância de criatividade que provém de artistas populares, brincantes, desse folguedo e de outros tantos; e a essa beleza, inerente às danças, você manteve os olhares atentos. Um exemplo disso foi o relato do dia 5/2/1929 quando escreveu que ficou besta quando acompanhou um

ensaio de Cabocolinhos, pois foi admirável ver todos os dançarinos tomados por um espantoso frenesi dionísíaco.

Por essas e mais outras, poeta, tem-se, nessas tradições, a oportunidade de reconhecer outras identidades nacionais, que caracterizam um povo que dança, que brinca, que se diverte, que ultrapassa as barreiras materiais para acessar uma esfera onde outros prazeres é que estão em jogo. Ah, felizmente, destaco que me surpreendi ao constatar a forte presença masculina em nossas danças, essa afirmação respalda-se em seus registros escritos, nos documentos audiovisuais e fotográficos da Missão de Pesquisas Folclóricas, no documentário Mário e a missão, pois aí também eles se destacam enquanto líderes e mestres (as) das tradições; contrariando um discurso generalista, absorvido e reproduzido por muitos segmentos de que o homem brasileiro não dança, essa pesquisa aponta que homens brasileiros também entram nas danças.

Como o turista que se encantou com a dança do coco na praia de Tambaú, pois “... o pessoalzinho dançava dos 5 anos aos 13, no mais! (11)”, também me encanto, pois ainda se nota meninos e meninas envoltos nas danças, por isso mando-lhe esta foto que achei maravilhosa (12). Essas presenças caracterizam as crianças também como sujeitos participantes, garantindo espaços privilegiados que lhes oportunizam a mistura das idades, encontros de gerações e a construção de saberes no coletivo, pois: “Essa sabedoria se materializa na capacidade de cada brincante em realizar uma determinada função no grupo de acordo com a sua habilidade, seja de tocar instrumento, participar do coro de vozes, ser dançarino ou exercer a função de Mestre” (13).

Enfatizo que a presença da criança nas danças populares exemplifica um acontecimento social diferenciado, principalmente na sociedade atual onde muitas práticas privilegiam a separação dos grupos, e a faixa etária acaba sendo uma das categorias utilizadas para tal segregação. Inversamente, essas manifestações proporcionam o encontro de todas as idades, ao mesmo tempo, sem homogeneizar esses sujeitos, pois cada um participa de acordo com suas possibilidades, como disse um brincante de cavalo marinho no documentário, é impossível os mais velhos desejarem acompanhar os passos dos mais jovens, no entanto, dançam à sua maneira.

Outros de seus relatos retomam fortemente os aspectos apresentados acima, no entanto, sem desconsiderar fatores econômicos e sociais inerentes a esses grupos que também foram enfatizados em sua obra, verifica-se que existiam tempos para as danças, para os cantos, para as festas e para os encontros: “Pessoal que vive da carnaúba e do samba. Não tem noite quase em que a “chama” não gagueje surda chamando os festeiros pro zambê” (14).

Quão gratificante foi encontrar-me através das suas narrativas n’O Turista, percebi que há décadas o que sentira era algo muito parecido ao que senti e sinto ao ver uma ciranda, uma roda de coco, um samba de roda; quando você fala do donaire (15) da dama do paço, ainda é assim, dança com a boneca quem tem tais atributos.

Caríssimo, que bom poder contar-lhe que passadas mais de oito décadas de suas viagens etnográficas, muitas de nossas danças não morreram, muitas mudaram, transformaram-se, recriaram-se, mas continuam a povoar espaços desse nosso longínquo Brasil, ou melhor, Brasis.

Acredito que, para sua felicidade, compartilho que o pesquisador Luiz Adriano Daminello realizou nova expedição, semelhante à de 1938, às regiões norte e nordeste, entre os anos de 1998 e 2001, encontrando muita coisa acontecendo, como você diria, lá pelo “norte”, e, a partir deste trabalho, produziu um belíssimo documentário, a que me referi acima, onde registrou, além das danças, depoimentos de vários brincantes, mestres e mestras populares, onde eles (as) falam como e com quem aprenderam as manifestações, sobre as dificuldades enfrentadas para não deixarem que se acabem, e porque lutam pela sua manutenção.

Mas, infelizmente, o documentário Mário e a missão não foi comercializado; segundo o diretor, tal impossibilidade deveu-se, principalmente, ao alto custo exigido para a exibição das imagens de arquivo que foram inseridas na produção do mesmo. Dessa forma, noto que, atualmente, parte dos que desempenham as funções de administradores (as) da cultura não compartilham das suas ideias, pois agem contrariando o que seria uma política de disseminação das artes populares.

Outro trabalho que teve sua obra como referência foi o de Amarildo Carnicel que também viajou ao nordeste, em 1988, para refotografar as imagens documentadas por você em sua segunda viagem etnográfica. Nesse período, o pesquisador pôde assistir à apresentação de uma Chegança, em Barra de São Miguel (AL), porém, como dito por ele, você se entristeceria ao constatar a deturpação da manifestação em virtude de interesses político partidários. Acredita que o mesmo encontrou-se com Chico Antonio, no final dos anos de 1980? É Mário, e o coquista ansiava por voltar a São Paulo.

Primoroso foi ter acesso aos documentos da Missão de Pesquisas Folclóricas, que atualmente se encontra no Centro Cultural São Paulo, órgão da Secretaria Municipal de Cultura; saiba que grande parte desse material foi publicado, os fonogramas, os filmes das danças, as fotografias, além das transcrições das cadernetas de campo, oportunizando outras viagens etnográficas a quem se dispuser a dialogar com esses tantos Brasis que foram documentados.

Afirmo que, dessa forma, o seu objetivo vem se concretizando, ao promover que um número maior de pessoas acesse essa produção. Todavia, os objetos trazidos pela Missão, como: adereços, figurinos, instrumentos, não estão disponíveis ao público, mesmo para a pesquisa existe uma burocracia para o acesso, o argumento é a preservação, com isso encontram-se guardados. Acredito que se lembre de que os instrumentos foram confiscados, em 1938, dos terreiros de xangôs, em Recife, devido à perseguição aos cultos religiosos por parte do Estado, depois doados à sua equipe.

Entretanto, no documentário Mário e a missão, Manoel Papai, um dos entrevistados dos terreiros de Xangô, do Recife, cobra a devolução dos mesmos, alegando que tais materiais foram saqueados, pois não houve autorização para tal procedimento, por isso devem retornar a quem lhes é de direito (16). Qual a sua posição sobre isso? Particularmente, considero bastante relevante a argumentação, até mesmo porque você criticou e era contrário a repressão sofrida pelas manifestações populares, na época. Sendo assim, não avalia que seria coerente que se abrisse um processo para devolução dos materiais apreendidos?

Tristemente, ainda não se tem como você almejava, na maioria de nossas cidades, os palanques nas praças públicas e centrais garantindo espaços para as manifestações de

nossas danças populares, todavia, noto que os grupos e agremiações persistem em reivindicar espaços para manutenção dessas tradições.

