

ANDRÉ CURIATI DE PAULA BUENO

**“Palhaços da cara preta: Pai Francisco, Catirina,
Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumba-bois e
Folias-de-Reis – MA, PE, MG”.**

Tese de Doutorado apresentada à Área de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Valentim Aparecido Facioli.

São Paulo

2004.

Comissão examinadora.

Incentivo

Trabalho realizado com bolsa doutorado da F.A.P.E.S.P, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

RESUMO.

Trabalho voltado a três "brincadeiras" populares com personagem negro de máscara, em três Estados brasileiros, e a comparações com o personagem Macunaíma, de Mário de Andrade. Foi realizada pesquisa de campo com registro áudio-visual por quatro anos, em continuidade com pesquisa anterior de Mestrado. O capítulo 1 introduz abordagens de Mário de Andrade, etnomusicologia, semiótica, estudos africanos e afro-brasileiros. O capítulo 2 avalia grandezas reunidas em *Macunaíma*, da fonte etnográfica às visões dos personagens negros da cultura popular, com índices da própria obra, da correspondência com Bandeira e da crítica. O capítulo 3 tange à experiência de campo, ao registro de Mário de Andrade do palhaço Veludo no "Lundu do Escravo" e à visão de Tinhorão dos palhaços negros cantores. No capítulo 4 vêm as transcrições dos textos registrados em campo com os personagens Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, nos três Estados. E o capítulo 5 traz balanço comparativo dos três registros e coerências com *Macunaíma*. A conclusão aborda o disfarce social e a vitalidade das representações negras.

ABSTRACT.

This is a study of three dramatic dances with masked black character, from three states of Brazil, in comparison with Mario de Andrade's character *Macunaíma*. Field research with audio/video capture was done in four years, in continuity with the research for a previous thesis. Chapter 1 introduces Mário de Andrade's approaches, ethnomusicology, semiotics, African and Afro-brazilian studies. Chapter 2 considers different values in *Macunaíma*, from the ethnographic base to visions of black characters in Brazilian popular culture, referring data from the book itself, from Andrade's letters to Manuel Bandeira and from the critics. Chapter 3 discusses field experience, Andrade's register of the clown Veludo in "Lundu do Escravo" and Tinhorão's vision of the singing black minstrels. Chapter 4 brings transcriptions of texts registered in field with the characters Black Francisco, Catirina, Mateus and Bastião in three states of Brazil. And chapter 5 brings comparisons of the three narratives, and coherences with *Macunaíma*. The conclusion approaches social disguise and masks and vitality of black representations.

Agradecimentos.

Comunidade dos Arturos de Contagem-MG com Tio Mário, Tio Antonio,
Dunga, Zé Bengala, Tita, Induca, Dirce e Fabinho
Dirceu e Comunidade de Justinópolis, Ribeirão das Neves-MG
Matusalem Silverio
Ebomi Tiana
Euclides Menezes Ferreira, Talabyan
Casa de Fanti Ashanti
Juçara Marçal Nunes
Alício Amaral e Juliana Pardo
Gabriela Apolônio
Marcos, Silvana, Cecílio e Leonardo Martins, *in memoriam*
Bumba-boi da Liberdade, São Luís-MA
Bumba-boi de Guimarães-MA
Bumba-boi da Fé-em-Deus, São Luís-MA
Mestre Inácio Lucindo
Mestre Biu Alexandre
José Borba
Manoel Deodato, *in memoriam*
Luís Rodinha, *in memoriam*
Pedro Piauí
Abel Teixeira
Otávio Binho
Ana Stela Cunha
Linguafrica USP
Maria Michol Carvalho
Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho
Comunidade do Morro do Querosene
Tião, Isabel e Ana Maria Carvalho
Grupo Cupuaçu
Graça Reis
Alfredo Bello
Ricardo Mendonça, *in memoriam*
Ney Mesquita, *in memoriam*
Grupo "-Cachuêra!",
Alberto Ikeda
Maria Lúcia Montes
Sérgio e Mundicarmo Ferretti
Manuel Nardi, Manuelzão, *in memoriam*
Sandra Vasconcelos
Luiz Tatit
Valentim Facioli
Daffa Fily Kanouté
Esther Curiati Bueno
Carlos Francisco Bueno

SUMÁRIO.

1. Vestindo a máscara da cor: volta um passado vivo..... 08.

Seguindo "ramais e caminhos" de Mário de Andrade; Etnomusicologia afro-brasileira; A orientação semiótica e as interpretações das narrativas; Estudos africanos e afro-brasileiros; Personagens raciais do atlântico negro.

2. Macunaíma negro e índio na intuição andradeana..... 39.

A fonte escrita em alemão; O herói indígena ativando em Mário a visão picaresca; Conhecimento andradeano daqueles outros palhaços; Questão do negro na chave dos palhaços; Índices de preto em Macunaíma; As modas entram na moda; Acerto da intuição andradeana; Macunaíma tem sentido e abrangência; Índices de preto na correspondência com Bandeira; Busca musical popular modernista; Balanço de Bosi.

3. Macunaíma, Veludo e os palhaços cantores, de Mário de Andrade a Tinhorão: pontes de rapsódia entre o popular e o erudito..... 84.

Pesquisa de campo auxiliando a Literatura; Referência de Mário de Andrade a Veludo, o palhaço preto; Contribuição de Tinhorão sobre os palhaços cantores.

4. Transcrição dos quatro heróis em cena: Pai Francisco e Catirina do Maranhão, Mateus de Pernambuco e Bastião de Minas Gerais..... 107.

Pesquisa de campo e captação; Critérios de escolha; Edição, Transcrição e notas: Mateus de Salu, Mateus de Condado-PE, Bastião de Justinópolis-MG, Pai Francisco e Catirina de São Luís-MA.

5. Disfarce social e vitalidade das representações negras..... 174.

O exemplo maranhense e a ênfase na música de identidade; Pai Francisco e Catirina e a gestação do filho; O exemplo pernambucano e a ênfase no teatro político; Mateus e o trabalho na propriedade; O exemplo mineiro e a ênfase na aprendizagem poética; Bastião e a religião que alimenta; Visões de arte e sociedade. O caso d' *O Tupi e o Alaúde*. Conclusão.

Apresentação.

Sempre o país viveu o racismo, e sempre houve formas de ocultação desse racismo no discurso oficial da cultura letrada. Quem só lê o Brasil pelos livros tem contato com essa face. A outra face, que assumiu o racismo mostrando o problema, não ficou escrita desde tão cedo. Mas também não se perdeu, simplesmente seguiu sem a escrita oficial para sobreviver. A cultura afro-brasileira veio se desenvolvendo e desdobrando e ganhou as ruas paulatinamente. Além dos Bumba-bois e Folias-de-Reis que veremos aqui, festas, personagens, ritos e músicas dos afro-descendentes e povos indígenas hoje orientam a cultura do país de modo renovado. E fornecem material de conhecimento a professores, jornalistas, músicos, atores, religiosos, cozinheiros, arquitetos, escritores, marketeiros, médicos, advogados, terapeutas, etc.

O que é interessante, sobre esses conhecimentos próprios da transmissão oral, é o tempo, na contra-mão da modernidade. Num primeiro contato muita gente apreende o sentido geral e já participa das manifestações culturais, mas só com anos de convivência é que se tocam melhor as histórias, os sentidos, o espírito da coisa e a coerência grande da cultura afro-brasileira.

Neste trabalho aponto aspectos históricos e literários do país que sempre se deram numa relação com a presença negra e indígena, mesmo ocultando ou manipulando dados. Homens "de cor" sempre presenciaram os fatos, muitas vezes foram sujeitos de transformações, mas a cultura racista dominante fez por ocultar verdades.

No teatro de rua dos Bois e Folias-de-Reis essas verdades vieram sendo encenadas sem maior documentação por jornais e outros meios, e muitas comédias de alto desenvolvimento crítico e social deixaram de ser valorizadas. Quero mostrar aqui exemplos de como isso se deu e se dá, a ponto de existir uma tradição narrativa entre as danças dramáticas brasileiras. Será possível entender, talvez, vários frutos bons que Mário de Andrade colheu, de onde brotaram.

Este enfoque é talvez inédito nos estudos de literatura e cultura popular, trazendo para a frente de análise personagens que a transmissão oral realça, mas que ficavam em segundo plano em diferentes registros nacionalistas da cultura brasileira, desde o Romantismo e o Modernismo. Aqui a comparação com Macunaíma se aproveita de maneira duplamente produtiva: melhorando o estudo daqueles personagens ditos "palhaços" e revendo "o herói sem nenhum caráter" em sua gênese e presença literária, tão vitais. Pode-se dizer que o Macunaíma na literatura brasileira é exceção, mas nas danças dramáticas é regra, desde as intuições de Mário de Andrade.

Três exemplos em três estados brasileiros foram documentados enfatizando os textos poéticos e gestuais dos anti-heróis negros tipificados nas danças dramáticas. O drama que se recria a cada apresentação, entre as partes musicais, nasce das vozes, cenas e gestos desses "palhaços" pretos e seus parceiros, dialogando com um "patrão", seja nos Bumba-meu-bois, seja nos Cavalos-Marinheiros e Folias-de-Reis de Minas, Pernambuco e Maranhão. A comparação entre suas falas e versos traz à tona a reivindicação da cultura negra, estrutural na formação artística de uma classe trabalhadora marcada pela concepção de raça. Macunaíma dá a chave de entendimento que fará aproximar leitores de Mário de Andrade das peripécias destes "palhaços" de Boi e Folia, que, em comum, costumam iniciar com o bordão: " - Ô patrão!...". Esse entendimento interessa à literatura, às ciências sociais e às artes, até em vertente teatral e circense brasileira contemporânea, é o que se pode imaginar.

A pesquisa de campo com documentação e organização de um vídeo-documentário foi pressuposto do projeto. Assim os textos poéticos musicados e seu contexto dançado chegarão ao acesso do leitor, em seleções comentadas no vídeo. Chegarão juntos cena, voz, música e dança, como componentes característicos de tais "brincadeiras" de comunidade familiar, do modo como se vê pelo Brasil. E comparar personagens equivalentes em regiões diferentes do país é também algo mais ou menos inédito. Assim queria Mário de Andrade, em suas obras de "fôlego" que permanecem inspirando: a favor do trânsito livre entre oralidade e texto literário e contra os preconceitos de raça e cultura.

Capítulo 1. Vestindo a máscara da cor: volta um passado vivo.

Seguindo "ramais e caminhos" de Mário de Andrade; Etnomusicologia afro-brasileira; A orientação semiótica e as interpretações das narrativas; Estudos africanos e afro-brasileiros; Personagens raciais do atlântico negro.

Integrado como participante de uma manifestação anual do Bumba-meu-boi maranhense em São Paulo, desde 1991, pude "saborear os conteúdos que só emergem da experiência direta com o famoso folgado". Essas palavras de Luiz Tatit, orientador da dissertação de mestrado que defendi com o título *Bumba-boi maranhense em São Paulo* em 1999, ajudam a explicar o início deste trabalho e a formação de um ponto de vista. Fui palhaço de Bumba-boi, no papel do Pai Francisco que rapta o boi, entre 1994 e 98, e pude enxergar através dos olhos da máscara, feita de pano preto e marrom. Foi importante aprender sobre o personagem e improvisar em público, com o apoio de Tião Carvalho, que atuava como o patrão chamado Amo, e Selma Cristina, que fazia a Catirina. Devo a esses e outros amigos do grupo Cupuaçu em São Paulo uma experiência radical, nesses anos. Uma experiência que se completa a cada representação e sempre fornece conhecimentos novos.

Pois enxergar na rua as pessoas através de uma máscara, contar com suas reações e iniciativas, e preparar a cada vez uma nova surpresa, leva a projeções de cenas e papéis, experimentação com sons criativos e palavras, riso e muita reflexão. O papel do Nego Chico, como também se chama esse "palhaço" de boi, é o de um comediante que evita uma tragédia. A companheira Catirina engravida e ele, mesmo já meio velho, precisará satisfazer o desejo da mulher, que é comer a língua do boi do patrão. O casal de personagens negros constrói, desse mote, uma peripécia narrativa, do rapto do boi à sua cura misteriosa. A cada auto na rua o público que acompanha se engaja e devolve confirmações do que ficou claro e do que ficou difícil na comunicação.

Estudante de Letras, passei a pesquisar e escrever sobre essa experiência, confirmando um gosto que havia começado antes em cantorias, bailes, rodas de

capoeira e batuques ao ar livre, um gosto pela cultura afro-brasileira. Mas existe a invisibilidade do negro brasileiro, quando se procura nas bibliotecas, algo que hoje está sendo problematizado e encaminhado bem melhor. Foi preciso unir vários estudos e pesquisas de campo para poder começar a dar uma opinião própria, e abordar conhecimentos que ainda não contavam com comparações científicas, tidas como sérias.

Este novo trabalho é um caso sério, mesmo em se tratando de "palhaços". O interesse aqui é o afro-brasileiro na condição de sujeito de uma história cultural no Brasil. Entram aqui literatura, pesquisa de tradição oral, história social e artes. Há uma história de uso de máscaras que se inicia na África e se modifica radicalmente nas práticas brasileiras. E há uma história da presença social da música, que se recria sem nunca perder a importância no Brasil.

1.1. Seguindo "ramais e caminhos" de Mário de Andrade: iniciação e sensibilização desde os manuscritos.

De início resumo os caminhos que trilhei desde o curso de Letras, numa formação inter-disciplinar, pelo interesse em práticas poéticas ligadas à cultura popular. Estagiei no Instituto de Estudos Brasileiros na U.S.P. de 1991 a 92, com orientação de Telê Ancona Lopez. Tive contato com os Manuscritos Mário de Andrade, na reorganização de três séries: "Desenhos Infantis" (1937), "Pesquisa Musical Nordestina" (1928-29) e "Os Cocos" (1926-31). Do que aprendi ao beber dessa fonte, notava a situação de desequilíbrio entre a necessidade de registrar material sonoro em campo e a necessidade de proceder à análise. Mário de Andrade atuou na coleta de originais cantados *in loco* vislumbrando a possível sensibilização dos compositores nacionais, para que mesmo da chamada música "erudita" brotassem efeitos artísticos semelhantes àqueles produzidos em manifestações das comunidades visitadas. Se visualizarmos nesse trabalho processos gerativos do tipo:

COLETA → análise → produção científica.

COLETA → inspiração → produção artística.

sentiremos como a flor almejada por Mário de Andrade permanece, após tantos anos, em botão. O "erudito" e o "popular" no Brasil ainda sabem um do outro através de simulacros. Hoje, o que encontramos nas bibliotecas, entre obras do chamado Folclore Musical, é material descritivo em grande parte, em que vários autores 'lavam as mãos' ao resvalar na necessidade de uma interpretação abrangente que envolva os sujeitos produtores.

A partir dessa experiência refleti sobre o lugar do folclore, e a importância da presença do afro-brasileiro, uma presença imanente no país, fornecendo identidade que vai além da cultura popular. E organizei certos dados sobre a produção de Mário de Andrade:

"Hoje podemos entender o que Mário viu e o que ele não viu, [desde que] seus registros ampliaram-se numa pesquisa pessoal continuada ano após ano em coletas no estado de São Paulo [e regiões do Brasil], com fontes e relatos variados. A essas pequenas canções, reunidas em profusão e depois reorganizadas por Oneyda Alvarenga, Mário dava tanto valor quanto às telas que recebeu de Tarsila e Di Cavalcanti, talvez mais. Sabia que naqueles versos cantados, naquela riqueza de metáforas e ritmos vislumbravam-se grandezas poéticas brasileiras fundamentais. E foi ele quem criou a Discoteca Pública Municipal de São Paulo, em 1935.

Mário deixou um legado de obras publicadas em vida a esse respeito, e vasta lista de obras póstumas, organizadas principalmente pelas iniciativas conjuntas do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, depositário dos manuscritos originais em cadernos de viagem, cadernetas e datiloscritos. A seguir comento algumas dessas obras:

O turista aprendiz: traz os diários das duas viagens que realizou ao Norte e Nordeste, com comentários resumidos sobre a coleta e o contato com os cantadores. Se a primeira fase, relativa ao Amazonas, serviu para despertar idéias e sentimentos, a fase nordestina foi a oportunidade de materializar os registros sonhados. E Mário passou dias inteiros tomando e confirmando melodias ao piano, diretamente de cantadores que Antonio Bento [de Araújo Lima] mandara buscar em engenhos mais ou menos próximos de Natal. Houve turnos tão produtivos que impossibilitaram paradas para almoço, e então comiam caju que o anfitrião oferecia!

Música de Feitiçaria: trazia registros que a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, organizada por Mário, realizou no Nordeste. Se Mário tivesse tido oportunidade de acompanhar o grupo, teria conhecido pessoalmente o Tambor de Crioula maranhense, [dança] que a Missão classificou [inicialmente] entre os gêneros mágico-religiosos. Hoje se encontra uma nova edição com esses textos, organizada por Álvaro Carlini, *Cachimbo e Maracá, o Catimbó da Missão*.

Danças Dramáticas do Brasil: obra sem precedentes, coligindo em três volumes ensaios sobre Moçambique, Congada, Maracatu, Boi, Caboclinhos, Chegança de Marujos e Pastoril. Partituras musicais e esquemas coreográficos acompanham os textos. Mário não chegou a completar alguns desses ensaios como desejava. O ensaio sobre Boi traz uma manifestação da "brincadeira" entre Pernambuco e Paraíba, onde ela é

diferente do Maranhão, com outros personagens, equivalendo-se o Mateus [pernambucano] e o Pai Francisco [maranhense].

Os Cocos: registros musicais especialmente daquela viagem de 1928-29 narrada no *Turista Aprendiz*. São centenas de Cocos classificados por temática, com notas que os pesquisadores prepararam a partir dos manuscritos de Mário. Trazem partituras e letras completas.

Dicionário Musical Brasileiro: outra obra de peso que Mário sonhou e pré-escreveu em diferentes fases, e que foi publicada graças ao trabalho coletivo de pesquisadores de literatura e música. Oferece informações fundamentais sobre a cultura brasileira das diferentes regiões.

Vida do Cantador: publicação dos textos preparatórios para o "Na pancada do ganzá", aquela obra que Mário concebeu e nunca finalizou sobre os cantadores de Coco. Centrado em Chico Antonio - o próprio título concebido é de um verso cantado por ele - e em Adilão do Jacaré, traz relatos memoráveis dos informantes. O preparo artístico de Mário, transitando com liberdade do erudito ao popular, permitiu análises únicas:

'Chico Antonio não conseguia inventar legítimos contracantos, que eram raros mesmo em Odilon do Jacaré, mas era sistemático em ambos tomar a última palavra, a última sílaba cantada do refrão coral conjuntamente com os solistas, ou permanecer numa firmata pequena, ao terminar da estrofe solista¹.

Entre dois mundos, ele se inspirou na diversidade cultural das 'outras belezas':

'Na verdade o bel-canto europeu só pode servir de padrão de julgamento para... o bel-canto europeu. Se esta observação não pretende lhe recusar a beleza magnífica, propõe modestamente a coexistência de outras belezas²'.

A seguir cito um trecho que transparece muito do batalhador Mário de Andrade:

'E são Raros os como Asa Branca, de tão sistematizada duplicidade no profissionalismo, que podia cantar:

Eu no inverno estou na enxada
na seca estou na viola.

Coisa que sempre aconselhei a pintores e músicos profissionais que vivem chorando miséria. Façam como o Asa Branca! Ou como nós escrevedores, que nos profissionalizamos até em ser acadêmicos, e outros ofícios assim servis³.

O trabalho de Mário precisa, até hoje, ser aproveitado e ampliado, e a nova geração de etnomusicólogos brasileiros em formação pode colaborar muito. A etnomusicologia contemporânea volta-se para a mesma área de conhecimento que tanto interessou a Mário de Andrade, enfocando eventos de música, música-dança e música-teatro como sínteses de saberes sociais das próprias comunidades. E hoje as tecnologias de gravação e acesso digital viabilizam tarefas de análise que Mário não pôde completar em vida, numa época em que os registros por meios não-mecânicos predominavam." (Bueno 2001:48-50)

¹ ANDRADE, M. (1993), p. 87.

² Id. ant. p. 88.

³ Ibid. p. 76.

Neste novo trabalho dou continuidade ao encontro com as pesquisas de Mário de Andrade sobre cultura e música brasileira, trilhando em campo alguns dos "ramais e caminhos" apontados por Telê Ancona Lopez, e alargando uma fronteira aberta por ele. Trata-se da vertente dos estudos e divulgação dos textos das danças dramáticas, em verso, corpo ou música.

1.2. Etnomusicologia afro-brasileira.

Em 1992 iniciei uma prática de viagens e gravação de som direto de festas e danças afro-brasileiras, aprendendo muito com as cantigas gravadas e os depoimentos, de velhos senhores de São Paulo, Minas e Maranhão. Essa atividade foi estimulada pela parceria com Paulo Dias, então professor do Coral USP, e colegas do grupo *Cachuera!*, que formamos inicialmente nos gramados do *campus*. Desde então, cursos de etnomusicologia, realizados na USP por Tiago Oliveira Pinto e Kazadi Wa Mukuna, e na UNESP por Alberto Ikeda, foram de grande valor.

As pesquisas de campo com coleta de versos faziam ver, nos temas cantados das "brincadeiras", uma presença de enredos de superação de oponente, em desafio, ou de "patrão". Uma superação em sabedoria, incluindo defesas simbólicas do valor que o negro desempenha na sociedade brasileira. Braço direito dos patrões no trabalho, o trabalhador negro e caboclo é sujeito de sua própria história ao cantar, selecionando pontos de vista. Quando encena realmente um auto teatral, como se dá no Bumba-boi maranhense, mesmo sob pano de fundo religioso surge a força da contestação dos poderosos, ao menos diferenciando-se nas histórias bons e maus patrões. O personagem que aponta criticamente o patrão é várias vezes um palhaço atípico, caracterizado como preto, interiorano e vaqueiro. Essas partes encenadas ocorrem em não muitas "brincadeiras", mas estão em diferentes regiões do país sinalizando uma consciência pós-escravocrata: nos bois do norte, nordeste e sudeste e no cavalo-marinho pernambucano e paraibano, em congadas e folias-de-reis de Minas, em lambe-sujos sergipanos, quilombos alagoanos, negros-fugido baianos, etc.

Nessas "brincadeiras", quando o personagem negro fala, mostra criatividade e competência artística: não em artes elitizadas, mas na poesia de improvisação, na

música, dança e outras formas pouco dependentes de recursos materiais. E quando o ator negro canta, mostra a quê veio, como no caso já estudado do Bumba-boi maranhense:

“As toadas cantadas são a vertente mais dinâmica da tradição oral do Boi maranhense, são renovadas ano após ano pelos Amos cantadores e seus parceiros, que encontram sempre maneiras diferenciadas de contar - cantar - os passos da história aludindo a situações presentes. E essa alusão toma caráter de crítica social, seja através de metáfora poética, seja através de reivindicação aberta.

A atuação desses Amos cantadores [e dos Cabeceiras parceiros], comparável à dos trovadores e jograis do ocidente medieval e à dos *griots* ou *dielis* do centro-oeste africano, catalisa vozes dissonantes, pontos de vista antagônicos a serem apresentados à classe dominante em forma de arte e religiosidade. [Eis] uma arte social das metáforas a que a crítica do romance moderno não se familiarizou, como se não fizesse parte dos fundamentos da literatura escrita [neste país].

Com o abismo de classe entre o “erudito” e o “popular”, poéticas não-literárias brasileiras de excepcionais qualidades artísticas seguiram seu caminho, até hoje, e só muito recentemente passaram a ser consideradas propriamente como fontes fundamentais de temas para a produção cultural e artística pós-Modernista.” (Bueno 2001:69)

A etnomusicologia revelou-se auxiliar poderosa na análise dessas expressões artísticas da oralidade, e nesse campo traduzi a tese de John P. Murphy sobre Cavalo-Marinho pernambucano: "Encenando uma visão moral: uma etnografia do Cavalo-Marinho, drama musical brasileiro" ("Performing a moral vision: an ethnography of Cavalo-Marinho, a Brazilian musical drama"). Trata-se de Doutorado em Etnomusicologia defendido na Universidade de Columbia em 1994. Conheci a pesquisa na palestra que Murphy realizou em São Paulo, no IEB-USP em 92, e em 2002 recebi dele a tese para traduzi-la para uma possível edição brasileira. É de grande interesse sua visão das “resistências cotidianas” mostradas pelos personagens do Cavalo-Marinho – forma de Bumba-meu-boi – ao representarem empregados, patrões e trapaceiros. E são notáveis a clareza e abrangência das transcrições de texto e música:

“Este drama tem sido interpretado por pesquisadores anteriores como uma forma de protesto da classe trabalhadora rural. Apoiado em dados etnográficos coletados entre brincantes em trabalho de campo de 1990-91, em uma análise de sua música, textos e encenações específicas, e em fontes históricas, defendo que a significação do drama é complexa e multivocal: inclui tanto o protesto contra quanto o reforço implícito das relações hierárquicas de poder na região. Como um drama que enfatiza as relações

patrão - empregado, a subordinação e outros aspectos da autoridade rural tradicional, o cavalo-marinho pode ser interpretado como um quadro da visão moral de seus participantes, que se vêem na transição de um sistema tradicional substituído pela modernização da indústria de açúcar e da economia local. Suas canções e poesia em louvor aos Reis Magos e santos padroeiros servem como uma forma de devoção religiosa popular. Apresentando arte verbal e musical em canções improvisadas e diálogos que freqüentemente incluem sátira e humor ácido, o drama fornece uma arena para a arte cômica rural." (J.P.Murphy 1994: Abstract)

Já neste resumo se ressalta que a "brincadeira" tanto protesta quanto reforça a hierarquia rural local. Na introdução do trabalho delinea-se uma abordagem crítica de etnografia e antropologia musical que passa por Mário de Andrade e estudos sociológicos:

"O Cavalo-marinho é uma variante regional do drama musical brasileiro tradicional bumba-meu-boi. Este estudo explora a significância do cavalo-marinho para os participantes atuais através de uma etnografia de sua encenação por trabalhadores da cana-de-açúcar no Estado de Pernambuco, Brasil. Fundado em um trabalho de campo desenvolvido em 1990-91, em uma pesquisa prévia do drama e na história social da região para suplementar a etnografia, o estudo explora até que ponto as mudanças nas relações de trabalho desde 1950 afetaram a encenação do drama. Uma vez que o gênero foi entendido por alguns intelectuais, especialmente o musicólogo Mário de Andrade (1893-1945), como expressão da face de resistência da identidade nacional brasileira, uma proposta deste estudo é chegar a tal simbolismo a partir de uma perspectiva contemporânea".

"Perguntar aos participantes sobre a significação do cavalo-marinho pressupõe que sua encenação do drama serve a um propósito. Apresento a hipótese de que a encenação evoca em seus participantes uma imagem ideal das relações patrão-empregado no cenário da plantação de cana tradicional. Ao evocar, critica não apenas o comportamento dos patrões (a base para a visão estabelecida sobre o bumba-meu-boi e o cavalo-marinho como crítica social)⁴, mas também o dos empregados que deixam de cumprir suas responsabilidades. Um aspecto chave do argumento apresentado aqui faz ver que as relações patrão-empregado mudaram drasticamente nos últimos trinta anos, com muitos trabalhadores residentes sendo removidos das plantações e retornando como diaristas. Este estudo avalia o efeito dessas condições novas sobre um drama musical cujo tema tange precisamente aos arranjos sociais que foram mais afetados pela indústria açucareira. Essas mudanças intensificaram a luta dos trabalhadores da cana pela subsistência. Como um drama que enfatiza as relações patrão - empregado, a subordinação e outros aspectos da autoridade tradicional, o cavalo-marinho pode ser interpretado como afirmação encenada da 'economia moral do homem do campo' (Scott 1976)." (J.P.Murphy 1994:1-2)

⁴ N.A.: Ver, por exemplo, Freyre (1985 [1937]:76), que cita uma afirmação de 1913 sobre esta visão, e Béhague (1980:34).

O estudo traz uma série de contribuições que aproveito, bastante adequadas para o presente trabalho, das referências bibliográficas à pesquisa de campo. Tenho mesmo encontrado John Murphy em campo desde 1998, no contato com aqueles cavalos-marinhos da Zona da Mata Norte pernambucana, e o intercâmbio tem sido enriquecedor. Venho aproveitando sua metodologia de integração das teorias etnomusicológicas e sociológicas, como vem já na introdução:

“Este estudo se baseia num conjunto de pressupostos teóricos sobre música, e num conjunto de procedimentos metodológicos para investigar tais pressupostos no contexto de musicalidades particulares. Um desses pressupostos é o de que a música é um elemento básico da cultura, e de que ao estudar uma musicalidade pode-se ter acesso a aspectos significativos da cultura dos participantes, como ethos, visão de mundo, valores e ideologia. Um segundo pressuposto é o de que uma vez que a música, como a linguagem oral, codifica sentidos através do som, ela pode funcionar como um canal independente de comunicação, aprofundando a textura de uma encenação dramática. Assim, uma tarefa importante da análise etnomusicológica é descobrir quais aspectos do impacto de uma encenação são especificamente musicais. Um terceiro pressuposto é o de que o contexto de uma apresentação é um cenário estrategicamente importante para estudar processos musicais. A gama de assuntos que se pode abordar no estudo de uma dada musicalidade é ampla, de idéias sobre o que é ‘música’ a detalhes de técnica no instrumento. O contexto da *performance* é central porque é ali que as idéias sobre música, as competências musicais e as complexas relações sociais e processos que se envolvem são traduzidos em ação, e então feitos concretos e observáveis.” (J.P.Murphy 1994:2)

E ele detalha os procedimentos desenvolvidos nessa pesquisa, com ênfase na antropologia da *performance* e do ritual:

“Para apoiar na busca da significação de uma *performance* povoada de elementos rituais - entre eles, sua realização variável de um enredo fixo e suas inclusões ambíguas de temas sacros e profanos - referi-me à antropologia do ritual e da *performance*. Ao contemplar a significação mais ampla do drama para a sociedade brasileira, fiz uso de uma discussão duradoura sobre identidade nacional no Brasil que ao longo do tempo vem incluindo contribuições da musicologia, folclore, antropologia, sociologia e literatura. Encontrei um meio de reunir esses temas nas literaturas sobre ação política camponesa de Scott e outros, que sugerem que uma cultura popular de resistência pode proporcionar um alicerce crucial para atos de ‘resistência cotidiana’”. (J.P.Murphy 1994:3)

E nas ações cômicas dos palhaços Mateus, Bastião, Pai Francisco e Catirina ressalto índices de “resistência cotidiana”, como virá a partir do capítulo 4.

Os discernimentos discutidos por Murphy entre *performance*, ritual e teatro são apoiados por referências sociológicas, e de maneira comparativa. Segue-se uma aplicação crítica dos modelos ao cavalo-marinho, essa versão pernambucana do bumba-meu-boi:

“As duas definições seguintes de ritual enfatizam qualidades compartilhadas por gêneros tradicionais de ritual e *performance* como o cavalo-marinho:

Ritual é um sistema de comunicação simbólica construído culturalmente. É constituído de seqüências padronizadas e ordenadas de palavras e atos, muitas vezes de expressão em múltiplos meios, cujo conteúdo e arranjo se caracterizam em vários graus por formalidade (convencionalidade), estereótipo (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição) (Tambiah 1979:119).

Para os propósitos deste trabalho, defino ritual como um evento de múltiplos meios circunscrito, fora do comum - reconhecido por participantes e visitantes por ir além do que é mundano - onde palavras e ações estabelecidas são repetidas e dilemas cruciais da humanidade são evocados e trazidos à resolução sistemática (Combs-Schilling 1989:29).

Ambas as definições enfatizam a natureza padronizada do ritual e seu uso de meios múltiplos. A segunda chega a especificar a resolução de “dilemas cruciais” como uma característica do ritual. O cavalo-marinho se ajusta a esses critérios. Cada apresentação (a) é baseada no mesmo enredo; (b) inclui linguagem obrigatória (em grande parte arcaica e formal), música e movimento; (c) inclui muita repetição; (d) tem início e fim claramente demarcados; (e) é tratada por assistentes como algo além do mundano; (f) lida com tópicos tão cruciais para a sociedade rural quanto subsistência, relações patrão-empregado, devoção religiosa e moralidade.

Em um sentido importante, no entanto, se seguirmos o argumento de Combs-Schilling (1989:30-31), o cavalo-marinho não é ritual, mas teatro: os participantes sempre⁵ se lembram de que são atores encenando papéis. No ritual, os eventos são ‘reais’ ou talvez mais reais que a vida cotidiana. A definição de Tambiah, de que o ritual é ‘um sistema de comunicação simbólica construído culturalmente’, adequa-se a *performances* na fronteira entre ritual e teatro.

O cavalo-marinho e o bumba-meu-boi foram interpretados por muitos estudiosos como uma crítica das figuras tradicionais da autoridade, como os donos de terras, policiais e padres - uma crítica aos poderosos pelos destituídos de poder. Existe um debate na literatura antropológica sobre ser ou não o ritual, pela natureza fixa e repetitiva de muitas de suas partes (lingüísticas e não-lingüísticas), capaz de constituir uma tal crítica. Bloch (1974) argumenta que tal fixidez rouba da linguagem ritual a força proposicional, que depende da emissão variável de falas. A linguagem ritual (especialmente a canção, o tipo mais fixo de fala ritual) tem força performativa; assim, ela realiza algo, e este algo é usualmente o reforço da autoridade tradicional. Nas palavras de Bloch, ‘Você não pode discutir com uma canção’ (1974:71; grifo original).

⁵ N.A.: Com exceção de certas cenas onde o transe pode estar envolvido.

Opostos a esta visão estão estudiosos que acreditam que o processo de *performance* ritual pode difundir novos significados em rituais que parecem estar fixos e imutáveis. O estudo do contexto da *performance* é crucial para descobrir novos significados: ‘... festivais, rituais cósmicos e ritos de passagem, por mais predefinidos que sejam, sempre se ligam a evocações de status e interesses dos participantes, e assim sempre se abrem a significações contextuais’ (Tambiah 1979:115).

Rituais e performances como o cavalo-marinho podem modificar seu significado conforme muda seu contexto histórico, como Bloch (1986) e Comaroff (1985) demonstram para rituais dos Merina de Madagascar e dos Tshidi da África do Sul, respectivamente. A autoridade tradicional, na forma de relações patrão - empregado, é um assunto central no cavalo-marinho. Em seus textos fixos o gênero parece apoiar a autoridade tradicional pintando o Capitão (que representa o patrão) como sábio e benevolente, e pintando os empregados como desonestos e tolos. É na análise das próprias apresentações que a natureza crítica do cavalo-marinho pode ser avaliada. Os praticantes como um grupo social estão hoje em outra posição em relação aos seus padrões tradicionais, diferente da posição que ocupavam quando a manifestação foi originada.” (J.P.Murphy 1994:6-8)

Essa visão do ritual e da *performance*, indicando e comparando bibliografia recente, é esclarecedora e adequada para aplicação no presente trabalho. Aqui interessa em muito a abordagem da presença de temática política, interpretada tantas vezes de modo reduzido em pesquisas com “brincadeiras” de representação afro-brasileira como o cavalo-marinho:

“Um aspecto posterior dos estudos antropológicos do ritual é o reconhecimento de discurso político em rituais e outras atividades que lá e cá foram vistas como ‘não-políticas’. Scott (1985) descreve atos de ‘resistência cotidiana’; Comaroff formula aspectos políticos possíveis do ritual como segue:

Nestas circunstâncias históricas, enquanto a consciência sobre a opressão se dissemina, a reação pode parecer errática, difusa e difícil de caracterizar. É aqui que devemos enxergar além dos domínios explícitos da “ação política” e “consciência”; porque, quando expressões de discordância são prevenidas para que não cheguem ao discurso aberto, um sutil e sistemático burlar dos códigos culturais pode estabelecer um protesto, que pela qualidade de estar enraizado num desconforto estrutural e numa experiência compartilhada de exclusão, delineia uma mensagem inequívoca. Nesses contextos, o ritual proporciona um meio apropriado através do qual os valores e estruturas de um mundo contraditório podem ser encaminhados e manipulados (1985:196).” (J.P.Murphy 1994:8-9)

São referências muito produtivas para a aplicação em análises de materiais da cultura popular, em especial quando um protesto se mascara em graça e riso. A

tese de Murphy (1994) é importante também porque "... articula... documentação histórica com estudo etnográfico de uma tradição oral. Isto por si só não é novo: referências históricas têm sido preocupação da disciplina desde sua formação, e há um componente histórico na etnomusicologia atual⁶. O que é notável neste caso é o grande volume de dados históricos sobre os antecedentes de aspectos individuais do cavalo-marinho" (J.P.Murphy 1994:5-6). E Murphy realmente fornece um levantamento de referências ao Bumba-meu-boi, enfatizando pesquisas de Mário de Andrade e o paralelo possível entre Macunaíma e o personagem Mateus da "brincadeira", tema que não chegou a desenvolver. Chegou, isto sim, a uma comparação histórica entre toadas cantadas em bois e cavalos-marinhos do tempo de Mário de Andrade e de hoje, em dois estudos de caso. Conseguiu demonstrar a fidelidade na transmissão oral das melodias de duas cantigas que integram essas "brincadeiras" ou folguedos: a cantiga de Reis, avaliada em registro baiano de 1900 e registros pernambucanos de 1929 (por Mário de Andrade), 1938 (pela Missão de Pesquisas Folk-lóricas), 1944, 1966 e 1991, e a cantiga de Funeral do Boi, em registros pernambucanos de 1929, 1938, 1966 e 1991.

Após apresentar o capítulo de transcrições do material coletado em campo, aproveitarei ativamente conceitos vistos nessas reflexões etnomusicológicas de John Murphy.

A seguir aponto abordagem semiótica empregada na pesquisa anterior sobre o Bumba-boi maranhense. Daí saíram pressupostos que aproveito neste trabalho, de par com a abordagem da etnomusicologia e suas aquisições recentes.

1.3. A orientação semiótica e as interpretações das narrativas.

Luiz Tatit desenvolveu nos últimos anos uma sistematização de estudo da música popular brasileira utilizando um instrumental teórico renovador, o da semiótica. Estudando as significações de textos que não só os escritos, mas os musicais, os cinematográficos e os dançados, a semiótica configurou um modelo que avalia o quê cada texto como um todo quer dizer. Como ele funciona e constrói uma narração, e como revela sua história de modos renovados. Tatit ajustou esse modelo à canção popular brasileira e obteve boas caracterizações dos tipos de

⁶ N.A.: Ver Nettl 1958, Merriam 1964, Blum, Bohlman e Neuman, eds. 1991 e Waterman 1990b.

canção, pelos principais recursos que elas empregaram desde o advento do rádio e discos. As canções populares fazem sentir junto, causam impressões e idéias, estados de espírito, como se diz, e era difícil abordar essas questões de maneira sistematizada. A semiótica foi muito importante para se conseguir mostrar como funcionam determinadas canções que todo mundo conhecia. Hoje se pode estudá-las melhor e valorizá-las com boa dose de lucidez, aproveitando os vários trabalhos já desenvolvidos por Luiz Tatit e seus pares.

Como ciência que estuda a significação em processo nos textos vários, a semiótica teve um ponto de partida que me chamou atenção ao saber: partiu dos contos populares russos que Vladimir Propp estudou, antes coletados da transmissão oral. Um grupo sediado na França, em torno de A. J. Greimas, adotou esse modelo como base:

“ A reflexão sobre a organização narrativa dos discursos tem sua origem nas análises que V. Propp efetuou de um corpus de contos maravilhosos russos.”

“... a semiótica francesa pretendeu ver aí, desde o início, um modelo perfectível, capaz de servir de ponto de partida para a compreensão dos princípios de organização de todos os discursos narrativos⁷”.

Em 1994 passei a aplicar o modelo da Semiótica da Canção às toadas cantadas no Bumba-boi maranhense realizado em São Paulo, gravando-as e transcrevendo-as. Os resultados eram satisfatórios e permitiam lidar com a profundidade dessas toadas, que vínhamos cantando em ensaios semanais do grupo Cupuaçu e em festas de rua no Butantã, na aprendizagem continuada.

⁷ Greimas, A J. e Courtés, J. Dicionário de Semiótica. S. Paulo, Cultrix, 1983.

T1. Lá vai meu Boi, lá vai. Foi agora que eu cheguei prá guarnecer.

15 _____ guei _____
 14 _____
 13 _____
 12 _____ meu _____ lá _____ che- _____ prá _____
 11 _____
 10 _____ Boi, _____ Foi ago- _____
 9 _____
 8 _____ vai _____ ra que eu _____ guar- _____ cer. _____
 7 _____
 6 _____
 5 _____ va- _____ ne _____
 4 _____
 3 _____ Lá _____
 2 _____
 1 _____ -ai. _____

Além das toadas cantadas, o modelo de análise semiótica permitiu observar e entender melhor as partes faladas da “comédia” do Boi, momentos em que param a música e a dança e vem à cena o teatro tradicional do rapto do boi. Naquele auto que trabalhávamos tudo era improvisado, não havia diálogos escritos, mas sim funções bem determinadas do que cada personagem devia fazer: o como fazer é que variava. Ao propor e desenvolver a análise de um *corpus* gravado antes, com atuação do ator popular Inimá dos Reis no papel do Nego Chico, aproveitei a visão semiótica dos personagens enquanto sujeitos em busca de um objeto-valor, o boi. E cheguei a abordar a maneira como o herói preto se desenvolve na história, na seguinte direção: aparece como anti-sujeito em relação ao "patrão" mas desenvolve passo a passo o papel de sujeito, entendido depois no desfecho da história.

Essa interpretação semiótica do antagonismo do herói preto na história proporcionava uma chave esclarecedora para a função do "palhaço" do boi: Pai Francisco vem mascarado e cômico, como um palhaço, mas a sua tragicomédia só tem final feliz por uma sorte misteriosa, na cura do animal raptado, querido de todos. Ele é o responsável pela separação do boi de seus proprietários e familiares, mas no fim sua presença garante a cura do boi. No interior da “brincadeira” maranhense, assim, contava-se uma história muito metafórica da condição do afro-brasileiro na sociedade e de suas contribuições, sinalizando como matéria instigante para estudo interdisciplinar de literatura, etnomusicologia, história social e artes afro-brasileiras.

1.4. Estudos africanos e afro-brasileiros.

O uso das máscaras no Bumba-meu-boi, a começar pela máscara corporal que identifica o personagem principal, fez procurar referências culturais e históricas dos ancestrais africanos e ameríndios:

"O falar de máscaras já remete diretamente à base cultural africana e à realização de ritos com máscaras propiciatórias de eventos sociais da música, cultura e religião tradicionais de cada etnia. A máscara fornece a materialidade da representação a toda uma narrativa compartilhada que, no contexto da dança, se presentifica em ação e eficácia. Na presença da máscara que dança, jovens, adultos e velhos se vêm participando de um tempo histórico que ali e naquele momento se estende e toca o tempo mítico dos ancestrais.

Assim também ocorre com a formação cultural ameríndia, igualmente rica de máscaras de dança tradicionais, como a *Wã-tã kati* e a *Kokri't* dos Ramkokamekra-Canela e Timbira maranhenses, de palha e com chifres, que após ver em museu pude entender pelo depoimento pessoal de Jonas Canela⁸: são tios do lado materno que fazem anualmente uma dessas grandes máscaras corporais para brincar ritualmente com os sobrinhos, até que fiquem adultos.]

Nessa perspectiva, os afro-descendentes e caboclos que desenvolveram o Bumba-boi tomaram as rédeas da produção de significados e reformularam papéis narrativos segundo suas fontes tradicionais e históricas e seus próprios momentos de festejo e contato. Re-significando alguns elementos lúdicos já familiares aos senhores da colônia em fundação, contribuíram para a definição dos caminhos culturais de uma nova nacionalidade." (Bueno 2001: 42-43)

E as leituras de estudos africanos vêm revelando dados importantes para o entendimento dos ritos, *performances* e teatros com máscaras, tanto nas referências étnicas dos grupos que formaram os contingentes escravizados no Brasil quanto nas narrativas orais que situam visões de mundo continuadas pelos afro-brasileiros. Pude no mestrado confirmar que o boi é animal presente em tradições africanas das mais antigas, em diferentes regiões e etnias:

"Os novos estudos africanos, como os reunidos na *História Geral da África*, estão permitindo uma reciclagem dos entendimentos que a ciência ocidental tinha a respeito do continente que foi o berço da humanidade. Historiadores africanos de maior contato com tradições étnicas locais forneceram interpretações melhoradas de antigos achados:

⁸ Há máscaras dessas expostas no Centro de Cultura Popular de São Luís desde 1997, apenas com identificação de etnia. Em evento paulista encontrei representação indígena do Maranhão que trazia, num álbum, uma foto da saída da máscara na aldeia, identificada pessoalmente pelo morador local Jonas Canela. Esse aldeamento Canela está situado no município de Carolina, extremo oeste maranhense, onde há também núcleos Krikati e Gavião com máscaras de dança similares. Finalmente, localizei o registro confirmatório na *Suma Etnológica Brasileira*, RIBEIRO, D. e RIBEIRO, B (Orgs.). Vol. 3. Arte Índia. Petrópolis, Vozes/FINEP, 1987., pp. 157-9.

'Foi o que aconteceu quando A. Hampaté Bâ reconheceu numa cena de Tin Tazarift, denominada até então *Os bois esquemáticos* (como as patas desses animais pareciam reduzidas a tocos, supunha-se que estivessem deitados), o cerimonial de *lotori*, em que os bois são levados à água em celebração à sua origem aquática. Ao lado dessa cena há um motivo digital indecifrável, no qual Hampaté Bâ detectou uma alusão ao mito da mão de Kikala, o primeiro pastor. Essa mão simboliza os clãs Peul, as cores da pelagem dos bois e os quatro elementos naturais.⁹' (Bueno, 2001:58)

Há um paralelo de comparação possível entre três "culturas boieiras"¹⁰ africanas muito relevantes, os Fulas¹¹, sub-saarianos do oeste referidos acima por Hampaté Bâ, os Nüer e Massai vistos por Evans-Pritchard¹² no leste sub-nilótico e os Kuvale que convivem em Angola¹³ com a maioria Bantu. E a expansão Bantu tem importância histórica para o conhecimento da ancestralidade africana no Brasil, por ter acontecido ao compasso do pastoreio milenar de bois sobre o continente negro e por ser etnicamente majoritária nos contingentes trazidos a partir de 1500 ao Brasil:

"O pastoreio [...] não se desenvolveu de maneira uniforme em todos os meios do continente. Enquanto a maior parte das comunidades logrou dominar as variedades menores de gado, apenas uma minoria conseguiu domesticar as maiores, como foi o caso dos Tuareg do Saara, dos Peul da savana da África ocidental, e dos Massai das pradarias da África oriental, que continuaram ligados à vida pastoril, renunciando a qualquer tentativa de combinar este modo de vida com o agrícola. Seguindo incessantemente seus rebanhos em busca de água e pastagens, essas comunidades mantêm até hoje uma vida nômade na sua mais pura forma. Alguns grupos Bantu da África oriental conseguiram, entretanto, associar a criação de gado à prática agrícola, em proveito de ambas atividades¹⁴".

"Quanto ao banto oriental, ele foi desenvolver-se na região dos Grandes Lagos. Os que o falavam já conheciam possivelmente o cultivo de cereais, desde que deixaram os Camarões. Nos Grandes Lagos, converteram-se à pecuária e passaram a fundir o ferro. Com milhetes, sorgo, bois e instrumentos de ferro, foram descendo a África. Por volta do ano 100 de nossa era, já se haviam imposto em partes da Zâmbia e de Chaba anteriormente habitadas por bantos ocidentais. E, com os milhetes e o sorgo, o ferro e o

⁹ História Geral da África, v.1, p. 691-2.

¹⁰ COSTA, Ana. L. M. "As cadernetas do viajante João Rosa" in *Suplemento G. Rosa - Arquivo*, n.19, Sec. Est. Cultura de Minas Gerais.

¹¹ RAMOS, A. (1988), p. 15. Os Fulas originais da Guiné tinham algumas vezes pele de matiz mais claro e cabelos mais lisos. Essas características foram valorizadas no racismo do comércio escravocrata.

¹² EVANS-PRITCHARD (1978).

¹³ A publicação recente de *Vou lá visitar pastores* por Ruy Duarte de Carvalho (2000) descreve o modo de vida dos Kuvale boieiros, chamados *mucubal* pelos angolanos das cidades. É possível pensar que os próprios povos pastoreadores não caíram tanto nas malhas do tráfico de escravos quanto seus vizinhos.

¹⁴ *História Geral da África*, p. 359. Ed. Ática/UNESCO, 1982.

boi, foram ocupando as áreas onde não prosperavam o inhame e o dendê, até as praias do Atlântico¹⁵".

A publicação no Brasil da *História Geral da África* já conta mais de vinte anos, e mesmo assim esses dados encontram-se em divulgação inicial entre nós. E a presença do boi na África passa despercebida a tantas pessoas que só conhecem desse continente informação sobre animais selvagens. Procurei referências sobre esses povos "boieiros" e também sobre ritos com representação do boi em máscaras tradicionais. Do professor Fábio Leite, do Centro de Estudos Africanos da USP, surgiu relato vital:

"Fábio Leite residiu na Costa do Marfim por dois anos entre os Senufo, povo que desenvolve um ciclo de danças com máscaras voltadas aos animais sagrados, incluindo o grande boi Nasolo, que revive o mito local do Búfalo Solar. Correspondentes na criação aos animais do ambiente seco, do estágio cosmogônico da Terra em solidificação pelo sol, o búfalo e o boi trazem consigo a força da energia que acumulam da exposição solar direta. Há documentação visual dessa cultura na obra *Danses d'Afrique*, de Michel Huet¹⁶, com importante registro fotográfico da saída da máscara corporal *Nasolo*, o boi-elefante ou búfalo. Trata-se da fase final do terceiro *Poro* da iniciação Senufo, marcando o ingresso na classe de idade adulta, quando o ser humano adquire estado mais "sólido", como ocorreu com a Terra." (Bueno, 2001:62-3)

Interessa aqui, então, o paralelo de sentidos trazido na simbologia africana entre os bois, avançando sobre uma terra já seca, em sucessão aos animais aquáticos, e o ser humano jovem, iniciado como pessoa, solidificando as práticas 'moles' da infância.

A mudança de sentidos no uso de máscaras é algo que precisa ser estudado, na transição para as Américas: aqui, no contexto escravocrata e pós-escravocrata, um novo componente entrou em jogo, o racismo. No trabalho de mestrado sobre o bumba-meu-boi e seus porta-vozes mascarados avaliei a situação do protagonista negro em face de um "patrão". E em paralelo, lendo sobre o contexto africano, procurei conhecer funções sociais da máscara em contextos anteriores à escravização. A máscara e suas sonoridades e danças, que se registram em toda a África negra, carregam nesse continente-mãe sentidos éticos e espirituais, presentificando ritos até anteriores às religiões atuais.

¹⁵ COSTA E SILVA, A. (1995), p. 190.

¹⁶ Michel Huet. *Danses d'Afrique*. Editions du Chêne, pp. 74-90

Aqui no continente americano, especialmente no Brasil, com a introdução do pastoreio extensivo de gado bovino, formou-se um novo sujeito cultural: o trabalhador filho de preto ou de índio, ou de ambos, na mestiçagem com o branco. Não apenas como vaqueiro montado a cavalo, mas também como jovem pastoreador de pé no chão. Este sujeito renovou práticas tradicionais como o uso dos aboios cantados, consciente ou não da herança africana. Interessante pensar: povos indígenas e afro-descendentes compartilhavam o uso ancestral de máscaras mas não a experiência milenar com os bois. Aqui não havia bois originalmente, como havia na África. E assim os aboios cantados dão uma referência cultural: "Tais aboios, se reproduzem estilizadamente a vocalização do animal, aproximando o homem do boi, servem de atrativo para o mesmo, fazendo aproximar o boi até o homem. É um procedimento de traço arcaizante que envolve competências próprias do pastoreio de gado de porte grande, transmitidas especificamente entre esses trabalhadores especializados. Dado cultural que a manifestação do Bumba-boi faz por representar, remontando à história nordestina, na chamada 'Civilização do Couro', e mais remotamente às 'culturas boieiras' da África"¹⁷.

As máscaras ressurgiram em cidades, pela mão afro-descendente e cabocla, lembrando aquelas ancestralidades africanas e seus conhecimentos milenares, mas agora em funções menos míticas e mais políticas:

"O que se busca esclarecer aqui é que os afro-descendentes que no Brasil trabalharam com o gado e aqueles que aglutinaram "brincadeiras" com bois de pano já dispunham, por tradição oral, dessa simbologia de vitalidade associada ao boi e ao búfalo. Essa idéia é fundamental para se entender o Bumba-boi maranhense, que se expressa através de uma narrativa de sujeitos afro-brasileiros, e com esse ponto de vista seleciona e reinterpreta personagens do legado cristianizante e do imaginário ameríndio." (Bueno, 2001:65)

A questão da identidade evocada pela "brincadeira" de máscara e por sua referência de memória ganha dinâmica que extrapola, na sociedade escravocrata, o domínio cultural, refletindo o novo contexto social de dominação da força de trabalho.

Retomo ainda o que cheguei a defender no mestrado:

¹⁷ Bueno 2001:185.

"...as relações entre personagens diferentes apresentados pelos Bumba-bois seguem um padrão coeso de representação e discursivização, mesmo com suas variações. A colaboração inter-étnica narrativizada e atualizada ludicamente fornece um modelo de compreensão das relações sociais no Brasil. O boi é reconhecido pelos afro-descendentes, que tradicionalmente já sabiam de sua simbologia de vitalidade e de seu poder de ocupação territorial, como um dado civilizatório no Brasil. A "brincadeira de Boi" fornece interpretações metafóricas de como o país foi formado nos moldes de colônia mercantilista, vasta fazenda de exploração pela metrópole, palco de injustiças e conivência da elite local. A "brincadeira" aponta, finalmente, para a associação dos chamados "povos de cor" que compuseram e compõem a massa trabalhadora brasileira, com experiências de reconhecimento de semelhanças culturais e narrativas. Ameríndios e afro-descendentes então, aproximados e antagonizados pela colonização ibérica, puderam muitas vezes conceber [e teatralizar] interpretações conjuntas do processo histórico em que se viam envolvidos. Essas interpretações foram ampliadas por sua descendência cultural e transmitiram-se naqueles lugares sociais reservados à devoção, ao folclore e às artes regionais. Longe de terem sido perdidas, essas formas lúdicas e artísticas seguem seus caminhos também por bairros de metrópoles como São Paulo, dialogando com a cultura de massas, inspirando esforços de criatividade e reinterpretação dos valores estabelecidos como hegemônicos." (Bueno 2001:196-7)

Aqui concluo um apanhado de referências ao bumba-meu-boi, ajustando o percurso para a visão da situação racista instaurada na colonização das américas. O ocultamento de valores humanos que o racismo engendrou fez divulgar e acreditar numa divisão eqüitativa das contribuições das "três raças", mas também no Bumba-meu-boi, dado como folclore "tipicamente nacional", a presença do afro-brasileiro é organizadora e fundante:

"Boi e homem se aproximaram tanto no trabalho escravo, até no girar da moenda do engenho, que se reforçou ainda mais a junção que os ancestrais africanos já cultivavam com seus bois.

A par desses fatos, podemos rever a "Civilização do Couro" e seus cavaleiros vaqueiros, que vieram a inspirar a literatura brasileira romântica e, após o Modernismo, povoar o sertão rosiano." (Bueno 2001:66)

Hoje é possível entender melhor que repertórios formadores da cultura brasileira como aqueles ligados aos vaqueiros e aboiadores não se perderam. Não ficaram desenraizados no último sertão mítico do país, nem foram substituídos por caminhões, pois prosseguem na transmissão oral de cantares, narrativas e "brincadeiras" que persistem. Os porta-vozes dessas práticas, mesmo sob o disfarce histórico da conversão religiosa, seguiram em sintonia intuitiva e afinada com as práticas africanas e indígenas.

1.5. Personagens raciais do atlântico negro: 'mulheres grandes', Rainha Jinga e Rei Congo.

O conhecimento da triangulação atlântica e de seus dados formadores permite aqui focar a formação da representação de raça no Brasil, para melhorar o entendimento de suas representações coloniais e recentes nas "brincadeiras" populares. Desde Portugal e da presença mourisca nas terras ibéricas, uma prática de contatos com gente mais morena alavancou um processo racista que se ocultava nas relações pessoais e de trabalho. De uma maneira prolongada, a penetração de descendentes afro-árabes na Espanha e Portugal antecipou os intercâmbios atlânticos com os povos africanos, estabelecendo tradições que se reorganizariam:

“Na Península Ibérica, as lendas mouriscas sobre tesouros alegadamente escondidos se espalharam: ‘tudo o que é misterioso e inexplicável vem do tempo dos mouros ou está sob o poder de uma moura encantada’¹⁸. Depois da ‘descoberta’ do tráfico de escravos no atlântico, o feitiço das africanas tornou-se um dado adquirido, tanto para viajantes e mercadores no ultramar, como para um público mais alargado que conviveu com africanos na vida diária na Metrópole. Já em meados do séc. XVI, a presença de africanas empenhadas em todo tipo de serviços em cidades como Lisboa e Sevilha era marcante”. (Cf. Mary Elizabeth Perry, *Gender and disorder in early modern Seville*, Princeton Univ. Press, 1990)¹⁹”.

Como se vê, o salto acontecido do século XV para o XVI faria re-iniciar os conceitos do conhecimento sobre os povos da humanidade. E aqui o papel das mulheres se ampliaria, especialmente das mulheres africanas e mestiças em posição de intermediárias e porta-vozes:

“Das canetas dos autores célebres cujos escritos chegaram aos nossos dias correu muito pouca ou nenhuma tinta para dar voz e cara às mulheres que estavam muito mais próximas deles em suas digressões: as ‘lavadeiras’, e sobretudo as ‘ladinas’, a serventia

¹⁸ N.A.: Claudio Torres, ‘O extremo ocidente ibérico’ in *Terras da Moura Encantada: arte islâmica em Portugal*, Porto 1999, p.15.

¹⁹ “Matronas e mandonas: parentesco e poder feminino nos rios de Guiné (Séc. XVIII)”, Philip J. Avik in *Entre Áfricas e Brasís*. Selma Pantoja (org.) Brasília, Marco Zero, 2001, p.16.

doméstica. Afinal, a existência destas era um fato consumado. Tanto na África como na Península²⁰.

Uma ordem de valores entre o público e o privado, entre o oral e o literário, estava passando por renovação, inclusive lingüística:

“A presença de um crescente contingente de africanos em cidades como Lisboa e Sevilha introduziu novos costumes, por exemplo, os batuques, os choros, os casamentos a furto e os artefatos curativos como as chamadas mandingas, mezinhas ou ‘guarda di kurpu’ – *kriol*: protetor do corpo²¹”.

Os falares crioulos se estabelecem em portos de comércio africano, empregando a base da língua portuguesa e os dados semânticos de uma visão de mundo africana. Os registros escritos que chegamos a conhecer daquela época se estabeleceram na convivência do crioulisto lingüístico, fundamentados numa visão africana das relações sociais:

“Os dados existentes estão repartidos em três tipos de fontes: relatos de viajantes, correspondência das missões religiosas e correspondência das capitânias. Quanto a fontes orais, há algumas coletâneas dispersas de *storia* – *kr*: estórias -, *ditu* – *kr*: ditos- e *dibinã* – *kr*: adivinhas – em Kriol, o crioulo da Guiné Bissau, que fornecem um pano de fundo sobre a cosmologia africana das comunidades *kriston*²²”.

O *Kriston* era o indivíduo cristão no falar crioulo, população nova que cresceu ao sabor do comércio marítimo iniciado nas costas africanas. Mantinha, como apontado acima, referências da oralidade africana aplicadas ao novo contexto e em uma nova tradução. E trazia com destaque o papel social da mulher:

“O extrato *Kriston* que tratava de tudo que tinha a ver com as relações – econômicas, sociais e políticas – entre ‘moradores’ e as chefias africanas, dominava o tecido social das povoações que se formaram ao redor das ‘praças’. A maioria dos habitantes dessas era africana e mulher. Elas é que funcionaram para os moradores e chefes como janelas para perceber o outro mundo²³”.

²⁰ Id. Ant., p.19.

²¹ Ibid., p.18.

²² Ibid., p. 20.

²³ Id. Ant., p. 20.

O comércio atlântico inicia aqui uma situação nova em que as mulheres africanas dos mercadores firmam contatos e formam opiniões:

“Enquanto os moradores que habitavam portos na beira dos rios dificilmente podiam isolar-se da vizinhança, que geralmente não consentia a construção de muralhas e paliçadas, as chamadas *tabancas* – *kr*: aldeias -, o único remédio era ser tão móvel quanto possível. As suas casas e embarcações eram ao mesmo tempo fortalezas e armazéns para escravos e outros bens do tráfico, trazidos do interior. Mas isso só era possível mediante a colaboração de pessoas do meio, os escravos e forros a serviço dos comerciantes e oficiais. Enquanto os *gurumetes*²⁴, marinheiros, pilotos e intérpretes navegaram, formaram as tripulações e conduziram as ‘palavras’ ou negociações com os ‘donos *di tchon*’ – *kr*: os donos da terra -, as mulheres livres nascidas nessas povoações, as ditas *tungumás*, atuaram como companheiras, comerciantes, curandeiras e conselheiras²⁵”.

Assim, se a movimentação de idas e vindas dos comerciantes os mantinha sempre do lado de fora das sociedades africanas, suas esposas africanas seguiam residindo nos mesmos centros comerciais. O papel delas confirmou-se como de importância fundamental no atlântico negro:

“O fato de o capital principal – os escravos – ter muita mobilidade, não hesitando em caso de crise, ausência ou morte do dono em se refugiar no *tchon* ou chão vizinho, era um risco bem real. O receio de perder tudo ao ‘gentio’, onipresente, ficou reduzido com a gestão patrimonial nas mãos dessas mulheres, que, quando aparecem na documentação, são descritas como verdadeiras mandonas²⁶”.

É enriquecedora a visão dessa realidade histórica, bastante diferenciada daquela enfrentada por mulheres européias ou árabes, conforme se divulgava, e bastante aproximada das vendedeiras negras do Brasil colonial, nas ruas e mercados. A autonomia dessas mulheres gerava ramos de comércio característicos nas cidades, e uma gestão descentralizada que reconstruiu, na escala do primeiro comércio atlântico, aquele poder paralelo dos grupos femininos de tradição africana:

“Nas fontes primárias, detectam-se viúvas, batizadas com nomes portugueses, gerindo negócios a partir de suas casas por toda a costa e rios da Guiné. Essas *ñañas*, *ñaras*, *senoras* ou *signares* tinham a fama de *mindjer garandi* ou ‘mulheres grandes’, cuja

²⁴ Kriol derivado do português ‘grumete’, patente inferior nas embarcações da marinha da guerra e na marinha mercante portuguesa.

²⁵ Ibid., p. 21.

²⁶ Id. Ant., p. 21.

autoridade baseava-se nos seus laços conjugais, de parentesco, de amizade, de clientela com todos os espaços sociais em questão, isto é do seu capital social e cultural acumulado²⁷.”

Daqui se vislumbra um paralelo fascinante da cultura afro-brasileira: da personagem Catirina, dançadeira nos Maracatus e companheira voluntariosa do Nego Chico nos Bois, como será mostrado neste trabalho. Ela pode ser melhor compreendida em sua narrativa à luz desses dados históricos relacionados às ‘mulheres grandes’. Bem mais do que simples “Negas Malucas” dos carnavais do século XX, as Catirinas encarnam um papel realista da gestão feminina de valores e ações sociais em nossos países.

Apontada essa formação cultural em triangulação atlântica com a África, acrescento a seguir dados da experiência das primeiras gerações de africanos transplantados para Portugal, escravizados, e especialmente sobre sua formação de grupos de ajuda mútua com componente religioso e artístico:

“À medida que Portugal se tornou o centro de império em expansão, importou um número crescente de escravos africanos. Até 1505 o país tinha importado entre 136.000 e 151.000 africanos escravizados. Esse crescimento da população negra foi um fator importante para a ascendente popularidade de Nossa Senhora do Rosário e dos santos negros entre os negros de Portugal. Na época, os africanos se identificavam especialmente com a capela da igreja de Nossa Senhora do Rosário de São Domingo, em Lisboa, e com a irmandade criada em sua homenagem. A capela tornou-se um lugar especial no qual os negros se congregavam, possivelmente porque o santuário abrigava também a estátua de São Jorge e uma imagem dos três Reis Magos, incluindo o negro Baltazar, com quem os convertidos se identificavam²⁸.

Embora não haja um documento disponível que tenha registrado o evento, em algum momento antes de 1496 os negros associados à irmandade – dominada por brancos – chegaram a ser suficientemente numerosos para se separarem da irmandade branca. Em 1496, por exemplo, a Irmandade do Mais Sagrado Rosário de Nossa Senhora dos Homens Negros de São Salvador da Matta, situada no monastério de São Domingos de Lisboa, recebeu permissão real, na forma de um alvará, autorizando que os seus membros distribuíssem velas e coletassem doações nas caravelas que iam ‘à Mina e aos rios da Guiné’²⁹. Obviamente a permissão para trabalhar nessas caravelas em especial reforçava as ligações singulares entre os membros da irmandade e a África.

²⁷ Id. Ant., p.22. N. A: Os termos crioulos supracitados derivam todos do português ‘senhora’, sendo ñaña e nãra (por exemplo, Nã Bibiana) usado no kriol (da Guiné) e o Crioulo de Cabo Verde, enquanto ‘senora’ se usa no Creole da Gâmbia e ‘signare’ no patois de Saint Louis em Senegal.

²⁸ *Os negros em Portugal, uma presença silenciosa*, José R. Tinhorão, Lisboa, Editorial Caminho, 1988 p.80 e 128-29.

²⁹ *Portugaliae Monumenta Africana*, Maria Luisa O. Esteves (ed.), Lisboa 1995, vol.2, p.260, doc. 152; “Negro slavery in Brazil” Charles Boxer in *Race*, vol. 5, n.3, 1964, p. 45.

Provavelmente a irmandade foi criada como resposta aos reclamos dos muitos negros freqüentadores das igrejas e obedientes às leis, casados com intérpretes e marinheiros e cujas casas eram comumente invadidas por funcionários do governo em busca de escravos fugidos. Os portugueses negros sofriam esse tipo de agressão porque os funcionários suspeitavam que eles ajudavam os escravos fugidos. Depois que a irmandade recebeu o seu primeiro compromisso, em 1565, ela se tornou o canal oficial entre os tribunais e a população negra”.

Entre as razões sociais da irmandade, “serviços especiais de devoção organizados pela irmandade de Lisboa na capela de São Domingos, e os serviços de ajuda mútua e funerários³⁰”.

Aqui se pontua a presença dos intérpretes africanos, os “línguas”, como eram chamados, que passaram a acompanhar as navegações e residir em Lisboa e no Porto. O “língua” era indispensável no comércio atlântico e refletia a prática, tão comum na África, de falar diversas línguas, pelo contato com etnias avizinhas, em mercados, festas culturais e visitas. Vê-se que a conversão religiosa forçosa é matizada pelos afro-descendentes com aberturas para o exercício de práticas culturais, envolvendo dramatizações públicas com música e danças:

“Alguns acreditam que as irmandades nada mais eram do que uma cortina atrás da qual se desenvolviam ‘rituais pagãos’, tal como denunciavam os contemporâneos. De qualquer forma, as irmandades ficaram famosas por causa das encenações públicas que os seus membros promoviam. Uma delas – que destacava o tema das ligações portuguesas/ congo-angolanas/ brasileiras – continha uma cerimônia na qual os africanos dramatizavam a conversão e o coroamento do rei cristão do Congo. Documentos de 1730 mostram que os africanos envolvidos no planejamento da celebração escreviam aos participantes na ‘língua de preto’, o que nesse caso indicava uma ortografia portuguesa/africana que continha um número significativo de termos bantos – tais como zabiampum, catambala e zuambala. Essa ortografia era cheia de conversões lingüísticas do banto³¹”.

Ao considerar aqui o que foi apontado por José Ramos Tinhorão, entende-se que as coroações encenadas do rei do Congo passavam a fornecer uma chave para a expressão da cidadania dos afro-descendentes, com sua identidade própria:

³⁰ “As conexões culturais angolano-luso-brasileiras”, Linda M. Heywood in *Entre Áfricas e Brasís*. Selma Pantoja (org.) Brasília, Marco Zero, 2001, p.53-4.

³¹ Id. Ant., p. 55 e N.A.: *Os negros em Portugal, uma presença silenciosa*, José R. Tinhorão, Lisboa, Editorial Caminho, 1988 p. 191..

“Tinhorão sustenta que a dramatização do coroamento do rei do Congo durante a ‘cerimônia do Congo’, registrada por testemunhas oculares em Lisboa e no Porto ainda no séc. XIX, e que alguns registros da irmandade de N. Sra. do Rosário sugerem ter uma longa história, foi a maneira pela qual os integrantes negros da irmandade tentaram vincular-se ao prestígio da corte do Congo. Já no século XIX, os negros que tinham papéis oficiais nessas representações herdavam essas posições, e levavam à frente a tradição de desempenhar as trabalhosas embaixadas com danças, música e dramatização impressionantes, relembrando o prestígio autêntico que o reinado do Congo tivera entre os séculos XVI e XVIII. Um documento de 1730 descreve os participantes africanos e mulatos da festa do Rosário dos negros da Igreja do Rosário de Lisboa – eles carregavam e tocavam um amplo conjunto de instrumentos musicais africanos, incluindo ‘três marimbas, quatro fifes, 300 harpas, tamborins, congos e cangás’. Os participantes também dançavam n’kumbi, palavra congo que se refere a um tambor usado nas cerimônias em homenagem aos grandes caçadores, e que no Brasil se referia a uma dança de origem congoleza³²”.

A partir dessa configuração das congadas, encenando coroações e embates africanos, fica estabelecido em Portugal e no Brasil um espaço de expressão pública defendido atentamente pelos afro-descendentes. E mesmo em Angola as articulações das artes do encontro cultural explicitavam espaços em conquista nas cidades, e um gosto pela música, que nunca perde a importância na aglutinação das práticas coletivas:

“Charles Boxer, falando de Luanda no século XVII, diz que o nobre português que não dispusesse de numerosos negros, mucamas e outros serviçais domésticos, bem como de grande variedade de instrumentos musicais – marimbas, chocalhos, foles, violinos – não era merecedor do respeito devido à fidalguia³³”.

Ali em Luanda as práticas dos grupos de identidade, familiarizados a manifestações com músicas e personagens próprios, já estavam contando com uma novidade, o carnaval do calendário católico, patrocinado pelos jesuítas:

“Em 1620 uma testemunha ocular registrou o carnaval de Luanda, patrocinado pelos jesuítas em homenagem à canonização das festividades em louvor de São Francisco Xavier. A festa, com carros alegóricos, caricaturas de eventos políticos recentes entre europeus e portugueses e a incorporação de temas locais africanos, era outra demonstração do dinamismo do processo de transculturação em curso³⁴”.

³² Id. Ant., p. 56.

³³ Id. Ant., p. 60.

³⁴ Id. Ant., p. 61.

E muito de nossa cultura atual e de nossas formas expressivas foi elaborado no convívio de grupos e representantes diferenciados, naqueles séculos, entre africanos de várias origens e seus descendentes deslocados a Portugal e Brasil:

“Em lugares como São Paulo, por exemplo, o fato de que os primeiros negros que ali chegaram vieram, não da África, mas de Portugal – como parte da população levada pelo donatário Martim Afonso de Souza – significou que muitas das adaptações culturais que já tinham sido feitas em Portugal, Congo e Angola transferiram-se para o Brasil através dos escravos³⁵”.

Materializando melhor a presença Congo-Angola, suas regiões e línguas, aponto agora dados da vida cultural desses povos, franca maioria entre antepassados africanos dos brasileiros:

“Os escravos de Angola vinham de três povos que falavam línguas distintas – Quimbundu, Mbundu e Quicongo – e moravam em diferentes Estados, sendo que os mais importantes deles eram o reino do Congo, os Estados Mbundos chamados Ndongo, Matamba, Njinga e Cassange, e os Estados de Ovimbundu das terras altas do interior. Ainda hoje os mbundos, congos e ovimbundos formam a maioria esmagadora da população de Angola. Os governantes e povos dessa região que fornecia escravos para os portugueses tinham várias características culturais em comum, inclusive línguas fortemente aparentadas, crenças e práticas religiosas; e costumes similares, até mesmo danças, ritos de iniciação e instrumentos musicais. As suas ideologias políticas tinham muitos pontos parecidos, entre eles as idéias fundamentais sobre quem deveria governar, as obrigações dos reis, os procedimentos para exercício do poder, e rituais religiosos comuns que influenciavam a política. Além disso, todos tinham rituais públicos altamente formalizados que permitiam a socialização dos jovens e o seu ingresso em várias organizações religiosas e seculares³⁶”.

A partir desses ritos públicos de ingresso dos jovens em grupos e irmandades é que se pode compreender a transposição das danças africanas para aquele modelo narrativo do Rei Congo, com a encenação dos confrontos entre reinos africanos cristianizados e não-cristianizados. Esse rei e essas danças de congada, presentes até hoje na cultura popular de Minas e ao menos sete Estados, com jovens, idosos e crianças, mostravam uma rainha que não se deixou dominar, Nzinga Mbandi:

³⁵ *Branços e negros em São Paulo: Ensaio sociológico sobre aspectos na formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*, Roger Bastide e Florestan Fernandes, S. Paulo, Cia Editora Nacional, 1971, p. 21.

³⁶ “As conexões culturais angolano-luso-brasileiras”, Linda M. Heywood in *Entre Áfricas e Brasis*. Selma Pantoja (org.) Brasília, Marco Zero, 2001, p. 63.

“A presença de escravos congolese-angolanos, alguns deles nobres e guerreiros envolvidos nas guerras entre os reis do Congo e os mbundos, especialmente durante o reinado da rainha Njinga, bem como entre Portugal e Congo-Angola, garantiu que os escravos da África central mantivessem viva no Brasil a memória dos tumultuados eventos da história do Congo e de Angola³⁷”.

O fluxo e a presença desses africanos passou a determinar, após o curto ciclo da Guiné, a procedência mais freqüente:

“De fato, no início do séc. XVII cresceu significativamente tanto o número de escravos vindos de Portugal quanto o número de escravos provenientes de Congo-Angola, depois das descobertas de ouro e diamantes em Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Depois do decreto de 1758, que aboliu a escravidão em Portugal, os escravos importados diretamente da África passaram a compor o contingente majoritário de trabalhadores africanos na região das minas³⁸”.

E assim fica mais fácil compreender a quantidade de congadas de diferentes estilos nas festas populares de Minas Gerais até hoje, em devoção seja a N. Sra. do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia, N. Sra das Mercês, Sto. Antonio de Catagerona³⁹, São Gonçalo ou, também, à Rainha Ginga:

“Como argumentou Roger Bastide, o vínculo que a população negra tinha com os santos negros levou algumas paróquias no Brasil, ainda em 1711, a criar e comemorar dias festivos para São Benedito, embora este só fosse reconhecido oficialmente por Roma em 1743, sendo canonizado apenas em 1807”.

“As observações de Bastide sobre a popularidade desses santos e de N. Sra. do Rosário entre a população africana e crioula – que não apenas faziam celebrações públicas dos mesmos, mas também construíam igrejas no Brasil -, certamente são reminiscências de coisas que ocorreram durante o processo do Congo. Lá eram reconhecidas as aparições dos santos, que muitas vezes intervieram em guerras locais, e foi comum também a dedicação de igrejas e santos. A expansão de uma religião *popular* afro-católica no Brasil, com sabor angolano, foi possível também porque, depois de 1701, houve a vinculação administrativa entre as igrejas católicas de Angola e do Brasil⁴⁰”.

Palavras banto-angolanas como moleque, fubá, marimbondó, caçamba e bunda ficaram, entre muitos outros vocábulos, funcionando com vitalidade no português do Brasil. Naquele tempo havia muitos falantes ativos dessa fonte étnica e lingüística pelas cidades da Bahia, Minas, Rio e Pernambuco:

³⁷ Id. Ant., p. 64.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Catigeró no falar popular, ou Cartagena.

⁴⁰ Id. Ant., p. 65.

“O uso do vocabulário banto também reforçou a linguagem crioula que, já no século XVIII se tornara a língua franca de muitas populações africanas e crioulas pelo Brasil afora⁴¹”.

A contribuição cultural afro-descendente, como se vai percebendo, foi maciça, e as irmandades de homens negros com freqüência deixavam de se conformar às imposições catequéticas:

“Nas irmandades, a escolha de líderes tais como reis e rainhas, princesas, escravos reais, feiticeiros (funcionários religiosos) entre outras funções, ajudou os africanos do Congo e de Angola a manter na diáspora uma parte do ordenamento social hierárquico característico de suas regiões de origem. Talvez porque esses hábitos se tornaram parte de festas públicas cuja finalidade era divertir os brancos nos dias de festa, eles se incorporaram à cultura popular do período colonial e permitiram que as línguas, canções e danças de origem banto se tornassem parte da cultura brasileira⁴²”.

É muito importante aqui trazer estas referências históricas porque elas antecederam os teatros de Bumba-meu-boi no Brasil, e literalmente acostumaram o público das cidades até que novos grupos pudessem articular “brincadeiras” de franca contestação social e racial:

“Tanto os africanos se acostumaram a representar esses dramas histórico-religiosos que, em 1786, quando membros da irmandade do Rosário apresentaram uma petição a Dona Maria para obter permissão para apresentar as suas canções e danças na festa de N. Sra. do Rosário, eles orgulhosamente citavam as suas raízes angolanas, destacando que desde ‘tempos antigos’ tinham tido permissão para usar suas fantasias e para dançar, usando ‘a língua de Angola com instrumentos que envolviam canções e louvações espirituais’⁴³”.

Mesmo sob a pressão das autoridades religiosas, e tendo que divulgar a fé cristã indiretamente, souberam esses grupos manter os espaços conquistados. Com isso, esclareciam sua procedência e formação social aos brasileiros de outras origens e ainda confirmavam uma ligação prolongada com as encenações em praça pública, exercício vital de cidadania e pertencimento em forma de arte:

⁴¹ Id. Ant., p. 66.

⁴² Id. Ant., p. 67.

⁴³ Id. Ant., p. 68-9, com N. A.: “The black lay brotherhoods of colonial Brazil, a history”, Patricia Mulvey, Nova York, 1976, Tese de Doutorado.

“A popularidade crescente destes festivais depois de 1700 sem dúvida se deveu ao fato de que os escravos nascidos em Angola, tão importantes nessas apresentações, tinham conhecimento pessoal da história que estavam dramatizando”.

“Não há dúvida de que a dramatização de eventos específicos da história angolana e congolana durante as festas religiosas do Brasil dava a muitos escravos comuns originários de Angola e do Congo a oportunidade de desempenhar um papel central nessas celebrações⁴⁴”.

Essa visão final da “oportunidade de desempenhar papel central”, na referência tradicional das congadas de irmandades do Rosário, fica como índice de percepção da presença histórica dos sujeitos negros nas artes do Brasil e Portugal. Isto permite reentender a força com que esses papéis desempenhados nas artes cênicas, musicais e religiosas foram sendo captados pelos escritores, a partir de Gregório de Matos, desde as fontes orais:

“Gregório de Matos (1633-1696) foi talvez o primeiro escritor brasileiro a deixar descrições dos importantes componentes africanos que viriam a formar a cultura afro-brasileira. Ele foi o primeiro escritor a descrever as cerimônias de macumba, que chamava de quilombo. Menos de cem anos depois, Nuno Marques Pereira, no seu *Compêndio Narrativo do Peregrino na América*, que teve cinco edições entre 1728 e 1765, também descreveu as danças da África central chamadas de *calunda*, juntamente com a sua música, que Pereira associava à feitiçaria e à premonição. Além disso, Tomás Antônio Gonzaga (1744-1807) também descreveu a dança *lundu* dos escravos angolanos, que ele testemunhou em Minas Gerais⁴⁵”.

E o Lundu ressurgirá, como apontarei depois, entre palhaços pretos cantores que iniciaram as gravações de discos no país.