Enquanto nas décadas de 1920 e 1930, você recebeu a influência do rádio, nas décadas seguintes, ele foi sucedido pela televisão e pelo computador (aparelho com alta tecnologia), mas nem assim superou-se o espaço do jogo, jogo esse caracterizado pelo elemento lúdico, enfatizando a dança, que possibilita relações, e noto que, na atualidade, tal vivência seja um diferencial, para a percepção do elemento lúdico presente em nossas culturas.

Enfim, é tanta história, mas julgo serem dados importantes para o colocarem a par do que anda se passando pelas numerosas Cataguases (17). Por isso avalio ser oportuno, também, contar-lhe o que disseram os pesquisadores Daminello e Carnicel, que foram interlocutores em minha pesquisa, quando foram indagados sobre o que os levara à sua obra, para que constate o quanto a mesma tem inspirado outros estudos. Daminello disse que se interessou por escrever um projeto de filme baseado em alguma de suas obras, nesse processo teve conhecimento da expedição de 1938; gostou da ideia e resolveu refazê-la, mas, pensando que não encontraria muita coisa, surpreendeu-se ao deparar-se com tantas manifestações.

Carnicel falou que por gostar de fotografia, admirou-se em saber que você fotografava numa época em que essa arte era tão limitada, bem diferente dos dias atuais, onde fotografar tornou-se algo de fácil acesso, por um custo baixíssimo, comparando-se com décadas atrás. Considera que você utilizou-se da fotografia como um bloco de notas, isto é, foram documentos, também, através dos quais o Mário antropólogo realizou as suas produções.

No final das entrevistas, perguntei o que lhe diriam caso tivessem a oportunidade de reencontrá-lo, após a realização das pesquisas que tiveram as suas produções como referência. Daminello respondeu que lhe agradeceria por ter propiciado com que descobrisse muitas coisas sobre o nosso país, o que ele avalia como, provavelmente, a experiência mais interessante da vida dele; falaria também que O turista aprendiz foi uma das leituras mais importantes que já fez, declararia ser uma pena você não estar entre nós,

poderoso na cultura, incentivando e valorizando as comunidades e grupos que, ainda hoje, vivenciam as manifestações (18).

Amarildo Carnicel te diria que era um visionário, um homem que estava à frente dos seus companheiros, e por isso tamanha preocupação em documentar as manifestações que, provavelmente se acabariam ou seriam transformadas, e prova disso foi o trabalho da Missão (19).

Atualmente, sou professora das séries iniciais, que compreendem crianças de 6 a 10 anos, na rede pública municipal de Campinas, neste ano estou com uma turma de primeiro ano, faixa etária de 6 anos. Muitas vezes compartilho com meus alunos e alunas cantigas tradicionais, dentre elas há uma que faz bastante sucesso, pois, antes de cantá-la, costumo também contar uma história, que é a do “Boi”; a cantiga, aprendi com Raquel Trindade, pernambucana e, como você, apaixonada pelas nossas tradições populares; filha do poeta Solano Trindade, seu contemporâneo, talvez o tenha conhecido. É o canto de abertura do bailado, quando todas as personagens chegam em cortejo:

*Ai chegou, chegou meu boi agora,
se quisé que eu danço, eu danço,
se não qué eu vou embora, eh boi!*

Observo que as crianças se empolgam com a cantiga, ficam atraídas por tal história, intrigadas quando falo sobre o desejo de Catirina (20) em comer a língua do boi; é que hoje em dia para muitos dos meninos e meninas isso não é familiar, mas a história chega até a despertar o interesse em experimentar essa iguaria.

Ainda sobre o boi, surpreendentemente, a versão que aprendi com Raquel Trindade, mestra de danças populares, que a trouxe para Campinas em fins dos anos de 1980, ainda é vivenciada e ensinada para crianças e adultos através do trabalho feito pelo grupo de danças populares Urucungos, Púitas e Quijengues, aqui de Campinas, fundado pela mesma, do qual também sou integrante.

Foi revisitando Danças Dramáticas do Brasil que encontrei toadas do boi que estão registradas e assemelham-se às ensinadas por ela, exemplos disso são a “Chô,

Araúna”; a da morte do boi ; a do “Cavalo marinho”; a da “Ema” ; a “Chamada do boi” e uma das cantigas de despedida (21), com isso, até hoje, esse repertório vem sendo transmitido pela oralidade, chegando até nessas bandas do “sul”, e, por aqui, há gente cantando-as.

A essa altura, me permito ousar e lembrá-lo que, em seu poema, Quando eu morrer (22), você, como o “boi” também se dividiu, pediu para que enterrassem seus ouvidos nos Correios e nos Telégrafos, mas hoje daria uma sugestão, não seria nestes lugares que deveria deixá-los, continuaria em sua Paulicéia Desvairada, mas num cantinho bem agradável da Discoteca Pública Oneida Alvarenga, antiga Discoteca Pública Municipal, que teve a mudança de nome em homenagem à sua fiel colaboradora; é que lá, diariamente, muitas pessoas se achegam para consultarem e ouvirem as mais diversas músicas existentes em seu acervo, visto que é considerado um dos especializados no gênero do mundo, abrangendo os estilos erudito, popular e folclórico. Acredito que aí, nessa Discoteca, seus ouvidos se fartariam de prazer, pois teriam belíssimas audições e, fundamental: a pluralidade tão almejada por ti!

Mário, ao final da pesquisa, admito persistirem as dificuldades dos brincantes na preservação das tradições, porém, considero que não serão os valores materiais que poderão ou não interferir em suas continuidades, mas sim o reconhecimento da dança enquanto jogo, enquanto expressão da dimensão lúdica, e enquanto houver sujeitos, grupos e sociedades que busquem a construção de outros modelos de vida coletiva, as danças populares continuarão representando o que vem de épocas arcaicas, enquanto expressões humanas sui generis em prol da liberdade de homens e mulheres, mais próximos à sua natureza e culturas, brincantes que não evitam criar o conceito de felicidade, pois como você bem disse, desse lado é que estão os Cabocolinhos, os Congados, os Bois, os Maracatus, os Pastoris, as Cheganças, os Moçambiques e tantas outros bailados!

Por isso afirmo que os encontros com as danças através da sua obra são inspiradores para se alargar os conhecimentos relacionados a essas manifestações populares. Hoje, muito mais que antes, sinto-me instigada a compartilhar saberes adquiridos através das minhas vivências e aqueles acessados depois deste nosso encontro.

Fazem-se presentes tantas outras indagações que possivelmente sejam portas de entrada para outras pesquisas, como: quais saberes e conhecimentos são partilhados nas vivências de determinadas manifestações? Considerando que o lúdico é uma das dimensões humanas, ainda hoje você manteria a previsão de morte das danças dramáticas? Se, atualmente, fosse realizado um mapeamento das danças populares existentes no estado de São Paulo, quais seriam os contrastes, se comparando com a pesquisa de 1937? Como os brincantes de diferentes danças se tornam dançarinos e atores populares? Em quais tempos e espaços essas vivências acontecem? Especificamente, com relação a primeira pergunta, gostaria de saber a sua opinião.