Uma última forma da presença negra a focar aqui, entre manifestações brasileiras, africanas e portuguesas da triangulação atlântica colonial, é a dos intervaleiros cômicos das touradas. Estes personagens históricos pesquisados por José R. Tinhorão são parte da trajetória das culturas negras da diáspora, entre as formas de identidade que se seguiram às congadas e os novos diálogos com a dominação hegemônica. Avaliar o que se pesquisou e afirmou em torno dessa temática permite desvincular cada vez melhor as touradas ibéricas das brincadeiras afro-brasileiras de Bumba-meu-boi, e desfazer o automatismo do aporte Portugal – Brasil, tão comum em estudos do folclore de Câmara Cascudo, por exemplo.

⁴⁴ Id. Ant., p. 68-9.

⁴⁵ Id. Ant., p. 69.

‘(...) a primeira intervenção conhecida de um negro na área das touradas em Portugal teria acontecido em Almeirim, na segunda metade do século XVII, na presença do próprio rei D. Sebastião, e já envolvendo uma situação cômica semelhante às que se tornariam comuns séculos mais tarde nos espetáculos de intervalo: conta-se que numa tourada, a que assistiu aquele monarca D. Sebastião, se ofereceu um preto para matar um touro à espinha e que o rei, admirado de tanta ousadia, permitiu que o inesperado lidador mostrasse as suas façanhas e ordenou que saltasse à praça’. O resultado foi que, após algumas ‘caretas medonhas à fera, que escavava na terra, furiosa e pronta para investir’, e de volteios à distância de ‘espadalhão enorme’, o negro ‘conhecendo num dado momento que tinha em perigo iminente o cadáver, deitou a fugir como um louco’. (...) o que as folhas volantes de anúncio das programações anunciavam eram sempre diversões e ‘galanterias’ capazes de garantir tardes de touros alegres e festivas. E a prova de que aos negros intervaleiros cabia a maior parte dessa alegria estava no aparecimento de folhetos em que, já a partir do próprio título, se podia perceber o relato conferido à participação dos espontâneos artistas populares descendentes de africanos (...) O preto Manuel Coco devia ser conhecido pelos seus dotes de cantor popular (cantor mór da mais destemperada Música) e o seu nome constituiria naquela segunda metade do século XVIII o primeiro a ligar-se à revelação da existência de uma lista de intervaleiros negros, homens e mulheres, que a partir de então incluiria nomes como os dos pais Paulino (chamados o ‘velho’ e o ‘novo’), do Pai Maranhão (levado a Lisboa da província brasileira daquele nome, aos três anos), do Pai Manique, do Domingos (cego de um olho), do Campos (irmão do Rosário que, segundo Antonio Rodovalho Duro, saía de ‘ministro espanhol’ na corte da rainha do Congo), do Bumba-no-Caneco e de um José Maria. Isso apenas quanto aos homens, pois haveria também intervaleiras negras famosas como a ‘destemida preta Cartucha’, citada pelo autor da História do Toureio em Portugal. E, já na viragem para o século XX, nos arredores de Lisboa, também a preta Fernanda, que em Algués entrava na arena para tourear a cavalo, o que lhe valeria a glória de ser retratada em aguarela por Alberto de Sousa. A maior parte desses nomes de negros intervaleiros é do século XIX, quando a participação dos pretos nas touradas se fixou definitivamente na parte recreativa, através da obrigatoriedade das intervenções dos chamados Pretinhos da Guiné. (Tinhorão, 1988: 242-249)⁴⁶’.

Aqui os nomes de Pai Paulino Velho, Pai Paulino Novo, Pai Maranhão e Pai Manique lembram aquela forma de tratamento tão comum entre senhores negros, em tempos de escravidão: com o uso do termo “pai”, como ficou para o personagem Pai Francisco, referência do presente trabalho. Entende-se que muitas práticas foram levadas ativamente por negros brasileiros a Portugal, e aquele apelido “Bumba-no-Caneco” faz pensar no manipulador de um pequeno bumba-boi que deve ter animado bares de Lisboa, além dos intervalos das touradas. Os afro-brasileiros colaboraram talvez com o ambiente dessas touradas portuguesas, tão aficcionadas por comicidade e riso, com uma leitura própria de “brincadeira” de boi.

⁴⁶ Tinhorão 1988, p. 80 e 128-29 in Sérgio Ivan Gil Braga. *Os Bois-Bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro, Funarte/EDUA, 2002, p. 228-29.

Essas visões de momentos históricos e personagens que marcaram época permitem um balanço que esclarece melhor a configuração estabelecida no Brasil em torno da figura do boi e de suas manifestações nas "brincadeiras" populares. E se descortina toda uma presença africana, uma antropologia e um caminhar do homem junto ao boi.

Na antiguidade o pastoreio de gado bovino acompanhou o ser humano e seus processos de desenvolvimento, pelos territórios, em diferentes partes do mundo. Na África os bois permitiram a ocupação de vastas áreas, companheiros da expansão Bantu milenar que povoou o continente do centro ao sul, de par com o uso de enxadas de ferro e o cultivo de cereais, sem depender mais das áreas úmidas dos rios e florestas. Depois, também em regiões da Europa pesou na economia o uso das variedades locais de boi.

Mais tarde, na Idade Média, veio a se desenvolver nas cidades do Mediterrâneo o hábito das touradas, com sua teatralidade simbólica e realista, que chegaria a um estilo mais agressivo na Espanha e mais cômico em Portugal. Surgiram os intervaleiros negros, atores afro-descendentes que animavam os espectadores das touradas nos intervalos e recriavam comicamente os embates de tauromaquia.

Nas cidades do Brasil colonial também houve touradas, como em datas de festejos ligados à corte portuguesa, e esses eventos devem ter estimulado, da parte de muitos afro-descendentes, uma memória das ligações com os bois de seus ancestrais. Enquanto isso, nos sertões do país o paralelo com o continente africano era real: os bois aqui também foram uma extensão da presença humana na ocupação de territórios. As "brincadeiras" de Bumba-meu-boi e similares existem por todo o Brasil como reflexo de um período colonial que desdobrava, da presença e do pastoreio de bois, um leque de culturas e processos civilizatórios retomados.

Lembrar que os negros escravizados na cultura canavieira tiveram o boi como aliado de trabalho fundamental, no girar das moendas de engenho e no puxar dos carros-de-boi, e incorporar aqueles dados milenares dos estudos africanos, torna mais compreensível o grande envolvimento dos afro-descendentes com as brincadeiras de Bumba-meu-boi, nas diferentes versões regionais que hoje conhecemos. Entre negros e mestiços caboclos do Brasil, os bois foram re-criados em cortejos, ranchos e blocos e nesses dramas chamados "brincadeiras", que

mantém sempre um índice religioso, por cantarem a memória dos seus próprios ancestrais com componente de respeito e devoção.

Por uma falha de informação sobre as culturas africanas, motivada pelo escravismo colonial que divulgava uma inferioridade falsa, chave do racismo que se impregnou nas Américas, ficou aceito que as "brincadeiras" de boi em geral eram continuidades puras e simples de tradições ibéricas. Hoje em dia basta começar a conhecer o contexto dessas "brincadeiras", em várias regiões, para compreender os erros do racismo colonial, e o ocultamento das tradições afro-descendentes de confeccionar e batizar bois, cantar em sua homenagem e rememorar ancestrais que pastorearam bois e aboaiaram – cantaram – por muito tempo. É assim, em balanço, que se pode pesar as contribuições africanas e ibéricas para as forças que sustentaram a formação dessas "brincadeiras", dadas por Mário de Andrade como as mais "estranhas e originais" entre as danças dramáticas do país.

Capítulo 2. Macunaíma negro e índio na intuição andradeana.

A fonte escrita em alemão; O herói indígena ativando em Mário a visão picaresca; Conhecimento andradeano daqueles outros palhaços; Questão do negro na chave dos palhaços; Índices de preto em Macunaíma; As modas entram na moda; Acerto da intuição andradeana; Macunaíma tem sentido e abrangência; Índices de preto na correspondência com Bandeira; Busca musical popular modernista. Balanço de Bosi.

O personagem Macunaíma se tornou uma referência importante na literatura e nas produções de outros gêneros artísticos brasileiros a partir do modernismo. O "herói de nossa gente" que ele representa é um parente próximo, bem próximo, dos "palhaços da cara preta" que venho pesquisando em campo. A seguir revisito a trajetória de Mário de Andrade nos anos que antecederam e se seguiram à concepção do "herói sem nenhum caráter". A intenção é esclarecer, do autor e do personagem, certas referências culturais que articularam uma identidade popular e mestiça.

Bem antes de 1922 e do modernismo houve para Mário de Andrade um achado artístico que ficou como marco inicial, no final de 1917, com a exposição de Anita Malfatti. Todo o seu percurso posterior foi influenciado naquele contato estético de recém-poeta, e chegaria dez anos depois à criação de *Macunaíma*. Marta R. Batista reflete a partir do livro-registro daquela exposição:

“É por esse livro-registro que se sabe hoje a data exata do encontro de Mário de Andrade com a obra expressionista de Anita Malfatti: 13 de dezembro de 1917, uma quinta-feira, dia em que a mostra foi ‘inaugurada’ para o público em geral. Com seus 24 anos, Mário de Andrade era então o poeta estreante Mário Sobral, no final de um ano de acontecimentos marcantes e definidores de sua vida adulta. No carnaval, perdera o pai e, meses depois, escrevera e editara às próprias custas – como o faria por quase toda a vida – seu primeiro livro, os versos pacifistas de *Há uma gota de sangue em cada poema*.”

Estava ainda em vésperas de se formar pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde iria lecionar por muitos anos⁴⁷".

Estava nascendo ali uma disposição pela renovação cultural e pela organização coletiva de movimento. Início de uma investigação pelos sentidos das novas produções européias de vanguarda, incluindo aprendizagem do idioma alemão, até o engajamento posterior com a cultura popular nacional. Um engajamento apaixonado que ressoaria em depoimentos consecutivos de Mário de Andrade:

“Retornaria a Malfatti e sua exposição em 1928: ‘Original e corajosa, foi ela antes que qualquer outro quem deu o grito de alarma aqui, avisando da existência de uma arte contemporânea com que nem sonhávamos’, escreveria em fevereiro, acrescentando em novembro que aquelas obras eram: pesquisas de uma exacerbação romântica formidável, em que poucos puderam perceber o enorme temperamento apaixonado, dramático, impregnado de misticismo da artista’. Ainda em 1944, poucos meses antes de sua morte, estaria afirmando: ‘Ninguém pode imaginar a curiosidade e ódio e entusiasmo que Anita Malfatti despertou [...]. Foi ela, foram os seus quadros que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim [...]’⁴⁸”

2.1. A fonte escrita em alemão, uma etnografia das narrativas Taulipang e Arekuná: “oralidade mista” que o Macunaíma irá estampar.

É interessante pensar na maneira como o Macunaíma andradeano, este Macunaíma que conhecemos, veio ao mundo no modernismo dos anos 20. Mário de Andrade leu em alemão a etnografia realizada por Koch-Grünberg entre povos Taulipang e Arekuná, habitantes da Amazônia brasileira e venezuelana. O trabalho, *Vom Roroima zum Orinoco*, de 1924, trazia em seu volume 2, *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianern*, o Makunaima das lendas indígenas, em

⁴⁷ ANDRADE, Mário. Cartas a Anita Malfatti. Marta R. Batista (org.) Rio de Janeiro, Forense, 1989, p.15.

⁴⁸ Idem, p. 18.

muitos episódios, e nestas tradições orais já estava dado o herói sem caráter, um anti-herói aparente.

Mário de Andrade recebeu pela leitura em alemão a informação coletada no Brasil e Venezuela, e reciclou esses dados para elaborar uma obra que seria seminal no modernismo. Podemos observar nesse processo um aproveitamento da "oralidade mista" (Zumthor, 1993)⁴⁹ já presente na obra de Koch-Grünberg. Ou seja, em primeira mão o pesquisador alemão coletou da oralidade Taulipang e Arekuná e fixou em sua obra etnográfica. Mário de Andrade, por sua vez, estabelece uma relação criativa com essa obra, e desenvolve o personagem indígena de uma nova forma, escrevendo com uma outra "oralidade mista". A preocupação artística de Mário é diferente da preocupação científica de Koch-Grünberg, embora eles empreguem a mesma matéria-prima. Ou, na verdade, uma matéria-prima que difere na forma de transmissão, da oralidade vivenciada pelo antropólogo até sua transcrição científica, e a partir dessa leitura até a escrita artística pelo poeta-romancista. Mário irá "desgeograficar" dados regionais e fundir modos coloquiais de falar o "brasileiro", mais do que o português da norma culta.

Assim, dessa perspectiva da "oralidade mista" aplicada, pode-se ver a liberdade com que Mário desenvolveu o seu novo Macunaíma: estampa-se no pequeno herói modernista e em seu livro um descompromisso com qualquer "caráter" racional ou científico, necessário na obra etnográfica. As características fantásticas e anárquicas do personagem, já marcadas e festejadas na literatura oral dos povos Taulipang e Arekuná amazônicos, adquirem dimensão maior nas mãos de Mário. No *Macunaíma* vem expresso, com seus recursos extremos de forma e conteúdo, algo da liberdade de uso que se instaura na relação com o objeto literário, e essa problemática tem falado às relações humanas nas passagens do oral ao escrito, na história de diferentes civilizações e povos. Algo que a arte moderna viu acentuar-se mais e mais, e que o próprio autor repensará.

Deve-se considerar que a autoridade presente numa transmissão oral de conhecimento muitas vezes fica perdida ou invertida na relação com o mesmo conhecimento através do objeto livro, um objeto do qual tomamos posse, lemos individualmente e depois voltamos a certas partes como bem entendemos. Pode-se imaginar que a maneira indígena de fazer transmissão oral, mesmo em se tratando

⁴⁹ *A letra e a voz*. Paul Zumthor.

de contar as histórias de um herói anárquico, é atividade tradicional ordenada através de encontros de pessoas, escuta dos mais velhos pelos mais novos, uso de ritmos de elocução, com memória de fases narrativas e entoação de frases cantadas que se atribuem aos próprios personagens em seu tempo. Mesmo o herói não tendo "caráter", sua história o tem, desde o momento, desde a maneira como é transmitida⁵⁰.

Em comparação, desde a gênese do herói de Mário se estabelece, pela leitura e retomada que ele empregou, uma relação poética e política com uma agenda dupla "sem nenhum caráter", que ficará estampada no personagem. E que depois ficará simbolizando uma característica nacional que tantos brasileiros evitam e amam, de tanta repercussão que o herói modernista veio a ganhar através dos anos. Essa agenda dupla diz respeito aos dois projetos, lúdico e crítico, que coexistem na rapsódia como apontado por Bosi (Andrade 1988). Hoje o estudo da gênese de *Macunaíma* avança muito com o conhecimento detalhado de suas fontes culturais populares.

Uma carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira datada de 1927 já refletia sobre a concepção de *Macunaíma*:

"[...] Macunaíma vive por si, porém possui um caráter que é justamente o de não ter caráter. Foi mesmo a observação disso, diante das conclusões a que eu chegara, no momento em que lia Koch-Grünberg, a respeito do brasileiro, do qual eu procurava tirar todos os valores nacionais, que me entusiasmou pelo herói. [...] Macunaíma não é símbolo do brasileiro como Piaimã não é símbolo do italiano. Eles evocam 'sem continuidade' valores étnicos ou puramente circunstanciais de raça. Se Macunaíma mata Piaimã nunca jamais em tempo algum não tive a intenção de simbolizar que brasileiro acabará vencendo italiano (idéia que só me veio agora escrevendo), mata porque de fato mata na lenda arecuná" (MA 2000, p. 364, 7/11/1927).

⁵⁰ G. K. Yao, sobre os momentos propícios de transmissão oral na África.

2.2. O herói indígena ativando em Mário a visão picaresca dos "heróis de nossa gente".

Mário de Andrade intuiu muito bem a importância de um herói literário e étnico como Makunaima para o seu momento de Brasil modernista. A preocupação com uma produção artística cada vez mais brasileira era uma constante entre escritores, compositores, pintores, poetas e jornalistas, e aqueles que regressavam de viagens a Paris vinham comentando a aproximação cubista e surrealista com as artes negras e as máscaras africanas. A valorização cultural de artes étnicas pelas vanguardas de fora contrastava com a sintomática invisibilidade estrutural do negro brasileiro e de suas artes. E então, vários entre os nossos intelectuais e artistas acordavam para as visões do negro brasileiro e dos povos indígenas, sempre aproximados entre seus descendentes desde a nossa realidade histórica mais antiga e duradoura, a do trabalho escravo que alavancou as Américas.

Libertar e dar voz a esses "heróis de nossa gente" escondidos, personagens já decantados pela oralidade dos grupos diversos que se faziam vizinhos nas cidades, passa a ser uma tarefa modernista e uma tarefa para Mário de Andrade.

Isso foi como abrir uma tampa de conhecimentos: após conceber o seu Macunaíma de impulso, Mário entrará mais firme por uma trajetória que inclui a cultura popular e as fontes étnicas como necessidades de conhecimento. Seriam itens fundamentais para esse conhecimento as músicas transmitidas oralmente nas festas populares de fundo religioso, práticas constantes em todos os séculos de colônia e Reinado, que haviam entrado em decadência e reciclagem a partir da Abolição e da República, em 1888 e 1889.

2.3. O conhecimento andradeano, após Macunaíma, daqueles outros "heróis de nossa gente" representados nas "brincadeiras" do folclore por palhaços pretos e mascarados.

Mário de Andrade se vê, assim em seu tempo, remando contra uma maré de esquecimento, de apagamento de expressões culturais que a República positivista dava como atrasadas e incompatíveis com a desejada industrialização e com aquela nova vida capitalista e liberal das cidades.

Percebendo mais e mais seu papel de jornalista contestador e revolucionário, Mário já se lançava a coletas, leituras e planos de viagens etnográficas. Ainda mais impulsionado pelo seu *Macunaíma* recém-parido e divulgado, começará a encontrar nas danças dramáticas brasileiras os personagens irmãos do seu "herói sem nenhum caráter". E são eles justamente, os Mateus - de Pernambuco e Nordeste, os Pai Francisco - do Maranhão e Norte - e os Bastião - de Minas e Pernambuco, que enfoquei neste trabalho. Para não falar dos Biricos, Catirinas, Ferro-velhos capixabas, Friagens mineiros e Velhos Barroso pernambucanos, que animam Bumba-bois, Folias-de-Reis, Cavalos Marinhos, Reisados, Pastoris e outras "brincadeiras" populares, do Amazonas ao Rio Grande.

Hoje se vê, assim, que várias dessas "brincadeiras" da cultura popular e folclore já traziam o seu parente de Macunaíma, o seu anti-herói preto ou mascarado, dado como "bêsta" mas que sempre dá a volta por cima. É um personagem muito freqüente, muito aproveitado desde antes de Mário de Andrade, mas pouco estudado.

Ao ver os Bumba-meu-bois e Reisados no Nordeste, logo um ano após aprontar *Macunaíma*, Mário deve ter sentido segurança, porque suas intuições se confirmavam. Acompanhando os Mateus, palhaços pretos dos Bois, deve ter imediatamente comparado suas ações com as de Macunaíma. E pode ter iniciado reavaliação do amálgama preto-índio que o seu *Macunaíma* configurou.

2.4. A questão do negro na chave dos palhaços: anti-heróis entre os sujeitos ocultados pela sociedade pós-escravocrata.

Esses "palhaços da cara preta" de Boi e Folia, sejam mascarados ou pintados, assumem em suas narrativas um papel recorrente de braços direitos de um patrão. De início são apresentados como pacatos e ignorantes, inclusive por seu modo de falar matuto ou caipira, de referência rural, mas eles vêm a se desenvolver nos enredos como anti-heróis cômicos. O fato de serem mascarados ou pintados de preto ou outra cor adquire uma consistência própria no Brasil, como no continente americano, devido ao lugar social que se imputou aos "povos de cor": um lugar de invisibilidade, negação de valor e não-reconhecimento, apesar da necessidade estrutural de sua força de trabalho para todo tipo de produção. Se o trabalho escravo

de importação africana e de aprisionamento de índios foi uma constante nas Américas, no Brasil ele foi proibido por último, de tão arraigado. O vasto contingente de africanos e de seus descendentes no Brasil não era grupo minoritário, e somado ainda à descendência com os povos da terra e com os brancos pobres, resultava num maciço cultural que dava as caras do país, verdade inegável. O que a República engendrou foi um plano absurdo de branquear a população e assim permitir o seu desenvolvimento potencial, como acreditavam muitos governantes e teóricos da eugenia. Daí os estímulos às imigrações de trabalhadores de etnias brancas, bem nessa época da Abolição.

E o que as "brincadeiras" das danças dramáticas traziam e trazem, com esses anti-heróis pintados ou mascarados, são comédias de contestação dos lugares sociais e dos papéis reservados à classe dominante e aos brancos. Isso já acontecia nos séculos do trabalho escravo, quando o preto astuto da trama podia fazer rir até aos seus próprios senhores brancos. E essa representação tomou, acredito, um protesto de maior veemência após a Abolição. Porque a partir daí esses trabalhadores escravos deixavam de contar com aquele que era o lugar mais subalterno e mais populoso da sociedade e passavam a contar com, literalmente, lugar nenhum. Ficava mais rara e necessária a oportunidade de "pôr a boca no trombone" em eventos públicos.

É nesse contexto histórico que Mário vem encontrar as danças dramáticas e esses personagens pretos ou "de cor". Talvez esses outros "heróis de nossa gente", que aparentam também possuir "nenhum caráter", tenham alimentado não a gênese primeira do Macunaíma literário, mas sim a gestação de um Mário Andrade maduro: um homem voltado à formação social do país e às reformulações culturais em processo em seu tempo. E é como se o seu Macunaíma, já um filho amalgamado e parido, passasse a cobrar do autor o estudo sobre seus "parentes" e até o rigor científico sempre evitado, agonicamente evitado e criticado pelas *personas* literárias que ele desenvolveu em tantas frentes, tantas e contraditórias obras.

As suas pesquisas ficaram registradas e foram organizadas e editadas postumamente. Se a obra de fôlego que ele projetou para a cultura popular, *Na Pancada do Ganzá*, não chegou a ficar pronta, chegaram nas últimas décadas até nós tudo o que ele preparou nesse sentido: as *Danças Dramáticas do Brasil*, as *Melodias do Boi*, *Os Cocos*, a *Vida do Cantador* e outros.

2.5. Índices de preto em Macunaíma.

Apontarei aqui referências à questão do negro anotadas na obra *Macunaíma* de Mário de Andrade. Se o enredo de base é todo construído com dados da cultura de povos indígenas amazônicos, os momentos de referência direta ou indireta aos afro-descendentes ficam demarcados, quando surgem. Mas o autor não deixou sempre evidente essa aproximação cultural entre "povos de cor" índios e negros em sua narrativa, e as chaves de entendimento podem passar despercebidas a quem não tenha familiaridade com a questão. Levantar eses índices aqui é importante, e auxilia a rever as representações brasileiras de sujeitos negros em forma de personagens.

O capítulo *I. Macunaíma* se inicia assim:

"No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite".

Será entendido a seguir que o povo indígena Tapanhuma, origem étnica imaginada por Mário para o herói, tem como característica uma cor de pele preta retinta. Isso inaugura desde logo o paralelo entre referências dos povos indígenas e dos afro-brasileiros.

Mesmo reagindo a tudo com preguiça, o pequeno herói desde jovem "...respeitava os velhos e freqüentava com aplicação..." as "...danças religiosas da tribo" (p. 06). Isso está de acordo com a fonte indígena e também com narrativas dos afro-descendentes sobre certos heróis e Orixás que, quando jovens, manifestaram interesse e seriedade com questões que só atraíam aos mais velhos.

Sundjata, o herói africano tradicional de povos da Guiné, Mali, Burkina, Senegal e Mauritânia, coincide com Macunaíma na descrição de sua infância, pela preguiça aparente. Apesar do apetite voraz que lhe fazia corpulento, só veio a levantar-se e andar aos sete anos de idade⁵¹. Para o contexto afro-brasileiro é bom lembrar que os negros malês, marcados historicamente na Bahia do século XIX, eventualmente conheciam esse Sundjata de narrativas orais da islamização de seus

⁵¹ *Sundjata ou a epopéia Mandinga*. Niane, Djibril T. São Paulo, Ática.

parentes e antepassados. E a ascendência desse herói trazia como símbolos o boi do lado materno e o leão do lado paterno, tendo sido as forças do boi e da mãe, de profunda africanidade, evocadas para confrontar Sumaoro Kante, o Rei Feiticeiro que sabia desaparecer.

Ainda no primeiro capítulo de *Macunaíma* surge um certo Rei Nagô na posição de pajé da aldeia. Sabe-se que Nagô é na realidade o nome mais corrente para designar povo e língua Yorubá da Nigéria e do Benim, de onde milhões foram deslocados ao Brasil como escravos, re-continuando aqui seus cultos aos Orixás da natureza. Justamente na função de liderança religiosa da aldeia é que surge esse Rei Nagô, articulando uma primeira fala da comunidade a respeito do herói peralta:

“... numa pajelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente” (p.08).

Assim, a comunidade se certificava da importância daquele menino diferente. E isso não traz inverossimilhança à narrativa: a “desgeografização” do Rei Nagô na liderança indígena passa como algo familiar. Aqui em contrapartida à presença constante dos caboclos indígenas nos cultos dos afro-brasileiros de todo o país, representando os povos indígenas pré-existentes na terra brasileira. Acredito que Mário de Andrade intuía a familiaridade de muitos de seus leitores com os cultos afro-brasileiros, e deslocou simplesmente os personagens étnicos da cultura: se o Caboclo aconselha espiritualmente e orienta tantos devotos afro-brasileiros, em *Macunaíma*, ao contrário, surge um Rei Nagô aconselhando e orientando o povo indígena.

A seguir, no momento em que o pequeno Macunaíma se encaminhava para sua segunda transformação em “príncipe lindo”, procurou o mesmo “pai-de-terreiro” da aldeia para que ele tecesse e preparasse uma corda mágica de caçar:

“Então Macunaíma pediu fibra de curauá. [...] Macunaíma agradeceu e foi pedir ao pai-de-terreiro que trançasse uma corda para ele e assoprasse bem nela fumaça de petum” (p. 11).

Haveria, aí nesse pajé sugestivo, um pai-de-santo que foi morar entre os índios Tapanhumas? A criação de Mário seguiu a uma lógica cultural: sabe-se que a expressão "pai-de-terreiro" não é usada entre pajés indígenas, e sim entre zeladores de culto aos Orixás, como um sinônimo para pai-de-santo ou babalorixá. Fica então retomada a identificação do Pajé com a cultura negra, pelo nome Rei Nagô e agora pela expressão "pai-de-terreiro".

No capítulo *III. Ci a mãe do mato*, vêm as mestras de Pastoril, "...famosas mulatas da Bahia, do Recife, do Rio Grande do Norte e da Paraíba..." presentear Ci pelo nascimento de seu filho com Macunaíma (p. 26). É um momento marcante. É o nascimento do filho, o único de Macunaíma. E a visita se dá como um batizado pelas mestras mulatas brasileiras.

Depois, no capítulo *IV. Boiúna luna*, será o Negrinho do Pastoreio, retirado do fabulário gaúcho, quem há de providenciar auxílio para o herói diante da perda da muiraquitã. Esse é um momento de disjunção gerador da transformação narrativa, que a partir daí salta do mundo tradicional e se faz modernista:

"... o Negrinho do Pastoreio pra quem Macunaíma rezava diariamente, se apiedou do panema e resolveu ajudá-lo. Mandou o passarinho uirapuru. [...] Então o passarinho uirapuru agarrou cantando com doçura e o herói entendeu tudo o que ele cantava" (p.34).

E assim Macunaíma fica sabendo onde estava a muiraquitã da sorte que ele perdera: com o gigante Venceslau em São Paulo. É para lá que ele se destina então, com seus dois irmãos. Vê-se aqui uma viragem na narrativa, onde colaborou o Negrinho do Pastoreio, mártir negro mítico sempre lembrado no folclore do Rio Grande do Sul, até em devoções e promessas.

O capítulo seguinte, *V. Piaimã*, traz o episódio do banho mágico na pegada do gigante Sumé. Lavando-se nessa água, Macunaíma sai

"branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas" (p.37).

Seus irmãos entram depois no banho, mas Jiguê só consegue o tom bronze, esborrifando a água já escurecida, e em seguida Maanape chega a molhar só as palmas das mãos e solas dos pés. Mantém-se Maanape preto, com as palmas e

solas avermelhadas, e se pode relacionar essa sua figura e cor ao fato de ser ele o mais velho dos três, e aquele que apresentará sempre poderes de "feiticeiro". Isso vai de encontro à antiga crença popular brasileira de que os homens pretos conhecem poderes de "feitiçaria", discurso para ser lido dialeticamente a contra-pêlo: é assim, como contra-poderes e contra-cultura, que serão manifestados na narrativa os poderes de Maanape, acudindo sempre o irmão.

Prosseguindo, no capítulo *VI. A francesa e o gigante*, surgirá uma boneca preta que atrai Macunaíma e depois se revela uma armadilha feita pelo gigante, com cera de carnaúba. O herói a chama de Caterina, que é o mesmo nome dado a personagens negras de danças dramáticas como o Maracatu pernambucano e o Bumba-meu-boi do Maranhão e outros estados. Através dessa Caterina de cera o gigante captura o herói. Lembro que nos Maracatus e Bumba-meu-bois a figura da Catirina identifica a personagem recorrente da negra desenvolta e voluntariosa. Nos Bois do Maranhão e Norte a Catirina vem como companheira do Nego Chico, em estado de gestante, desejosa de comer a língua do boi do patrão, conforme aponto neste trabalho. Nos Maracatus de Pernambuco as Catirinas representam pretas de saia de chitão, destacando-se por formar um coro que caminha junto aos batuqueiros, cantando e dançando com grande força. Macunaíma se apaixona rápido pela boneca, e rápido percebe o novo erro.

No capítulo *VII. Macumba* o rol de referências à questão do negro é enorme e problemático, e proponho analisá-lo em outro momento. É certo que após essa "Macumba" as letras e artes modernistas perderiam suas últimas inocências. Ressalto que, para este capítulo, Mário reuniu e potencializou uma série de informações que tinha coletado pessoalmente de Pixinguinha, o grande compositor afro-brasileiro, conforme nota da edição crítica de Telê P. A. Lopez:

"Antônio Bento de Araújo Lima, crítico de arte e grande amigo de Mário de Andrade, em entrevista de 1977, declara ter a parcela do terreiro de Tia Ciata (nesta macumba sincrética em que entra até a expressão usada para o diabo caxinauá - icá-) vindo de informações de Pixinguinha. Em outubro de 1926, o músico se encontrava em São Paulo, no espetáculo do Teatro Negro, apresentando sua composição Urubu, inspirada em tema do bumba-meu-boi. Pixinguinha é o 'ogã bexiguento e fadista de profissão', fonte acusada pelo autor" (p.64).

Ogã, vale explicar, é o nome dado aos músicos do candomblé, conhecedores dos ritmos e cânticos associados a cada fase e personagem do rito. Pixinguinha, como ogã e compositor, dominava bem essas referências⁵².

Mais adiante, no capítulo *VIII. Vei, a sol*, surgem as filhas de Vei a cortejar Macunaíma, na jangada que o levaria até o Rio de Janeiro:

“Se ouvia o murmurejo da onda, só. Veio um enfaro feliz subindo pelo corpo de Macunaíma, era bom... A cunhatã mais moça batia o urucungo que a mãe trouxera da África” (p.67).

Urucungo é o berimbau, em um de seus nomes angolanos.

Nessa passagem, como em outras, quando surge e soa uma referência afro-descendente deslocada, em meio a personagens e histórias da fonte indígena, há um sinal diferencial que podemos perceber no conjunto e associar a marcos de mudança narrativa. Isso passa oculto a muitos leitores que encarem referências dos povos indígenas e dos afro-descendentes como sendo da mesma natureza. O disfarce desses marcos narrativos foi, ao que tudo indica, arquitetado pelo autor para recriar o disfarce visto na sociedade pós-escravocrata. Trata-se de uma estratégia andradeana presente também em contos de Belazarte como “Briga de Pastoras” e “Túmulo, túmulo, túmulo”, para gerar duas linhas verossímeis de leitura e atingir tanto a leitores de formação conservadora quanto àqueles familiarizados com relações inter-étnicas e luta de classes⁵³.

No capítulo *X. Pauí-pódole*, Macunaíma passeia por São Paulo num feriado, procurando o Parque do Ipiranga para ver os fogos de artifício, acompanhado da Fräulein, e sobrevém mais um fato inusitado:

⁵² Uma leitura de referência de Mário de Andrade para escrever o capítulo “Macumba” foi *O Feiticeiro* de Xavier Marques, segundo Telê P. A. Lopez.

⁵³ Em “Briga de Pastoras” o narrador é um homem do sul que oferece bom dinheiro como donativo para a “brincadeira” de Pastoril. Isso desata conflito e revelação da decadência de um patrão com a prostituição de uma filha de trabalhador, agora velha Mestra. Em “Túmulo, túmulo, túmulo” o paternalismo racista de um patrão enlaça sensualidade e morbidez, na frieza de encarar doença e morte do jovem serviçal negro e sua noiva como fatalidades tão comuns.

“Nesse momento um mulato da maior mulataria trepou numa estátua e principiou um discurso entusiasmado explicando pra Macunaíma o que era o dia do Cruzeiro”(p. 90).

Em resposta, o herói diz que:

“- Não é não!”

e insiste, que aquelas estrelas do Cruzeiro na verdade são o Pai do Mutum, Pauí-pódole, seguindo sua tradição indígena. E se adotarmos a participação do “mulato da maior mulataria” como novo índice de presença negra associada a mudança narrativa, percebemos que desse ponto em diante Macunaíma se afirma como cria da cultura indígena. Ele se diferencia, nessa polarização com o mulato, não em direção à sua face branca, vinda do banho mágico, mas em direção à sua herança indígena. Opõe o mito indígena do Pai do Mutum à explicação do mulato, que defendia para o dia do Cruzeiro uma origem “sacrossanta”, “tradicional” e patriótica. E passa, de certa maneira, a construir seu retorno ao Mato Virgem. Na cidade ele apreendeu a dicotomia social de fundo étnico e não se solidariza, enfim, nem como branco e nem como preto. E o papel do mulato, com seu discurso parnasiano, reflete a condição racista brasileira de "branqueamento" cultural forçoso para qualquer ascensão social.

Vem no capítulo *XI. A velha Ceiuçá*, finalmente, uma referência velada à cultura afro-descendente que vale observar. Macunaíma tocava uma flautinha de canudo de mamão no quarto de pensão. Após confessar aos vizinhos e aos irmãos que tinha mentido sobre uma caçada, muda sua atitude:

“Jogou a flautinha fora, pegou no ganzá pigarreou e descantou. Descantou a tarde inteirinha uma moda tão sorumbática que os olhos dele choravam a cada estrofe. Parou porque os soluços não deixaram mais continuar. Largou do ganzá. Lá fora a vista era uma tristura de entardecer dentro da serração. Macunaíma sentiu-se desinfeliz e teve saudades de Ci a inesquecível. Chamou os manos pra se consolarem todos juntos” (p. 96).

Ressalto que o ganzá se identifica usualmente como instrumento afro-brasileiro, em contraste com a flauta, comumente associada à musicalidade indígena, e é a flauta que o herói abandona pelo ganzá. Mas depois também o abandona. O ganzá é o instrumento utilizado no acompanhamento dos Cocos,

gêneros cantados que Mário conhecia e que veio a documentar no Nordeste logo depois de publicar *Macunaíma*.

"...Eu sou do norte,
Eu sou um alagoano,
Já tô com vinte e dois ano
Na pancada do ganzá" ⁵⁴.

É importante pensar na "moda" que o protagonista canta nesse episódio, deslocada da moda de viola em nova "desgeograficação". Aqui a moda se acompanha do ganzá rítmico e também remete a musicalidades tradicionais e antigas, com expressão da saudade da origem: e é esse sentimento que se confirma, compartilhado depois com os irmãos.

2.6. As Modas entram na moda.

A partir de *Clã do Jabuti* e logo antes de *Macunaíma*, Mário já dava a seus poemas nomes de gênero popular como a moda, entenda-se moda de viola. Há a Moda dos Quatro Rapazes, Moda do Brigadeiro, Moda da Cadeia de Porto Alegre, Moda da Cama de Gonçalo Pires, Sambinha, Coco do Major... A esse tempo Manuel Bandeira, seu amigo e correspondente, publicava versos com títulos que carregavam nomes de gêneros já universais como Rondó de..., Canção de..., mas não com nomes de gêneros considerados tipicamente brasileiros.

Talvez Bandeira não se sentisse à vontade para se considerar artista de gêneros tão brasileiros, enquanto Mário já decidia adquirir esse traquejo. Na prática não estava realmente criando uma Moda, estritamente moda de viola, mas incorporava desse gênero popular a dramaticidade trágica, atribuída em sua época à moda de viola, para criar seu poema. Ou ao menos para batizá-lo. A moda de viola mantivera a característica poética e recitativa do quinhetismo português. Diferente das *Modinhas Imperiais*, repertório pianístico bem conhecido por Mário, é um gênero que seguia caminhos de transmissão oral pouco dependentes das artes urbanas até aquele momento.

⁵⁴ *Os Cocos*, Mário de Andrade. São Paulo, Duas Cidades 1984.

É preciso compreender bem este seu esforço de trazer à leitura dos eruditos os nomes e qualidades dos gêneros populares, tanto na perspectiva de seu tempo e contexto quanto numa perspectiva histórica que hoje podemos avaliar.

Na perspectiva do Modernismo era fundamental o nacional nas artes, e Mário se tornou o pesquisador do movimento, indo a festas populares e anotando cantigas com o traquejo musical de quem vivia de lecionar piano. Acreditou francamente que isso teria valor para os compositores eruditos de então, e dos que viriam. Isso se efetivou no caso de Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, como esclareceu Mareia Quintero em tese de Doutorado⁵⁵, e ficou estampado nas obras musicais como Maracatu de Chico Rei, Pedro Malazarte e Café.

E na perspectiva histórica que hoje se pode avaliar, dos estudos de música, etnomusicologia e cultura popular, aquele esforço vingou tardiamente, talvez só nos últimos anos do século XX. Se agora é possível perceber que a Moda de Viola nunca se limitou aos dramas trágicos registrados em disco naqueles anos vinte e trinta, com as primeiras gravações e programas de rádio, é preciso entender que Mário sabia estar apenas abrindo picadas. Ele tinha uma noção clara: sua paixão moderna pelo que fosse brasileiro tocava vertentes que precisariam depois ser estudadas e ampliadas, mas vertentes reais de um conhecimento popular tradicional, algo que estava vivo na transmissão oral mas mascarado e oculto aos olhos das elites.

O que as elites conseguiam enxergar das artes populares era muito pouco, e o folclore nacional parecia algo estagnado, já conhecido e pouco útil. Mário de Andrade percebeu cedo que da oralidade brasileira brotaria muita inspiração para as artes, em especial as artes que envolvem musicalidade. E se empenhou em sensibilizar artística e socialmente essas elites formadoras de opinião, desde os seus alunos de música, seus amigos e seus leitores nos artigos de jornal.

Assim, sua produção poética estava em compasso com seu plano mais amplo de colaborar com um movimento nacional, no caso o Modernismo, e hoje precisa ser pesada no conjunto das suas produções. Muito estava ainda por ser feito, e a colaboração de Mário de Andrade em seu tempo foi intensiva. É o que se pode

⁵⁵ "Repertório de Identidades: Música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1930)". Mareia Quintero Rivera. Tese de Doutorado, FFLCH-USP 2002.

avaliar, por exemplo, no contraste da poesia com a produção epistolar, nas correspondências com amigos poetas e músicos. E aqui é especial o volume de cartas escritas e recebidas de Manuel Bandeira. Nessas cartas transparece todo o plano andradeano de ação, todas as dificuldades enfrentadas, e tanta admiração e estímulos sinceros de Bandeira.

E há algo que se sente hoje na leitura: Mário acreditou, com seus versos e com os títulos deles, na capacidade de seus leitores. Equipes de trabalho, pesquisa e estudo, gerações depois, vêm dando a entender tudo o que estava envolvido.

Acredito que a obra total de Mário de Andrade nos fica como o eixo maciço do Modernismo. Em torno desse eixo orbitam as discontinuidades das obras dos outros escritores e compositores, e mais: nas discontinuidades da obra andradeana se encaixam contribuições das gerações posteriores.