Teria muito, mas muito mesmo o que compartilhar, mas por ora vou encerrando, atestando-lhe que, até o momento, a sentença de morte não foi concretizada, por isso posso dizer-lhe prazerosamente : “Viva a dança! Dança viva!”

... Porque nós continuamos na dança!

Abraço, e me abrace!

PS: Em tempo: 1- Nesta frase você se refere ao processo em que se inserem as danças dramáticas, de acordo com seus próprios estudos históricos e pesquisas da época.

2- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 1971.

3- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 1999, p.4.

4- *Idem*, grifos do autor.

5- RABELAIS apud BAKHTIN, *op. cit*, p.204.

6- Como você descreve o Livro de Poemas de Jorge Fernandes; consta em seu diário de viagem, de 19/12/1928.

7-Cito aqui algumas das personagens existentes em nossas danças dramáticas/populares, o termo palhaço é utilizado como alusão à figura do Mateus, presente no Bumba meu boi de Pernambuco.

8- Expressão que você utilizou para referir-se às nossas danças dramáticas.

- 9- Mário, o pernambucano, mestre Salustiano, foi uma das grandes referências, da última década, no campo das culturas populares, principalmente com o maracatu rural, artista e militante das culturas populares, faleceu em 2008.
- 10- Depoimento que aparece no documentário *Mário e a missão*, dado pelo “seo” Salustiano, mestre de maracatu rural, de Olinda-PE.
- 11- Transcrevi este trecho onde você demonstra encantamento por acompanhar a participação das crianças no coco, na praia de Tambáú (PB), trecho do seu relato, do diário de viagem, de 28/1/1929.
- 12- Segue a foto da criança, na capa do jornal *Folha de São Paulo*, edição de 21/2/2012.
- 13- ALVES, Teodora. *Herdanças de corpos brincantes*. 2006, p.141.
- 14- Trecho do seu relato, do diário de viagem, de 19/1/1929.
- 15- *Donaire*: termo que você utilizou para caracterizar a figura feminina que dança com a boneca, ou calunga, no Maracatu.
- 16- Segue uma das fotos do material apreendido pela Polícia.
- 17- Encontrei sua Crônica: “Cataguases”, publicada no *Dário Nacional*, em 10/07/1932.
- 18- Tenho esta entrevista, que realizei com o jornalista Luiz Adriano Daminello, em 30/4/2012, no Sesc Consolação, em São Paulo, gravada em áudio e transcrita, na íntegra.
- 19- Tenho esta entrevista, que realizei com o professor Amarildo Carnicel, em 4/5/2012, no Centro de Memória da Unicamp, gravada em áudio e transcrita, na íntegra.
- 20- Personagem do bumba meu boi de Pernambuco, que você identifica como a preta Catarina.
- 21- As letras e partituras dessas cantigas encontram-se nas páginas: 46, 101, 119, 129, 135 e 142 respectivamente, do terceiro volume de *Danças Dramáticas do Brasil*. Aponto que elas referem-se aos bailados do boi, documentados por você, no Rio Grande do Norte e em Pernambuco.
- 22- Esse poema está em seu último livro de poesia “*Lira Paulistana*”.

Notas ao (à) leitor (a) da dissertação:

- 1- ANDRADE, 1982a, p.70.
- 2- HUIZINGA, 1971.
- 3- BAKHTIN, 1999, p.4.

4- Idem, grifos do autor.

5- RABELAIS apud BAKHTIN, op. cit, p.204.

6- ANDRADE, 1976a, p.237.

7-Cito aqui algumas das personagens existentes em nossas danças dramáticas/populares, o termo palhaço é utilizado como alusão à figura do Mateus, presente no Bumba meu boi de Pernambuco.

8- Expressão utilizada pelo autor referindo-se às danças dramáticas, cf. Andrade 1982b, p.186.

9- O pernambucano, mestre Salustiano, foi uma das grandes referências, da última década, no campo das culturas populares, principalmente com o maracatu rural, artista e militante das culturas populares, faleceu em 2008.

10- Depoimento que aparece no documentário Mário e a missão (2003), dado pelo “seo” Salustiano, mestre de maracatu rural, de Olinda- PE.

11- Relato do dia 28/01/1929 (ANDRADE, 1976a).

12- Destaco que na edição de 21/2/2012, o Jornal Folha de São Paulo trouxe, como foto de capa, uma criança, brincante do maracatu rural (Olinda-PE), representando a figura do caboclo de lança, cf. Anexos.

13- ALVES, 2006, p.141.

14- ANDRADE, 1976a, p.289.

15- Donaire: termo em espanhol que significa *jeito; saber viver; elegância*.

16- Cf. em anexos, foto dos instrumentos que foram apreendidos

17- Expressão utilizada por MA, cf. ANDRADE, 1990, p.31.

18- Este trecho da entrevista foi transcrito na íntegra, cf. Anexos.

19- Este trecho da entrevista foi transcrito na íntegra, cf. Anexos.

20- ANDRADE, 1982c, p.116.

21- As letras e partituras dessas cantigas encontram-se nas páginas: 46, 101, 119, 129, 135 e 142 respectivamente, cf. ANDRADE, 1982c. Aponto que elas referem-se aos bailados do boi, documentados no Rio Grande do Norte e em Pernambuco.

22- Poema que compõe o livro “Lira Paulistana” (ANDRADE, 1972, p.300-01), cf. em Anexos.

Referências bibliográficas:

ALLENDE, Isabel. *A ilha sob o mar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

ALVES, Teodora de Araújo. *Herdanças de corpos brincantes: os saberes da corporeidade em danças afro-brasileiras*. Natal, RN: Editora da UFRN, 2006.

ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. *RAM*, ano IV, vol. XLI, nov/1937a, p.37-116.

_____. Um inquérito de costumes In: *O Estado de São Paulo*. 10/04/1937b.

_____. Mário de. *Poesias completas*. 3ªed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A.; Brasília, INL, 1972.

_____. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976a.

_____. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976b.

_____. *Namoros com a medicina*. 4ª ed. São Paulo, Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980.

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982a, tomo 1.

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982b, tomo 2.

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982c, tomo 3.

_____. *Os cocos*. Preparação, ilustração e notas de Oneida Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

_____. O Movimento Modernista. BERRIEL, Carlos E. O. (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. (Cadernos ensaio. Série Grande formato; v.4)

_____. Mário de. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922. Parte integrante de: *1922 Caixa Modernista 2002*.

APOSTILA do Curso de Etnografia, 11ª aula: A dança e o drama, [Dina Lévi-Strauss]. 3p. cx. 1, doc. 12, rolo 1- microfilmagem.

AYALA, Maria I. N. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *Estudos Avançados* 13 (35), 1999, p.231-53.

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999. 4ª ed.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASTIDE, Paul A. Que se entende por cultura- Cultura e matéria. *RAM*, v. 15 e 16, p.203-08, 1935.

BATISTA, Marta Rossetti (org). *Coleção Mário de Andrade: Religião e magia; música e dança; cotidiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004- (Uspiana: Brasil 500 anos).

BENJAMIN, Roberto E. C. *Folgedos e danças de Pernambuco*. 2ª ed. Recife: PCR, 1989.

BOGDAN, Robert. BIKLEN, Sari. *Investigação qualitativa em Educação; uma introdução à teoria e aos métodos*. Portugal, Porto Editora. Coleção Ciências da Educação, n.12, 1994.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte/ Secretaria de Educação Fundamental.- Brasília: MEC/SEF, 1997b.

BRASILEIRO, Livia T. e MARCASSA, Luciana P. Linguagens do corpo: dimensões expressivas e possibilidades educativas da ginástica e da dança. *Pro-posições Dossiê*:

Cultura, regulação e coesão social: passado e presente da Escola Pública. Faculdade de Educação- Unicamp, Campinas, v.19, n.3 (57)- set/dez.2008, p.195-207.

BUENO, André Curiati de Paula. *Bumba- boi maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Ministério da Educação e Cultura. Campanha de Defesa do Folclore, 1961.

CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1984.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12ª edição. São Paulo: Global, 2012.

CATÁLOGO do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore. São Paulo, 1993. Disponível em < <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>> Acesso em 25/10/2011.

CAVALCANTI, Telma César. *Pé, umbigo e coração*. Dissertação de mestrado- Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

CAVALCANTI, Maria L. V. C. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 19, n.54, p.57-79, fevereiro/2004.

CERQUEIRA, Vera L. Cardim de. *Contribuições de Samuel Lowrie e Dina Lévi-Strauss ao Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

CONRADO, Amélia V. S. Danças populares brasileiras. Valor educacional, cultural e recurso para pesquisa e recriação cênica. SECRETARIA DE CULTURA. FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA, 2004. Disponível em:

<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Folguedos/dancas.htm>
[Acesso em 25/10/2011.](#)

CUNHA, Mário W. Vieira da. A festa de bom Jesus de Pirapora. *RAM*, ano IV, vol. XLI, nov/1937, p.5-36.

DA MATTA, Roberto. O ofício de etnólogo, ou como ter “anthropological blues”. NUNES, Edson de Oliveira (org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

DANAIOLOF, Katia. *Crianças na trama urbana: as práticas corporais nos parques infantis de São Paulo nos anos de 1930*. Tese de doutorado. Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

EDWARDS, Carolyn; GANDINI, Lella; FORMAN, G. (orgs.). *As cem linguagens da criança: a abordagem de Reggio Emilia na educação da primeira infância*. Porto Alegre: Artmed, 1999.

FARIA, Ana Lúcia G. de. *Educação pré-escolar e cultura: para uma pedagogia da educação infantil*. 2ª. Edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Cortez, 2002.

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

FILIZZOLA, Ana Carolina B. *Na rua, a “troça”, no parque, a troca: Os Parques Infantis da cidade de São Paulo na década de 1930*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. RJ: Livros Técnicos e Científicos Editora SA, 1989.

GIESBRECHT’S, Érica. *O passado negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através das performances de legados musicais*. Tese de doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

GOBBI, Márcia A. *Desenhos de outrora, desenhos de agora: os desenhos das crianças pequenas no acervo de Mário de Andrade*. Tese de doutorado. Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

GONCALVES, Clézio J. S.; COELHO, Luciana de M. A dimensão do movimento e da corporeidade no desenvolvimento da criança in ROMAN, E. D. e STEYER, V. E. *A criança de 0 a 6 anos: um retrato multifacetado*. Canoas: Ed. ULBRA, 2001, p.66-77.

HOLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. SP: Companhia das Letras, 2000

HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva/ Editora da USP, 1971.

KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário de Andrade, plural*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEÃO, José A. C.; FREITAS, Joseania M. Brincantes do carnaval: marcas de africanidade em trânsito no Brasil-Caribe-Brasil. In: *Anais do V SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO CENTRO DE ESTUDOS DO CARIBE NO BRASIL*, set/out 2008. Disponível em: <http://www.revistabrasileiradocaribe.org> Acesso em 25/10/2011.

LÉVI-STRAUSS, Dina. *Instruções práticas para pesquisas de antropologia física e cultural*. SP: Departamento de Cultura, 1936.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. SP: Livraria Duas Cidades, 1972.

LOWIE, Samuel. Que é cultura? *RAM*, v. 18, p.257-63, 1935.

MARCELLINO, Nelson C. *Pedagogia da Animação*. Campinas, SP. Papyrus, 1990.

MISSÃO de Pesquisas Folclóricas: cadernetas de campo. Realização: Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 2011. DVD-Rom.

MORAES, Eduardo J. de. Mário de Andrade: Retrato do Brasil. BERRIEL, Carlos E. O. (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. (Cadernos ensaio. Série Grande formato; v.4)

MORAES, Marco Antonio de (org). *Postais a Mário de Andrade*. Tudo está tão bom, tão gostoso... São Paulo, SP: Hucitec: EDUSP, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich W. Assim falava Zarathustra. Curitiba, PR. Hemus Editora S.A, 2000.

NÓBREGA, Antônio C. Revista *Caros Amigos*, São Paulo, ano VII, número 82, p.32-37, janeiro de 2004.

OLIVEIRA, Alessandro J. de. *Danças populares brasileiras entre a tradição e a tradução: um olhar sobre o grupo Urucungos, Puítas e Quijengues*. Dissertação de mestrado- Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.

OROVIO, Helio. *El carnaval habanero: su música y sus comparsas*. La Habana, Cuba. Ediciones Extramuros, 2005.

PÁDUA, Vilani Maria de. Mário de Andrade e a estética do bumba-meu-boi. Tese de doutorado. FFLCH, USP, 2010.

PAULA, Roberta C. de. *Os pequeninhos do parque: a linguagem corporal das crianças pequenas de um parque infantil de Campinas (1942-1952)*. Trabalho de Conclusão de Curso, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

PERNAMBUCO. Secretaria de Cultura. *Espetáculos Populares de Pernambuco*. Karina de Melo Soares, Sandra de Deus Ishigami, Alba Cristina de Albuquerque Moreira. Recife-CEPE, 1996.

PIO & MÁRIO. Diálogo da vida inteira. Guarânia, Denise (estabelecimento de texto). Edições Sesc SP, Ouro sobre Azul, RJ, 2009.

PRO- posições. *Dossiê: a visibilidade do corpo*. Revista da Faculdade de Educação da Unicamp, Campinas, SP, v.1, n.1, março/1990.

RABITTI, Giordana. *À procura da dimensão perdida: uma escola de infância de Reggio Emilia*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda, 1999.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpiendo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise*. 2ª ed. Recife: Massangana, 1988.

RENGEL, Lenira P. *Ler a dança com todos os sentidos*. SP: Fundação para o Desenvolvimento da Educação/SP, 2008 (Corpo, dança, ensino, aprendizagem)

SANTOS, Eleonora Campos da Motta. A expressão *danças dramáticas* em textos acadêmicos. VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS 2010. Disponível em: <
<http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Eleonora%20Campos%20da%20Motta%20Santos%20express%E3%20dan%E7as%20dram%E1ticas%20em%20textos%20acad%EAmicos.pdf>> Acesso em: 18/07/2011.