Acredito que a leitura de seus poemas emparelhada à de Bandeira traz encaixes e esclarecimentos, valorizando os dois lados, e levando a um entendimento melhor do movimento modernista. E também dos movimentos mais recentes, até o Tropicalismo, o cinema e a m.p.b. A fonte mais forte está mesmo nas culturas populares, especialmente pelas contribuições afro-brasileiras melhor avaliadas, nomeadas e entendidas.

2.7. Elos étnicos das culturas populares e o acerto da intuição andradeana, ao emparelhar negro e índio em Macunaíma.

É possível entender uma aproximação entre o Macunaíma personagem andradeano e os palhaços tradicionais Pai Francisco, Mateus e Bastião dos Bois do Nordeste e Folias de Reis do Sudeste. São bem comparáveis suas ações narrativas. É curioso verificar que, de início, Mário de Andrade ainda não estava familiarizado com esses anti-heróis das danças dramáticas brasileiras: ele os veria depois, pelo que pude levantar. Quando escreveu *Macunaíma* em 1926, o autor contava fundamentalmente com a referência das narrativas indígenas de *Von Roroima zum Orinoco*, publicado em alemão em 1924. Como apontei anteriormente, o processo de “desgeograficação” e nacionalização do Makunaima indígena por Mário se valeu, muitas vezes, da incorporação criativa de referências afro-brasileiras. Se a “desgeograficação” apontava para uma visão de Brasil com regionalismos fundidos

num só corpo, seu mecanismo parte do deslocamento índio-negro, ou amazônico-brasileiro.

O poeta, ficcionista e jornalista observava sempre com curiosidade as artes populares, sensibilizado pela presença do negro brasileiro nas mais variadas frentes de ação cultural. E, no entanto, repelia a descoberta repentina das artes negras pelos cubistas e surrealistas, da maneira como certos artistas brasileiros a assimilavam ao regressarem de Paris: como uma nova moda. Mário não queria aceitar essa tendência como uma moda passageira destinada ao "frisson" das classes dominantes. Queria remar contra a maré de oportunismo. Queria, enfim, desenvolver vozes da produção brasileira e da crítica, o que incluiria desde logo a familiaridade com as artes do negro brasileiro, presentes desde o Brasil colônia. Para tanto, o afro-descendente não podia passar por exótico, por elemento externo à brasilidade, com cores berrantes e selvagens. Nem por "puro", inocente. Exótico ou "puro" é como pareceria a europeus, e também, num certo modo pejorativo pós-escravocrata, à burguesia alienada das grandes cidades do sul e sudeste brasileiro, em particular de São Paulo.

Mário não queria ser como esses burgueses ou como essa "paulistanada" proletária italianizada, tão numerosa em sua época. Queria ser brasileiro, antes de tudo, e paulista de preferência no que se compartilhasse com as outras regiões brasileiras.

Sua aproximação com as artes e práticas afro-brasileiras se iniciou antes de *Macunaíma*, mas ainda não lhe delineava matéria palpável para o trabalho artístico, de tão ampla e complexa. Ele não havia ainda presenciado um dos palhaços pretos que atuam nos Bois, Reisados e Cavalos Marinhos do Nordeste, e talvez nem sequer um dos palhaços Bastião das Folias de Reis mineiras. Quando encontra o Makunaima da etnografia, intui o herói nacional e projeta nele, para torná-lo mais brasileiro, figuras e valores afro-brasileiros, como aponte. E a "desgeograficação" do *Macunaíma* funciona, em grande parte, pela sua negritude inicial e pelo seu confronto narrativo com valores que se podem ler como afro-brasileiros.

Parece já implícita então, em *Macunaíma*, uma constatação da negritude intrínseca das culturas brasileiras. E da negritude descontente. Conceito esse, diga-se de passagem, que foi desmobilizado por discursos da "mestiçagem" e da

"cordialidade" que sucederam os anos de *Macunaíma*, especialmente com *Casa Grande e Senzala*.

Assim, ao retomar na narrativa aqueles elementos que chamei de índices de preto, é possível perceber que se trata de elementos estruturantes, e não apenas de efeitos discursivos superficiais. Essas figuras negras surgem em ações narrativas de transformação ou confronto, personificadas ou dadas como valores introjetados que se problematizam. Não vem a resposta pronta: é "pôr o problema em marcha", como dizia Mário a Manuel Bandeira.

Avaliando, então, a fase inicial da infância e juventude do herói, com os episódios do nascimento, do Rei Nagô, das mulatas mestras de Pastoril, do Negrinho do Pastoreio e do banho mágico que não alterou Maanape, o irmão, parece saltar aos olhos uma tendência de base: a da justaposição de valores negros e índios em *Macunaíma*. Uma justaposição que aponta para uma indivisibilidade desses valores e também para uma comparação ocasional entre eles. Assim, o protagonista é um índio preto retinto ao nascer; é dado como inteligente por um pajé indígena "desgeograficado" como Rei Nagô - leia-se africanizado e abasileirado; recebe as Mestras mulatas nordestinas logo que gera um filho e depois busca ajuda espiritual rezando para o Negrinho do Pastoreio, que intercede enviando o Uirapuru com seu canto de revelação do paradeiro da muiraquitã.

Encerra essa fase inicial o banho na pegada de Sumé (cap. V), que transforma o herói, de índio negro, em "branco louro e de olhos azuizinhos". E Maanape, seu irmão mais velho, passa pelo mesmo banho em último lugar, o que resulta na confirmação de sua cor negra. Cor que se acompanha por seus poderes de "feiticeiro", com os quais salva Macunaíma mais de uma vez. Saídos do banho, os três irmãos são diferentes: Macunaíma branco, Maanape preto e Jiguê, o do meio, cor de bronze como os índios que conhecemos, não como sua própria família Tapanhumas, que é preta.

O episódio se encadeia como propiciação ao que virá em seguida, a vida na cidade. Na cidade chegarão já se parecendo com representantes das "três raças", essa trindade que é lugar comum nos discursos nacionais do Brasil e Américas. Aqui eles representarão uma integração nacional às avessas e ocuparão lugar de anti-heróis, diferente do que ocupavam na primeira fase heróica.

Na cidade as referências às temáticas do negro brasileiro surgem com a Caterina boneca de cera, depois com a exacerbada "Macumba" que Mário recriou do relato pessoal de Pixinginha, com o urucungo tocado pela filha prometida de Vei, a sol, e com o "mulato da maior mulataria". Este último personagem emitia uma fala poética bem ao gosto das classes dominantes, em estilo parnasiano que soava hilário e retrógrado na ambientação modernista, como apontei. É como um mulato que se mascarava de porta-voz branco culto. Macunaíma nega solenemente esse discurso, apresentando então sua versão para explicar o Cruzeiro. Assim se distingue daquele discurso de branco que o fez sentir a alteridade, e reconstrói sua própria verdade assumindo o discurso mítico indígena:

"- Não é não! Meus senhores e minhas senhoras! Aquelas quatro estrelas lá é o Pai do Mutum![...] Isso foi no tempo em que os animais já não eram mais homens e sucedeu no grande mato Fulano. [...] E Pauí-Pódole era o Pai do Mutum. [...] E o Pai do Mutum com seu compadre num tempo de dantes já foram gente que nem nós."⁵⁶

Com o ganzá, a seguir, canta sua nostalgia despertada, iniciando daí o retorno ao Mato Virgem.

Assim, na vida na cidade de São Paulo Macunaíma foi branco. Teve facilidades e mesmo assim não se enquadrou. A questão étnica e cultural, latente nessa fase, ressurgiu mais delineada ao final.

O que se delineia, acredito, é a desistência do herói, é a sua entrega pessoal após realizar a grande tarefa de recuperar a muiraquitã mágica:

"...uma *conquista de dor*, enquanto figura marioandradina para a capacidade desejada de ressentir, compenetrando-se nele, o próprio destino, definindo-se enfim o *pathos* sempre tão ambivalente com que se narra o nosso esquivo passado"⁵⁷.

No plano do sujeito Macunaíma, esse processo inclui a experiência inter-étnica, com a dicotomia social-racial vivida na sua própria pessoa. Porque ele nasceu preto na cor e índio na cultura, desenvolveu sua grande força e primeiros atos heróicos nessa condição, sempre integrado ao mundo indígena. Integrado de maneira apocalíptica, é verdade, assumindo o papel da desagregação anárquica. Esse é um

⁵⁶ Macunaíma c. X p. 91

⁵⁷ "Tristes estrelas da Ursa - Macunaíma", J. Antonio Pasta Jr. in "Mário de Andrade", J. A. Avancini & M. I. L. Silva (orgs.), Cadernos Porto & Vírgula, 4, U. E. Porto Alegre 1993, p. 28.

papel heróico presente nas narrativas indígenas: herói entre homens, ele é descomunal, um diferente entre pares, não um simples benfeitor. Como apontou Bosi:

"Não obstante o teor arbitrário dos juízos de Paulo Prado, importa ver que através de suas palavras se patenteava um estado de espírito, uma atitude depressiva em face do *ethos* brasileiro; e que esse sentimento era partilhado por Mário, que escolheu um 'herói' desconcertante (*Makunaíma*, o Grande Mau) para protagonista do seu retrato do Brasil.

O Makunaíma das tribos da Guiana e da Venezuela amazônica é um ser perigoso, cheio de malícia e perversidade, tal qual se colhe na leitura da obra etnográfica de Koch-Grünberg (*Von Roroima zum Orinoco.II.Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianer*, Stuttgart, 1923), que Mário leu, anotou e seguiu de perto em tantos passos da rapsódia.

Esse Grande Mau vive no regime do instinto, às soltas, usando da esperteza para escapar aos deveres da sociedade adulta.⁵⁸...

Se o Modernismo, desde 22, quebrava os cânones parnasianos e simbolistas da virada do século, Mário de Andrade quebrava com *Macunaíma* a cara dos nativistas e vanguardistas de ocasião. Zombava do próprio papel de aconselhador estético que vinha assumindo no movimento. Qual o "caráter" do Modernismo? Ele não queria mais saber, nem de "caráter nacional". Pendia para a graça do que não tem caráter. O surgimento do Makunaima Arekuná em suas mãos foi mesmo um achado, naquele momento: estava dado um herói étnico de fonte segura, estruturada a seu modo, que quebrava com as estruturas do bom-mocismo. Um herói até amazônico, com suas verdades, mirabolantes verdades, mas não um herói brasileiro ao gosto do nacionalismo conservador.

Voltando ao pequeno rito de passagem pré - São Paulo: bem quando Macunaíma e os dois irmãos iam passar para uma segunda vida, a vida na cidade, receberam o banho mágico da pegada de Sumé. Os irmãos viram a ação da água encantada em Macunaíma e o imitaram banhando-se, buscando o mesmo efeito, um após o outro. As transformações desencadeadas iam de preto a branco em Macunaíma, de preto a bronze em Jiguê e de preto a preto em Maanape, apenas com solas e palmas avermelhadas. E os animais os observavam atentos. Essa é a última façanha antes de entrarem pelo Tietê e chegarem a São Paulo. Na aparência

⁵⁸ Bosi in Andrade 1988: 178-179)

agora os três iriam compor a representação clássica das "três raças" que formam o "povo brasileiro", mesmo sendo irmãos. Mas viveriam sem essas visões do nacional: isso é algo que a narração só chega a perfazer ao se completar, como um todo interpretável. Macunaíma na cidade iria agir não como branco europeu, e sua visão de mundo permanecia indígena, até quando chamava as mulheres brancas de "Mani, filhas da mandioca". Assim, nestes episódios a brancura adquirida opera como um mascaramento do herói, algo que não altera a sua essência mas interfere diretamente em seus relacionamentos e ações. Seu sucesso picaresco com as mulheres da cidade passava por isso, porque as mulheres o viam branco de olhos azuis. Isso é um dado que é preciso lembrar, desde o embranquecimento, porque a narração não o ressalta em meio às ações praticadas. Seus irmãos, por sua vez, seguiam como ajudantes, até a recuperação da muiiraquitã, e não contavam com a mesma facilidade para relacionar-se livremente na cidade ou "brincar" com as "filhas da mandioca".

Pode-se avaliar que, na origem, a própria maneira de conceber *Macunaíma* foi antropofágica, desde a deglutição da fonte etnográfica, assim como sua narrativa devora e justapõe índices modernos. É dado então um momento brasileiro em que a questão étnica é dissolvida e reorganizada nos elementos da nova ordem cultural e social. Este momento de viragem está, ali em 1928, estampado em *Macunaíma*. O personagem recicla antropofagicamente como Mário e outros modernistas. De certa forma é isso que fazem as "brincadeiras" e atores populares ao alternar episódios conhecidos com novidades do ano, improvisadas ou ensaiadas. As novidades destoam do conjunto, enquanto não se completa o processo narrativo total. Mas assim se caminha em direção a novas artes narrativas, também pelo riso, e isso valeu de certo modo para a modernidade.

Nesse Brasil de após a Primeira Guerra se articulava e vinha à expressão artística a viragem da questão étnica, cada vez mais indissociável da questão social. Como aponta Bosi, para Macunaíma:

"A origem étnica de cada fio cultural de base importa menos do que o tecido resultante; este, sim, assume com o passar do tempo um matiz próprio que se reconhece, afinal, como brasileiro. O herói é herói *de nossa gente*: fórmula que substituiu, nos manuscritos de Mário de Andrade, a outra, menos feliz, herói *de nossa raça*⁵⁹".

⁵⁹ Bosi in Andrade 1988: 178.

2.8. Os palhaços pretos das danças dramáticas virão expressar que Macunaíma tem, sim, sentido e abrangência.

As representações dos palhaços pretos ou mascarados nas danças dramáticas trabalham essas mesmas questões vislumbradas por Macunaíma e os irmãos na cidade grande: questões das relações inter-étnicas e dos confrontos do mascaramento social.

Quando se observa o enredo de base que esses personagens pintados ou mascarados encenam nos autos de Bois e Folias de Reis, salta aos olhos um protesto social evidente, disfarçado em comédia: eles se apresentam de início como trabalhadores deslocados que aceitam qualquer serviço, podem fazer ou aprender de tudo um pouco. Pai Francisco e Catirina, nos Bois do Maranhão e Norte, surgem ao Amo mascarados de pano e espertezas, como negros retirantes, e o Nego Chico sabe lidar com boi como um vaqueiro. Em Pernambuco e Nordeste, nos Cavalos-Marinheiros e Bois de Reis, surgem o Mateus e o Bastião e até um Birico, com caras pintadas de preto, como negros que podem trabalhar para o Capitão, se forem pagos. Sua fala é a interiorana, de vaqueiros matutos. E em Folias de Reis de Minas Gerais surgem três mascarados que sabem dançar e dizer versos, especialmente o da máscara preta, Bastião. Ao serem convocados, chamam o dono da casa visitada de Patrão, pedindo algo em troca do verso cantado e da dança.

Como Macunaíma, eles operam por artes de sedução, tentando convencer alguém a lhes ceder algo. Como Macunaíma, eles passaram por transformação ou mascaramento, algo que o discurso literário não enfatiza tanto como as relações teatrais ao vivo. Como Macunaíma, eles aliam impulsos de força vital e comportamentos sexuais. "Brincar", verbo tão vivo em Macunaíma para referir cópula, é usado no contexto da cultura popular para referir o dançar, o encenar, o cantar e o tocar que se articulam nas "brincadeiras". Diz-se "brincar Boi", "brincar de Nego Chico" ou "brincar com maracá", por exemplo, como também nas danças de religiões afro-brasileiras se diz: "A Iemanjá brinca com o abebé", ou seja, a Orixá dança tendo seu espelho característico na mão.

Prosseguindo na comparação, os palhaços e mascarados das danças dramáticas populares são, como Macunaíma, amantes das musicalidades e das danças de feitio tradicional e criativo, especialmente em desafio. Como Macunaíma,

são "de cor" e não brancos, o que se reforça pelo mascaramento. Como Macunaíma, apresentam-se acompanhados de um ou dois apoiadores que aparentam ser seus iguais. E no caso da Folia de Reis há, como em Macunaíma, um mascaramento matizado em trio que re-configura eventualmente as "três raças" do Brasil.

Várias façanhas dos enredos são semelhantes, como confrontar antagonista gigante, seja o Piaimã, sejam o Mané Pequenino, o Barbaça ou o Soldado da Gurita do Cavalo-Marinho. E há na Folia de Reis o confronto de habilidades entre Bastião e o Velho Barroso, com bastões de pau.

É certo que a equivalência se dá também com outros heróis picarescos de outras literaturas nacionais, mas a conjunção, aqui, dos fatores étnicos e sociais, é bem representativa do fenômeno brasileiro. Algo semelhante aconteceu entre afro-descendentes em cidades de Cuba, Haiti, Porto Rico, Colômbia e Estados Unidos. Vale citar correspondentes cubanos, os *írimés* ou *diablitos*, das irmandades negras dos *ñañigos*, que no século XIX também saíam às ruas no seis de janeiro, dia de Reis:

"Entre sus múltiples funciones, el írime tiene la de bailar fuera del templo. [...] Así en los bailes como en toda su fatigosa actuación, el diablito está siempre en movimiento, algo apartado del público y sin hablar lenguaje alguno. [...] Como dicen los ñañigos, 'la boca del diablito está en sus manos e en sus pies'. Siempre está en incesante pantomima, expresándose en un sistema simbólico [...]. Baila con acentuado ritmo y a su alrededor se sitúan los ekobios, abanékues o hermanos para recrearse con el espectáculo". (Ortiz, 1985, p.470-471)⁶⁰.

Vê-se que os "diablitos", como se chamavam afetivamente os mascarados de referência afro-descendente nesses cortejos cubanos, dão já no nome uma medida da demonização imposta aos conteúdos das expressões negras, de uma maneira bastante marcada no contexto latino-americano.

Os parentes Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião pelo Brasil parecem engajados em mostrar que a condição de não-brancos numa sociedade de classe dominante branca traz um desafio cotidiano, não só no confronto mas também no mascaramento de si mesmo. Um desafio que está residindo na própria pele e no

⁶⁰ *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951). La Habana: Letras Cubanas. Citado por Mareia Quintero Rivera em *Repertório de Identidades: Música e representação do nacional em Mário de Andrade e Alejo Carpentier*. Tese (Doutorado) FFLCH-USP, 2002.

jogo de aparências, que seria intransponível se não fosse com recursos e artes da música, do teatro, da dança e da literatura. E pelo riso.

A maturidade e o alto grau de elaboração narrativa das "brincadeiras" de Boi e Folia passam despercebidos, muitas vezes, devido à desvalorização da oralidade, processo atrelado às fronteiras sociais e "raciais". Quando uma obra literária como *Macunaíma*, de inspiração e qualidades de oralidade, atinge a classe dominante pelo código escrito, levanta-se uma daquelas raras ondas de mudança.

2.9. Índices de preto na correspondência com Manuel Bandeira.

A correspondência pessoal mantida entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira entre os anos 20 e 40 revela vivências e idéias que se podem somar, no entendimento da produção literária. A aproximação desses dois poetas com temas afro-brasileiros e termos indígenas se apresenta num crescente, que passo a passo os destaca do senso comum da época e, em particular, da intelectualidade paulista e carioca. E assim se mostram aprendizes de Brasil engajados na elaboração moderna. Coletei trechos de correspondências do período que cerca a publicação de *Macunaíma*: 1925, 26, 27 e 28.

1- De Manuel Bandeira a M.A., 2/04/1925:

"[...] Você descobriu o grande poema brasileiro. Todas essas coisas da terra que você diz tão amendoim-torradamente (a palavra brasileira é midubim, do tupi; em Pernambuco só se diz midubim; amendoim foi asneira erudita, que pegou no sul, mas a palavra é bonita) eu sufocava de dizer. Não sabia como. Você achou como. Que vontade tenho que você viaje ao Norte, veja os engenhos, o Pará e Amazonas, e depois, o Rio Grande do Sul" (MA 2000, p. 195).

Aqui é possível lembrar que Mário de Andrade já incorporava na poesia a fala popular devido às suas andanças em São Paulo, mesmo antes de suas viagens pelo Brasil. E que a chave dessa prática lingüística estava na convivência com trabalhadores populares da cidade, fossem daqui ou de outras regiões.

2- De Mário de Andrade a M.B., 19/03/26:

"[...] Pois é, estou com viagem marcada para o Norte. Vou na Bahia, Recife e Rio Grande do Norte onde vive um amigo de coração que no entanto nunca vi pessoalmente, o Luís da Câmara Cascudo... Ele me arranja duas conferências no Norte, uma em Recife outra

em Natal. Com os dois contecos que levarei daqui a viagem se paga e ficarei conhecendo o Nordeste. Só que você deve de perder a esperança de algum novo poema gênero 'Noturno' ou 'Carnaval'. O tempo dessas coisas já passou e estou completamente casado com a inteligência outra vez" (MA 2000, p. 279).

Daqui se vê uma outra tendência de Mário em 26 que é a de abraçar mais os ensaios e pesquisas em detrimento da produção poética. A viagem planejada aqui não aconteceu dessa maneira, aconteceu primeiro a viagem para o verdadeiro Norte, amazônico.

3- De Manuel Bandeira a M.A., 1/05/26:

"[...] Tenho entendido e gostado das últimas coisas de canto do Villa; os estudos e leituras que ele tem feito para a obra de folclore que o Arnaldo Guinle encomendou a ele adoçaram, simplificaram, clarificaram o Villa, é a minha impressão" (MA 2000, p. 288).

E a nota explicativa traz, na página seguinte: "O empresário e dirigente desportista Arnaldo Guinle (1884-1964), encontrando-se com Villa-Lobos em Paris, convida-o para organizar material de feição popular coligido no [Rio de Janeiro e] Nordeste pelos compositores Pixinguinha, Donga e João Pernambuco".

De onde se percebe que a preocupação com a produção popular se tornava uma constante nessa época. Pixinguinha seria depois, nesse mesmo ano, procurado por Mário de Andrade para entrevista, quando de sua passagem por São Paulo. As informações que ele passou a Mário, como ficou registrado, foram aproveitadas em *Macunaíma* no capítulo "Macumba", e também em documentos musicais de coleta folclórica, entre aqueles que Mário já comparava mesmo antes de ir ao Nordeste.

4- De Mário de Andrade a M.B., 27/08/26:

"[...] Manu, que dificuldade arranjar alguma coisinha de sabido sobre o maxixe, você nem imagina! [...] Ando também iniciando por isso um estudo que durará minha vida e me parece importante: quais são os torneios melódicos caracteristicamente (não exclusivamente se entende) brasileiros. Tenho já anotado alguns. Porém um estudo desses deveria ser comparativo e isso exigiria um trabalho imenso pois que em nenhuma música nacional se tentou uma especificação dessas e eu teria que fazer tudo" (MA 2000, p. 305).

Essa tarefa utópica da caracterização melódica, que Mário retomou em ensaios, foi re-encaminhada por autores recentes como Luiz Tatit, para a canção popular brasileira. Com o apoio de conceitos semióticos de significação e processo

narrativo, tempo e tensividade, foi a partir da década de 80 que esses estudos puderam se articular. Na carta acima Mário falava também de seu desencanto com os maxixes de Ernesto Nazaré, referência entre pianistas, pela "falta de caráter melódico brasileiro de Nazaré".

5- De Mário de Andrade a M.B, 7/09/26:

"... Ora seu Manu, francamente!... Antes de mais nada: então você imaginou um dia neste mundo que o 'Xangô' era brasileiro! É negro africano bem diferente sem nem caráter psicológico nem nada de brasileiro" (MA 2000, p. 308).

É discutível essa oposição entre africanos e brasileiros. Esse dado do "caráter psicológico" precisa ser problematizado, para se entender que o conhecimento sobre africanos e afro-brasileiros era algo em construção e desmascaramento, mesmo aparentando ser uma matéria já bem familiar, conhecida e passível de estudos comparativos. Esse equívoco é arraigado no Brasil, sintomático do nosso estilo de racismo: manifesta a familiaridade superficial ou "periférica"⁶¹ com as práticas dos afro-brasileiros. O Mário imaturo às vezes se colocava em correspondências como alguém que já contava com o ovo na barriga da galinha. Na mesma carta ele confia a Bandeira ter-se inspirado ou "imitado" a *Cabocla do Caxangá*, de Catulo da Paixão Cearense, em sua composição *Viola Quebrada*. E na resposta a esta carta virá a continuação do debate.

6- De Manuel Bandeira a M.A., 17/09/26:

"[...] As minhas observações musicais da carta anterior não tinham a importância que você lhes atribuiu. E devo tê-las redigido muito mal, pois você chegou a imaginar que eu algum dia neste mundo tomei o Xangô por coisa brasileira! Quando o meu espanto, ao ouvir a melodia oriental, foi a aproximação do africano ao chim, cujas músicas fiz sempre idéia de serem incapazes de oferecer qualquer ponto de contato psicológico marcante. [...]"

"Anteontem voltei à casa do Villa, ele ainda não tinha chegado e eu fui verificar o caso no piano. Confesso que achei muito menos analogia e perguntei ao Villa: 'É essa mesmo?' ao que ele respondeu: 'É. É o Xangô. Os mesmos intervalos'. Não disse nada a ele desta nossa conversa. Não adiantava" (MA 2000, p. 310).

Aqui a consideração objetiva da musicalidade africana e afro-brasileira serviu de comparação, num intercurso que envolveu Villa-Lobos e a visão da música

⁶¹ LEITE, Fábio (1990).

oriental. A semelhança musical levantada é a do pentatonismo, na base de sistemas melódicos que organizam cinco intervalos onde a música ocidental usualmente seleciona sete notas. É de se notar a influência desse tema de fundo étnico num momento de criatividade artística marcante, que geraria ressonâncias. E vale acrescentar que o pentatonismo é percebido entre praticantes de música religiosa afro-brasileira como expressão de cantos de grande africanidade, de par com a língua utilizada, o que os diferencia de muitos temas brasileiros. No contexto das línguas tonais, tão freqüentes na África negra, alterações de altura na entonação geram palavras diferentes: a musicalidade das palavras é parte integrante de sua força de significação. Esse saber se manteve disponível nos terreiros religiosos e veio ao conhecimento de Pixinguinha, Mário, Bandeira e Villa-Lobos, entre outros. E chegou às nossas gerações em parte pelas interpretações criativas e escritos desses homens.

O que estava matizando a percepção de identidades culturais e étnicas, nesse momento, era a disposição pela caracterização psicológica, vinda das leituras instigantes da Psicanálise freudiana pelos dois poetas.

Na mesma carta prossegue Bandeira a inspirar em Mário uma poesia cada vez mais popular:

“[...] Catulo é caboclo mas é um grande poeta caboclo degenerado amulatado e agalegado pela grande cidade. O que eu quero e você quer é o céu de caboclo sem grandezas, no caso um ‘cabocolinho’ (aí está: lhe faço presente deste ‘cabocolinho’ que é delicioso e aliás não é meu mas de uma cantiguinha de presepe: o menino Jesus cantando pro diabo

‘Vem, vem, vem
Meu cabocolinho!’).

O que você fez foi um céu de Catulo. Não serve. É preciso céu de cabocolinho” (MA 2000, p. 310).

O “cabocolinho” da cantiga reata os elos de uma visão de mundo de fundo étnico, referindo a mestiçagem indígena e a forma de expressão afro-brasileira na palavra, no falar que rejeita o encontro consonantal -cli- e interpõe a vogal baixa -coli-. Dez anos mais tarde a *Missão de Pesquisas Folk-lóricas* organizada por Mário de Andrade traria a São Paulo filmagens da dança dos Cabocolinhos pernambucanos, paraibanos e norte-riograndenses. Para admiração de quem assista a esse documento, os dançantes trazem estandarte que os identifica como “Cabocolinhos, índios africanos”. E o cabocolinho dado por Bandeira nesses dias de

pré-gestação da obra *Macunaíma* remete, outra vez, à intuição da fusão étnica. Faz pensar que a população "de cor" no Brasil não aproxima o entendimento das origens indígena e africana por ignorância, mas por conhecimento ativo, muitas vezes, das semelhanças entre esses povos e culturas. Semelhanças que ecoam no histórico e nos mitos de fundação, na tradição de ancestrais presente nos ritos e "brincadeiras" e no lugar social de trabalhador, na modernidade.

Entendo que a força de trabalho, necessidade vital para sobreviver na sociedade de dominação branca, veio a cristalizar uma divisão da sociedade brasileira entre brancos e não-brancos, já no início do século XX. Polarização essa que se contrapôs ao discurso romântico das "três raças", revisto pelo modernismo.

Para fortalecer a visão da época e sua efervescência cultural, aproveito algo que Carlos Sandroni (2001) lembrou de Manuel Bandeira:

"O poeta Manuel Bandeira também conta numa crônica que, em fins de 1929, esteve em uma festa onde Sinhô apresentou um novo samba que, segundo disse, acabara de compor: 'Já é demais'. Anos depois, por acaso, deparou-se com uma 'lira' (assim eram chamadas as coletâneas de letras de canções populares: não é mais bonito que *song-book*?), lira onde constava o título 'Já é demais':

'Abaixo dele vinha a informação: 'Letra e música de *seu Candú*'. Ora, lá estava o estribilho do samba de Sinhô... Verifiquei logo que o plágio não podia ser de *seu Candú*, porque a publicação era de 1927... e de resto havia ainda a indicação abaixo do título de que o 'Já é demais' era choro do carnaval de 1925, o que estava aliás provadíssimo pelo contexto da letra, todo cheio de alusões aos fatos revolucionários de 24... Em todo caso, está claro que Sinhô avançou no refrão de *seu Candú*⁶²."

O que estava em jogo aqui era a questão da autoria dos sambas e canções, no contexto novo dos registros em disco e radiodifusão. Sinhô teria dito mesmo que "samba é como passarinho, é de quem pegar"⁶³. A época era de atenção sobre o que ficaria registrado para a posteridade, com os novos meios, e sobre os autores que chegariam a ser conhecidos nesse contexto tão coletivizado da produção popular. Foi só recentemente que esse debate contemplou direitos de comunidade, após décadas em que a grande indústria fonográfica monopolizava autores e intérpretes e simplificava o entendimento da autoria.

⁶² Bandeira, 'Duas crônicas e meia', p.77-8 in SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*., p. 146-7.

⁶³ Cf. Sandroni 2001: 146.

7. De Mário de Andrade a M.B, 10/10/26:

“[...] Já conhecia sim senhor a palavra cabocolinho que até vem num dos cantos do Bumba-meu-boi: ‘A cabocolinha dança muito bem. Por isso me chamam: -Menina, meu bem!’ Vê você que estou erudito. É de fato um céu cabocolinho que quero descrever porém depois já ajuntei mais uma coisa: quero um céu de cabocolinho que reúna o Brasil em coisas de Norte a Sul e também represente a civilização isto é o atual de certas partes caboclas do Brasil. Já anotei o aterro do trem-de-ferro, o poste de telégrafo e não me lembro bem agora que mais. Que acha?” (MA 2000, p. 314).

Aqui se vê a posição de Mário de Andrade meses antes de conceber o *Macunaíma*, com a semente de sua “desgeograficação”: “...que reúna o Brasil em coisas de Norte a Sul”.

Mário transitava entre artes e ciências humanas da maneira que julgava mais produtivo. E foi grande sua produção, com descontinuidades, equívocos, correções e retomadas. Ele já colecionava temas da música popular anotados e recebidos, e por sua fluência na escrita musical, fruto do trabalho como professor de piano, navegava entre esses temas comparando-os, mesmo antes de observá-los pessoalmente. Entre erros e acertos, ia-se constituindo como artista, humanista e como um crítico capaz de comparar ativamente criações populares e eruditas. Sua trajetória vem sendo cada vez melhor aproveitada nos dias de hoje, como na abordagem de Mareia Rivera, que no viés da História Social da Música toca os mascaramentos e encenações e encontra recursos próprios da literatura de ficção:

"Marcos Antônio de Moraes – editor das cartas entre Andrade e Manuel Bandeira – chama atenção para o aspecto de ‘encenação’ de criação de ‘máscaras’ diversas no discurso epistolar do autor (Andrade 2000:19-20). Certamente Mário de Andrade foi um pensador que nos seus escritos abriu espaço para expressar vozes múltiplas que conviviam nele mesmo. A correspondência foi um vasto laboratório para ensaiar o tom, o sotaque, o timbre, a ortografia de muitas dessas vozes. Mas a dicotomia entre a máscara e o retrato pouco nos serve para desvendar o autor, pois é precisamente nesse profundo compromisso seu com cada um dos ‘trezentos e cinquenta Mários’ – diversos, contraditórios, nus ou mascarados – que se revelam os fios mais interessantes da sua obra⁶⁴”.

Em seguida enfoca o intercurso estabelecido entre Mário e compositores da geração de Villa-Lobos sobre suas obras, num repensar daquelas diferenciações entre o que é brasileiro, africano, “selvagem” e estrangeiro na música.

⁶⁴ “Repertório de Identidades: Música e representação do nacional em Mário de Andrade e Alejo Carpentier”. Mareia Q. Rivera. Tese (Doutorado) FFLCH-USP, 2002, p.201.

2.10. Busca de referência musical brasileira popular, no primeiro tempo Modernista.

“Como poucos ouvintes sabem explicar a forma com que ela cria seus efeitos, a música dá a impressão de operar de forma independente da mediação cultural. Geralmente é recebida (e não somente pelo leigo em música) como um meio misterioso no qual temos a impressão de encontrar os nossos sentimentos mais privados. Portanto a música é capaz de contribuir grandemente (embora clandestinamente) para a conformação de identidades individuais: para vivenciar as nossas emoções, nossos desejos e até (especialmente através da dança) os nossos corpos. Para bem ou para mal, ela nos socializa” (McClary 1991:53)⁶⁵.

Para compreender as abordagens andradeanas é importante lembrar sempre que ele era um músico, que sua apreensão musical guiava muitas vezes seu encadeamento criativo e suas seleções estéticas. Enquanto outros escritores partiam de leituras e objetivavam redigir, Mário de Andrade iniciava muitas vezes de percepções auditivas para aproximar-se dos objetos, e a partir disso captar valores estéticos e criar textos. Havia um despojamento tanto em sua aproximação, feita como encontro informal entre o ouvinte e a fonte em som direto, quanto em sua produção, desapegada do texto como realização unívoca. Se a produção literária e poética de Mário é multiforme, contraditória, sua prática musical é muito desenvolvida. Ele já ensinava piano e estética no Conservatório Musical de São Paulo antes da Semana de Arte Moderna de 22, e como escritor não se enquadrava nos moldes do convencional. Buscava, sim, uma erudição, mas soube aprender logo com a lição das vanguardas, em direção a artes mais essenciais e menos acadêmicas.

O momento marcante do seu contato com a exposição de Anita Malfati em dezembro de 1917 pode ser considerado pedra de toque: a grande descoberta da arte moderna para ele. Retornou várias vezes à exposição. O estímulo nascido aí levou-o a leituras cada vez mais atualizadas, assinatura de revistas européias de arte e aprendizagem do alemão para livrar-se de um ranço francófono que passou a ressoar passadismo. Sua poesia abandona a forma do soneto e suas leituras brasileiras abandonam o parnasianismo. Na música, acompanha atento os novos discos com autores e obras contemporâneas. Seguindo a visão do Mário de

⁶⁵ Id. ant. p. 6.

Andrade orientador estético dos compositores modernistas, apontarei aqui dados que realçam a situação de questionamento vivida àquela época.

A crítica musical andradeana em relação a composições de Villa-Lobos, Luciano Gallet, Oscar Lorenzo Fernandes, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, nos jornais, revistas e nas correspondências pessoais, mostra diversas vezes a atenção com o conhecimento da música indígena e afro-brasileira. O vazio documental sobre referências étnicas africanas, originado pelo seqüestro e a escravização coloniais, impulsiona os modernistas a aproximações e contatos com manifestações afro-descendentes. Poucos foram além dos estereótipos de redução cultural e evolucionismo, e é muito interessante acompanhar os caminhos trilhados por esses redescobridores do Brasil. Mário de Andrade foi uma exceção neste aspecto, por ter saído da acomodação urbana na cultura letrada em direção às pesquisas de campo pelo país. Por sua vocação artística de tocar o essencial na música e na literatura, ele olharia desde logo para a configuração brasileira das forças sociais envolvidas na transmissão oral.

Trechos de uma tese recente, "Repertório de Identidades: Música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1930)", de Mareia Rivera (2002), guiarão aqui o enfoque particularizado dessa temática. Sua abordagem historiográfica organiza produtivamente a visão da época e o encadeamento das relações humanas e de conhecimento que nos interessam. Vem à tona a densidade própria da produção cultural de São Paulo naqueles anos. Cito inicialmente o recorte do primeiro tempo modernista, desde os versos de Mário sobre o *Carnaval* carioca de 1923 até a viagem a Minas com Blaise Cendrars em 24, retomando então 1919, quando primeiro se viu artes de afro-brasileiros no Teatro Municipal de São Paulo:

"Manuel Bandeira, o principal interlocutor de Mário no processo de polir os poemas de *Clã do Jabuti* e de refletir sobre o seu sentido estético e social, se entusiasmava com as realizações do amigo e compartilhava com ele o desejo de expressar e sentir o Brasil...

'Carnaval Carioca' e 'Noturno de Belo Horizonte' representavam, para Bandeira, a realização inaugural do 'grande poema brasileiro'. Eram precisamente estas poesias o fruto dos primeiros encontros significativos de Mário de Andrade com a cultura popular brasileira fora da sua cidade natal e suas imediações: o primeiro carnaval no Rio de Janeiro, em 1923, e a viagem a Minas Gerais durante a Semana Santa de 1924, em companhia de vários artistas modernistas como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e do poeta francês Blaise Cendrars.

Esta viagem a Minas, como vimos na expedição a Mariana no caso cubano, foi uma experiência de descoberta coletiva motivada pela visita de um intelectual europeu. Ela tornou-se um divisor de águas na historiografia do Modernismo. Para Telê Porto Ancona Lopez, ela ‘provoca um amadurecimento no projeto nacionalista de nossos modernistas, fazendo com que a ênfase, que de início recaía com mais força sobre o dado estético possa ir, progressivamente, abrangendo e sulcando o projeto ideológico’ (in Andrade 1983a, p. 16). A presença, naquela comitiva, de dona Olívia Guedes Penteado e de Paulo Prado, representantes da alta burguesia paulista do café, confirmava a continuidade de um certo nacionalismo cultural num setor da elite por eles representado. Tal inclinação já tinha se prenunciado em 1919 com a suntuosa montagem da peça de Afonso Arinos *O contratador de Diamantes* no Teatro Municipal de São Paulo. Segundo anota Nicolau Sevckenko, o elenco e patrocinadores do espetáculo ‘compunham uma autêntica relação do quem é quem na elite plutocrática paulista’ (Sevckenko1992, p.241).

A encenação exibia ao mesmo tempo o luxuoso mobiliário e prataria do patrimônio dos Prado e dos Penteado e uma congada de ‘pretos de verdade’, encaixados numa exaltação aos empresários paulistas do século XVIII em relação ao regime colonial. [...] Algum impacto aquela congada sem dúvida causou, ao menos no jovem compositor Francisco Mignone, que participava como regente de uma das duas orquestras organizadas para a representação, e que surpreenderia o público dois anos mais tarde com uma ópera baseada no drama de Arinos, cujo movimento mais célebre era precisamente a Congada⁶⁶.

Vê-se, de certa maneira, que naquele momento elites paulistanas buscavam destacar-se dos estereótipos culturais atribuídos a um Brasil colonial e se apresentar como diferenciadas, talvez eximindo-se de uma culpabilidade em relação ao trabalho escravo. Se a riqueza de outras regiões do país se havia formado à custa de explorações e comercializações de escravos, São Paulo agora queria mostrar que sua trajetória foi diferente, e que a sua riqueza aparentemente tão recente fundou-se no trabalho de homens livres. Pelo menos é o que se fez acreditar, como indicaram Nicolau Sevckenko⁶⁷ e Antonio Pasta Jr:

“... *Macunaíma* surgiu no bojo da acelerada modernização paulista dos anos 20 – capítulo relativamente avançado de nossas modernizações conservadoras – e dá voz (contraditória) ao seu desígnio de modernizar os circuitos mercantis, mantendo intactas, todavia, as relações políticas e sociais arcaicas, ou seja, sem operar qualquer promoção substancial do trabalho e da cidadania... Tudo, nessa situação, exigia da perspectiva empenhada uma nova síntese e nada permitia sua efetiva realização. Essa é, sob certos aspectos, a fórmula do desespero e autodilaceramento macunaímicos⁶⁸”.

⁶⁶ Id. ant. p. 164.

⁶⁷ *Orfeu extático na metrópole - São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. S. Paulo, Companhia das Letras, 1992.

⁶⁸ “Tristes estrelas da Ursa - Macunaíma”, J. Antonio Pasta Jr. in “Mário de Andrade”, J. A. Avancini & M. I. L. Silva (orgs.), *Cadernos Porto & Vírgula*, 4, U. E. Porto Alegre 1993, p. 31.

Por outro lado, mostrar a congada no Teatro Municipal poderia tangenciar um interesse artístico de conhecer um Brasil mais antigo e culturalmente mais negro do que aquele que estava visível pelas ruas da capital paulista. Em 1922 a tendência se ampliaria numa ressonância da música de Francisco Mignone, e seria captada por Mário de Andrade enquanto crítico, com o instrumental de que dispunha naquela fase:

“Em 1922, o filho do flautista e professor Alferio Mignone era o único diplomado em composição da cidade e contava com reconhecidos dotes de pianista. Tinha realizado já dois concertos no Teatro Municipal de São Paulo (em 1918 e 1919), apresentando-se como intérprete, compositor e regente, e achava-se então em Milão prosseguindo seus estudos com bolsa concedida pela Comissão do Pensionato Artístico de São Paulo. Em visita à cidade natal, Mignone trazia consigo uma ópera, “O Contratador de Diamantes”, da qual fizera ouvir alguns trechos em transposição para o piano na Sociedade de Concertos Sinfônicos. O jovem estudante do Real Conservatório Giuseppe Verdi pendia para a arte lírica, porém Mário de Andrade, na sua crônica, ressaltava as suas qualidades como sinfonista, destacando os trechos sinfônicos da ópera, enquanto criticava da parte vocal “o lirismo fácil e bastante vulgar dalguns compositores veristas”. No quadro sinfônico das danças que atraíram Mário de Andrade nesta primeira audição estava a famosa Congada – incluída por Richard Strauss no seu programa junto à Wiener Philharmoniker apresentado em agosto de 1923 no Rio de Janeiro, com grande sucesso do público. Vários elementos que Mário de Andrade atribuía à música popular brasileira naquele primeiro artigo publicado no *Correio Musical*, como por exemplo a sensualidade, a brutalidade e a relação com a natureza tropical, são retomados na descrição da composição de Mignone, a qual, no entanto, é admirada por possuir igualmente o equilíbrio da arte erudita:

‘Essas danças tão caracteristicamente brasileiras, pelo ritmo enervante, pela melodia melosa e sensual são uma tela forte, viva ao mesmo tempo que equilibrada. É extraordinário como Mignone está firme ao traçar essa página trépida, envolvente, entusiástica e brutal. Desaparece inteiramente a eloquência enfática dos trechos dramáticos: é eloquência vida, é sumo de fruta nacional e sensualidade de negros escravos. É admirável’ (*Klaxon*, n.6, outubro de 1922, p.13)⁶⁹”.

Era hora de modernizar-se dando a ver a formação étnica aos olhos do mundo. Assim queriam as vanguardas reunidas em Paris. Na Cidade Luz se vinham congregando também expoentes brasileiros e latino-americanos que conviviam apenas com a face europeizada de seus países, e agora animavam-se em voltar para descobrir e conviver com o calor das manifestações culturais ligadas às tradições dos povos indígenas e afro-americanos.

⁶⁹ Id. ant. p. 108.

Mário de Andrade não precisou sair do Brasil para querer voltar: de São Paulo ele captou aquela retomada dos essenciais humanos, que mobilizava a vanguarda européia, e em São Paulo pôde sentir-se também isolado do seu próprio país, ignorante de muitos saberes. E daqui, deste encontro de águas, ele já se via armando uma ponte artística e social, ao ensinar piano para gente bem-situada, escrever sobre renovação estética e ainda parir poemas como quem andava de bonde:

Eu sou poeta das viagens de bonde!

Explorador em busca de aventuras urbanas!

Cendrars viajou o universo vendo a dança das paisagens...

Viajei em todos os bondes da Paulicéia!

[...] E penetrei o segredo das casas baixas!

[...] Tenho a erudição das toalhas crespas de crochê sobre o mármore das mesinhas e no recosto dos sofás. (Andrade 2000:91)

Sobre Villa-Lobos, o principal compositor brasileiro dos tempos modernos, o percurso de Mareia Quintero fornece também enfoque atualizado, auxiliando no entendimento de uma relação com altos e baixos. De fato, Mário de Andrade se inspirou com a força de Villa-Lobos, ao publicar críticas sobre suas obras, conforme eram executadas pela primeira vez em São Paulo. A partir de 1922, quando Villa se apresentou na Semana de Arte Moderna, já em franca maioria musical, desenvolve-se em Mário a prática da crítica, fundamentada em sua atividade pedagógica em música. Passa a publicar artigos de crítica em jornais e revistas, como este acima sobre Mignone, em Klaxon. E estabelece visões sobre as expressividades de cores brasileiras estampadas nas obras dessa década. Visões da natureza do trópico e também da barbárie, esse conceito polêmico:

“... havia algo na música do já afamado compositor que Mário de Andrade também identificava com as forças da natureza americana e que era preciso explicar. Mário reconhecia uma tendência, inaugurada com as Danças Africanas, que consistia ‘no emprego da barbárie bárbara’. Para o crítico isto era uma expressão do temperamento violento do compositor e de forma alguma devia ver-se como transposição da música ameríndia: ‘O que ele está mas é fazendo música ‘selvagem’, enquanto esta palavra é metafórica e designa o que é áspero, o que é paroxismo, o que escapole das

cordialidades cotidianas da vida. Villa-Lobos não é tanto um primitivo quanto é um artista finíssimo que, mais que muitos outros violentos, soube realizar com mais realismo e principalmente mais eficácia de expressão, uma transposição erudita da barbárie' (in Batista 1972:366). A nova versão do poema sinfônico *Amazonas*, apresentada ao público de São Paulo em 1930 numa temporada de concertos dirigidos pelo próprio Villa-Lobos, representava a culminação dessa tendência que Mário descrevia como 'música natureza'. Grande admirador desta obra, o crítico entendia que se ela se afastava da música européia, não era pelo emprego ou inspiração de temas musicais brasileiros, mas por uma expressividade própria que acomodava de maneira única os procedimentos musicais modernos:

'Esses elementos, essas forças sonoras são profundamente 'natureza' e o pouco que retira da estética musical ameríndia não basta para localizá-la como música indígena. É mais que isso. Ou menos, se quiserem. Não é brasileiro também, é natureza. Parecem vozes, sons, ruídos, baques, estralos, tatalares, símbolos saídos dos fenômenos meteorológicos, dos acidentes geológicos e dos seres irracionais. É o despudor barulhento da terra-virgem que Villa-Lobos representa melhor nesta obra que em nenhuma outra' (Andrade 1963:160-161)⁷⁰.

Desse processo crítico confirma-se em Mário a busca pela referência nacional mais funda, pela música étnica identitária dos povos indígenas e afro-descendentes, formadores de grande parte da população. Como Villa-Lobos residia por longas temporadas fora do Brasil, Mário percebia às vezes uma defasagem manifestada não na música, mas nas entrevistas do compositor a periódicos estrangeiros: Villa gostava de dizer que conhecera índios e seus cantos mágicos, em relatos aventureiros refutados por Mário. Por outro lado, o instrumento musical de um e de outro os defasava nos intercâmbios com a música popular: Villa-Lobos tocando violão, participava desde moço de rodas de chorinho no Rio de Janeiro, enquanto Mário, pianista, necessitava de anotações e transposições para um contato ativo com a prática popular.

O profissional equivalente de Mário em Cuba, hoje se entende, era Alejo Carpentier, também poeta e crítico musical destacado. Este cubano escreveu também críticas de apreciação das obras de Villa, e por residir longamente na França forneceu um ponto de vista de interessante contraste. Ao presenciar concertos com as *Cirandas* ao piano, deixava-se levar pelo entusiasmo de sentir as forças do trópico abalando Paris. Mais do que transparecer o desejo de re-conectar-se às forças de sua terra, intuía que as dinâmicas em jogo na arte moderna se informariam em outros povos, não tanto no Velho Continente:

⁷⁰ Id. ant. p. 212.

“Para [Alejo Carpentier] Villa-Lobos era um grande exemplo de alguém que deixava sair esse ‘incêndio tropical que temos dentro de nós’. Ele expressava as ‘vozes virgens’ que o Velho Mundo desejava escutar. O artista latino-americano tinha de cavar sua própria sensibilidade. Expressando esta descoberta interior seria capaz de conquistar a Europa, como a música que brotava da imaginação de Villa-Lobos, vinda de rios cujo caudal deslustrava as harmoniosas fontes da cidade das luzes:

‘Y el admirable Tomás Terán se sienta ante el piano. Ejecuta prestigiosamente una suite de Sirandas [sic] de Villa-Lobos... Y la voz formidable de América con sus ritmos de selva, sus melodías primitivas, sus contrastes y choques que evocan la infancia de la humanidad, cunde en el bochorno dela tarde veraniega a través de una música refinadissima y muy actual. La encantación surte efecto. Los martillos del piano - ¿baquetas de tambor? golpean mil lianas sonoras, que transmiten ecos del continente virgen.

Y ante el discurso de la palmera que piensa como palmera, cala por un instante como avergonzada, la fuente de la plaza Saint Michel.’ (Carpentier 1980:50-51)⁷¹”

Da admiração e tensões recíprocas entre Mário de Andrade e Villa Lobos surgiram de um lado muita reflexão e textos críticos, e de outro composições dedicadas. Mário cultivou relações de troca estética de estímulos com outros compositores brasileiros de seu tempo, sensibilizando sobre a identidade e o contato humano com os produtores populares de artes, como resumiria mais tarde:

“A lição mais profundamente humana que podemos colher da obra de um Villa-Lobos (não é à toa que o grande artista dedicou grande parte da sua atividade à formação de massas corais...), de um Luciano Gallet, de um Francisco Mignone ou Camargo Guarnieri ou Lorenzo Fernandez ou Gnattali, não é nacionalismo patriótico, mas uma sadia e harmônica fusão social entre a arte erudita e o povo.” (Andrade 1963:364)

No correr dos anos 20, com o aprofundamento gradual de suas investidas, Mário começa a estudar formalmente as qualidades das manifestações populares, entendendo o seu funcionamento e apontando-o aos compositores. A forma da suíte, composição musical com uma seqüência de partes voltadas a encenar diferentes danças, foi re-valorizada pela semelhança com “brincadeiras” como o Bumba-meu-boi e os Reisados:

“No Ensaio sobre a Música Brasileira, Mário de Andrade chamava a atenção dos compositores para as possibilidades estéticas da forma da suíte como molde no qual

⁷¹ Id. ant. p. 213.

desenvolver obras de caráter nacional. Argumentava que manifestações tradicionais como o bumba-meu-boi, o maracatu, os reisados, etc. prestavam-se admiravelmente como modelos formais. E, de fato, compositores como Gallet e Lorenzo Fernandez dedicaram os seus maiores esforços criativos a obras que seguiam a forma da suíte [...] ⁷²”.

Com Luciano Gallet o intercâmbio de matéria-prima, produções musicais e avaliações se amplia:

“... a Suíte *Nhô Chico* para piano (1927) nasce de uma sugestão de Mário de Andrade de compor uma obra no estilo dos *Tableaux d'une Exposition* de Mussorgski, com base numa coleção de temas populares de bumba-meu-boi que ele prometera a Gallet. Em abril de 1927 o compositor envia o primeiro da série em processo, que consistiria de ‘3 números brasileiros para piano, meia dificuldade, encomenda do Mário de Andrade, servindo de estudo preparatório para o Bumba-meu-boi, que você vai mandar o mais breve possível’ (14-04-27). Nessa mesma carta, o compositor pedia indicações de como obter o folclore de Kodaly, Bartók e Allende, que desconhecia, e ao qual certamente Mário devia ter feito referência por carta. Mesmo antes da sua primeira viagem ao nordeste, Mário tinha mostrado um interesse especial pelo bumba-meu-boi. O fato de ter oferecido a Gallet a documentação que possuía sobre tal manifestação e de estimulá-lo a servir-se dela, é um indicador das expectativas que Mário de Andrade formava a respeito deste compositor (in Gallet 1934:29) ⁷³”.

E foi na segunda metade dos anos 20 que Mário de Andrade conseguiu penetrar o Brasil profundo pessoalmente, ampliando o seu contato habitual com gente comum dos bairros de São Paulo. Na Amazônia em 26, pronta a versão primeira de *Macunaíma*, não se furtava do contato com as pessoas todas. No barco, descia e deixava Dona Olívia e sobrinhas nos camarotes superiores:

“... ao subir o Rio Madeira a bordo do *Vitória*, Mário tomara por costume descer sozinho à terceira classe depois da janta, para conversar e ouvir cantigas ‘entre tapuios simpáticos e pacientes’ (Andrade 1983:139). [...] Mário havia viajado por aquelas terras da floresta, dos interiores do país e dos mitos indígenas, através de leituras e da sua imaginação ficcional plasmada em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, esboçado no ano anterior e cujo manuscrito corrigir[i]a e aprontar[i]a para publicação depois de voltar da viagem. O encontro ‘real’ com esse universo adquiria também visões de literatura no subconsciente do escritor, que uma semana depois de iniciada a viagem, entre Salvador e Maceió, tivera um sonho revelador a bordo do *Pedro I*:

⁷² Id. ant. p. 219.

⁷³ Id. ant. p. 220.

‘Com muito cuidado, escrevi um discurso em tupi pra dizer a nossa sudação a todos, quando estivéssemos entre os índios. Encontramos uma tribo completa bem na foz do Madeira, não faltava nem escrivão nem juiz-de-paz pra eu me queixar se alguém bulisse com a Rainha do Café. Vai, recitei o meu discurso, que aliás era curto. Mas desde o princípio dele os índios principiaram se entreolhando e fazendo ar de riso. Percebi logo que era inútil e que eles estavam com uma vontade enorme de comer nós todos. Mas não era isso não: Quando acabei o discurso, todos se puseram gritando para mim:

“- Tá errado! tá errado!’ (Andrade 1983:56)⁷⁴”.

Isso faz lembrar a resposta de Macunaíma para o discurso do “mulato da maior mulataria”, citado anteriormente, em relação àquela “origem sacrossanta, tradicional” e patriótica do Cruzeiro do Sul:

“- Não é não! Não é não!”

Faz pensar, num e noutro caso, no popular corrigindo o erudito, visão corriqueira para pesquisadores, agora fixada no escritor paulista.

O intercâmbio de Mário de Andrade com Camargo Guarnieri, finalmente, foi definitivo, e este compositor era mais jovem. Aluno de Mário no Conservatório Dramático, Guarnieri apresenta-lhe já no ano de 1928 duas composições para apreciação. O professor percebe logo seu talento e habilidade técnica e passa a orientá-lo em cartas de um tom franco, em busca da “obra essencial”:

“Apesar de possuírem um intercâmbio pessoal freqüente, por morarem na mesma cidade, Mário propõe ao compositor o diálogo epistolar para tratar de certos assuntos de estética relacionados com a produção de Guarnieri. O ponto fundamental da inquietação de Mário era a importância de se diferenciar a verdadeira obra essencial, fruto de uma invenção consciente, da simples utilização de uma técnica aprendida, de um *métier*. O perigo se radicava no momento em que a técnica ‘vai se introduzindo sub-repticiamente no nosso ser psicológico, e ameaça substituir a invenção’. Nesse caso a obra deixa de tratar ‘dum apelo profundo do ser, dum grito necessário, duma verdadeira lírica fruto de sofrimento, de gozo ou mesmo de reflexão: e trata sim de macaqueação de tudo isso, feita pela habilidade técnica’ (08-1934) (Silva, Flávio (org.) 2001. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro/S.Paulo: FUNARTE/Imprensa Oficial.)⁷⁵”

⁷⁴ Id. ant. p. 166.

⁷⁵ Id. ant. p. 250.

Técnica e inspiração discutidas aqui temperavam as ações de Mário de Andrade diariamente, e Guarnieri se motivou por muitos anos com esse diálogo.

Emparelhar textos andradeanos de crítica estética com correspondências e com suas obras de ficção revela um projeto enorme que movimentava diferentes artes. Na visão de Alfredo Bosi sobre *Macunaíma*:

"... projeto, coerentemente realizado, de transpor os limites do descritivismo urbano ou sertanejo (então ainda vivo em nossas letras) por meio de um andamento antes legendário do que naturalista, documental.

Todas as grandes aventuras literárias empreendidas na Europa desde o início do século iam nessa direção: transcender o código dito 'realista', ou melhor, positivista, já decaído a clichê de estilo e a estereótipo de personagem. Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo propunham-se captar as imagens de uma nova era da técnica e da velocidade, ou então de um eterno inconsciente, sem prendê-las nas categorias de tempo e espaço tal como as convencionalizara a prática literária do Oitocentos 'burguês'.

O que estava acontecendo era a movimentação grande da entrada de uma nova era cultural, com muitas perdas e alguns ganhos. Do viés da literatura, a trajetória andradeana agregou o que se pode chamar de perdas, já no pragmatismo e na maneira como mostrava as imperfeições e ruídos de sua própria produção. O autor realmente "colocava o problema em marcha" para que uma geração posterior percebesse os ruídos e, na medida do possível, trabalhasse os impasses da sociedade brasileira. Vários escritores do próximo momento literário mostraram uma reação crítica de menos engajamento e mais interiorização, como no caso de Álvaro Lins apontado por João Lafetá:

"O excesso de intencionalidade ou, como diria o próprio Mário, seu 'pragmatismo' estético e social leva (segundo Álvaro Lins) a um rebuscamento que mata a espontaneidade: 'O seu estilo apresenta certas características magníficas: um forte sensualismo de vocábulos e de construções, agilidade e graça pouco comuns em nossa língua, influência musical que lhe imprime um máximo de subjetividade. Todavia, ao lado dessas qualidades, em ligação com elas, brotam as suas fraquezas: um brasileirismo arbitrário e de gosto duvidoso, excesso de pitoresco, excessivo arvezamento, certo tom por demais rebuscado. Ou melhor: uma preocupação de modernismo que, tantas vezes, parece mais um preciosismo de roupas novas.'" (N. A.: Álvaro Lins 'Na Primeira Linha da Vanguarda', in *Poesia Moderna do Brasil*. Rio, Ed. de Ouro, 1967, pp. 48 - 56)

"... Álvaro Lins, nos anos quarenta, está preocupado com a conquista de uma poesia de 'maior profundidade', afastada do 'mundo transitório e acidental', provida de menos intencionalidade e de mais espontaneidade. Faz a crítica ao Modernismo de um ângulo muito

característico de seu tempo, que reprova o pitoresco e a exterioridade, e exige uma poesia mais interiorizada e mais equilibrada⁷⁶".

O que ficou do legado andradeano veio a mobilizar setores diferentes da sociedade brasileira, para além da música e da vida literária.

2.11. Balanço de Bosi: "Situação de Macunaíma"

"... ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca do mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente."
Macunaíma – Epílogo.

Existe um Macunaíma que se imola e ressuscita na literatura e nas artes. E existem outros Macunaímas, não muitos, a inspirar expressões contemporâneas com seu empenho de brincar e dar voz a uma tragicomédia brasileira cotidiana. Antes de passar aos parentes do "herói sem nenhum caráter", e para fixar um balanço avaliando forças do *Macunaíma* que curaram ou ressuscitaram literatura e artes no país, aponto "Situação de Macunaíma" de Alfredo Bosi.

Pelo desejo expresso no epílogo da rapsódia, de cantar "as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente", ressalta Bosi o convívio de duas "molas da composição da obra": de um lado o narrar em mergulho lúdico no mito; de outro o pensar criticamente as formações da identidade brasileira, "nossa gente".

"Compreender *Macunaíma* é sondar ambas as motivações: a de narrar, que é lúdica e estética; a de interpretar, que é histórica e ideológica.

São dois projetos que chamam e se interpenetram. Mas cada um tem as suas exigências próprias e os seus modos de aparecer na rapsódia. E a sua combinação será responsável por uma riqueza de formas e significados que ainda hoje desafia a crítica⁷⁷".

Esses dois projetos que convivem em *Macunaíma*, o crítico e o lúdico, fazem aflorar um processo contemporâneo na literatura de Mário de Andrade, com um senso de existência e verdade que sempre retorna, no balanço de cada peripécia mirabolante do herói: ele muitas vezes se dá mal, e nisso se estampa a lucidez do

⁷⁶ Lafetá 1986: 4-5.

⁷⁷ Bosi in Andrade 1988: 171-172.

narrador, livre de ufanismo nativista. Mas as maneiras de fazer do herói são cômicas ou mágicas, lembrando de um lado os palhaços de circo, e de outro os magos e pajés das culturas antigas. A intensa fusão andradeana desses processos diferenciados, como componentes que se associam em cada peripécia, faz a riqueza da obra. Quando se pensa que a seriedade se perdeu, ela volta, e quando se vê a situação ficar séria, vem a graça da descoberta de um caminho.

A incoerência aparente de *Macunaíma*, entre optar por um ou outro projeto, da brincadeira ou da seriedade de olhar o Brasil, é apropriada à literatura de ficção. Se já então o velho realismo positivista mentia ao gosto da geração, conforme indicou Bosi, os contemporâneos de Mário de Andrade continuavam bastante presos ao cânone da verossimilhança. De 1922 em diante surgiam obras poéticas com valores diferenciados, mas só no fim desta década apareceram obras em prosa com o novo arranjo de forças.

A crítica, desde o tempo em que saiu o livro, tem avançado passo a passo nas explicações dos processos envolvidos. Bosi lembra Nestor Victor, já em 1928 avaliando a rapsódia, com sua bagagem trazida da geração simbolista. O processo onírico abordado aqui faz pensar no Surrealismo que já nascia na Europa:

“Como nós sonhamos à noite, assim vivem os seus personagens de dia. Tudo em torno desses imaginados seres é sonho e sonho. Com eles parece que se realiza a quarta dimensão suspeitada pelos einstenianos. Aquela em que pode ser que vivam os espíritos. Para essa fauna supostamente humana o espaço e o tempo em que vivemos sujeitos não existem. De um instante para outro eles se transportam a distâncias enormes”. (in. Nestor Victor, “*Macunaíma*”. Em *Os de hoje: figuras do movimento modernista*. S. Paulo Ed. Moderna 1938. O texto saiu primeiramente em O Globo 8.10.1928. Apud Telê A Lopes, Ed. *Crítica de Macunaíma*. Cit p. 342).

E quando Bosi aponta na rapsódia processos relacionados de:

“... andamento antes legendário do que naturalista, documental⁷⁸”.

“... transcender o código ‘realista’, ou melhor, positivista, já decaído a clichê de estilo e a estereótipo de personagem⁷⁹”.

“...modalidade arcaica de ficção, anterior ao romance e à novela de costumes⁸⁰”.

⁷⁸ Id. Ant. 172.

⁷⁹ Ibid.

Faz pensar na seleção feita por Mário de Andrade e na sua escolha de uma abordagem diferenciada entre seus contemporâneos, logo pegos de surpresa. A fonte que inspirou o autor não foi da literatura, mas da antropologia, e a partir desse "código realista" da ciência, com a descrição dos mitos, vem a transcendência do código literário. É realmente um novo código que desponta aí, uma literatura nova, e o que é surpreendente é o basear-se em algo antigo como os mitos indígenas.

“O que se chama ‘primitivismo estético’ do período em que se gestou a rapsódia vem a significar uma reviravolta nos processos de mimesis literária. A busca intensa do sentido interno e das motivações selvagens e recalçadas, que ora se dão, ora se escondem na máscara dos atos e das palavras, é comum à Psicanálise (de que há marcas evidentes na construção de *Amar, verbo intransitivo*), ao Surrealismo e ao Expressionismo. Um fastio das estilizações brilhantes e afetadas que povoavam a cena da ‘Belle Époque’ tem como correlato a sondagem do mundo onírico individual e, em mais ampla esfera o encontro maravilhado com imagens e ritmos das culturas não-européias. É o momento da África, de *art nègre*, e, logo depois, do jazz afro-americano. Na América Latina, a hora é de redescobrir as fontes pré-colombianas”.

E o que há de lúdico e brincante em *Macunaíma* só veio ao mundo ao custo de muita elaboração, juízo social e estético:

“Algo de comum ou, mais precisamente, de analógico, vai-se articulando entre esse universo colonizado e oprimido havia séculos e as novas estéticas cujo horizonte de sentido era a denegação da mente racionalizadora imposta ao planeta inteiro desde que se consolidara o modo de viver e pensar capitalista. Nessa rede de afinidades entende-se o veio neo-indianista e neo-folclórico do modernismo brasileiro. E também a hegemonia do poético sobre outras formas de expressão que caracterizou o movimento na sua fase inicial e polêmica: *Paulicéia desvairada*, *Pau-brasil*, *Ritmo dissoluto*, *Losango cáqui*, *Clã do Jaboti*, *Martim Cererê*, *Cobra Norato*...

A mensagem primitivo-modernista (o paradoxo é significativo) parecia não caber nos códigos de prosa herdados da tradição naturalista menor e do regionalismo típico da República Velha das Letras. É por isso que os textos em prosa mais mordentes do período foram, sistematicamente, desvios daquele estilo convencional. Trata-se das *Memórias sentimentais de João Miramar*, de *Serafim Ponte Grande* (ambos de Oswald de Andrade) e de *Macunaíma*. As duas primeiras obras desarticulam esquemas romanescos já batidos, operando um uso consciente da montagem e da paródia. Quanto à dicção complexa de Mário, retoma processos de composição e de linguagem da narrativa oral indígena ou arcaico-popular. Com um pouco de à vontade interpretativo, pode-se dizer: ‘pós-realismo’ no primeiro caso; ‘pré-realismo’, no segundo. Em ambos dá-se a recusa de repetir a maneira meio documental, meio ornamental, que já àquela altura mentia ao gosto e à consciência crítica do escritor moderno.” (N.A.: Mário de Andrade, comentando o seu processo de composição, afirma: ‘Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo. Basta ver a macumba carioca desgeografada com cuidado

⁸⁰ Idem p. 173.

com elementos dos candomblês baianos e das pajelanças paraenses' ("Anotações para o prefácio", em *Macunaíma: a margem e o texto*, de Telê A Lopez, S. Paulo, Hucitec, 1974, p. 94)⁸¹".

Enquanto muitos criadores buscavam ainda, na época, uma inspiração pelo brilho cego da máquina, *Macunaíma* já trazia o refluxo da referência ancestral, da mitologia indígena amazônica e dos personagens afro-descendentes. Contos e cantos velhos, já no esquecimento, vinham de volta com força de novidade e urgência redobrada. Na receita do "herói sem nenhum caráter", liberdade de criação e ficção alimentada por pesquisa de leitura etnográfica.

O que fica de agônico para uma leitura de referência afro-brasileira é a maneira de o preconceito racial vir expresso sem abrandamento na rapsódia. Aí está uma marca constante da prosa e poesia andradeana: seu grito de dor e manifestação do imperfeito para "pôr o problema em marcha". A narração de *Macunaíma* não busca termos apropriados como abordagem científica ou humanista, mas exatamente os termos populares das ruas, impregnados de racismo. É o

"...modo extremamente livre de assumir a linguagem oral na escrita, que é peculiar ao estilo da rapsódia"⁸².

Entende-se no percurso que isso se faz para denunciar o racismo, com seu sistema intrincado de sustentações na sociedade brasileira. E é importante cuidar de não selecionar trechos específicos, quando é necessário citar, sem referir o todo do projeto, para não apresentar a narração como conivente com a situação de dominação pós-escravocrata. O capítulo "Macumba" é o caso mais forte, neste sentido, com trechos que, lidos fora do contexto da obra e sem outras referências, dão o afro-descendente como sujeito ativador de uma prática cultural arcaica e alienante.

⁸¹ Idem p. 173, 174.

⁸² Idem p. 175.

Acredito que a partir da criação de *Macunaíma* em 1926 e da publicação em 26 de julho de 1928, Mário de Andrade será levado incansavelmente a rever argumentos, informando-se mais e mais sobre referências culturais dos povos indígenas, afro-descendentes e caboclos. É o que já indica naquela carta a Manuel Bandeira de 1926:

“[...] Pois é, estou com viagem marcada para o Norte. Vou na Bahia, Recife e Rio Grande do Norte [...] e ficarei conhecendo o Nordeste. Só que você deve de perder a esperança de algum novo poema gênero ‘Noturno’ ou ‘Carnaval’. O tempo dessas coisas já passou e estou completamente casado com a inteligência outra vez⁸³” (De Mário de Andrade a M.B., 19/03/26).

Esse “estar casado com a inteligência” em oposição ao caráter onírico dos poemas de Belo Horizonte e do Rio elogiados por Bandeira, faz antever as viagens de pesquisa dedicadas ao entendimento da formação cultural e étnica. Bosi aponta também a guinada paulatina de Mário:

“... o seu posterior nacionalismo musical e os seus valores de engajamento – que o norteariam nos anos trinta e nos tempos escuros da Segunda Guerra – não se compreenderiam bem sem o confronto com a etapa que culminou na redação de *Macunaíma*⁸⁴”.

Finalmente, um aspecto de *Macunaíma* que ficou como sinal forte para a vida contemporânea nas cidades é aquele apontado por José Miguel Wisnik, da muiiraquitã deslocada para o mercado ou o museu. A muiiraquitã trazia, no enredo da rapsódia, uma visão agônica e cifrada da mercadoria na sociedade de consumo, de maneira bem madura para a época. E Mário de Andrade chegaria a enfrentar realmente, anos mais tarde, um imobilismo do Estado, na gestão pública dos patrimônios culturais:

“Essa oposição ao mercado (embora não formulada nesses termos) o jogava implícita ou explicitamente para um projeto de Estado: o matrimônio com a cultura popular exigiria uma política de Patrimônio, a pesquisa da cultura folclórica faria com que ela fosse trazida para o Museu (obedecendo àquele ditame da ordem das coisas que dizia, segundo formulação de Edoardo Sanguinetti na altura dos anos 60, que o destino da arte no capitalismo é o mercado ou o museu).

⁸³ MA 2000, p. 279.

⁸⁴ Bosi in Andrade 1988: 173.

Cifradamente *Macunaíma* fala, bem a propósito, disso mesmo: a pedra muiiraquitã, amuleto do herói, perdida no mundo tribal, cai no mercado-museu do mercador gigante 'comedor de gente'. A intriga (mas também o destino implícito do próprio livro e da cultura) gira em torno dessa pedra de toque perdida, dotada originariamente de um valor de uso mágico (como a arte), e que agora gira em falso e sem lugar, entre o povo, o mercado e o museu⁸⁵.

⁸⁵ Wisnik 2004: 112.

Capítulo 3. Macunaíma, Veludo e os palhaços cantores, de Mário de Andrade a Tinhorão: pontes de rapsódia entre o popular e o erudito.

Pesquisa de campo auxiliando a Literatura; Referência de Mário de Andrade a Veludo, o palhaço preto; Contribuição de Tinhorão sobre os palhaços cantores.

3.1. Pesquisa de campo auxiliando a Literatura.

Quando se fala em literatura de um país vêm à mente nomes de autores e seus escritos mais importantes. Estudar esses escritos é prática dos cursos de Literatura nas escolas secundárias e universidades, e envolve não só a leitura aprofundada como o conhecimento do contexto histórico que acompanhou cada produção. E também o conhecimento do contexto social. Assim, os profissionais e estudantes de literatura se vêm revivendo forças que andaram se encontrando na experiência de certo escritor, e cresce o fascínio pela síntese obtida na obra. Fruir novamente aquelas linhas com aquele arranjo de palavras desaguando transporta o leitor ao momento outro, momento separado do seu próprio momento.

Essa experiência leva à comparação entre o lido e o vivido e convoca um espírito crítico, como um hábito que se instaura de observar pacientemente os valores envolvidos no texto. Esse detalhamento é mesmo muito facilitado pelo intermédio da escrita, da leitura e releitura.

Os escritores, assim, são conhecidos como pessoas de maturidade, que já passaram por experiências marcantes e então se dedicaram a escrever e remontar de certa forma o vivido. Eles dão em suas obras um apanhado de cultura com sabor pessoal, com estilo próprio. E ler seus textos, seja pelos livros ou formas mais contemporâneas de acesso, re-abre aquelas vivências e criações, e até convoca para mais um passo de vivência e criação possível. Através da literatura, assim, diversas formas de cultura ficam disponíveis.

Entre as formas contemporâneas de arte, a literatura comparece, intermediada com outros meios de expressão. E no entanto não perde sua importância, seu peso de conteúdo, sua força fundamental de organização narrativa, de contar a história. Torna-se mais claro, a cada dia, que as artes todas contam histórias em diferentes meios de expressão: bebem nas fontes anteriores e, com um algo a mais, criam nova história.

Está acontecendo nos últimos anos um retorno às produções criativas de formas múltiplas de expressão, agora com muitos recursos tecnológicos ao alcance de computadores caseiros. Fica interessante pensar que o uso de multi-meios, como a "multi-mídia" no linguajar dos computadores, é simplesmente a renovação de recursos conjuntos de narrativa, som e movimento que já compareciam em artes antigas de rito e festejo, com diferentes meios de expressão falando aos sentidos, como a voz cantada e dialogada, a dança, a percussão de tambores, a indumentária e as máscaras.

As formas poéticas sempre foram presentes nessas artes, pela voz de narradores ou personagens, ou então pela articulação de imagens e sonoridades. Hoje a redescoberta das "brincadeiras" populares, não só na observação mas pela participação indireta e direta, abre uma prática de diálogo cultural que há de renovar as produções e estudos de literatura.

E é diferente a experiência com as artes de ação direta ou de *performance*, por envolver formas de participação coletiva coordenadas no tempo e no espaço. O sujeito leitor é um, mas os sujeitos da produção e recepção das artes performáticas são vários, num mesmo momento.

Quando se vê, numa praça ou teatro, um jogo ou "brincadeira" de música com encenação coletiva, como nos exemplos da cultura afro-brasileira, salta muitas vezes aos olhos algum personagem bem conhecido, algum herói popular que ganha vida. Ao vivo, cor e som, reluz nesse instante a ponte que liga realidade e ficção. Tanto um Pedro Malazartes, Saci ou Macunaíma vêm a realidade quanto algum malandro, moleque ou capoeira vão à ficção, e se fazem personagens, no momento.

Assim, reencontrar um parente do *Macunaíma* de Mário de Andrade num Bumba-meu-boi, o *Manuelzão* de Guimarães Rosa numa apresentação de teatro e o *Jubiabá* de Jorge Amado numa festa de Candomblé permite marcar com realidade vivida o fato cultural. Eis que o personagem literário se mostra vivo, um personagem

da cultura, e sua presença se expande. E o narrador se expande, percebidas as ressonâncias vindas de certas vivências do autor com a cultura popular e com artes da oralidade de sua região.

Essa marca própria das "brincadeiras" e ritos populares, da experiência de convívio e presença, pode conferir nova leitura, que amplia o texto escrito. Assim fica mais direto o contato com o texto conhecido, por entender suas fontes, quebrando aquele respeito demasiado que imobiliza. Respeitar a obra literária pode, assim, ser antes tocá-la mais de perto e mesmo exercitar-se em continuá-la criativamente.

Macunaíma, desse modo, lembrado ao se ver a comédia de um palhaço preto vaqueiro de Bumba-meu-boi, salta na memória de quem leu, com longa vida. Revive Macunaíma em nova peripécia de seu parente preto, também um herói a dominar o gigante. E nesse momento se presencia o encontro de última hora, agora, do personagem tradicional da brincadeira afro-brasileira com o Macunaíma personagem. Ressurge o fato cultural e narrativo que atravessou barreiras, independente da conformação literária, e segue renovado. É aí que podemos fruir o caldo da cultura de transmissão oral, que a tanta gente toca num mesmo país, mesma língua.

O trabalho desenvolvido por Mário de Andrade é um exemplo singular de cruzamento de práticas de escrita "erudita" com pesquisa de campo nas artes "populares". Foi assim que se estabeleceu o novo naqueles dias, uma vanguarda brasileira de renovação cultural e revisão dos conceitos de identidade e nacionalismo. Outro exemplo forte na literatura brasileira é Guimarães Rosa, em período posterior, redefinindo o processo de pesquisar em campo para escrever e recriar.

Afredo Bosi aponta processos de escritura de Mário de Andrade, de regionalistas dos anos 20 e 30 e de Guimarães Rosa. Do registro entre aspas das palavras populares pelos regionalistas menores, salta Macunaíma para uma narração direta, livre do *locus* do discurso culto. E mesmo assim estabelece "intervalo da consciência narrante" com "tom jocoso", "paródico" e "dialeitização interna dos fatores estruturais da história oral". Em Guimarães Rosa há "aproveitamento poético da fala do homem iletrado" com "outro horizonte de sentido

e outro gosto": sem tom paródico ou jocoso e, como sabemos, com um denso mergulho lingüístico e metafísico.

Macunaíma ficou como obra sem paralelo, rapsódia brasileira muito particular, e seu gênero literário próprio foi batizado por seu autor como "poema herói-cômico":

"A modernidade da sua dicção [de Mário em *Macunaíma*] afere-se pela ousadia e pelo jeito desabrido do léxico e do ritmo frásico solto. O ponto de referência, e de aberto contraste, acha-se na prosa de ficção regionalista menor corrente até à terceira década do século XX; nesta, o registro lingüístico é duplo, mantendo-se entre aspas, ou em itálico, as palavras arcaico-populares e a prosódia rústica isolando-as ostensivamente do discurso culto, *locus* que o autor ocupa sempre que assume a sua identidade de narrador. [...]

O aproveitamento poético da fala do homem iletrado seria re-proposto, com outro horizonte de sentido e outro gosto, por Guimarães Rosa a partir de *Sagarana* até *Primeiras estórias*. O que extrema, porém, a solução estilística de Mário, apartando-a da escrita de Rosa, é um veio francamente satírico que salga o texto e acusa um foco narrativo ludicamente distanciado da sua matéria, ainda quando parece apenas glosar as suas fontes. Esse intervalo da consciência narrante torna possível o *tom jocoso* de tantas passagens e, no extremo, o *tom paródico* (da Carta pras Icamíabas, por exemplo, anti-parnasiana, anti-provinciana), responsáveis pela dialetização interna dos fatores estruturais da história oral. O herói, as figuras secundárias que lhe fazem coro, a intriga, a descrição dos espaços, a ordenação temporal, tudo é filtrado por uma perspectiva nova, anti-regionalista, que avança para a dissociação humorística, ou então volta-se para um trabalho de *bricolage* em que o pensamento mágico é mediado pelos jogos de arte. [...]

O autor, que tantas vezes se interrogou sobre o gênero literário em que coubesse a sua invenção, acabou chamando-a de 'poema herói-cômico', nome que daria conta da *contaminatio* de base:

'Um poema herói-cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fiado numa página de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre fundidos. Ausência de regionalismo pela fusão das características regionais. Um Brasil só e um herói só"'. (Carta a Souza da Silveira (26.04.35), em Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros, org. Lygia Fernandes, Ed. Autor, p. 166)⁸⁶.

Exemplos como os de Mário de Andrade e Guimarães Rosa foram-se ampliando na literatura brasileira, e se tornando freqüentes no teatro e cinema, cada vez mais em contato com a população do país e com suas artes de transmissão oral. Depois, através da televisão, uma guinada se firmou de modo a diminuir as formas de participação coletiva próprias das artes populares, atraindo para o hábito de assistir passivamente às transmissões televisivas, todas as noites. E hoje, mesmo dessa força televisiva vem uma conclusão que já despontava em outras

⁸⁶ Bosi in Andrade 1988:175-176.

artes: a vitalidade da cultura oral no país é muito grande e abrangente, por fontes longas, a começar das indígenas e africanas, raízes que se renovam. Desde o Modernismo não houve mais como separar a literatura desse todo.

Pessoalmente fui mobilizado pelo trabalho com manuscritos de Mário de Andrade e por experiências reais como o encontro com o Manuelzão de Guimarães Rosa, o próprio Manuel Nardi aos noventa anos. Isto foi um grande estímulo: três dias de contato com o homem real que inspirou o personagem e seguiu vivendo, dizendo do sim e do não, em voz e verso.