SANTOS, Marciano dos. A dança de São Gonçalo. *RAM*, ano III, vol. XXXIII, março/1937, p.85-116.

SILVA, Katia Maria da. *O corpo sentado: notas críticas sobre o corpo e o sentar na escola*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1994.

SOARES, Carmen L., FRAGA, Alex B. Pedagogia dos corpos retos: das morfologias disformes às carnes humanas alinhadas. *Pro-posições* v. 14, n2 (41), p.77-90, maio/agosto-2003.

SOARES, Carmen Lúcia. *Educação física: raízes européias e Brasil*. Campinas, SP: Autores Associados, 1994.

TONI, Flávia C. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: CCSP, 1985, 51 p.

VIANA, Raimundo N. A.; NÓBREGA, Terezinha P. *Danças tradicionais: corpo, cultura e linguagem*. III ENCONTRO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA UFPI, GT17, 2004. Disponível em: <http://www.ufpi.br/mestcdc/eventos/iiiencontro/gt17/dancas_tradicionais.pdf> Acesso em 10/08/2010.

WISNIK, José Miguel. *Danças Dramáticas (poesia/ música brasileira)*. Tese de doutorado. FFLCH-USP, 1979.

Sítios consultados

<http://www.grupocrc.net/XVII-Convegno-Nazionale-Servizi-Educativi-per-I-Infanzia,474>

Acesso em 25/03/2010

<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=16173&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia> Acesso em 13/05/2012

<http://mapaculturalpaulista.org.br> Acesso em 27/05/2012

<http://www.memorial.org.br/2012/04/conheca-um-pouco-da-historia-do-samba-paulista>
Acesso em 29/07/2012

<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef/pdf> Acesso em 26/06/2011

http://www.aulete.uol.com.br/site/php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&palavra=brincante Acesso em 02/08/2012

Documentos sonoros

JONGO da Serrinha. Produção: Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Rio de Janeiro, 2002. 1 CD

NÓBREGA, Antonio. *Na pancada do ganzá*. São Paulo: Estúdio Eldorado Ltda, 1997. 1 CD.

NÓBREGA, Antonio. *Pernambuco falando para o mundo*. São Paulo: Trama Produções Artísticas Ltda, 1998. 1 CD.

Filmografia

ATLÂNTICO Negro: Na rota dos orixás. Brasil, 1998. Direção: Renato Barbieri. 1 fita VHS (75 min.)

PARQUES Infantis de São Paulo, 1936. Cia Produtora Rossi- Rex Film.

MÁRIO e a Missão. Direção, roteiro e pesquisa: Luiz Adriano Daminello. Produção executiva: Jorge Palmari. Trombeta Produtora de Imagens, Rede STV, FAPESP, LABJOR e Instituto Uniemp. 2003.

Fontes orais:

Entrevista realizada com Amarildo Carnicel em 4/5/2012.

Entrevista realizada com Luiz Adriano Daminello em 30/4/2012.

Entrevista realizada em Raquel Trindade em 6/5/2012.

Bibliografia consultada

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Pau-Brasil*. 1924. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/caf/artigo/manifesto-pau-brasil-oswald-de-andrade>. Acesso em 16/09/2011.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 2006 (Coleção Primeiros Passos).

BATISTA, Raimunda de Brito. *Diálogo entre Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo e a Cultura Brasileira*. Disponível em:

http://www.unopar.br/portugues/revista_cientificah/art_orig_pg17/art_orig_pg17.html

Acesso em 28/04/2012.

BRANDÃO, Carlos R. Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. *Cadernos de Pesquisa*, dez/2009, vol. 39, no. 138, p.715-746.

CESTARI, Wildman dos Santos. *Algumas relações entre Macunaíma e o Bumba-meu-boi*. Disponível em: <http://www.mafua.ufsc.br/wildmandossantos.html> Acesso em 26/04/2011.

DAMINELLO, Luiz A. O papel do Estado no contato com as culturas populares tradicionais e a organização dos meios de comunicação entre as culturas. XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, setembro/2006. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/lista_resumos.htm Acesso em 26/04/2011.

DAMINELLO, Luiz A. As disciplinas do Folk e as relações com Mário de Andrade. XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, agosto-setembro/2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R2313-1pdf> Acesso em 28/04/2012.

DOURADO, Wesley et al. Corpo-educação on line: um ensaio sobre a produção acadêmica em pós-graduação no Brasil. *Educação & Linguagem*. Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Educação e Letras, Pós-graduação em Educação- Mestrado, São Paulo, ano 11, n.17, p.134-44, jan.jun/2008.

GUIA de Normalização da ABNT para referências e citações. Programa de capacitação de usuários em informação científica e tecnológica. Biblioteca Central César Lattes. Sistema de Bibliotecas da Unicamp. Módulo 4. Unicamp, Campinas, 2008. Disponível em: <http://www.bibli.fae.unicamp.br/download/apostila_abnt.pdf

MAZZA, Débora. A leitura sociológica do folclore: a contribuição de Florestan Fernandes. Disponível em: <http://anped.org.br/reunioes/24/T1481427895533.doc> Acesso em 26/04/2011

MELO, Ricardo M. Cultura popular: pequena discussão teórica. Disponível em: <http://br.monografias.com/trabalhos/cultura-popular/cultura-popular.shtml> Acesso em 26/04/2011.

MEYER, Sandra. Modernidade e nacionalismo nas danças solo: o bailado de Eros Volusia e a performance de Luiz de Abreu. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277663015_ARQUIVO_TEXTOSandraMeyer.pdf Acesso em 26/04/2011.

MOUTINHO, Jorge. “Na pancada do ganzá”, um microcosmo lexical. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnl/anais/caderno13-16.html>. Acesso em 26/04/2011.

NOGUEIRA, Antonio G. Ramos. *Inventário e patrimônio cultural*. Disponível em: http://www.scielo.br.php?pid=S0101-90742007000200013&script=sci_arttext. Acesso em 29/04/2012.

REIS, Zenir Campos. Ciência e paciência: o mestre Oswaldo Elias Xidieh. *Estudos Avançados* 9 (23), 1995, p.7-17.

SABINO, Jorge e LODY, Raul. *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SEVERINO, Antônio J. *Metodologia do trabalho científico*. 21 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 2000.

TONI, Flávia C. Percepção e linguagem: uma pesquisa de Mário de Andrade e de Oneyda Alvarenga. In: Anais do SIMCAM4-IV SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, maio, 2008. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/SIMCAM4_Flavia_Toni.pdf. Acesso em 26/04/2011.

VIANNA, Cintia Camargo. A reinvenção do popular em Mário de Andrade. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/comunica/ci041.htm> Acesso em 26/04/2011.

Anexos

Anexo 1

Truléu da Marieta

Domínio público- recriação musical de Antonio Nóbrega (faixa 3 do CD Na pancada do ganzá)

* Esta letra refere-se ao dobrado de chegada (parte IV da 1ª. Jornada), da Chegança de Marujos registrada por MA em Danças Dramáticas do Brasil, ANDRADE, 1982a, p.203. Com exceção da estrofe “Nossa Senhora da Guia”.

Truléu, léu, léu

truléu da Marieta

que nós somos marinheiros

dessa Nau Catarineta

que nós somos marinheiros

dessa Nau Catarineta.

“Oh marujos lá do leme”,

grita o piloto na proa,

“orça a barca para o norte

que temos na frente coroa”.

Nós saímos de Espanha

com destino a Portugal,

oh, que alegria teremos

quando Lisboa avistar.

Quando o mar balança a barca

eu tenho recordação,

do meu bem que está em terra,

chave do meu coração.

Nossa Senhora da Guia
ela nos queira guiar,
que chegamos todos vivos
no porto de Portugal.

Truléu, léu, léu, léu, léu

Domínio público, recriação de Antonio Nóbrega (faixa 5 do CD Na pancada do Ganzá)

Truléu, léu, léu
Truléu, léu, léu, léu, léu
Truléu, léu, léu.
Tira o pau do mastaréu.
Truléu, léu, léu
Alevanta e vira o léu...

Na saída de Lisboa
quase morro de sede.
A Saloia me deu água
na folha de sarça verde.

Rua acima, rua abaixo
e eu com meu chapéu na mão,
para avisar o meu benzinho, chave do meu coração...

Marinheiros não embarquem
que o mar é traidor.

O mar levou minha amada,
nunca mais ela voltou...

Anexo 2

A menina e a cantiga

... trarilarára... traríla...

*A meninota esganiçada magriça com a sáia voejando
por cima dos joelhos em nó vinha meia dansando cantando
no crepúsculo escuro. Batia compasso com a varinha na
poeira da calçada.*

... trarilarára... traríla

Cabo Machado

*Cabo Machado é cor de jambo,
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.
Cabo Machado é moço bem bonito.
É como si a madrugada andasse na minha frente.
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo
Aonde alumia o Sol de oiro dos dentes
Obturados com um luxo oriental.*

*Cabo Machado marchando
É muito pouco marcial.
Cabo Machado é dansarino, sincopado,
Marcha vem-cá-mulata.
Cabo Machado traz a cabeça levantada
Olhar dengoso pros lados.*

*Segue todo rico de jóias olhares quebrados
Que se enrabicharam pelo posto dele
E pela cor-de-jambo*

*Cabo Machado é delicado gentil.
Educação francesa mesureira.
Cabo Machado é doce que nem mel
E polido que nem manga-rosa.
Cabo Machado é bem o representante duma terra
Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista
E recomenda cuidadosamente o arbitramento
Só não bulam com ele!
Mais amor menos confiança!
Cabo Machado toma um geito de rasteira...*

*Mas traz unhas bem tratadas
Mãos transparentes frias,
Não rejeita o bom-ton do pó-de-arroz.
Se vê bem que prefere o arbitramento.
E tudo acaba em dansa!
Por isso cabo Machado anda maxixe.*

Cabo Machado...bandeira nacional!

RONDÓ DAS TARDANÇAS

- “Volte amanhã.”

Como tarda a desincorporação!

Não tem mais formaturas,

Não tem mais acelerados...

CALMARIA

Desejo de tempestades

Adoece meus membros parados.

Quero ir de novo pro batuque público da vida!

Que engraçado!

Também quando trato dos meus negócios com a vida

Ela sempre me diz com o ar distraído dela:

- “Volte amanhã.”

O poeta come amendoim

a Carlos Drummond de Andrade

Noites pesadas de cheiros e calores amontoados...

Foi o Sol que por todo o sítio imenso do Brasil

Andou marcando de moreno os brasileiros.

Estou pensando nos tempos de antes de eu nascer...

A noite era pra descansar. As gargalhadas brancas dos mulatos...

Silêncio! O Imperador medita os seus versinhos.

Os Caramurús conspiram na sombra das mangueiras ovais.

Só o murmurejo dos cre'm-deus-padres irmanava os homens de meu país...

Duma feita os canhamboras perceberam que não tinha mais escravos,

Por causa disso muita virgem-do-rosario se perdeu...

Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta República temporã.

A gente inda não sabia se governar...

Progredir, progredimos um tiquinho

Que o progresso também é uma fatalidade...

Será o que Nosso Senhor quiser!...

Estou com desejos de desastres...

Com desejos do Amazonas e dos ventos muriçocas

Se encostando na cangerana dos batentes...

Tenho desejos de violas e solidões sem sentido

Tenho desejos de gemer e de morrer.

Brasil...

Mastigado na gostosura quente do amendoim...

Falado numa língua curumim

De palavras incertas num remeleixo melado melancolico...

Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...

Molham meus beijos que dão beijos alaistrados

E depois semitoam sem malícia as rezas bem nascidas...

Brasil amado não porque seja minha patria,

Patria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...

Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,

O gosto dos meus descansos,

O balanço das minhas cantigas amores e dansas.

Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,

Porque é o meu sentimento pachorrento,

Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir.

Anexo 3

11ª aula- A DANSA E O DRAMA

A dança- especialmente em se tratando de populações primitivas figura num grande número de cerimônias religiosas e de práticas rituais: cerimônias de casamento, ritos de puberdade, ritos funerários, etc.

Doutro lado, pode servir como simples divertimento, como recreação, si bem que frequentemente apresenta também um caráter de cerimônia, pois na vida primitiva o espírito religioso intervém em todos os atos quotidianos.

Finalmente, a dança, quando se cinge a um modelo preciso, seja ela religiosa ou profana, constitui manifestação artística.

Assim, toda dança pode ser encarada sob três aspectos: religioso, recreativo e artístico. Os dois primeiros pontos de vista se enquadram respectivamente no estudo da religião e do jogo. Resta-nos tratar aqui do ponto de vista estético.

A dança, como arte, pode ser representativa, formal e intermediária ou mixta, isto é, entre as duas primeiras classificações ou pertencente a ambas simultaneamente.

- 1) A dança representativa visa representar um sentimento ou um acontecimento: lendas, histórias, fatos da vida real... Como representação, pode ainda ser naturalista ou convencional, tipos que correspondem mais ou menos à classificação das decorações em naturalista ou geométrica. Na dança representativa as figuras são essencialmente uma pantomina, visando interpretar, pelos gestos e pela mimica, o tema que a inspirou.
- 2) A dança formal é um conjunto de movimentos e figuras que possuem valor em si mesmos, por sua significação ritual ou estética, sem procurar representar seja o que for. Pode dizer-se uma dança simbólica.
- 3) Às vezes parece ao assistente que uma dança é puramente estética. Para os executantes, porém, representa uma tradição, uma lembrança de representações que se perderam através do tempo. Noutros casos, a dança, sendo representativa, dá a cada movimento e a cada figura um valor próprio, estético. Em todos estes casos se diz que a dança, do ponto de vista estético, é intermediária.

Quanto á maneira concreta de se observar a dança, os grandes meios são sempre o cinema e a fotografia. Sempre que trata de movimento, o cinema é o único meio completo de anotação. Na sua falta, fotografar os momentos principais: atitudes características dos dançarinos, movimentos corporais e faciais, vestuário de cada um, de corações, ornamentos de detalhes interessantes de tudo isto.