3.2. A referência de Mário de Andrade a Veludo, o palhaço preto.

Mário de Andrade tinha um tio em Araraquara, interior de São Paulo, e para lá ia às vezes descansar de sua vida de intensa produção jornalística e cultural na capital. Mas, contando com a calma e o silêncio que inspiram, logo começava a escrever. O *Macunaíma* é um caso desses: foi escrito de uma vez, em sua primeira versão, naquela chácara do Tio Pio. E por essa mesma época Mário de Andrade coletou entre a população de Araraquara história e melodia do que ele chamou "Romance do Veludo" e "Lundu do Escravo", que publicou em 1928 na Revista de Antropofagia. Desentranhou assim uma presença anterior que ainda ressoava: Veludo "o palhaço preto cantador, equilibrista, saltador, um faz-tudo muito apreciado...⁸⁷", visto no circo por umas moças da cidade vários anos antes. Naquele artigo "Romance do Veludo" Mário iniciava seus escritos sobre a pesquisa folclórica, continuando em seguida com "Lundu do Escravo", em que explica melhor a presença daquele palhaço preto que devia ter atuado em circos do interior até o início do século.

O que é marcante no "Lundu do Escravo" é o registro musical de versos que o palhaço cantava interpretando um negro cativo antigo. O nome desse personagem cativo, na cantoria do Lundu, era Pai Francisco, justamente o nome do personagem negro principal dos Bumba-meu-bois do Maranhão, Pará e Amazonas, até hoje. Acredito que existe aí o registro de um elo que ligava nos circos a referência da cultura popular à musicalidade modernizante do início do século XX, e esse elo se

⁸⁷ "Romance do Veludo" in *Música, Doce Música*, S. Paulo, Martins 1963, p. 69.

perdeu como uma história meio triste, substituída por novas histórias e modas da época. A temática da escravidão saía do cenário paulatinamente, como depois os próprios circos saíam de moda, dando lugar a artes de apoio tecnológico, que se firmavam com a filmagem cinematográfica, a radiodifusão e a gravação de discos. Mas o Pai Francisco seguiu existindo na "comédia" popular dos Bois maranhenses e amazônicos, como aponto aqui e em trabalho anterior (Bueno 2001).

Eis que o "Lundu do Escravo", revisitado hoje, fornece chaves de entendimento:

"I (Araraquara)

Quando mia sinhô me disse:

-Pá (i) Francisco, venha cá;

Vá lá na sanzalaria

Zicuiêra (recolher) us criurinho (crioulinhos).

Eu fiquei todo espantado

Como um gambá que caiu no laço!

Seu bem me dizia, seu bem me dizia, seu bem me dizia

Que eu havia de pagá⁸⁸!

II (S. Paulo)

Quando mia sinhô me disse:

-Pai Francisco, venha cá;

Vai chamá sua feitô

Que tu tá para apanhá,

(Refrão)

⁸⁸ E "pagá" aqui pode fazer pensar tanto em libertar-se quanto em ser castigado; tanto no conseguir pagar a carta de alforria quanto no pagar por algum erro, recebendo punição. Como vem fechando o refrão, a cada nova repetição o "havia de pagá" dá um ou outro sentido, alternando euforia e lamento na narrativa cantada. Do "pagar" para o "casar" e o "se escrevinhar", Mário de Andrade enfatizou a redenção e o final eufórico. Depois, Tinhorão mostrou o "Que você vai se forrá" para este mesmo fecho do refrão.

III (S. Paulo)

Quando mia sinhô me disse:

-Pai Francisco venha cá;

Vai cortá as tuas unha

Que tu tá para casá,

E eu fiquei todo contentado

Como um gambá que saiu do laço!

Seu bem me dizia, seu bem me dizia, seu bem me dizia

Que eu havia de casá!

IV (Minas, D. Alexina de M. Pinto)

Quando meu sinhô me disse:

-Pai Francisco, venha cá;

Vá lava tua zipé (teus pés)

Que tu tá para te casá,

(Refrão)

V (Araraquara)

Quando mia sinhô me disse:

-Pai Francisco, venha cá;

Vai cortá as tuas unha

Que tu tá pra te casá,

(Refrão)

VI (Tietê)

Quando mia sinhô me disse:

-Pai Francisco, venha cá;

Vai buscá papé e tinta

Pra você se escrevinhá,

(Refrão)⁸⁹

Não vem uma explicação rigorosa de Mário sobre a coleta dessas partes em locais diferenciados como Araraquara, São Paulo, Minas e Tietê, em particular São Paulo, onde ele residia. Como dava aulas de música, estética e piano, recolhia dos alunos de diferentes origens muitas cantigas populares, assim como caminhava constantemente por bairros observando e conversando. Anotava sempre esses dados em cadernetas e, especialmente quando havia música cantada, registrava letra e melodia com percepção e fluência de professor de piano. Por outro lado, a liberdade que se propunha como escritor de ficção permitiu certos saltos criativos, e é assim que se pode entender a seqüência narrativa com que montou o *Lundu*. Com os dados das cidades diferentes, gerou uma história com começo, meio e fim, onde o escravo vai da condição de procriador e pai de novos escravos à libertação, pela escrita da carta de alforria:

“Como se vê os passos principais da vida do escravo estão aí todos. (Aliás a última estrofe, interpretei por mim como alforria). Trabucou, recolheu os crioulinhos, levou bacalhau que não foi vida, mas porêem na sanzalaria se arregalou, tirando uma linha com as boas, lavou o pé, cortou a unha, casou, casou, casou! Casou por três estrofes, dando tempo pra velhice chegar. Pois então, depois duma quarta-feira em que lhe geou na cabeça, Francisco virou Pai Francisco, e o dono o alforriou. E essa vida os palhaços eternizavam no circo pra divertir filho de branco. ‘Fio dim baranco’, os Pais Franciscos falavam...

(Quando iô tava na minha tera

Iô chamava capitão,

Chega na tera dim baranco

Iô me chama Pai João’).

(‘Canções Populares do Brasil’, Brito Mendes).

Também a estrofe dos crioulinhos a gente pode interpretar, creio, como a dramática venda dos filhos de escravos”.

⁸⁹ “*Lundu do Escravo*” in *Música, Doce Música, ...*, p. 75-77.

Neste ponto soma-se uma nota com esclarecimento de Oneida Alvarenga, que veio a organizar esses materiais para publicação:

“Nota de Mário de Andrade, no exemplar de trabalho: ‘De fato zicuiêra que me interpretaram como ‘recolher’ – mais parece referência bibliográfica à p. 69 do livro de Jacques Raimundo ‘O Elemento Afro-negro na Língua Portuguesa’, Rio de Janeiro, Renascença Editora, 1933”.

É possível entender que houve lembrança de partes isoladas por uma ou outra pessoa ouvidas por Mário, e ele organizou essas partes diferentes em uma seqüência coerente. Se à primeira vista não há rigor científico nesse procedimento, é muito importante o esforço de organização do autor para a publicação na Revista de Antropofagia, porque dá aos leitores um corpo sintético para os versos semelhantes que estavam sendo esquecidos. Cada uma daquelas pessoas ouviu cantiga de um palhaço preto em algum circo e lembrou o trecho que mais lhe ficou na memória. O esforço andradeano aqui é de restauração e transmissão de um conhecimento que se perdia, porque na década de 20 já não se via mais esse personagem Pai Fancisco, que anos antes pode ter sido comum em circos do Brasil.

Isso faz reviver a fase de proclamação da República que sucedeu a Abolição de 1888, com seu positivismo “Ordem e Progresso” estampado na bandeira nova. Mesmo encenado por artistas negros que avaliavam criticamente a sua própria posição na sociedade, o tema do negro escravo se esgotou ou pareceu de mau gosto, é o que se pode pensar. Os circos viviam de atrações novas que os diferenciavam, renovando repertórios, e o Brasil dos anos 10 e 20 queria esquecer a escravidão. Mas isso não era possível, já que o país se estruturou por quatrocentos anos no trabalho escravo, e principalmente porque os afro-descendentes seguiam como uma presença populacional real.

São Paulo era um centro emergente que sempre contou com exploração da presença indígena. Em particular com uma presença feminina seqüestrada ainda na infância: avós índias que “foram pegas a laço”, cujos filhos e netos embranqueciam na miscigenação e nos usos agora limitados de termos de língua geral Tupi-Guarani. Comparada a cidades como Rio de Janeiro, Ouro Preto, Salvador, Recife e São Luís, a cultura negra em São Paulo ficava mais invisível e talvez menos

miscigenada, ainda mais com a chegada em massa de novos imigrantes após a Abolição. Daí a percepção andradeana da perda cultural que se armava nesse momento. Daí o esforço do escritor em resgatar o canto do palhaço preto a respeito do Pai escravo. De dentro do que parece falta de rigor científico emerge uma consciência literária da tragédia no país real. De dentro do bom humor e leveza coloquial do narrador, o grito do sujeito "de cor" que atuou na história nacional e se vê cada vez mais um invisível na nova ordem de progresso. De dentro, enfim, da cantiga de divertimento aparente, uma conscientização que ameaçava abrir os olhos do "fio dim baranco" a respeito do racismo arraigado.

Busco ressaltar a permanência do mesmo personagem Pai Francisco nas "brincadeiras" populares de Bumba-meu-boi do Maranhão, Pará e Amazonas, como documentado em seguida neste trabalho. E apontar este elo de ligação que os circos davam entre as regiões do país e entre as classes de trabalhadores e proprietários.

Pai Francisco, então, é personagem que representou nos circos a condição escrava, expondo crítica e comicamente a situação agônica do negro na sociedade brasileira. No "Lundu do Escravo" coletado e remontado por Mário de Andrade, vive-se o processo desumano do homem apropriado por outro homem, na obrigação de trabalhar sem pagamento sob ameaça de violência. A condição de procriar e gerar filhos que seguem como escravos, propriedades do mesmo senhor, para chegar a uma velhice de provável alforria, faz ver que não havia graça verdadeira na situação exposta em circo, havia tragédia. Se a sociedade brasileira se acostumava há muito com a presença constante do trabalho escravo, presença que estruturou talvez todas as formas de produção do país pelos primeiros quatro séculos, a situação nunca se acomodava como tão aceitável do ponto de vista dos próprios trabalhadores negros.

O palhaço negro aqui vive ele próprio o papel do escravo já em uma condição de homem livre, em trabalho artístico, e pode com ajustes de interpretação causar na platéia risos ou tristeza. A diferença de representação entre o ator negro e o ator branco pintado de preto pode ser muito grande, entre a graça e a tragédia, em se tratando deste personagem escravo. E pode-se pensar que a consciência de trabalho e inserção na sociedade, no caso de um ator negro ou no caso de um ator branco, é bem diferente.

A sociedade brasileira imputou, pela escravidão, uma vivência do preconceito racial que atinge cotidianamente os não-brancos: eles confrontam, sempre, um desafio a mais a cada oportunidade de trabalho, a cada expressão cultural, e isto é diferente para os brancos. Certamente há menos dificuldades para os brancos, mesmo em situação de pobreza, como se para eles não houvesse marca étnica da diferença, como se o normal fosse ser branco no país. Os brancos não são levados obrigatoriamente a pensar no preconceito racial, e muitos nunca pensaram realmente. Nesse contexto, uma situação de cena artística se apresenta como arena privilegiada para abordar essa questão do preconceito racial, tão entranhada no cotidiano que passa despercebida.

A "palhaçada" dos Pai Franciscos não resolve a questão, mas leva muita gente à reflexão e à mudança sutil de atitudes. Pela tela mágica do teatro, rito moderno na rua ou no circo, vive-se junto com os atores uma situação que à primeira vista não nos diz respeito, e rimos despreocupadamente. Mas é dessa maneira que chegamos mais perto do problema, após essa experiência de estar face a face com a máscara que revive o personagem em nossa presença. Como a situação é pública, as reações coletivas fazem marcas mais fundas na memória de cada um dos presentes, que poderão aclarar-se no decorrer da trama ou após o seu término, talvez dias depois.

3.3. Contribuição recente de Tinhorão sobre os palhaços cantores.

José Ramos Tinhorão, no recente *Cultura Popular – Temas e Questões*, apresenta informação detalhada sobre os palhaços cantores de circo e a presença fundamental de artistas negros nesse contexto, da Abolição aos primeiros fonogramas de canção brasileira. "Circo brasileiro, o local do universal" é o capítulo dedicado ao desvendamento desses palhaços, onde o pesquisador colige dados históricos que revêem e ampliam aqueles de Mário de Andrade, dando esclarecimentos vitais:

“Criados para a diversão de novas camadas urbanas contemporâneas da Revolução Industrial – que viera provocar ao mesmo tempo a diversificação social e a concentração da massa dos trabalhadores nas cidades -, os circos europeus e depois os norte-americanos, estabeleceram como tradição a divisão de seus palhaços em tipos estereotipados, conforme suas especialidades (*clown* inglês, *clown* acrobata, palhaço branco etc.) e embora vários deles usassem em suas apresentações instrumentos musicais, seu objetivo não era exibir-se tocando ou cantando, mas fazer rir através da emissão de guinchos desafinados e sons estapafúrdios.

A grande contribuição sul-americana à criação internacional do circo seria, afinal, o aproveitamento dos múltiplos talentos histriônicos e musicais exibidos pelos diferentes *clowns* europeus, para a criação de dois tipos locais que lhes sintetizariam todas as virtudes: o palhaço instrumentista-cantor (equivalente do *chansonnier* do teatro musicado) e o palhaço-ator (responsável pelo aparecimento da originalíssima teatrologia circense das canções representadas, até hoje ignorada por historiadores e estudiosos do teatro)⁹⁰”.

Dessa mirada mundial e cronológica, o autor ajusta o foco para o contexto latino-americano e brasileiro, explicitando a característica cada vez mais musical que esses personagens adquiriram entre nós:

“Descoberto o filão do palhaço-cantor-satírico-costumbrista (“El Vendedor Ambulante”, “Vasco-Cochero”, “Que vida la del cochero!”) e do palhaço-ator gauchesco (com a dramatização sempre renovada de episódios da novela *Juan Moreira*), Pepe Podestá – antecipando-se ao que faria também no início do século XX no Rio de Janeiro o palhaço negro Eduardo das Neves – inaugura a era do autor profissional de música popular urbana, lançando na década de 1890 folhetos com as letras de suas composições, já em 1897 reeditadas sob o título apelativo de *Nuevas canciones ineditas del gran Pepino 88 para cantar com guitarra*⁹¹”.

E Tinhorão logra contextualizar o achado de Mário de Andrade, numa perspectiva histórica que faz entender melhor o “Romance do Veludo” e o “Lundu do Escravo”. Afirma em nota, inclusive, que existiu um registro fonográfico com a versão “Preto Forro Alegre” do mesmo lundu:

“... as primeiras e ainda lacunosas informações sobre as origens do circo no Brasil confirmam, se não a influência direta desse palhaço argentino Pepino 88, dentro da “revolução nos circos sul-americanos”, ao menos uma inegável coincidência de datas: segundo depoimento a Mário de Andrade em 1928, “um senhor velhusco”, em suas

⁹⁰ Cultura Popular – Temas e Questões, José Ramos Tinhorão, S. Paulo, Editora 34, 2001. Capítulo 2 – Circo Brasileiro, Local do Universal, p. 56.

⁹¹ Id. ant., p. 58.

lembranças de menino em São Paulo, por volta de 1876, recordava-se do palhaço Antoninho Correia, do Circo Casali cantando com a cara pintada de preto (a exemplo do *black-face* dos *minstrels* norte-americanos⁹²) o "Lundu do Escravo"⁹³.

Essa variante brasileira da imitação da música de ritmo africano-crioulo por brancos, tal como acontecia nos Estados Unidos desde fins de século XVIII, não se limitava porém a atestar apenas a admiração das "famílias" pela arte dos negros, mas atendia ainda a uma certa bonomia patriarcal, que consistia em ceder da severidade senhorial para divertir-se às vezes à custa dos seus "pretinhos". Um magnífico exemplo dessa disposição, aliás, seria fornecido pelo velho palhaço negro Benjamim de Oliveira (Pará de Minas, c. 1870 - Rio de Janeiro, 3/05/1954) na página única de um seu pretendido livro de memórias. Nessa página autógrafa – "mais tarde encontrada por Procópio Ferreira", segundo informação do folheto *O Circo*, editado pelo Unibanco em 1976 -, Benjamim de Oliveira recordava ter assistido, na sua cidade do interior de Minas, ainda menino, por volta de 1880, as graças de um palhaço branco por nome Ricardo, pintado de negro, e a quem "os fazendeiros tinham o prazer em pedir ao palhaço que mexesse com as negras à bancada, que eram suas escravas". Ao que acrescentava, arrematando o quadro tão gilberto-freyreano de harmonia social vigente no país:

'Então, às vezes, o palhaço ia às bancadas mexer com as negras. Isso era um gozo para aquelas senhoras. E o palhaço Ricardo ficava satisfeítíssimo por ser bem acolhido por todos^{94,95}.

Esse quadro social pintado por Tinhorão tange várias faces daquela questão radical da representação dos sujeitos negros nas sociedades pós-escravocratas das Américas. Quanto aos *minstrels* norte-americanos, Eric Hobsbawm traz em *História Social do Jazz* uma percepção viva:

"Os negros naturalmente passaram a entreter os brancos como profissão desde cedo, em parte porque faziam isso bem, em parte porque essa era sua melhor chance de sair das piores formas de escravidão a que estavam submetidos, e em parte porque os donos de escravos recrutavam os músicos dentre seus servos domésticos. Muitos negros aprenderam assim a música dos brancos e, ao tocá-la, certamente instilavam nela algumas de suas tradições. Por sua vez, os compositores brancos como Stephen Foster introduziram alguns matizes de negros do Sul nas canções brancas, e no Norte do país prosperou a indústria de imitadores de entretenimento negro, com tocadores de banjo com o rosto pintado de preto. Hitler deve dar voltas no túmulo ao saber que o pioneiro desse tipo de entretenimento foi um

⁹² N.A. Informações sobre essa "pioneira espécie de teatro musicado na América" podem ser encontradas no capítulo "Pérolas do Minstrelsy" do livro *História da Música Popular Americana*, de Dave Ewen, lançado em 1963 em tradução de Miécio Tati pela Editora Letras e Artes do Rio de Janeiro.

⁹³ N.A. Com a ajuda da memória de outros informantes, Mário de Andrade deu-se ao trabalho de reconstituir música e letra completa desse "Lundu do Escravo" cantado no século XIX pelo palhaço branco Antonio Correia sem saber que, cerca de quinze anos antes de sua descoberta, o palhaço negro Eduardo das Neves gravara em disco Odeon da Casa Edison, sob o título de "Preto Forro Alegre", uma outra versão desse mesmo lundu com a variante "Vai buscá papel e tinta / Que você vai se forrá".

⁹⁴ N.A. *O Circo*, suplemento do Jornal Unibanco, n. 55, Dez. 1976, p.5.

⁹⁵ Tinhorão 2001: 60-62.

alemão, Gottlieb Graupner, que cantava "The Gay Negro Boy" acompanhado de banjo na ópera Oronooko, no Federal Theater de Boston, em 1799. A maior parte dos menestréis, que proliferaram em larga escala a partir de 1830 até o início de nosso século – e que ainda existem, escondidos em remotos piers na costa inglesa -, eram brancos, mas elementos de música negra penetraram, por seu intermédio, na música popular americana. Na verdade, esse foi o principal canal de transmissão de influências negras para a música popular em um primeiro momento. Por outro lado, também serviu como campo para que os músicos negros tivessem um treinamento em música popular estilo europeu e, mais tarde, como empregador dos primeiros músicos de *jazz* e *ragtime*. O menestrelismo era um canal que podia ser navegado em ambos os sentidos⁹⁶.

No Brasil a mudança para as novas formas de vida e trabalho nas cidades gerava fazeres artísticos que re-colocavam a presença negra, nos circos, pela via da comicidade. E um estilo particular se estabelecia, vertente diferenciada dos palhaços de circo: os palhaços-cantores pintados de preto, de uma comicidade que se pode dizer "cordial" e cantante, reflexo da grande musicalidade afro-brasileira. Paradoxal a situação de atores que, mesmo afro-descendentes, pintavam-se de preto para seguir o estereótipo do estilo, tão ao gosto do público da época. A visão crítica destes artistas a respeito da situação em que se viam envolvidos como negros brasileiros após a Abolição transparece em certos títulos de peças encenadas no circo, fixando um gênero que depois se transformaria:

"... os circos populares começavam sua diluição artística do universal no regional no momento mesmo em que, na área das camadas da burguesia surgia, no Rio de Janeiro, a novidade do chamado "gênero alegre" do *vaudeville* logo apontado, aliás, por Machado de Assis em 1867 como responsável pela perda das "tradições e do bom gosto", e em 1878 como "depravação do gosto" pelo também romancista-cronista Joaquim Manuel de Macedo. E tal animosidade contra o novo gênero de diversão baseava-se exatamente em que, rebaixando com números cantados-representados das canções de palco a qualidade das árias da ópera italiana, julgada a "música séria", dava-se às camadas médias a falsa impressão de estarem superando com tais modas novas européias a vulgaridade dos batuques e lundus do grosso do povo⁹⁷."

"O fato é que, popularizado o gênero afrancesado das canções, não tardaria o momento em que, com a elevação dos negros talentosos das baixas camadas ao papel de palhaços – como era o caso do próprio Eduardo das Neves -, o gênero do lundu-canção, até

⁹⁶ Hobsbawm, E. 2004 (1961): 57-8.

⁹⁷ Idem p. 63.

então cantado por brancos de cara pintada, viesse a ganhar seus mais autênticos intérpretes no que se poderia chamar de *chansonniers* crioulos⁹⁸”.

E Tinhorão faz ver o papel ativo desses artistas negros, na transição brasileira entre o patriarcado colonial escravista e a formação da sociedade de classes nas cidades. No bojo desses divertimentos encenados e cantados desenvolve-se todo um processo de atender às modas internacionais e de retomar ritmos próprios. Comparece de novo o Veludo pesquisado por Mário de Andrade, como elemento iniciador, junto a Benjamim de Oliveira, cuja vida é narrada. E os detalhes reais da vida de Benjamim dão visibilidade a uma série de questões que ele encarou, como vêm encarando outros afro-descendentes menos famosos:

“Os dois primeiros artistas responsáveis por essa originalidade brasileira dos palhaços negros cantadores de canções vaudevillescas, disfarçadas de lundus, e logo também dançadores de chulas e atores de teatro circense foram, pelo final do século XIX, como se viu, o “palhaço preto cantador, equilibrista, saltador, um faz-tudo muito apreciado, se chamando Veludo”, citado em 1928 por Mário de Andrade na *Revista de Antropofagia*, e o mineiro Benjamim de Oliveira.

Sobre o palhaço Veludo só se conhece a vaga notícia fornecida no quarto número da *Revista de Antropofagia* de agosto daquele de 1928 por Mário de Andrade, ao atribuir-lhe versos classificados de “romance” (“-Netinha, que está fazendo/ Calada aí na cozinha?! - Estou pondo água no fogo/ Pra café minha avozinha”), mas cujas quadrinhas em redondilha maior eram seguidas sempre do refrão do “Lundu do Escravo” ou do “Preto Forro Alegre”, como seria chamado depois da Abolição, em 1888. Se, porém, no caso desse Veludo, não se pode ir além do que sobre ele escreveu Mário de Andrade, quanto a Benjamim de Oliveira – elevado a palhaço em 1890 em São Paulo, mas cuja carreira se projeta no Rio de Janeiro à época da Revolta da Armada, durante o governo do marechal Floriano Peixoto – sua longa carreira de mais de cinquenta anos e seu gênio criativo lhe garantiriam destaque digno de maior notícia.

Nascido por volta de 1870 em Pará de Minas, filho de preta livre, doceira de profissão, Benjamim começou menino como cangueiro de tropa de burros. Ao passar a vender os bolos feitos pela mãe em porta de circo, deslumbrou-se com a vida dos artistas ambulantes e pôde deixar sua cidade aos 12 anos no posto de tratador das mulas do Circo Sotero. Como apanhava muito do dono do circo, porém, fugiu pouco depois com um grupo de ciganos caldeireiros que acumulavam sua arte particular com a de roubar cavalos.

Os ciganos eram tão apaixonados pelo seu *métier* que, a certa altura, como era ainda o tempo da escravidão, viram a possibilidade de trocar o pretinho Benjamim por um cavalo. Alertado pela menina Jandira, filha do chefe cigano, esperou à noite pela senha combinada com a cigalinha para quando todos pegassem no sono – duas tossidas em seguida – e fugiu para São Paulo pedindo esmolas para a festa de São Francisco, até conseguir lugar de acrobata

⁹⁸ Idem p. 64.

no circo de um norte-americano que – conforme recordaria em entrevista a Brício de Abreu na década de 1940 – andava com um macaquinho no ombro e era o mágico do próprio circo⁹⁹.

Após dois anos perambulando pelo interior de Minas e São Paulo com o circo do norte-americano, e depois nos de Manuel Marcelino e Frutuoso Pereira, pôde realizar em 1890, com a entrada para o circo do português Comendador Caçamba, seu grande sonho: trabalhar no Rio de Janeiro. E foi durante uma das apresentações, já como palhaço de algum sucesso, nesse circo do português Caçamba, armado em Cascadura, que um acontecimento inesperado mudou a vida de Benjamim de Oliveira: felicitado certa noite nos bastidores por um espectador que lhe entregou uma nota de 5 mil-réis, vieram todos a saber depois que o verdadeiro responsável pela gorjeta era o marechal Floriano Peixoto, empossado presidente de República em 1891, ante a renúncia do marechal Deodoro da Fonseca. E, assim, transformado por suas virtudes de palhaço em artista de maior prestígio da *troupe*, foi imediatamente convocado para tentar obter diretamente do marechal presidente um local melhor para o circo do Comendador Caçamba. Recebido de fato pelo presidente no Ministério da Guerra, no momento mesmo que explodia a Revolução Armada, em 1893, Benjamim de Oliveira obteve licença especial para armar o circo na Praça da República, com público garantido de soldados:

‘Tínhamos uma espécie de subvenção oficial. Cento e cinquenta mil-réis por semana. O soldado entrava sem pagar. Apenas um sargento tomava nota dos nomes...’

Foi ante esse público tão representativo do que se convencionava chamar de camadas populares – todos muito bem capazes de avaliar destrezas, graças e habilidades plebéias – que o palhaço negro Benjamim de Oliveira, além de desengonçar-se nas complicadas letras da dança da chula, começou a exercitar seu talento de intérprete de modinhas e lundus ao violão, e de ator de pantomimas às vezes sobre temas literários. Era o início da evolução para a “forma de teatro combinado com circo, que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão”.

Em verdade, após trocar o circo do português Caçamba inicialmente pelo circo Sampaio e, em 1895, pelo de Spinelli, Benjamim de Oliveira começa a chamar a atenção não apenas como palhaço, mas por suas qualidades de ator em pantomimas como *D. Antonio e os Guaranis*, baseada no romance *O Guarani*, de José de Alencar. E era seu sucesso no papel do índio Peri, com o alvaiade do rosto misturado com tons róseos, para imitar a cor de pele dos indígenas, que permitia ao Spinelli denominar seu palhaço negro nos cartazes, ao despontar do século XX, de “Querido por Todos”. O que, aliás, a publicação de uma nota na “Seção Livre” do jornal *O Commercio de São Paulo* confirmava ao classificar o artista de “nosso simpático Benjamim de Oliveira, que, além de desempenhar seu papel como palhaço, nas pantomimas não tem rival^{100,101}”.

Neste ponto o autor lembra a prática de Benjamim de Oliveira de maquiarse para a caracterização de seus personagens e, com este personagem indígena do Guarani, ressalta como o palhaço-ator negro se torna “Querido por Todos”. Faz

⁹⁹ N.A. Os dados sobre sua infância, fornecidos em entrevistas a Brício de Abreu por Benjamim de Oliveira para publicação nas revistas *Dom Casmurro* e *Comoedia*, foram reunidos em 1963 no capítulo “O maior artista negro do Brasil: Benjamim de Oliveira”, de seu livro *Esses populares tão desconhecidos*, Rio de Janeiro, E. Raposo Carneiro Editor, 1963, pp. 77-88.

¹⁰⁰ N.A. *Apud* Vicente de Paula Araújo, in *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, transcrevendo nota de *O Commercio de São Paulo*, de 24/01/1903.

¹⁰¹ Tinhorão 2001: 65-69.

pensar que as classes de patrões e empregados, na capital da República da época, ansiavam mas já duvidavam de uma integração entre os representantes das três "raças" ou vertentes étnicas. Pensar que nesses encontros de lazer coletivo nos circos-pavilhões, Benjamim de Oliveira encarnava algo como um herói social da integração étnica. É de se imaginar a sua caracterização para para o índio herói romântico de José de Alencar, com a argúcia própria dos palhaços. Para ele, pessoalmente, cabia seguir o desafio de parecer mesmo índio, como já lograra parecer branco com seu alvaiade no rosto, e assim certificar sua grande competência de interpretação e *mimesis*.

Eric Hobsbawm descreve o cenário mundial do final do século XIX em efervescência cultural, do ambiente dos circos ao das operetas:

"A segunda metade do século XIX foi, em todo o mundo, um período revolucionário nas artes populares, embora esse fato tenha passado despercebido daqueles observadores eruditos ortodoxos mais esnobes. Assim, na Grã-Bretanha, as casas de espetáculos se separaram de seus antecessores, os *pubs*, nas décadas de 1840 e 1850. Concorda-se que nas décadas de 1880 e 1890 atingiu-se o ápice, quando também aconteceu a ascensão de um outro fenômeno da cultura da classe trabalhadora: o futebol profissional. Na França, o período subsequente à Comuna produziu o *chansonnier* das classes operárias, e depois de 1884 surgiu seu produto culturalmente mais ambicioso e boêmio, o cabaré de Montmartre[.] O grande Aristide Bruant produziu sua famosa coleção de arte do lumpen-proletariado, 'Dans la Rue', em 1889. Na Espanha, uma evolução impressionantemente semelhante à norte-americana produziu o *cante hondo*, o flamenco andaluz, que como o *blues*, com o qual tanto se parece, surgiu como canção folclórica trabalhada profissionalmente nos 'cafés musicais' de Sevilha, Málaga e Cartagena, das décadas de 1860 a 1900¹⁰²".

Todos esses dados recriam aqui a efusão de informações culturais que Mário de Andrade e os modernistas buscaram articular, em suas pontes unindo artes eruditas e populares, inclusive o circo. O outro palhaço-cantor negro revisitado por Tinhorão em detalhes biográficos é Eduardo das Neves, que percebe as possibilidades da nova tecnologia de gravação que vem surgindo:

"... Eduardo das Neves não iria limitar suas atividades ao circo, como Benjamim de Oliveira. Logo ao início do novo século, percebendo a importância que assumia com os discos mecânicos de 76 rotações da Casa Edison a divulgação da música popular, procurou pessoalmente o produtor Frederico Figner e tornou-se, a partir de 1902, cantor profissional. E,

¹⁰² Hobsbawm, E. 2004 (1961): 59.

assim, como sua condição de palhaço no estilo brasileiro já lhe garantia um repertório de agrado comprovado junto ao grande público – e que ele inteligentemente iria ampliar, aproveitando gêneros em voga nas diferentes regiões do Brasil, para onde viajava com o circo -, pôde desempenhar então um papel cultural de importância até hoje não bem avaliada: a de fixador da memória de grande parte da produção de música popular brasileira vinda do século XIX, e que por certo se perderia não fosse a meia centena de discos que viria a gravar entre 1902 e 1919, perfazendo um total de mais de cem músicas¹⁰³”.

Portanto, entre Benjamim de Oliveira a Eduardo das Neves encontra-se uma passagem de eras, quando surgem os discos e a cultura de massas. Walter Benjamin já avaliava esse momento em 1934, citando Eisler:

“O disco, o cinema sonoro, o automático musical, podem ... fazer circular obras primas da música em conserva, como mercadorias. Esse processo de racionalização tem como consequência que a produção musical se limita a grupos cada vez menores, mas também cada vez mais qualificados¹⁰⁴”.

E segue Tinhorão lembrando outros palhaços desse tempo:

“Em verdade, os palhaços negros Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves foram apenas dois expoentes do “circo crioulo” no Brasil – para usar no melhor sentido a expressão cunhada pelos argentinos -, mas outros de pele menos escura figurariam também entre seus contemporâneos, como o antigo mulato capoeira carioca Francisco Rosa, o palhaço Gadanha, que cantava ao violão desde o repertório de modinhas do século XIX (como a famosa “A mulata”, sobre versos do poema “Canção” do poeta Gonçalves Crespo, por sinal também mulato) até o repertório do próprio Eduardo das Neves¹⁰⁵”.

E Tinhorão aponta o palhaço-cantor branco que primeiro teve a voz gravada em disco, ainda em 1900:

“Melhor sorte teve um palhaço branco de grosso bigode retorcido, o Campos, que apesar de só ter deixado dele a prestigiosa indicação nos selos dos discos Columbia – “antigo palhaço de circo” -, foi dos primeiros cantores a serem chamados no Rio de Janeiro por Frederico Figner, ainda em 1900, para gravar “chapas” mecânicas sob a primitiva marca Zon-O-Phone. Especialista em Lundus, modinhas e canções – como todos os palhaços-cantores, aliás -, Campos passaria pouco antes de 1910 para a Columbia, onde apareceria como

¹⁰³ Tinhorão 2001: 74-76.

¹⁰⁴ BENJAMIN, W. (1994: 129-130).

¹⁰⁵ Tinhorão 2001: 79.

intérprete ao violão em nada menos de 28 discos do repertório inaugural da música popular urbana no Brasil¹⁰⁶.

E as novas tecnologias chegavam com força, arrebanhando artistas e público e modificando logo o cenário cultural:

“Com o aparecimento do disco e, logo depois, do cinema e do rádio, o papel de homem-espetáculo dos palhaços dos circos de duas partes mudou um pouco. Após terem que concorrer com a atração das projeções de filmes mudos – como na década de 1920 acontecia no interior de Goiás com o Circo-Pavilhão Mineiro cujo gerador de luz próprio permitia incluir entre as atrações ‘uma boa máquina de projetar filmes’ - , viram chegar logo depois artistas tornados populares pelo disco, convidados para apresentações especiais na qualidade de ‘cartazes’.

Assim, enquanto em seu *Circo de cavalinhos: crônica paulista* de 1929 o autor paulista Terêncio Martins ainda podia se lembrar de vários palhaços como ‘o Bacalhau, Veludo, Faceirice, Dourado, Pindoba, e tantos outros que nos deliciaram a infância’ (e inclusive um que, apesar da ‘voz de taquara rachada’, roubou uma mulher casada para ser assassinado em Minas), no Rio de Janeiro o carteiro memorialista Alexandre Gonçalves Pinto só tinha para descrever a figura do palhaço Júlio Assunção estas palavras que soavam como o epitáfio de uma época:

‘Quem não conheceu Júlio Assunção, o grande palhaço do circo de cavalinhos que fazia vibrar as platéias com seu mágico violão? Cantando modinhas e lundus, apimentados e humorísticos. Quando entrava no picadeiro, era aclamado pois sabia dizer com graça e verve trocadilhos pilhéricos que a todos fazia rir. / Júlio de Assunção foi aprendiz do palhaço Polidoro de gloriosa memória. Era da turma de Eduardo das Neves, Benjamim de Oliveira e Mário Pinheiro e muitos outros’¹⁰⁷.

Fica assim renovado o conhecimento sobre os palhaços cantores que marcaram época, sobre o Pai Francisco como personagem que representa o preto forro alegre, e sobre o típico acompanhamento ao violão por esses mesmos palhaços. Aqui se nota um parentesco de títulos entre o “Preto Forro Alegre”, aquela versão do Lundu do Escravo gravada por Eduardo das Neves, e o “The Gay Negro Boy”, literalmente “O Rapaz Negro Alegre”, que Hobsbawm localizou nos Estados Unidos, cantado pelo branco pintado de preto e acompanhado de banjo, em 1799. E talvez a idéia de encenar cantando um preto alegre tenha constituído um estereótipo

¹⁰⁶ Id. Ant. Pp. 80-81

¹⁰⁷ Ibid.

de época nas Américas. Um estereótipo crítico ou a-crítico, isso dependeria da interpretação de cada ator-músico. Com essas referências pode-se reentender o conteúdo da cantiga do "Pai Francisco entrou na roda", ainda hoje bem cantada entre adultos e crianças do Brasil:

Pai Francisco entrou na roda
Tocando seu violão, dararão dão dão,
E vem de lá seu Delegado!
Pai Francisco foi pra prisão...
Como ele vem todo requebrado,
Parece um boneco desengonçado!

A cantiga traz à tona um mundo atemporal que montamos com as crianças cada vez que cantamos, e passa despercebido hoje o que há em seu conteúdo. Escapa o processo histórico dos atores negros recriando personagem escravo e transformando o seu enredo em catarse cômica. Escapa que contavam com a ferramenta musical do violão e a prática artística como passaportes para uma possível inserção na nova sociedade de classes, desde 1888. E não falta a repressão policial assumindo força, mais uma vez, de privação da liberdade, tragédia diluída ao final pela imagem da movimentação corporal "requebrada", de que se quer rir. São esses pequenos mistérios encerrados numa cantiga infantil!

O que se pode aproveitar do registro dos palhaços cantores vistos nos circos brasileiros no período que se estendeu da Abolição da escravatura ao Modernismo dos anos 20 é significativo. Está aí uma chave de entendimento que fornece ligações diretas entre expressões populares e semi-eruditas de uma maneira clara, que não é mais percebida nos dias de hoje. Havia ali uma maneira brasileira de fazer rapsódia, pontes que esses palhaços armavam cantando e encenado em pessoa, mesmo com o advento dos aparelhos tocadores de música que privilegiavam vozes, personagens e estilos vindos do norte. Pelos circos passou muita gente, de diferentes classes sociais, e nos números teatrais e cômicos dos picadeiros emparelharam-se vozes que em geral não compartilhavam os mesmos espaços. Palhaços brasileiros, satirizando grandes e pequenos, caminharam da pantomima às canções de lundu e daí aos dramas encenados. Tanto no viés da

literatura como no da transmissão oral pintada de forma caricatural nos primeiros registros da indústria fonográfica, manifestou-se a atuação de sujeitos negros que se expressavam de maneira própria diante das cidades brasileiras. Valores de uma sociedade escravocrata foram colocados então à prova, com a intensidade e concentração características da cena dramática.

Antes da Abolição as cidades davam espaços de certa liberdade de circulação, em comparação com a vida rural, para os negros de ganho explorados em jornada diária, os libertos ou forros e mesmo negros fugidos em busca de uma alforria. Este último caso, inclusive, contou em São Paulo com a figura heróica de Luís Gama, personagem histórico para a cultura negra do país.

Luís Gama, filho livre de branco e escrava, foi vendido pelo pai, um taberneiro falido de Salvador, após a fuga da mãe, procurada por envolvimento na revolta dos Malês de 1835. Comprado como escravo no Rio, cresceu em São Paulo em contato com estudantes de Direito do Largo São Francisco, inquilinos da casa em que trabalhava. Aprendeu, nesse convívio, uma redação perfeita e o ofício da tipografia, e tornou-se no correr dos anos jornalista e abolicionista. Seu nome passou a representar, para os negros do interior paulista antes de 1888, sinônimo de libertação: diziam que quem alcançasse vê-lo em São Paulo poderia obter uma Carta de Alforria, firmada junto aos estudantes e advogados.

Até hoje se canta a presença de Luís Gama em letras do Batuque de Tietê e Capivari, no estado de São Paulo, na dança de umbigada da comunidade local afro-descendente:

“Se Luís Gama fosse vivo
Ele chorava com muita razão (bis)
Porque foi ele que votou com a liberdade,
Inda tem nêgo na cidade
Que inda chora escravidão (bis)...”
(Anecide Toledo, Capivari-SP)

Este é um exemplo da situação social dos homens negros daquela época e de sua movimentação. Sabe-se que o Rio de Janeiro atraiu contingente ainda maior de ex-escravos em busca de vida livre, assim como Salvador e Recife.

Pois bem, os circos dessa época, circulando entre cidades, foram também alcançados por homens negros em busca de liberdade e trabalho remunerado. Benjamim de Oliveira foi expoente vivo dessa trajetória, de Minas ao Rio de Janeiro, e se pode calcular tantos outros casos não documentados, em situação semelhante.

Os artistas de circo eram, de certo modo, uma reunião de diferenças, de tipos de características bem particulares e mistérios próprios. Nesse contexto, aprendizes e artistas negros se engajam e obtêm, muitas vezes, reconhecimento e uma admiração carregada de afetividade.

É difícil, entre o ovo e a galinha, saber quem veio primeiro à ribalta circense brasileira para representar o personagem do Pai Francisco: o palhaço branco pintado de preto ou o próprio ator afro-descendente. Das pesquisas de Mário de Andrade e José Ramos Tinhorão sobre Veludo, Benjamim Oliveira e Eduardo das Neves, fica sugerido o primeiro caso, do branco pintado de preto como fundador do estilo. Hobsbawm aponta a mesma tendência para os Estados Unidos, mas realça que o menestrelismo dos *black-faces* "era um canal que podia ser navegado em ambos os sentidos"¹⁰⁸. Acredito que quando atores negros davam corpo ao papel, tenderiam a buscar uma certa precisão, de não tantas gargalhadas.

E no entanto, para o viés da literatura e do personagem, os Pais Franciscos ficavam, eles sim, como vozes da presença negra escravizada no país, buscando alforria. O drama do Pai Francisco, remontado atentamente e interpretado por Mário de Andrade no "Lundu do Escravo", dizia respeito a todos, brancos e negros. Sim, porque neste país até 1888 tudo ou quase tudo se firmava no trabalho escravo: quem não fosse escravo, deveria ser proprietário de escravos. Tratava-se de drama social que envolvia brancos e não-brancos, em duas extremidades.

Da culpabilidade dessa situação de exploração do homem pelo homem brotou nos circos um grito de alerta, de questionamento. Os porta-vozes desse grito devem mesmo ter sido tanto brancos como negros, contando com os espaços que cada grupo encontrava. O espaço de liberdades era bem maior para os brancos, com possibilidades diversas de trabalho remunerado, e é certo que muitos brancos se colocaram contra a escravidão.

Para os porta-vozes negros a situação era de muito mais cuidado, pois quase tudo estava contra eles, no país. Assim, as oportunidades de ver cômicos negros

¹⁰⁸ Hobsbawm, E. 2004 (1961): 58.

encenando publicamente o personagem escravo certamente estimulariam uma reflexão humanista mais precisa, uma graça de não tantas gargalhadas. Para o público, imaginar-se na pele do escravo que deve ainda produzir filhos escravos para depois de velho receber a alforria, poderia ser perturbador, poderia ser uma catarse, uma experiência revolucionária, em instantes.

E a experiência com esse personagem continua viva na rua e na praça nas "brincadeiras" de Bumba-boi do Norte e Nordeste, como será mostrado em seguida com o registro maranhense do Pai Francisco e sua Catirina. O Mateus e o Bastião, também, mostrarão personagem e enredo assemelhado de Pernambuco e Minas Gerais. E se poderá sentir que aquele esforço já desaparecido dos circos no século XX segue adiante nas "brincadeiras", confrontando na modernidade a exploração do trabalho e os estereótipos culturais e raciais.

Capítulo 4. Transcrição dos quatro heróis em cena: Mateus de Pernambuco, Bastião de Minas Gerais e Pai Francisco e Catirina do Maranhão.

Pesquisa de campo e captação; Critérios de escolha; Edição, Transcrição e notas: Mateus de Salu, Mateus de Condado-PE, Bastião de Justinópolis-MG, Pai Francisco e Catirina de São Luís-MA.

Como já exposto, após o trabalho com o *Bumba-boi maranhense em São Paulo*, (Ed. Nankin/FAPESP/Cachuera/Cupuaçu 2001) segui pesquisando essa mesma temática e enfoquei com mais profundidade a parte teatral que se representa em forma de auto popular, na "Matança" do Boi ou "Comédia" de Pai Francisco e Catirina.

Revelaram-se outras "comédias" do Estado do Maranhão, com diferentes personagens dos Bois de Zabumba, e também de dois outros Estados: Pernambuco e Minas Gerais. Formei assim uma comparação entre os Pai Francisco e Catirina maranhenses, os Mateus do Cavalo-Marinho pernambucano, outra "brincadeira de Boi", e os Bastião das Folias de Reis mineiras, unindo três manifestações em que o afro-brasileiro é ator e personagem, é vaqueiro e é poeta cantador. Com a transcrição dos textos registrados despontam, com clareza, as similaridades entre esses heróis negros, da comicidade e crítica social às suas artes próprias de música, verso e dança.

Aqui o objetivo em foco será a transmissão cultural e a aprendizagem possível dessas artes que não eram consideradas próprias do ambiente urbano, facilitando encontros entre pessoas que vêm de diferentes formações e regiões do país e se reconhecem nas suas culturas e "brincadeiras". No capítulo posterior trarei dados específicos das três "brincadeiras" em seus Estados, comparação e conclusão.

4. 1. Pesquisa Realizada.

Realizei as pesquisas de campo e captação de 2001 até setembro de 2003, gerando vídeo digital, discos de som e fotografias. Somei um total aproximado de 42 horas de vídeo, 39 horas de áudio adicionais e 300 fotos, do Maranhão, Pernambuco e Minas Gerais. Descrevo as fases da coleta em campo a seguir.

4.1.1. Maranhão.

No Maranhão documentei o Bumba-meu-boi de Zabumba, estilo ou "sotaque" regional que mantém e renova melhor as partes teatrais, as "comédias" dramáticas da "matança" do boi. Em São Luís-MA realizei pesquisa anterior de mestrado com tema relacionado, chegando agora a depoimentos importantes e "comédias" exemplares de Guimarães e Cururupu. Confirma-se uma tipologia dos Bumba-bois maranhenses para os seus personagens pretos em família - Pai Francisco, Catirina, Cazumba e Xododô - e para seus papéis narrativos de cura e musicalidade. Índices do "legado africano" (BUENO 2001:189-192) e do histórico afro-brasileiro. Os registros que realizei em campo nestes três anos captaram a Catirina em funções de novidade, como Enfermeira, Debutante e Filha Namoradeira. Isso é habitual no Maranhão: renovar a cada ano as toadas e se possível a "comédia". Para a transcrição decidi aqui aproveitar o documentário "Auto do Bumba-meu-boi da Fé em Deus" (Murilo Santos. SECMA/CMF, 1998) porque registra a Catirina em seu enredo de base na tradição oral, da "matança" do boi pelo Pai Francisco, para satisfazer o desejo da gestante. Revi e corrigi a transcrição que acompanha a edição, tanto nos diálogos como nas toadas.

4.1.2. Pernambuco.

Na Zona da Mata Norte pernambucana conheci em Condado, Itaquitanga, Camutanga e Aliança mestres de Cavallo-Marinho como Biu Alexandre, Biu Roque, Inácio Lucindo, Grimário e Antonio Teles¹⁰⁹. E intérpretes do Mateus como Zé Borba,

¹⁰⁹ A orientação inicial, em 1998, veio de Sergio Siba Veloso, integrante da banda pernambucana Mestre Ambrósio e grande conhecedor da área. Siba foi assistente de pesquisa de John Murphy em 1990, para o trabalho "Performing a moral vision: an ethnography of Cavallo-Marinho, a Brazilian musical drama", citado anteriormente.

Martelo e o velho Mané Jacó. A documentação em vídeo digital de seus depoimentos e atuação nos Cavalos-Marinhos é um passo para transmitir melhor o conhecimento e prática dessas "brincadeiras", valorizando sua música e teatro e os seus conteúdos de fundo social e racial. A profusão de personagens do Cavalo-Marinho é tal que permitiu ao projeto somar material abrangente, nas viagens de registro pelo interior pernambucano dos últimos três anos¹¹⁰. A edição em vídeo e transcrição traz aqui duas "brincadeiras", de um total de dez. Apresento trechos de duas outras brincadeiras para comparação, sempre com foco no Mateus e Bastião.

4.1.3. Minas Gerais.

Minas Gerais tem nas Folias-de-Reis uma herança muito viva, por todo o interior, e naquelas comunidades de família negra o Bastião, mascarado tradicional do Rei negro, exhibe dança, canto e poesia com grande expressão. Em Justinópolis, distrito de Ribeirão das Neves, os congadeiros liderados por Dirceu, Adelmo e Seu Zezé se esmeram, a cada ano, para aprender e interpretar os papéis na Folia, com belos resultados documentados. Na comunidade dos Arturos de Contagem, a situação é semelhante, com aprendizagem constante por crianças. E em Jequitibá, onde anualmente no fim de janeiro chegam cinco a dez Folias para o encerramento do São Sebastião. Das gravações tomadas em três anos apreendem-se as bases de uma escola tradicional de interpretação do Bastião, personagem fundamental. Selecionei o registro de Justinópolis, que reuniu numa mesma oportunidade as partes de visita, verso e dança.

4. 2. Edição-piloto: Cavalo-Marinho Pernambucano.

Realizei em 2003 os primeiros experimentos de edição com os materiais de Cavalo Marinho, dois vídeo-documentários de trinta minutos. O primeiro trazia imagens e seqüências de crianças atuando no Cavalo-Marinho da Aldeia de Carapicuíba-SP em 2002. No segundo enfoquei a "brincadeira" acontecendo na origem, na Mata Norte em janeiro do mesmo ano, com mestre Biu Alexandre de

¹¹⁰ Em comunicação pessoal, Alício Amaral e Juliana Pardo informam registro de um total de 82 "figuras" ou personagens no Cavalo-Marinho da Zona da Mata Norte pernambucana. Estes pesquisadores auxiliaram a presente pesquisa e em 2003 completaram seu trabalho com bolsa VITAE.

Condado-PE. Este segundo exercício resolveu indagações que enfrentei no primeiro.

O uso de computador de edição surgiu como recurso definitivo para este trabalho documental, envolvendo danças e textos. É enriquecedor realçar as vozes de quem fala, daqueles personagens tradicionais e seu linguajar cifrado. O programa de computador permite corrigir os volumes de áudio a cada momento, melhorando a emissão das vozes. E permite a geração de legendas com as transcrições da oralidade. É preciso em muitos momentos apoiar a situação filmada com tais legendas, trazendo o verso declamado ou cantado e o diálogo encenado. Cabe incluir também com legendas as informações etnográficas, com nomes de pessoas, localidades e manifestações, fase a fase. E tratar as vozes cantadas, solos e coros, equalizando o som da percussão.

O uso das legendas escritas é uma questão vital: são necessárias em muitas situações, e devem ser elaboradas claramente, surgindo nos momentos oportunos. Venho buscando maneiras mais depuradas de apresentar essas legendas.

4. 3. Organização de Materiais da Pesquisa de Campo.

Listagem de gravações captadas em campo.

4.3.1. MARANHÃO E O PAI-FRANCISCO DOS BUMBA-MEU-BOIS.

- 4.3.1.1. Liberdade, São Luís-MA (7h20 vídeo e 6 h áudio adicional).
- 4.3.1.2. Guimarães-MA (4 horas vídeo).
- 4.3.1.3. Fé-em-Deus, São Luís-MA (2 h vídeo e 2 h áudio adicional).
- 4.3.1.4. Cururupu-MA (1 hora vídeo).
- 4.3.1.5. Matinha-MA (3 horas vídeo).
- 4.3.1.6. Cultura Afro-maranhense (5 horas vídeo e 4 horas áudio).
- 4.3.1.7. Santa Fé, São Luís-MA (2 horas vídeo).
- 4.3.1.8. Maria Rosa da Casa de Nagô (80 min áudio).

4.3.2. PERNAMBUCO E O MATEUS DOS CAVALOS-MARINHOS.

- 4.3.2.1. Condado-PE (3 horas vídeo).
- 4.3.2.2. Itaquitinga-PE (3,5 h vídeo e 5 h áudio).
- 4.3.2.3. Camutanga-PE / Macugê (7 h vídeo, 5 h áudio e fotos).
- 4.3.2.4. Zé Borba e Grimário (3 h vídeo e 5 h áudio).
- 4.3.2.5. Cidade Tabajara (3 h vídeo e 3 h áudio).
- 4.3.2.6. Materiais relacionados ao Mestre Batista (6 h áudio e fotos).
- 4.3.2.7. Carneiros-PE (30 minutos vídeo).

4.3.2.8. Aldeia de Carapicuíba-SP (3 horas vídeo)

4.3.2.9. Mateus Martelo (1h20 áudio).

4.3.3. MINAS E O BASTIÃO DAS FOLIAS-DE-REIS.

4.3.3.1. Justinópolis, Ribeirão das Neves-MG (4 h vídeo e 3 h áudio).

4.3.3.2. Arturos de Contagem-MG (3 horas áudio).

4.3.3.3. Jequitibá-MG (2,5 horas vídeo).

4.3.4. RIO GRANDE DO NORTE E SEU BOI DE REIS.

4.3.4.1. Boi de Reis de Cuité (2 horas vídeo).

Resumos descritivos da Listagem de gravações de campo.

4.3.1. MARANHÃO E O PAI-FRANCISCO DOS BUMBA-MEU-BOIS.

4.3.1.1. Liberdade, São Luís-MA (7h20 vídeo e 6 h áudio adicional).

Registros encadeados do início da pesquisa, com encenações e entrevistas de Sr. Leonardo, Dona Vitória, Valdenor, Chico Coimbra e as comédias da Catirina Enfermeira (candidata a vereadora) e da Catirina Debutante. Inclui áudios captados em 2002 com depoimentos de Marcos de Cecílio, o Pai Francisco mais jovem da Liberdade. De 2003, o Batizado do Boi, a esquematização da "comédia" em face dos arraiais urbanos, a velhice de Leonardo e Chico, que ainda criam e cantam toadas, e o ápice do bordado em cinquenta brincantes.

4.3.1.2. Guimarães-MA (4 horas vídeo).

Registro produtivo de 2002, com a visita desse grupo tradicional do interior, realizando a brincadeira em bairro da capital. Encenaram uma "comédia" da Catirina filha namoradeira, com condições favoráveis de áudio para os diálogos. A movimentação coreográfica é exemplar. De 2003, a primeira brincada do ano na ilha (26/06), novas toadas de protesto do jovem Valmir e descontinuidades da "comédia" ou "matança".

4.3.1.3. Fé-em-Deus, São Luís-MA (2 h vídeo e 2 h áudio adicional).

Gravação da noite de São João de 2002, na sede desse Boi em São Luís. Participantes chegados do interior de Mirinzal-MA conduziram a "comédia". A edição

somará ainda áudios com depoimentos de Seu Betinho, o Pai Francisco antigo desse boi. É o único desses grupos que já teve vídeo-documentário editado, uma referência importante, o "Auto do Bumba-meu-boi da Fé-em-Deus" (1998) de Murilo Santos.

4.3.1.4. Cururupu-MA (1 hora vídeo).

Registro de "comédia" resumida desse outro grupo do interior em passagem por São Luís no 29-06-2002, Festa de São Pedro. Vale para comparação com os anteriores, na mesma identidade regional do "sotaque" de Zabumba. São comparáveis as coreografias e as cenas de Pai Francisco nas diferentes "comédias" criadas ano a ano.

4.3.1.5. Matinha-MA (3 horas vídeo).

Registro do interior, realizado em 26 e 27/06/2000 com Artur Lara nas cidades de Matinha e Viana-MA. Elucida o personagem mascarado do Cazumbá em sua região de origem: este mascarado afro-brasileiro atua na proteção do boi, na narrativa, espantando agressores.

4.3.1.6. Afro-maranhense e Casa Fanti-Ashanti (5 h vídeo e 4 h áudio)

Gravações de Festas do Divino, Tambor de Crioula e Boi de Terreiro, nessa casa tradicional de religião de matriz africana em São Luís, e entrevistas com Talabyan Euclides Ferreira e os professores Sergio e Mundicarmo Ferretti. De 2003, o cantar das ladainhas e versos pelas caixeiras, além dos toques de Tambor de Crioula e Taboca, comparáveis aos do Bumba-boi local.

4.3.1.7. Santa Fé, São Luís-MA (2 horas vídeo)

Rito e festejo do Batizado do Bumba-meu-boi de Santa Fé, em sua sede no Bairro de Fátima e na ilha, em 21/06/2003. Responsável: José Olhinho. Bumba-meu-boi representante do "sotaque" da Baixada Maranhense. Participação dos personagens Cazumbás, de referência africana, e Índios Tapuios Guerreiros.

4.3.1.8. Maria Rosa da Casa de Nagô (80 min áudio).

Depoimentos e cantigas da caixeira do Divino da casa de Nagô de São Luís-MA, em sua moradia no bairro da Madre Deus - Belira, em 8/07/03. Inclui cantiga relacionada ao Boi e informação sobre curas populares.

4.3.2. PERNAMBUCO E O MATEUS DOS CAVALOS-MARINHOS.

4.3.2.1. Condado-PE (3 horas vídeo).

Cavalo-Marinho de mestre Biu Alexandre, aproveitado na edição vídeo. As condições de som e luz foram boas na captação, junto à casa do mestre, em conjunto habitacional de bairro, em 2002. Vale observar a atuação do figureiro Luís Rodinha (*in memoriam*) como Soldado e como Mané-do-Baile, e a de Risoaldo como Mestre Ambrósio. Atuação do Caboco-de-Arubá, personagem hoje raro, que Biu Alexandre sabe "botar". Doca Maurício faz um Mateus calmo e preciso.

4.3.2.2. Itaquitinga-PE (3,5 h vídeo e 5 h áudio adicional).

Cavalo-Marinho de Biu Roque, com o mestre figureiro Inácio Nobreza interpretando o papel do Soldado com a agilidade dos velhos capoeiras, para cercar Mateus e Bastião. Gravado em dois anos consecutivos, em três oportunidades. Presença do Mateus Martelo.

4.3.2.3. Camutanga-PE / Macugê (7 horas vídeo, 5 horas áudio e fotos).

Cavalo-Marinho de Mestre Inácio Lucindo, registrado em quatro anos diferentes, incluindo os áudios e fotos tomados em 98. Representa as formas de dança próprias de sua área, divisa com a Paraíba, e traz Mestre Duda Bilau, o mais idoso em atividade, que sabe "botar" figuras ou personagens antigos, com suas falas e versos. Do ano de 2003, as brincadeiras de 12 e 13/07.

4.3.2.4. Zé Borba e Grimário (3 h vídeo e 5 h áudio adicional).

Grimário de Chã de Esconso (Aliança-PE) é o mais jovem entre os mestres de Cavalo-Marinho, e Zé Borba de Condado é o Mateus de sua brincadeira, com grande desempenho e projeção vocal. Registros em anos consecutivos desde 1999, inicialmente só com áudio e fotos. Entrevistas com Zé Borba em anos consecutivos,

elucidando a narrativa, os versos para a transcrição e a criatividade própria do Mateus. Somam-se ao material gravações deste grupo em Recife e Pau-d'álho-PE, conferindo possibilidades de mostrar o Mateus de Zé Borba em seus improvisos diferenciados e coerentes.

4.3.2.5. Cidade Tabajara (3 horas vídeo e 3 horas áudios adicionais).

Registros do evento anual de natal em bairro de Olinda-PE, com Mestre Salustiano reunindo Cavalos-Marinheiros do interior. Gravação de trechos das brincadeiras de Grimário com Zé Borba, de Salustiano (Olinda), de Biu Roque (Itaquitinga) e de Biu Alexandre (Condado). Entrevista com Maciel Salu, rabequeiro e brincante, filho e neto de mestre. São registros áudio MD de 1999 e 2000 e vídeo DV de 2001.

4.3.2.6. Materiais relacionados ao Mestre Batista (6 horas áudio e fotos).

Registros dos remanescentes da brincadeira de Batista, de Chã de Camará (Aliança-PE), onde brincavam os mestres atuais em sua juventude. Inclui fotos e depoimentos de Mané Jacó, o Mateus velho de Batista, em seu último ano de vida em Upatininga-PE; do toadeiro Mané Deodato, de saudosa memória, e do Mestre Mariano Teles, que ainda vive em Camará.

4.3.2.7. Carneiros-PE (30 minutos vídeo).

Cenas gravadas na oficina dos artesãos de máscaras do interior pernambucano, com seus moldes entalhados em madeira e personagens do Papangu carnavalesco, que também traz o Mateus. Material que apoiará visões das máscaras do Cavalo-Marinheiro.

4.3.2.8. Aldeia de Carapicuíba-SP (3 horas vídeo).

Iniciativa pioneira de transmissão do Cavalo-Marinheiro por arte-educadores pernambucanos que criaram este projeto social na grande São Paulo e ensinam crianças e adolescentes. Material captado em dezembro de 2002 e editado na primeira versão vídeo.

4.3.2.9. Mateus Martelo (1h20 áudio).

Depoimento, versos, cantigas e falas narrativas de Martelo, o mais conhecido Mateus em atividade nos Cavalos-Marinheiros de Pernambuco, entrevistado em sua moradia em Condado-PE (Zona da Mata Norte) em 19/06/03.

4.3.3. MINAS E O BASTIÃO DAS FOLIAS-DE-REIS.

4.3.3.1. Justinópolis (4 horas vídeo e 3 horas áudios adicionais).

Gravações de dois anos consecutivos nesta comunidade de Ribeirão das Neves-MG, trazendo seqüências completas com chegadas da bandeira e do Bastião e palhaços "marungos", seus versos, danças, bate-paus e escolas. Os áudios gravados inicialmente em 2000 no mesmo local apóiam a edição.

4.3.3.2. Arturos de Contagem-MG (3 horas áudio).

Áudios com depoimentos dos irmãos Antonio e Mário Brás da Luz e atuação da Folia e de seus mascarados, o Bastião, o Velho e o Friagem, na comunidade familiar e em casas de Contagem. Atuação das crianças e aprendizagem dos personagens de máscara, com presença do trio de palhaços mirins.

4.3.3.3. Jequitibá-MG (2,5 horas vídeo).

Em fazenda da zona rural dessa cidade próxima à Serra do Cipó, a chegada de cinco Folias-de-Reis num festejo de encerramento próximo ao dia de São Sebastião, fim de janeiro. Observa-se a semelhança dos estilos e máscaras e os talentos individuais dos Mateus de cada grupo, com versos mais conhecidos ou mais raros.

4.3.4. RIO GRANDE DO NORTE E SEU BOI DE REIS.

4.3.4.1. Boi de Reis de Cuité (2 horas vídeo).

Brincadeira na própria localidade, no município de Pedro Velho-RN, com Mateus, Bastião e Birico como personagens cômicos, em 26/07/03, o "derradeiro sábado de Santana" tradicional. Responsável local: Mestre José Cândido.

4.4. Transcrições de Mateus, Bastião, Pai Francisco e Catirina.

Apresento aqui de início uma transcrição de diálogos de Mateus de Cavalo-Marinho a partir de um registro fonográfico realizado em 2000 por Mestre Salustiano, de Cidade Tabajara, Olinda-PE. É o momento de iniciação do contato entre Mateus e o Capitão, ou seja, a "Chamada de Mateus" e o diálogo do Mateus e Capitão. Nesta "brincadeira" de Salustiano, chamada Cavalo-Marinho Matuto¹¹¹, os diálogos são ligeiros, sem desenvolvimento detalhado, pelo fato dos "brincantes" residirem e se apresentarem no grande Recife, reduzindo a "brincadeira" para uma hora de duração.

Essa forma reduzida é interessante para um primeiro contato do público da capital, que não conhece a tradição, como para a pesquisa: estão aí as linhas de força do enredo que se estabelece entre "palhaço" e "patrão". Depois virão detalhamentos narrativos diferentes, na comparação com os registros do interior de Pernambuco.

4.4.1. Transcrição Mateus de Salustiano.

CD Mestre Salustiano – Cavalo Marinho

Faixa 5. Chamada do Mateus e Diálogo do Mateus e Capitão

Capitão: Maciel Salustiano.

Mateus: Mestre Salustiano.

Rabeca: João Salustiano (pai).

Toada.

Nego Mateus, venha cá
Comer peixinho, lêlê vem,
Camarão do mar.

¹¹¹ Registrada e transcrita no Doutorado de John P. Murphy: "Performing a moral vision: an ethnography of Cavalo-Marinho, a Brazilian musical drama", 1994, op. cit.

Toada.

Papuá, papuá,
Nego Mateu venha cá.
Papuá, papuá,
Capitão mandou chamar.
Papuá, papuá,
Faça o favor, venha cá.

Capitão: - Nego Mateu! Levante pra falar comigo!

Mateus: - Hoje?

Capitão: - É hoje mesmo, rapai, levante!

Mateus: - Vo-você tá acuado cum eu, é sinhô?

Capitão: - Eu num tô acuado com ninguém, rapaiz. Eu quero que você levante pa falar comigo!

Mateus: - Ô xente... eu inda tô no buraco. Pude sair, tá um pedaço de fora agora, e o sinhô vem acupá a vida dos outro...

Capitão: - Eu num tô ocupando vida de ninguém, rapaiz.

Mateus: - Sim, o sinhô qué eu pa fazer quê?

Capitão: - Pra gente fazer o que fez no ano passado.

Mateus: - E eu to fazendo mah´ nada, sinhô, que o tempo num tá dando pra isso não.

Capitão: - Num tá o quê, rapai´!

Mateus: - E o apagão que ta aí, com a mulesta, tá interrompeno...?

Capitão: - Acende o candeeiro!

Mateus: - O quê? Ô xente, vôte! E ô... eu, olha, o candeeiro fai muito tempo que ele vive o pavio moiado.

Capitão: - Mas a gente bota ele pa funcionar.

Mateus: - O quê, sinhô? [indireto] Ôxe, vaqueiro...

Capitão: - Bóra, rapai, se levante, quem cunversa muito é pai de moça quando a moça é bonita, ´quê quando ela é feia a gente manda ir-se embora logo!

Mateus: - Ô sinhô, inda tem menin'ái que inda vadeia aqui mai eu e parente?

Capitão: - Ô xen' tem! Agora venha cá. Você vai querer acertar o serviço aqui ou num vai?

Mateus: - É pa trabaiá, é, sinhô?

Capitão: - É p'a trabalhá, sim.

Mateus: - Fai' muitos ano que eu deixei de fazer alguma coisa.

Capitão: - Mai' você ta fazeno quê agora?

Mateus: - Eu? To desmanchando o que tá feito, sinhô.

Capitão: - Apois, vamo começá a trabalhar.

Mateus: - Fazê quem?

Capitão: - Tumá conta aqui, rapaz!

Mateus: - Pra tumá conta e num dá conta?

Capitão: - Você tem que tumá conta e dá conta.

Mateus: - Ô sinhô, e que é q'ó sinhô qué q'eu faça, no mei' desse povo?

Capitão: - Você vai tumá conta aqui dessa festa, e aqui num vai passá ninguém.

Mateus: - E fazê... dá o quê?

Capitão: - Ô xente, que que eu vou-lhe dar? Eu vou lhe dar...

Mateus: - O sinhô, o sinhô inda tá trabalhano chifado?

Capitão: - Ô xen' tô lhe chifrando ainda.

Mateus: - Ô, ô sinhô, e o sinhô 'sina o do... o documento?

C: - Assina.

Mateus: - Mai a semana passada num tive... vou contá u'a coisa o sinhô, eu vi um casalzim de véio saino do banco... tá o rolão no bolso!

C: - Que rolão é esse, Mateus?

Mateus: - O, o aposentadoria, sinhô.

C: - Ah, era o dinheiro!

Mateus: - Ih, ô xen'! Foi não, foi real!

C: - Ah, foi real, foi?

Mateus: - Foi real.

C: - Cuidado, Mateu!

Mateus: - ...

C: - Ô Mateu, mai vamo acertá o serviço?

Mateus: - E quanto o sinhô dá pa eu fazê?

C: - Eu dou uma buchada, com cabeça e tudo, uma carteira de cigarro...

Mateus: - Não, si... não sinhô, tô de dieta. Eu num como cabeça não.

C: - Não, mai você pode ficar c'ó a cabeça.

Mateus: - Não, ôxe, que estória, sinhô... Num vai... Num pode deixar uma cabecinha pa quem qué não?

C: - Apois, a gente dá a cabeça a Toni.

Mateus: - Ah! E cum certeza!

C: - Tá certo?

Mateus: - Ele vai cumê a cabeça com quem?

C: - Ôxe, ele vai cumê a cabeça com Rui Bandeira!

Mateus: - A, ah pois ta bom, sinhô... Sim! E...

C: - Agora, venha cá u'a coisa.

Mateus: - Sim?

C: - É você sozinho ou tem alguém com você?

Mateus: - Lá em casa tem um neguinho. Ele é mai' avexado de que eu. Ele saiu na frente eu saí atraí, ele facilitou, eu, tome, na frente, passei.

C: - Dele.

Mateus: - E apois, sinhô. E no mesmo canto que ele saiu eu passei. Foi...

C: - E você chegou primeiro

Mateus: - Mai, ôxe, eu vou perder pra [Brás Cubas?, bascula?] se eu morano no lixo, ôxe...

C: - E comé que...

Mateus: - Ê de-deu caganeira, correu no fecha a barguilha... ê, sô, nos seus carneiro, quando fica tudo rino, quem é, quem é... Ôxe, tá bestano!

C: - Ô Mateu, e comé que ele chega?

Mateus: - Ô xente! Mai primeiro tu não querem... que eu... diga alguma coisa não, sinhô?

C: - Eu quero que você dê uma boa noite p'esse pessoal aqui, ou um bom dia...

Mateus: - Ô sinhô, e se eu começá a dá agora, vou terminar que hora, esse povo todim?

C: - O negócio é você dá ligeiro.

Mateus: - E, e, e vai apagá a lui?

C: - Não, rapai, boa noite você dá a qualqué hora, um bom dia, u´a boa tarde...

Mateus: - Ô sinhô, o sinhô já deu argum dia?

C: - A boa noite já, um bom dia também.

Mateus: - Sim, sim. Apois é, pois vô dizê:

- E dize boa noite po dono da casa!
- E dize boa noite pa Dona também, que é mulhé do dono da casa, sinhô! É u´a amizade roxa.
- E dize boa noite pos mininiu, que é fio do dono da casa, que fizeram os doi!
- E dize boa noite pás minininha, que é irmã... dos mininiu! Ma é uns papa leite, que só, veno.
- E dize boa noite pa meus sinhore!
- E dize boa noite pa quem chegô!
- E dize boa noite pa quem chegá!
- E Capitão mandou chamar eu mesmo?

C: - Mandei.

Mateus: - Apoi, banana de meia desfolada.

C: - Pra o Mate... pra o Bastião

Mateus: - Ô, ô, ô sinhô. Ôxe, e-eu tirei... eu andei c´um siri... pa tirá leite, pa dá cumê o fi do Capitão.

C: - Que conversa de doido é essa, Mateu! Quem já viu siri dá leite?

Mateus: - Oi, ôxe, aperta no peito dele pa vê que num sai! Ôxe, o cabra fai pixiê, pixié, as pata chega se abre. E-a-aí... os minino do Capitão excitado, passando uma fome que só um desprezado do mundo... Ôxe, indé brincadeira, sinhô! M-mai eu, s´eu dissé u´a coisa tu não acredita sinhô! Ói, eu vi uma coisa!

C: - Que foi que tu viu, Mateu?

Mateus: - Maracajá virou raposa

C: - Hum. Eh-he.

Mateus: - Foi de verdade, siô. E sim, ô ô sinhô, e tu quiere mais u quê?

C: - Eu quero sabê, eh que você pode dá uma loa da sua terra!

Mateus: - U- uma broa?

C: - U´a loa.

Mateus: - Daquela feita de goma ou de ferida de boubá?

C: - Não, eu quero uma loa da sua terra.

Mateus: - Daquela da mandioca, da macaxeira? Daquela que é quebrada na casa de farinha? E o cara empurra lá a mandioca, é aquela é, que o siô, que o siô qué? A, a... daquela mesma goma?

C: - Não eu quero u´a loa da sua terra.

Mateus: - Da minha terra, ô ôxe! Juarez. Eu num me acho em casa não, visse sinhô. Essa, essa tuas conversa tá tudo atrapalhado, tu num acertasse nada, nem assinasse o documento, nem me chifasse nem eu chifei tu, e nem tu passasse o papé que tinha que passá... e só vem ixigino as coisa, aqui trabaia de graça é? É o sem-terra é? É, é os miserave que tá no mei do mundo, ah, pidino de porta em porta?

C: - Mas num já acertei a buchada com a cabeça e a carteira de cigarro, rapai?

Mateus: - Ôxe, eu vô cume cabeça, rapai, só tem é osso... quando a gente tem o... a... o direito de acertá um nu oio, que dá u´a chupada nu oio, ainda sai alguma coisa. E se num chupá no oio?

C: - Mas essa... essa cabeça já vem tratada, é, o oio do bode num tá... já ta é tirado, já.

Mateus: - E quem furou o oio, sinhô?

C: - Foi quem tava tratano o bode.

Mateus: - Ah! Sim!

C: - Agora diga uma loa da sua terra.

Mateus: - Sim! Uma broa, né, sinhô?

C: - Não, uma loa.

Mateus: - E-eu vô dize é agora. Eu vô ali fora pa vê se laiá ta com o tabuleiro dela aberto p´eu butá dento a mão e trazê uma pa dá de presente o sinhô. De verdade mesmo. Vou dizer, sinhô.

C: - Pois diga.

Mateus: - Eu vô dizê.

E quando chega o mei´de maio

O setestrelô é escondido.

Quando chega o mei de abri

O setestrelô é aparecido.

Do setestrelô pa cima

Só vai quem Deus é servido.

Morre o hóme, fica a fama

E fica muié sem barriga...

É sem marido.

C: - É sem marido, não, Mateu?

Mateus: - Mai, purque eu... passei a mão, relei embaixo, sinhô.

C: - Da mulé.

Mateus: - Ô ixé Maria, é ca mulé que eu to falano, sinhô? Ô ô sinhô, e o sinhô também vadeia aqui junto com a famia do Capitão?

C: - Não, eu vô dexá você tumano conta, só isso.

Mateus: [indireto] - Promete?

C: - Agora eu quero saber se é você sozinho, ou tem alguém com você

Mateus: - Eu tenho um doidim lá em casa, tá a cabeça do muleque!

C: - E comé que ele chega?

Mateus: - Ô xen, ele vá... sim, se chegá: 'Pá-pá, pá-pá, pá-pá, pá-pá, ele chega.

4.4.2. TRANSCRIÇÃO CAVALO-MARINHO CONDADO

Mestre Biu Alexandre, Condado-PE, 2001.

Capitão: Biu Alexandre

Contra-mestre: Aguinaldo

Mateus: Doca Maurício

Bastião: em identificação

Figureiro: Luís Rodinha (in memoriam)

Mestre Ambrósio: Risoaldo

Toadeiro: Bebe Água

Rabequeiro: Antonio Teles

TOADA DE CHAMADA DE MATEUS:

Cadê o nego Mateus, adeus mana

Cadê o nego Mateus, adeus mana

Que eu não vejo ele chegá,

Leleô, adeus mana, laiá

Leleô, adeus mana, laiá

Bravo maná, adeus mana, laiá...

Vaqueiro que corre gado
Precisa dum bom gibão
Vou-me embora dessa terra
Plantar meus algodão
Vou-me embora, vou-me embora
Hoje sim, amanhã não

Papuá, papuá
Chega pra roda sambar
Papuá, papuá
Nego Mateus, venha cá
Papuá, papuá
É nos quindim de laiá
Papuá, papuá...

[MATEUS FOI CHEGANDO, BATENDO SUA BEXIGA DE BOI, E AQUI COMPLETA O VERSO, JÁ SEM O SOM DOS INSTRUMENTOS, APÓS SENTAR-SE NO COLO DO TOADEIRO NO BANCO DOS MÚSICOS:]

Mateus: - Chega da roda pra cá...
Aqui eu vou me acabar, ai ai, aai

[E O CAPITÃO VAI MOSTRAR O LOCAL PARA MATEUS, POIS QUER CONTRATÁ-LO PARA QUE "TOME CONTA E DÊ CONTA". VAI MOSTRANDO A VOLTA DA RODA ATÉ QUE CHEGA DIANTE DA CÂMERA DA PESQUISA:]

Mateus: - Esse daqui é o quê?

Capitão: - Isso aqui? Isso aqui é um 'engancha'.

Mateus: - Xi... Eita!

Capitão: - Ó aqui: se você vier na carreira você se engancha, ó aqui.

Mateus: - Ah, sim, não passa não. Pronto, eu já vi tudinho.

Capitão: - Já viu tudo? Olhe bem ainda aqui.

Mateus: - Ainda vem por aqui?

[O CAPITÃO CHEGA COM MATEUS À FRENTE DO BANCO DOS MÚSICOS, DE ONDE HAVIAM INICIADO A VOLTA]

Capitão: - Isso aqui é uma banda.

Mateus: - De música...

Capitão: - De música. Então você tem esse trabalho aqui e tem mais a banda pra ouvir... Assistir. Brincar. Farrar¹¹².

Mateus: - Tá bom.

[AO SOM DA TOADA O BASTIÃO ENTRA POR BAIXO DO BANCO, DEITADO, E É RECEBIDO POR MATEUS, QUE VAI AO CHÃO E O ABRAÇA COM BRAÇOS E PERNAS]

TOADA:

Cadê o sebastião, adeus mana

Cadê o sebastião, adeus mana

Que eu não vejo ele chegá,

Leleô, adeus mana, laiá

Leleô, adeus mana, laiá

Bravo maná, adeus mana, laiá...

Bastião: - Pa-pa... pareia!

Mateus: - Ôoi.

Bastião: - Eu tava dormindo, o senhô me acordou pra quê?

Mateus: - Por quê, pareia? Aqui tem um negócio aqui, pareia.

[E EXPLICA A PROPOSTA DE TRABALHO DO CAPITÃO]

Capitão: - Ô Bastião, aqui... Eu quero que você dê uma boa noite aqui, a esse pessoal, quem é casado, quem é solteiro, quem é solteira... casada, mancebado, amigado, ajuntado...

Bastião: - Tudo isso?

Capitão: - Tudo isso de uma vez.

Bastião: - Eu vô embora!

Capitão: - As criança...

Mateus: - Parente, é pa dá até aos home, meu nego.

Bastião: - Não, se for pa dá eu vou-me embora!

Mateus: - Não, parente, não vai... Não é pa tu dá uma continência, é boa noite!

Bastião: - Ah sim, é boa noite.

¹¹² Pode-se notar que o argumento da música vai ao encontro do desejo de Mateus, de poder brincar e sambar.

Mateus: - É boa noite.

Bastião: - Ô parente, comé que dá uma boa noite?

Mateus: - Comé que dá, parente, tu num sabe não? Dizendo! Dizendo boa noite pro povo.

Bastião: - A- ah sim, me lembrei!

[BASTIÃO SE AFASTA, OLHANDO A RODA E COMEÇA, EM ALTA VOZ:]

- Dô boa nooite... pro dono da casa!¹¹³

Músicos: - Boa noite! Boa noite, patrão Alexandre.

Bastião [para Mateus]: - Não é assim?

[ELE VAI DANDO VOLTAS PELA RODA E GRITANDO OS BOA NOITES]

- Dô boa nooite... pro povo que tá assistindo!

- Dô boa nooite... pas moceira... pas moça solteira!

Músicos [rindo]: - E a solteira moça!

Bastião: - Boa nooite pras mulher casada!

Toadeiro: - Boa noite, siô, tô às ordem!

Bastião: - Dô boa nooite pos hóme casado!

Músico: - Boa noite, siô, tô às ordem!

Bastião: - Dô boa nooite pa autoridade da cidade!

Músico: - Tô lá!

Bastião: - Dô boa nooite... [E PROSSEGUE AINDA SAUDANDO AOS BERROS]

Mateus [para o Capitão]: - Tô é doidinho hoje... tô é doido hoje pro mó de sambá aqui!¹¹⁴

¹¹³ Esse grito dos "boa noite" marca para o público familiarizado

¹¹⁴ E o verbo sambar está presente na cultura da Mata Norte pernambucana nas variadas expressões de música e dança ligadas à presença afro-descendente. Diz-se sambada de Maracatu, samba de Coco, e pelo Nordeste afora há ainda o Samba de Aboio, Samba de Pareia, etc. Por onde houve presença negra, ligada tanto à cultura da cana quanto ao comércio e serviços das cidades, há o sambar. Esse registro é anterior ao do samba que se associou no século XX ao Rio de Janeiro e ao padrão do carnaval. É uma referência lingüística banto-africana de Angola e Congo, como apontado no Cap. 1.

[E MOSTRA OS TOCADORES]

Capitão: - Ah, tá doido, né?

Mateus: - Com vontade.

Capitão: - Então vamo ver. Vamos tocar aqui um sambazinho... pra você esquentar aí as idéia, né. Porque adepois vai chegar uns menino aí... E você vai ver.