No caso da dança, a fotografia encontra um grande obstáculo: a obscuridade, porque em geral os cerimoniais se fazem á hora do crepúsculo. É preciso então completar a fotografia com descrições e desenhos. Desenhar silhuetas de costas, de perfil e de frente; o essencial dos vestuários, decorações e ornamentos. O problema á resolver é convencer um sistema de anotação, que será naturalmente pessoal, empregando-se figuras geométricas á escolha do observador. Uma vez feita a anotação será interessante representá-la por meio de jogo de damas ou xadrez, ou mesmo com grãos (ervilha ou feijão), procurando dar uma disposição concreta dos dançarinos nas diversas figuras.

- 1) Movimentos, trajetória e posição particular de cada dançarino, os passos, os balanceados, o papel de cada um no conjunto de figuras, os solos.
- 2) Movimento, trajetória e posição dos grupos, a coordenação de figuras, á (sic) organização total da dança, os movimentos e atitudes no lugar.
- 3) Os pormenores exteriores: vestuários, decorações, ornamentos, acessórios.
- 4) Recolher todos os nomes indígenas dos passos e das figuras. Verificar si ha um método de aprendizagem da dança, quem tem o direito de a ensinar, qual a técnica, quais as regras.
- 5) Que pessoas ou quais grupos que tomam parte na dança? A quem pertence, ou qual o proprietário, o organizador da festa? O direito de executar a dança póde ser cedido? Que sanção existe contra o seu roubo? Qual a época e qual a ocasião em que a dança se realiza?
- 6) Observações acessórias: Histórico. Dança-se espontaneamente, ou trata-se de dança aprendida obrigatoriamente em certas épocas e ocasiões? Qual a cidade e o sexo dos dançarinos? Dansam homens e mulheres em separado, ou em conjunto?

É conveniente fazer um plano metódico de observação, estabelecendo uma ficha.
Por exemplo:

1) Lugar- o lugar exato e não apenas o paiz ou região.

Tempo- estação, dia, mez.

Ocasião- casamento, puberdade, funeral, etc.

2) Nome da dança e do proprietário, seja individuo ou grupo.

3) Descrição.

4) Acompanhamento.

5) Notação grafica.

6) Notação accessoria.

Ilustrando o assunto geral tratado, a Sra. Lévi-Strauss descreveu a dança chamada “do....”²⁵³, que presenciou em Mato Grosso, entre os indígenas Bororós.

O nome desta dança- que figura numa grande festa funebre- vem do accessorio principal, o m?rid’do²⁵⁴, que significa 1ª buriti²⁵⁵.

...

O DRAMA- Duma forma geral, chama-se drama á representação duma narrativa, dum conto, duma historia, enfim duma sucessão no tempo. Drama, dança e musica frequentemente aparecem entrelaçadas, um servindo de acompanhamento ás outras.

A representação dramática é particularmente observável nas festas regionais. Nestas ocasiões- como por exemplo se observou recentemente em Mogi das Cruzes- formam-se ás vezes verdadeiras companias temporarias de atores.

As observações essenciais no estudo do drama são as seguintes:

²⁵³ Termo ilegível.

²⁵⁴ A vírgula representa a letra que não consegui identificar.

²⁵⁵ O texto continua com a descrição da dança.

- 1) Lugar, data e ocasião da festa e qual o motivo da escolha desse lugar, data e ocasião.
- 2) Tudo quanto se refira aos atores: quem são, qual sua posição social, quem é o organizador ou proprietário da festa.
- 3) O assunto da representação.
- 4) Quais as disposições tomadas para realização da festa, tanto em relação aos executantes como aos assistentes.
- 5) Descrever e recolher os vestuários, mascaras, disfarces, enfim todos os acessórios de encenação.

O acervo da SEF está microfilmado num total de 6 rolos, totalizando 1232 documentos. No rolo 6 há um fichário com as informações recebidas através dos questionários relativos à pesquisa sobre os *Mapas Folclóricos*. Essas informações foram separadas em fichas de acordo com o assunto, exemplo: danças populares; danças tradicionais religiosas e profanas; proibições alimentares e nomes e endereços dos sócios e correspondentes da SEF.

Nos rolos 2, 3, 4 e 5 encontram-se os 842 questionários recebidos dos 260 municípios do estado participantes da pesquisa.

Anexo 4

Carta anexa ao questionário da pesquisa para o mapeamento das danças em 1937

Segue a transcrição da carta que acompanhou o questionário da pesquisa, e logo em seguida o resumo do questionário com destaque para o item do inquérito sobre as danças (doc. 384):

Sociedade de Etnografia e Folclore

Departamento de Cultura

São Paulo

São Paulo, 5 de abril de 1937.

O Departamento de Cultura, da Municipalidade de São Paulo, acaba de receber honroso convite para participar do Congresso Internacional de Folclore, que se realizará em Paris a 25 de junho próximo. O Departamento de Cultura, de acordo com a Sociedade de Etnografia e Folclore, fundada recentemente sob seus auspícios e prestigiada pelos mais ilustres nomes da Etnografia paulista, resolveu estabelecer imediatamente tres ou quatro cartas geográficas de certos costumes populares do nosso Estado, por ser a cartografia folclórica o assunto especializado do Congresso. Para isso quer contar com o apoio e a compreensão cultural de todos os Paulistas e dirigi-se a V.S.

Pede-lhe, pois, responder ao questionário junto, e envia-lo com a maior urgencia, até o dia 30 de Abril no máximo, ao Departamento de Cultura, rua da Cantareira, 216, São Paulo.

É inútil encarecer a necessidade desta colaboração ao Congresso Internacional de Folclore. São Paulo e o Brasil serão assim representados dignamente pelas cartas geográficas paulistas, realizadas com a cooperação fraternal e altamente culta de todos nós. Nem cabe ao Departamento de Cultura enaltecer a colaboração de V.S., porque V.S. participa com a mesma intensidade e vigor do possante organismo do nosso Estado, a principal entidade que beneficiará deste empreendimento.

Cordiais saudações

Mário de Andrade

Diretor

(Comunique este questionário a outras pessoas cultas que a ele possam também responder²⁵⁶)

Questionário

Esclarecimentos- Riscar com um traço os fatos perguntados que são desconhecidos no lugar, ou nele não existem mais atualmente. Precisar o mais possível, em cada resposta afirmativa, o lugar em que foi feita a observação de existência atual do fato perguntado: Ex.... “Dansa de São Gonçalo, todo o Munic. De Guarulhos”.

I

Proibições alimentares...

II

Dansas populares

Quais as dansas populares do lugar?

1- Cateretê ou catira

2- Fandango

3- Mana-chica

4- Valsa

5- Polca

²⁵⁶ No final da página havia estava essa observação.

6- *Mazurca*

7- *Chimarrita ou Chamarrita*

8- *Cururú ou Carurú*

9- *Dansa de São Gonçalo*

10- *Dansa de Santa Cruz*

11- *Congada ou Congado*

12- *Moçambique*

13- *Bumba-meu-boi*

14- *Caiapó ou Caiapós*

15- *Samba ou Batuque*

16- *Miudinho*

17- *Quadrilha*

18- *Cana-verde*

19- *Recortado ou Recortada*

20- *Dandú*

21- *Chula*

22- *Lundú (dansado)*

(Nas dansas de que se dão 2 nomes, riscar o nome não usado no lugar).

a) *Há outras dansas populares no lugar? Quais?*

Observações que o colaborador queira fazer

III

Cura do terçol com anel

...

Data:

Assinatura legível:

Profissão:

Residência:

Lugar:

Município:

Muito Obrigado

Anexo 5- Entrevistas

Trechos da entrevista de Luiz Adriano Daminello

Trecho 1:

Fui fazer um trabalho de Mário de Andrade por uma questão de acaso. Era o centenário de alguma coisa do Mário, ou quinquentenário, não sei se de morte ou de nascimento; resolvi que escreveria um projeto de filme baseado em alguma das suas obras. Foi então que, sem querer, descobri essa expedição que tinha saído, pelo nordeste, em busca da cultura brasileira. Gostava da ideia de expedição, então comecei a estudar, ficando bastante empolgado. Entretanto, havia a sensação de que não encontraria muita coisa se refizesse a viagem; sendo que, pessoalmente, tal universo me era muito distante. Foi Mário de Andrade quem me propiciou todo esse conhecimento, ao manter o contato com a existência de todas essas manifestações, que nem imaginava. Descobri que ainda existiam comunidades originais praticando várias das manifestações que o Mário de Andrade tinha frequentado e documentado. O projeto que tinha intenção de relatar a expedição, por fim, foi ampliado, passando a trazer dados da cultura popular brasileira na atualidade (Entrevista realizada com Daminello em 30/4/2012).

Trecho 2:

Primeiro agradeceria porque Mário de Andrade me levou a uma descoberta enorme de um monte de coisa sobre o Brasil, sobre cultura em geral. A partir dele passei a conhecer e viajar pelo interior do Brasil, ter acesso a essas comunidades. Foi uma experiência, talvez a coisa mais interessante que já fiz na vida. Nesse tempo todo ficar viajando no nordeste, visitando tribo indígena e comunidades distantes. Uma riqueza muito grande. A partir de um objetivo dele que retomei por curiosidade. Sou muito grato, pois isso tudo me levou a ler o que Mário de Andrade escreveu não só em termos teóricos, mas também ficção. O turista aprendiz é uma das coisas mais interessantes que já li até hoje, desenvolve narrativa em forma de diário, contando toda a viagem dele. Falaria que é uma pena ele não estar aqui, poderoso na cultura, dando continuidade, se empenhando para que as comunidades continuem existindo, visto que é um trabalho da cultura popular. (Entrevista realizada com Daminello, em 30/4/2012)

Trechos da entrevista de Amarildo Carnicel

Trecho 1:

Acho que dois elementos me levaram a obra do Mário. O meu interesse pelo nordeste, que sempre foi um espaço onde me sentia muito bem. A vivência que tive com as pessoas, as viagens que fiz, me trouxeram muita satisfação²⁵⁷. Outro forte elemento foi a fotografia. Descobri que Mário fotografava numa época em que era difícil o acesso, não como hoje, que há uma banalização da imagem, devido às novas tecnologias. Na época ele tinha uma camerazinha muito simples, rudimentar, sem flasch e sem nada. A fotografia não era democratizada, por conta disso, restrita a poucos. Quando se restringe tem-se alto custo de manutenção, tudo é muito caro; não só a câmera, mas, o equipamento, a revelação, a ampliação, o acesso a isso era difícil. Chamou-me atenção, na vida dele, principalmente, o período em que fez as viagens ao norte e ao nordeste, nos anos de 1927 a 1929; pela preocupação em fazer da fotografia um bloco de anotações. Era aquela visão do antropólogo, do etnógrafo, que fotografava e, certamente, depois via, observava, lia as fotografias e escrevia suas impressões, muitas vezes baseadas nas mesmas. Então, o interesse pelo nordeste, pela fotografia, e, logicamente, tendo como ator principal Mário de Andrade, alguém que sempre tive muita admiração, pelo que já havia lido dele, mesmo na época da adolescência, posso, na verdade, falar em três elementos. O Mário em si, pelo intelectual, escritor, modernista, pela atitude na Semana de Arte Moderna; por essa coisa da vanguarda, da novidade que sempre tinha muito presente. O prazer pela viagem acabou me convidando a fazer esse caminho. (Entrevista realizada com Carnicel em 4/5/2012)

Trecho 2:

A primeira coisa que diria é que ele era um visionário. Pessoa que tinha a preocupação em registrar as coisas como ele registrava, tinha plena convicção de que tudo isso acabaria ou se transformaria. Por mais que gostasse das tradições móveis, tinha plena consciência de que a transformação pode ser para o bem ou para o mal. Mas muito do que vi,

²⁵⁷ Esse trecho remeteu-me ao *Turista* que, em uma de suas notas de viagem ao nordeste, registrou o seguinte pensamento: *Graças a Deus eu posso morrer. Já vi uma coisa bonita nesse mundo*, em 28/11/1928, referindo-se, provavelmente, às manifestações populares, cf. ANDRADE, 1976a, p.341.

infelizmente, a transformação foi para o mal. A instrumentalização de políticos em cima de uma manifestação folclórica, fazendo disso um cabide, trampolim eleitoral. Ele estava muito a frente de seus companheiros, não tenho a menor dúvida, sabia que poderia se acabar, então, a preocupação era a preservação. Se hoje tem algumas imagens guardadas tudo foi colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas. (Entrevista realizada com Carnicel em 4/5/2012)

Anexo 6- Jornal Folha de São Paulo- edição de 21/02/2012



Anexo 7- Materiais confiscados



MPF 0482- Material apreendido em Xangô pela polícia de Recife. Várias peças foram doadas para a missão de pesquisas folclóricas. Recife (PE). Março de 1938. Foto de Luiz Saia.

Anexo 8- Poema : “Quando eu morrer”

Quando eu morrer

Quando eu morrer quero ficar ,

Não contemais meus inimigos,

Sepultado em minha cidade,

Saudade.

Meus pés enterrem na rua Aurora,

No Paissandu enterrem meu sexo,

Na Lopes Chaves a cabeça

Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem

O meu coração paulistano:

Um coração vivo e um defunto

Bem juntos.

Escondam no Correio o ouvido

Direito, o esquerdo nos Telégrafos,

Quero saber da vida alheia,

Sereia.

O nariz guardem nos rosais,

A língua no alto do Ipiranga

Para cantar a liberdade.

Saudade...

*Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há de vir,
O joelho na Universidade,
Saudade...*

*As mãos atirem por aí,
Que desvivam como viveram,
As tripas atirem pro Diabo,
Que o espírito será de Deus.
Adeus.*

Poema que compõe o livro: Lira Paulistana (ANDRADE, 1972, p. 300-01)