Músico: - Vamos simbora!

[O CAPITÃO APITA E FAZ INICIAR A PERCUSSÃO E O CONJUNTO. LOGO O CAPITÃO SAI, COMO DIZIA, E DEIXA MATEUS E BASTIÃO TOMANDO CONTA]

05:18 TOADA:

Embola, embola, embolador,
Nego Mateus, embolador (BIS)

[MATEUS E BASTIÃO DANÇAM, BATENDO SUAS BEXIGAS NA MARCAÇÃO, E LOGO FAZEM PARAR OS TOCADORES, COM PALAVRAS DE GRAÇA]

[MATEUS E BASTIÃO DANÇAM COM AGILIDADE E SINCRONIA, E BATEM SEMPRE AS BEXIGAS NO RITMO DO BAIANO, SEMELHANTE AO DO COCO. OLHAM-SE, SEMPRE UM DE CADA LADO DO BANCO, DESLOCANDO-SE EM SINTONIA NA DANÇA, E JUNTOS SOLTAM GRITOS PROLONGADOS]

Mateus [parando de novo o músico toadeiro, a quem se dirige]:

- Tua mãe saiu com meu pai, safado?

TOADA:

Arranca mato com a unha
A tua mãe é bizunha,
Arranca mato co pé
Ai, o seu pai também é.

Músico: - Não. [E de imediato reinicia o canto e música. Depois de mais um trecho de dança ágil, Mateus interrompe de novo.]

TOADA:

Tiririca é vara de cortá, cabeleira
Perna pro ar.
Tiririca é vara de cortá, cabeleira
Perna pro ar.

[BASTIÃO INTERROMPE A MÚSICA]

Toadeiro: - Tá é com medo da tiririca, é?
[E inicia outra toada, Chamada do Soldado:]

06:28 TOADA:
Seu Sordado da Gurita
Tava dormindo acordou...

[BASTIÃO INTERROMPE COM SUA BEXIGA E DIZ AO TOADEIRO:]
- Quem manda é eu!

Toadeiro: - Não, mas o Sordado mandou!

[E JÁ SE VÊ O PERSONAGEM MASCARADO DO SOLDADO DO OUTRO LADO DA RODA]

Mateus: - Não, mas o Sordado não manda tocá, não. Sordado só anda...

[TOADEIRO REINICIA O TOQUE, AO APITO DO MESTRE - CAPITÃO]

TOADA:
Seu Sordado da Gurita
Tava dormindo acordou
Te alevanta, Sordado
Delegado mandou.

[MATEUS LOGO INTERROMPE, INDIGNADO]

Mateus: - Ô rapaz!... Ô aqui quem manda essa música!

Toadeiro: - Mas o apito tá mandando!

Mateus: - Tenho nada a ver com o apito! Mas eu mando também!

[TOADEIRO REINICIA O TOQUE]

TOADA:
Seu Sordado da Gurita
Tava dormindo acordou
Te alevante, Sordado
Delegado mandou.

[O SOLDADO MASCARADO VEM ENTRANDO NA RODA, MAS MATEUS E BASTIÃO VÃO AO SEU ENCONTRO, MANDANDO-O SAIR E BATENDO COM A BEXIGA. SAI O SOLDADO E OS MATEUS VÊM AO BANCO, QUE REINICIA A TOADA. VOLTA O SOLDADO, E DE NOVO OS MATEUS VÃO EXPULSÁ-LO]

Mateus [ao Soldado]: - Vorta!... Vorta direto que eu tô chegando...

[e dá uma bexigada. Sai o Soldado e volta Mateus para o banco, dizendo para recomeçarem o toque:]

- Casca!

[DESTA VEZ, NO CORRER DO TOQUE O SOLDADO ENTRA PELO LADO, COM SUA ESPADA LEVANTADA, GANHANDO VANTAGEM COM GRANDE MOVIMENTAÇÃO. É ELE QUE INTERROMPE O TOQUE AGORA. SURGE O CAPITÃO, QUE TAMBÉM RECEBE BEXIGADA DE MATEUS:]

Soldado: - Capitão!

Capitão: - Senhor!

Soldado: - Capitão, boa noite!

Capitão: - Boa noite!

Soldado: - Bom dia!

Capitão: - Bom dia!

Soldado: - Capitão, pra que mandou me chupar, meu filho?

[RISOS DIVERSOS]

Capitão: - Eu mandei lhe chamar!... É porque aqui tem dois nego que tá muito atrevido, num quer deixar... num quer deixar...

Soldado: - Hein?

[MATEUS VEM ESBARRAR NO SOLDADO]

Mateus: - O Soldado é na barraca, rapaiz!

Capitão: - Num querem deixar eles sambarem nada aqui. Eles dizem que o samba daqui é eles. Aí, por isso eu mandei lhe chamar.

Soldado: - Ô Capitão! Capitão quanto quer pra prender?

Capitão: - Se eu prendesse não mandava lhe chamar!

Soldado: - Ah, Capitão, pr'eu prendê, Capitão quanto paga?

Capitão: - Você diz por quanto prende.

Soldado: - Ô Capitão!

Mateus: - Tá é com safadeza...

Soldado: - Eu prendo por doze, re-dê-doze,
Vinte e quatro e catorze, num sabe?
Uma vez de samba e uma buchada.
Tá valido?

Capitão: - Tá valido.

Soldado: - Ô Capitão! Como é o nome desse daqui?

Capitão: - Esse daí é Mateus.

Soldado: - Esse é teu. E esse outro?

Capitão: - É Bastião.

Soldado: - Esse tá no chão. E bate João.

[AQUI O CAPITÃO RECEBE UM DINHEIRO DE ALGUÉM DO PÚBLICO E ENTREGA A MATEUS, PROVOCANDO REAÇÃO DO SOLDADO:]

Soldado [para a pessoa que deu o dinheiro]: - Ah, tu sois desse, é? Papudinho, vem pra cá! Olha que eu lasco ele, visse?... Adepois nós come taruga (?)

09:08 TOADA:

Ô papai, diga à mamãe
Que amarre o cachorro dela (BIS)
O Sordado da Gurita
Tá dormindo em sentinela (BIS)

[INICIA A DANÇA PRÓPRIA DO SOLDADO SEGURANDO MATEUS E BASTIÃO LADO A LADO, PISANDO FIRME E RITMADO, E RECUANDO E VOLTANDO PARA A FRENTE DO BANCO DE TOCADORES. ENTÃO ELE SALTA E INTERROMPE O TOQUE:]

Mateus: - Tu abriu essa perna, mas saiu uma catinga azeda! Numa abre essa perna mais não!

Soldado: - Com dez anos me casei,
Com quinze criei família,
Com quem diga o Soldado?

Povo: - Da gurita!

TOADA:

Ô papai, diga à mamãe
Que amarre o cachorro dela (BIS)
O Sordado da Gurita

Tá dormindo em sentinela (BIS)

Soldado: - Sou um Soldado da Gurita
Velho e novo e dispensado
Boto o apito na boca
Chamo pelo delegado
Capitão, quer os dois nego?

Músicos: - Amarrado.

09:57 TOADA:

Amarra o nego, Sordado
Com ordem do delegado
Amarra o nego, Sordado
Eu quero nego amarrado...

[O MATEUS É PERSEGUIDO PELO SOLDADO, EM VOLTAS PELA RODA, EM SALTOS E MOVIMENTOS COMO OS DE CAPOEIRA, NO RITMO ACELERADO DO BAIANO DE RABECA. DEPOIS DE VÁRIAS VOLTAS, ELE SEGURA PELO COLARINHO O MATEUS, QUE SE RENDE. BASTIÃO AINDA TENTA LIVRAR O PARCEIRO, CERCA O SOLDADO E DÁ BEXIGADA]

TOADA:

Pega o Bastião, seu Sordado
Pega o Bastião, seu Sordado
Pega o Bastião, seu Sordado
Pega o Bastião, seu Sordado...

[E O SOLDADO AGORA CERCA O BASTIÃO, QUE VAI RODEANDO E SALTITANDO NO RITMO. O SOLDADO SEGURA BASTIÃO E O TRAZ DIANTE DO BANCO, DANDO COM A ESPADA EM SEU CHAPÉU. MATEUS VEM TENTANDO LIVRAR O PARCEIRO, QUE SE ABRAÇA COM O SOLDADO E CAI COM ELE. NO CHÃO O SOLDADO IMOBILIZA BASTIÃO AO COLOCAR A ESPADA EM SEU PESCOÇO. COM A DISPUTA NO CHÃO, O CAPITÃO E OS MÚSICOS COMENTAM RINDO:]

Músicos: - Torou a bexiga... Agora lascou-se!... Agora dá, agora dá!

Bastião: - Agora ele dá, agora ele dá!

[O SOLDADO VAI LEVANTANDO E SOLTANDO BASTIÃO]

Bastião: - O soldado... em cima d´eu!!

Soldado: - Capitão! É frouxo!

[MATEUS DIZ AOS MÚSICOS DO BANCO QUE RECOMECEM:]

Mateus: - Banana de meia desfolada! Pa decascá memo, ora!

12:04 TOADA:

Biriba é pau, é pau, é pau

Pau, é pau, é pau

Biriba é pau, é pau, é pau

Pau, é pau, é pau

[O SOLDADO RETOMA AQUELA DANÇA BEM PISADA DE SEGURAR LADO A LADO MATEUS E BASTIÃO. OS DOIS BATEM AS BEXIGAS NO RITMO, E O TRIO SE DESLOCA, VAI E VOLTA. DEPOIS O SOLDADO FAZ PARAR A MÚSICA E DANÇA, COM UM SALTO]

Soldado: - Ô Mateus! Vai para os menino!

Mateus: - Quem que é aquela que eu encontrei pelo caminho? Traz a sorte, pareia [para o Bastião]. Traz a sorte!

Bastião: - Traz a sorte!

Mateus: - Ele vai mandar uma sorte de dezoito conto!

Bastião: - Será, pareia?

[O SOLDADO INDICA A BASTIÃO PESSOAS DA RODA QUE PODEM DAR DINHEIRO. BASTIÃO VAI E RECOLHE EM SEU CHAPÉU. MATEUS VAI RECOLHER TAMBÉM, DE SEU LADO DA RODA]

Mateus: - Traz a sorte, pareia!... Chegou da verdinha! Ondino mandou um real!

[O CAPITÃO ENTREGA TAMBÉM A MATEUS DINHEIRO MANDADO PELO PÚBLICO]

Mateus: - Brigado, seu Ondino!... Você num deu nenhum a eu! [e Mateus entrega um dinheiro ao Soldado]

Soldado: - Ê Bastião...

[BASTIÃO CHEGA COM O QUE RECEBEU]

Bastião: - Óia... óia!...

[entrega ao Soldado, depois pega da mão dele e levantando a nota, grita:]

-Bravos à sorte, pareia!

[devolve ao Soldado, que entrega então ao Capitão]

13:35 TOADA:

Feijão queimou
Ave Maria!
Feijão queimou
Ave Maria!
Feijão queimou
Ave Maria!

[O SOLDADO RETOMA A DANÇA, MAS JÁ EM SITUAÇÃO DE DESVANTAGEM. AGORA OS MATEUS É QUE O CERCAM. ELE VAI SE ESQUIVANDO, INDO E VOLTANDO PELA RODA, RECEBE BEXIGADAS E ENFIM FOGE]

TOADA:

Foi embora, me deixou
Amor, amor, amor
Foi embora, me deixou
Amor, amor, amor
No terreiro, venho cá
Amor, amor, amor
No terreiro, venho cá
Amor, amor, amor

TOADA:

Ô baiano da rebeca
Ô baiano da rebeca
Nós já não vamos parar
Nós já não vamos parar

Eu vou dá uma boa noite
Pro povo desse lugar, mamãe
Baiano é hoje, mamãe
Baiano, é hoje, mamãe...

[E SURGE NOVA FIGURA DE MÁSCARA, O EMPATA-SAMBA]

EMPATA-SAMBA: - Pára rebeca, pandeiro... bage, mineiro... Mateus, Sebastião... se tocá eu furo! Não tocá nada, não!

Toadeiro: - Já começou a safadeza!

Mateus: - Aqui vem essa qualidade de gente?

[EMPATA-SAMBA AMEAÇA COM SEU BASTÃO A CADA INICIATIVA DO MÚSICOS E DOS MATEUS:]

Empata-samba: - Se tocá eu furo!

[TOADEIRO COMEÇA A CANTAR E TOCAR COCO, COM SEU PANDEIRO]

Empata-samba: - Tu num brinque não, visse, se tocá eu furo!

Mateus: - Num brinca com ele não que ele é brabo mesmo!

Empata-samba: - Se tocá eu furo!

[E VAI IMPEDINDO AS INICIATIVAS DE RETOMAR A MÚSICA. ATÉ QUE SURGE NA RODA OUTRO MASCARADO, O MANÉ-DO-BAILE. MATEUS E BASTIÃO SE DIRIGEM A ELE PARA SABER QUEM É]

Capitão – Você perguntou?

Mateus: - Diz que não é. É Mané-do-Baile? Não é Mané-do-Baile, que pode ajudar a nós dá uma tocada?

Capitão: - É seu Mané-do-Baile!

Mateus: - A poi, eu chamei mesmo! Como é o nome dele?

Capitão: - Seu Mané-do-baile!

Mateus: - Seu!

Bastião: - É seu Mané-do-Baile mesmo, parecia!

[MATEUS VAI E VOLTA ALGUMAS VEZES, PERGUNTANDO AO HOMEM. ENTÃO SE APROXIMAM JUNTOS DO CAPITÃO, JUNTO AO BANCO]

Mateus: - Pronto, Capitão. É esse daqui?... Essa beleza?
[caçoando da máscara enorme de couro com pêlos].

Capitão: - É

Mané-do-Baile: - Capitão, boa noite!... Bom dia!... Boa tarde!

Capitão: - Boa noite!... Bom dia!... Boa tarde!

Mané-do-Baile: - Capitão, pra quê, meu filho?

Capitão: - Seu Mané-do-Baile, mandei lhe chamar... porque aqui chegou um atrevido! Parou rebeca, pandeiro, ganzá, mineiro, Mateus e Bastião, os agalado¹¹⁵, deixou o samba parado! Então eu fiquei aqui espantado! Aí eu soube que o senhor tava em casa, por isso eu mandei lhe chamar, pra o senhor soltar eles.

¹¹⁵ Agaloados são os dançantes do Baile de São Gonçalo, os Galantes, que logo em seguida dançam com os arcos acompanhando o Capitão – Mestre – em seu cavalo. A palavra se liga aos galões de sua farda, que reproduz a de guardas cerimoniais. E seu Baile é a retomada do terreiro das mãos de Mateus e Bastião, que, deixados tomando conta, permitiram brincadeira e sambada. O Baile, assim, lembra a ordem patronal e religiosa, liderado pelo Capitão proprietário e dedicado a São Gonçalo e aos Santos Reis.

Mané-do-baile: - Eu sei.

[BASTIÃO CIRCULA SATIRIZANDO OS MASCARADOS. NISSO OS DOIS PERSONAGENS, MANÉ-DO-BAILE E EMPATA-SAMBA, TROCAM DE CHAPÉU PARA MELHOR ADAPTAÇÃO ÀS MÁSCARAS]

Toadeiro: - Ó o Empata-Samba!

Bastião: - Já vieram concordado um com o outro, parecia!

Mané-do-Baile: - Ô, ô capitão!... Eu vô sortá, num sabe? Tá solto rebeca, pandeiro, bage¹¹⁶, mineiro, Mateus, Sebastião, o Capitão... Couro nesse ladrão! [referindo o Empata-Samba]

[MATEUS E BASTIÃO EXPULSAM O EMPATA-SAMBA COM BEXIGADAS]

17:32 TOADA

Ai meu sinhô, Mané-do-Baile já chegou
Ai, meu sinhô, como vai, como passou?
Ai meu sinhô, Mané-do-Baile já chegou
Ai, meu sinhô, como vai, como passou?

[DANÇAM AGORA MANÉ-DO-BAILE, MATEUS E BASTIÃO, ENQUANTO OS GALANTES VÊM CHEGANDO PELO LADO OPOSTO DA RODA]

Toadeiro [comentando a grande máscara de nariz, em couro e pêlos]:
- Escarradeira pela venta nunca vi, não!

Primeiro Galante: - Seu Mané! Ô seu Mané! [e chega por trás chamando e batendo nas costas do Mané-do-Baile] - Capitão marinho mandou recado.

Mané-do-Baile: - Tá com fome?

Galante: - Não.

Mané-do-Baile: - Qué batê o sino?

Galante: - Não. Capitão Marinho mandou recado.

Mané-do-Baile: - Tá com dor de barriga?

Galante: - Não.

Mané-do-Baile: - Tá morrido?

¹¹⁶ Reco-reco, chamado bage porque alguns desses instrumentos eram feitos de vagens secas de árvore.

Galante: - Não.

Mané-do-Baile:

- Tá com dor-de-barriga
Escorrimento dela
Pegue o mói de urtiga
Sansão bem grande dela
Passe pela barriga
Esfregue pela canela
Coma miúdo de boi
Que parece ser coisa bela.

Dá bênção!

Galante: - Não.

Mané-do-Baile: - Dá benção!

[O GALANTE DÁ A BÊNÇÃO LEVANTANDO O PÉ¹¹⁷]

Mané-do-Baile: - Sabe dançar?

Galante: - Coisinha.

Mané-do-Baile:

- Coisinha por coisinha
O vapor corre na linha
Bate pra mim essa galinha [para os músicos]

TOADA:

Ai meu sinhô, Mané-do-Baile já chegou
Ai meu sinhô, como vai como passou?
Ai meu sinhô, Mané-do-Baile já chegou
Ai meu sinhô, como vai como passou?

[VEM DA MESMA MANEIRA O SEGUNDO GALANTE, COM DIÁLOGO E GESTO IGUAL, E DEPOIS OS OUTROS GALANTES UM A UM. É ENTÃO QUE INICIA O

¹¹⁷ Gesto marcante da inversão de poderes, do fraco contra o forte. Neste confronto específico o fraco é enviado de um mais forte. O seu Mané-do-baile, que respondia aos chamados com atitude de mando, agora reagirá a esse gesto com a pergunta "Sabe dançar?". A pergunta é coerente com o movimento de perna do Galante, que se negou a dar a bênção com a mão. Os diálogos ligeiros deixam entrever sutilmente o foco da brincadeira, na contestação e sátira de padrões e mandões. Na experiência repetida em campo observei ajustes que disfarçam essas sátiras conforme estejam presentes padrões. Este registro transcrito aqui foi captado em brincadeira no bairro do Mestre, diferente do contexto de apresentações anuais pagas pela Prefeitura. Aqui o único microfone era o da câmera, fato muito bem percebido pelos brincantes. Em trabalho anterior proponho visão dos Bois e outras brincadeiras de personagem negro demarcado como "brincadeiras de confronto" (Bueno 2001).

BAILE DE SÃO GONÇALO, COM O MESTRE PUXANDO A DANÇA COM OS GALANTES]

TOADA:

Senhora dona da casa
Licença eu quero pedir (bis)
Meia hora de relógio
Pro meu mestre divertir (bis)

Senhora dona da casa
Eu não quero seu dinheiro (bis)
Quero que me dê licença
D´eu brincá no seu terreiro (bis)

Senhora dona da casa
Bote a cabeça na porta (bis)
Nos diga senhora dona
Quantas galinha tem morta (bis)

Quanta galinha tem morta
Eu quero o figo e a moela¹¹⁸ (bis)
Nos diga senhora dona
Tenha dó da nossa goela (bis)

[EVOLUEM NA DANÇA EM VÁRIAS SEQÜÊNCIAS COM TOADAS PRÓPRIAS. QUEM VEM NO FINAL DAS FILEIRAS DE GALANTES SÃO AS CRIANÇAS: PASTORINHAS E ARRELIQUINHOS. A PARTIR DE CERTO PONTO O MESTRE DA DANÇA RECOLHE OS ARCOS E SURGE COM SEU CAVALO, PARA REPRESENTAR O CAPITÃO MARINHO]

TOADA:

Chega pa frente e chega pa trás (bis)
Dá meia volta e tá bom demais (bis)
Mestre cavaleiro já pode chegar (bis)
Que a dona da casa mandou lhe chamar (bis)

Capitão:

- O sol de manhã é ouro
Mei dia é reis coroadado
De tarde é falecido
De noite é sepultado.

¹¹⁸ Comparar o "figo e a moela" que se pede aqui com a língua do boi, que Catirina pede no Boi do Maranhão. Expressam exclusão social de maneira cifrada, na preferência pelas partes mais baratas do boi e da galinha. São partes, no entanto, de valor nutritivo importante, metáfora possível da presença cultural afro-descendente e cabocla, que dá substância e osso para tantas manifestações culturais, mesmo excluída do acesso a bens de consumo.

Pastorinha!

Galantes [com a Pastorinha]:

- Senhor, meu amo!

Capitão: - Sabe pra quem vai a sorte desse lugar?

Galantes [com a Pastorinha]:

- Diga que eu não sei adivinhar!

Capitão: - Essa sorte vai pra Nossa Senhora da Lapa, Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora do Livramento, que livra nossa brincadeira, dê paz do começo ao fim. Brava essa sorte, Mateus!

Mateus: - Bravo à sorte!

Bastião: - Brava sorte!

TOADA:

Nossa senhora da Lapa
É uma senhora de bem (bis)
Quem tá na sua ribeira
Nada falta, tudo tem (bis)

Eu já bebi, não bebo mais (bis)
Aguardente boa, meu mano
É bom demais (bis)

Carrapatinho das Alagoa
Carrapatinho das Alagoa
Procura a sorte, Pastorinha
Que a sorte é boa (bis)

TOADA DO CAVALO:

Cavalo corredor
Cabresto curto
Cavalo corredor
Cabresto curto

[CAPITÃO PEDE MAIS UMA VEZ A TOADA]

TOADA:

Senhora dona casa
É uma senhora de bem (bis)
Quem tá na sua ribeira

Nada falta, tudo tem (bis)

Eu já bebi, não bebo mais (bis)
Aguardente boa, meu mano
É bom demais (bis)

Carrapatinho das Alagoa
Carrapatinho das Alagoa
Procura a sorte, Arreliquinho
Que a sorte é boa (bis)

TOADA DO CAVALO:

Tira a cangaia
Do cavalo do matuto
Tira a cangaia
Do cavalo do matuto

[COM ESSA TOADA, O CAPITÃO FAZ GIROS RÁPIDOS SOBRE SI, DANÇANDO COM O CAVALO, E ENCERRA O BAILE].

Capitão [para o toadeiro]: - Mestre Ambrósio.

TOADA:

Seu Ambrósio que vem ver
Figura pra vender
Seu Ambrósio que vem dar
Figura pra comprar...

[E VEM ENTRANDO NA RODA O MESTRE AMBRÓSIO, COM SUA DANÇA REQUEBRADA, LADEADO POR MATEUS E BASTIÃO. NESTA FASE O PAPEL DO CAPITÃO DO CAVALO SERÁ ASSUMIDO POR UM JOVEM APRENDIZ, O PRIMEIRO GALANTE].

Mestre Ambrósio: - Capitão!

Capitão: - Diga!

Mestre Ambrósio: - Um bom dia!

Capitão: - Bom dia!

Mestre Ambrósio: - Boa tarde!

Capitão: - Boa tarde!

Mestre Ambrósio: - Boa noite!

Capitão: - Boa noite!

Mestre Ambrósio: - Capitão, como?

Capitão: - Vai!

Mestre Ambrósio: - Ô Capitão, pra quê mandou chupar o Ambrósio véio?

Capitão: - Seu Ambrósio, mandei lhe chamar porque eu tô precisando de figura pra Caval-Marinho.

Mestre: - Ele não é caroço, ele mandou lhe chamar.

Mestre Ambrósio: - Ô Capitão, pra quê mandou me chamar?

Capitão: - Seu Ambrósio, mandei lhe chamar porque eu tô precisando de figura pra Caval-Marinho.

Mestre Ambrósio: - Ô- ô Capitão... olhe, eu sou viajado, num sabe? Mai, ô Capitão, num tem figura pra Caval-Marinho.

Capitão: - Seu Ambrósio, pra quê tem?

Mestre Ambrósio: - Tem pra mamulengo.

Capitão: - Num serve.

Mestre Ambrósio: - Catimbó.

Capitão: - Serve não.

Mestre Ambrósio: - Xangô.

Capitão: - Também não.

Mestre Ambrósio: - Maracatu.

Capitão: - Serve pra mim não.

Mestre Ambrósio: - Cabocolinho.

Capitão: - Num serve.

Mestre Ambrósio: - Coco-de-roda.

Capitão: - Serve também não.

Mestre Ambrósio: - Ô- ô Capitão, só serve pa Cavalu-Marinho?

Capitão: - Só serve pra Cavalu-Marinho. Ô seu Ambrósio!

Mestre Ambrósio: - Pronto.

Capitão: - Ô seu Ambrósio, o sinhô diz que é muito viajado, eu sei que a sua maleta é muito grande...

Mestre Ambrósio: - É - é desse tamanho!

Capitão: - Agora eu quero saber se o sinhô, revirando de cima pa baixo, de baixo pa cima, se encontrá com ela, quê vai butá dentro?

Mestre Ambrósio: - Do samba!

Capitão: - Se encontrá com ela, ao meno duas me resolve.

Mestre Ambrósio: - Ô Capitão!

Capitão: - Pronto

Mestre Ambrósio: - Ô- ô, eu vô lá dento butá a mão no fundo...

Capitão: - Do saco.

Mestre Ambrósio: - E vô vê se encontro. Bate um coco, meu fio [para o toadeiro].

TOADA:

Seu Ambrósio que vem ver
Figura pra vender
Seu Ambrósio que vem dar
Figura pra comprar...

[AMBRÓSIO DANÇA, VAI E VOLTA ACOMPANHADO POR MATEUS E BASTIÃO, QUE SEMPRE BATEM SUAS BEXIGAS NAS PRÓPRIAS PERNAS MARCANDO O RITMO]

Mestre Ambrósio: - Ô- ô Capitão. Eu butei a mão lá no fundo.

Capitão: - Do saco.

Mestre Ambrósio: - Ô Capitão, encontrei duas, serve?

Capitão: - Pro samba serve!

Mestre Ambrósio: - Ô – ô Capitão!

Capitão: - Vá dizendo.

Mestre Ambrósio: - Agora, me pague.

Capitão: - Ô seu Ambrósio... eu só posso lhe pagar... adepois que o siô apresentá uma por uma. Saber como se brinca, como é que se apresenta.

Mestre Ambrósio: - Ô- ô Capitão... quer que eu mostre uma por uma?

Capitão: - A figura.

Mestre Ambrósio: - E a pois?

Capitão: - Mai, exatamente, pra o senhor receber tem que amostrá uma por uma, comé que se entra, como chega, comé que representa.

Mestre Ambrósio: - Ô- ô Capitão, vamo terminá a conversa, vamo apresentá, meu fio?

Capitão: - A figura.

[AMBRÓSIO VAI ENTREGANDO SUA ESPADA DE PAU PARA O CAPITÃO E INICIANDO MOVIMENTOS]

TOADA:
Seu Ambrósio que vem ver
Figura pra vender
Seu Ambrósio que vem dar
Figura pra comprar...

[AMBRÓSIO APENAS DANÇA UM POUCO, SEM IMITAR FIGURA, E JÁ PÁRA OS TOCADORES].

Capitão: - A figura!

Mestre Ambrósio: - Então toca, meu fio.

TOADA:

Oi bota bom, seu Ambrósio
Bota bonzim seu Ambrósio.
Oi bota bom, seu Ambrósio
Bota bonzim seu Ambrósio.

[AMBRÓSIO VEM DANÇANDO E BATENDO A MÃO DE LADO NO RITMO, IMITANDO GESTO DO MATEUS COM A BEXIGA. E JÁ PÁRA O TOQUE]

Mestre Ambrósio: - Capitão viu?

Capitão: - Vi, mas num conheci.

Mestre Ambrósio: - No chegar.

Capitão: - Não, siô.

Mestre Ambrósio: - No butar¹¹⁹.

Capitão: - Não siô.

Mestre Ambrósio: - Capitão é burro, num vô dizer. [e vai saindo]

Capitão: - Pode voltar e dizer.

Mestre Ambrósio: - Vortei pra receber. O Mateus! Quer ver mais?

Capitão: - Quero.

TOADA:

Seu Ambrósio, que é bom demais
Seu Ambrósio é bom demais!
Seu Ambrósio, que é bom demais
Seu Ambrósio é bom demais!

[AGORA ELE IMITA DANÇANDO O BASTIÃO, TAMBÉM BATENDO A MÃO COMO BEXIGA]

Mestre Ambrósio: - Capitão viu?

Capitão: - Vi, mas num conheci.

Mestre Ambrósio: - Capitão é burro, num vô dizer [e vai saindo].

Capitão: - Pode voltar e dizer.

Mestre Ambrósio: - Vortei pra receber. O Sebastião! Quer ver mais?

Capitão: - Quero.

TOADA:

Seu Ambrósio
Seu Ambrósio

¹¹⁹ É o verbo botar usado para "butar uma figura", ou seja, encenar incorporando as características próprias do personagem de máscara. Faz pensar tanto no exercício do ator quanto no do médium religioso de matriz afro-descendente, que "se atua" dando corpo a uma entidade espiritual, como "cavalo" do "santo". Faz pensar também nas *performances* de máscara que tantas civilizações africanas e americanas encenavam, presentificando a memória de ancestrais históricos e mitos associados. E pensar, finalmente, na formação de um conceito de literatura muito antes de qualquer escrita, nos ritos de cada povo acessar e consultar personagens de sua cultura.

Seu Ambrósio
Seu Ambrósio

[DANÇA AGORA SEGURANDO MATEUS E BASTIÃO LADO A LADO NO PASSO, COMO FAZ O SOLDADO DA GURITA. VÊM OS TRÊS CHEGANDO E PARAM O TOQUE E A TOADA]

Mestre Ambrósio: - Capitão viu?

Capitão: - Vi, mas num conheci.

Mestre Ambrósio: - No chegar.

Capitão: - Não, siô.

Mestre Ambrósio: - No butar.

Capitão: - Não siô.

Mestre Ambrósio: - Capitão é burro, num vô dizer [e vai saindo].

Capitão: - Pode voltar e dizer.

Mestre Ambrósio: - Vortei pra receber. O Sordado! Quer ver mais?

[AMBRÓSIO FAZ DESSA MANEIRA COM MUITAS OUTRAS FIGURAS, MOSTRANDO O GESTUAL DE CADA UMA NA DANÇA E COBRANDO DO CAPITÃO]

[AGORA SERÁ VISTA A FIGURA DA VÉIA DO BAMBU, EM OUTRA BRINCADEIRA:]

Brincadeira de Mestre Inácio Lucindo, Camutanga-PE / Macugê, 2001.

Capitão: Inácio Lucindo

Mateus: - Arlindo de Cravo Branco

Bastião: Fia

Véia-do-bambu: Aguinaldo de Biu Alexandre

Toadeiro: Zé Mário

Rabequeiro: Mané Pereira

TOADA:

Cruzeiro malha no sul

Olha a Velha-do-Bambu!

Carneiro malha no sul

Olha a Velha-do-Bambu

Carneiro malha no sul

Olha a Velha-do-Bambu!

[A VELHA – INTERPRETADA POR AGUINALDO, O MESMO CAPITÃO DA BRINCADEIRA ANTERIOR – VEM AFOGUEADA, LEVANTANDO A SAIA E SE ENCOSTANDO EM QUEM CHEGAR, COMO O MATEUS]

Rabequeiro: - Tem vergonha, véia sem-vergonha!

Bastião: -É o quê? [o que a Velha está mostrando, com a saia levantada?]

Músicos: - É um telefone, é? [satirizando o volume de um corpo masculino]

[A TOADA RE-INICIA E A VELHA VEM PARA CIMA DE UM DOS MÚSICOS, ENLAÇANDO-O COM A SAIA E PUXANDO PARA SI. RISOS GERAIS. DEPOIS COMEÇA RITMO MAIS LENTO E CADENCIADO, DE MARCHA]

TOADA DE MARCHA:

Sinhá velha, sinhá moça
Seu marido vai chegar!

VELHA:

Vá dizendo, meu netinho
Onde visse ele passar?

TOADA:

Ele passou em Rei de França
Reinado de Portugal

VELHA:

Vá dizendo outra vez
O que visse ele comprar

TOADA:

Ele comprou um anel
Pra sinhá velha usar.

Velha: Ô ô Mateu! Um anel, meu fio!... O anel, que dedo que bota, é nesse? [vai mostrando os dedos bem na cara do Mateus, que ri]

Mateus: - Esse aí não!

Velha: - É nesse?

Mateus: - Esse não!

Velha: - Então é nesse! [e bate a mão na cara do Mateus, que fica indignado]

Mateus: - Ô que véia nojenta!

TOADA DE MARCHA:

Sinhá velha, sinhá moça
Seu marido vai chegar!

VELHA:
Vá dizendo, meu netinho
Onde visse ele passar?

TOADA:
Ele passou em Rei de França
Reinado de Portugal

VELHA:
Vá dizendo outra vez
O que visse ele comprar

TOADA:
Ele comprou uma calcinha
Pra sinhá velha usar.

Velha: - Ô meu nego! Comprô uma calcinha, meu fio. E aqui o anel, o anel né? [e se volta para o Bastião] Como é que eu fico? Pá, parapapá, Pá!
[e batem a umbigada, ela, Mateus e Bastião]

TOADA DE MARCHA:
Sinhá velha, sinhá moça
Seu marido vai chegar!

VELHA:
Vá dizendo, meu netinho
Onde visse ele passar?

TOADA:
Ele passou em Rei de França
Reinado de Portugal

VELHA:
Vá dizendo outra vez
O que visse ele comprar

TOADA:
Ele comprou um tamanco
Pra sinhá velha usar.

Velha: - Um tamanco, meu fio. Como é que eu fico? Pá, parapapá, Pá!
[e batem a umbigada, ela e Bastião]¹²⁰

¹²⁰ A Velha-do-bambu dá corpo a sátiras de conotação sexual, como já saltava em respostas do Bastião, que não queria "dar" o boa noite para tanta gente, ou do Ambrósio, que "bota a mão dentro do saco" para encontrar figuras. Murphy (1994) e Alcício Amaral (comunicação pessoal) obtiveram informação de que a Velha não era assim há décadas atrás, não era "do-bambu". E nos últimos anos não há brincadeira de Cavalo-Marinho sem essa

4.4.3. Transcrição Reis Justinópolis.

Folia-de-Reis de Justinópolis, Ribeirão das Neves-MG 2002 (Fitas 3 e 4)
Festejo de São Sebastião em Fevereiro, encerrando temporada de Reis

Mestre: Dirceu

Contra-mestre: Adelmo

Bastião / Brechó: Alberto da Paixão Nascimento, "Alemão", 27 anos.

Velho / Baltazar: em identificação.

Bené / Gaspar: Jaime do Nascimento Filho, 21 anos.

Patrão: Zezinho de Ciriaco

Bastião: - Aêh, patrão, é o grande dia que tá chegando, patrão!

Ê, cidadão, é o dia que tá sendo celebrado desde o dia 20 de janeiro, São Sebastião... Ê cidadão, esses (Reis Magos) foi guiado por aquela estrela. Foi em Belém, adorar o Deus menino, que nasceu pro nosso bem. Foi a voz dos três Reis Magos diante da (boa nova), cidadão.

Ê, Deus que lhe dê boa noite

E também um santo dia

Eis aqui o que dizia

Aquele profeta Jeremia, cidadão.

Êi, que a bandeira de São Sebastião tá em sua porta!

Velho: - Boa noite, patrão.

Bastião: - Ô patrão, fomo guiado por aquela estrela. Eu que represento aquele rei Belchior. Tamos chegando na lapinha dos três Reis, que nós, um, que cheguei primeiro, foi Belchior e Gaspar chegaram... Rei Brechó já tava ajoieiado, e adoraram. Gaspar e o rei Baltazar chegaram depois. Eles ... (?) aquele rei negro. Falei quem era os três... e guiou até a lapa de Belém. Êi que nós fomo e adoramo, hoje estamos na folga, os Três Reis Magos do oriente. Tamo na caravana de São Sebastião, cidadão¹²¹.

figura e sua peripécia, cujo desfecho parece moralizante, pela vinda do Cão-de-fogo a castigar Velha e Padre. Vale discutir se essa exposição de incerteza social pode ser dada como moralizante. O certo é que se forem observadas várias "brincadeiras", vê-se desfechos diferentes, pelo ajuste de personagens que se safam ou são punidos.

¹²¹ Também pelos depoimentos despontou, da tradição oral mineira, este matiz de confronto étnico: diz-se que o Rei negro foi deixado, em um momento da jornada, pelos outros dois, que seguiram antes que ele despertasse.

Velho: - Ô patrão, viemo trazer as boas novas, patrão. Naquela época... da criação do mundo...

Bastião: - Êi, que viajamo dia e noite, pra chegar aqui na sua morada, patrão.

Patrão: - Êi, rei Gaspar!

Povo: - Fala, Belchior!

Povo: - Êi, Barroso¹²²!

Bastião: - Ô, divera, cidadão!... Ei, grande dia tá chegando, cidadão... ê dia, celebrar...

Velho: - Viemo adorá e não devorá.

Bastião: - Esse tempo nasceu menino que nasceu pro nosso bem, cidadão. Ei, que Brechó, Gaspar, Baltazar adoraram e ofereceram seu presente: ouro, incenso e mirra, cidadão.

Velho: - É o véio!...
Deus te dê uma noite
e também um santo dia
Eis aqui o que dizia
O profeta Jeremia:

Naquela época de quatro mil e quatro ano... foi profetizado de um profeta véio de quase 84 ano... e diversos profetas profetizaram porque... leram na escritura sagrada: e que na noite do 24 para 25 de dezembro... haverá de vir ao mundo salvador que também haverá de vir do oriente... um rei por nome de Merchó. Quando deu a meia-noite em ponto deu um estalo no céu, os astros se levantaram. Correu a misteriosa estrela que foi vista dos três Reis do oriente... Naquela continente cantou um pássaro o hino... dizendo: Cristo foi nascido, Rei foi Deus, masculino (boi de seus campiras... ?)... deitado aonde respondeu... carneiro...

Mas então ele foi avistando a estrela-guia e seguindo, chegando enfim primeiro. Quando chegam Baltazar e Gaspar, já estava Belchior ajoelhado aos pés do menino, adorando.

¹²² O palhaço Velho, que representa o rei Baltazar, é conhecido em seu contexto como Velho Barroso. Percebe-se uma metalinguagem de representação, do personagem que representa personagem. Isso diz respeito a uma permissão religiosa para "brincar" com o personagem bíblico, e quem brinca é o personagem palhaço. Assim, nesta Folia-de-Reis o Velho é Velho Barroso e representa Baltazar. Mas as pessoas só o chamam de Velho ou Barroso.

daquela serra da Araca dizendo em Belém que é nascido hoje salvador do mundo para o nosso bem.

Eu que já estava mesmo de sentinela, vendo aqueles justos sinais, peguei meus armamentos, coloquei em costas... e dirigi com meus tonéis de viagem sendo que tinha viajado 192 léguas e uns tantos quilômetros. Passado à praia de um rio por nome de Rio Roxo, encontrou três sábios por nome de Melchior, por nome de Gaspar e por nome de Baltazar, o qual me represento.

Ali nós tomemos conhecimento, se fizemo colega de viagem em viagem, pousada em pousada, estalagem em estalagem. A estrela baixou cento e vinte e cinco grau e derrubou sobre uma pedra onde estava José, Maria e o menino adorando. Nós trouxe...

Foi adorar e não devorar
O senhor pode abrir a porta
Que são três coroa reá [!]
De (trança), solda e arame

57:00 TOADA

E quando foi a meia-noite
Encontrei o clarão do dia

Pra adorar menino Jesus...

Bastião: - Ô, cidadão! Passamo por essa rua, avistei esse palácio de grande sabedoria, fé. Falei com meus companheiros... que aqui morava um devoto de São Sebastião. Mora ou não mora, fé?

Patrão: - Moramo.

Bastião: - Senhor aceita a bandeira em sua casa, fé?

Patrão: - De coração.

Bastião: - Ô, fé, o senhor tem presépio, patrão?

Patrão: - Hein?!

Bastião: - Presépio, o senhor tem?

Patrão: - Não.

Bastião: - Não, mas tem o coração muito grande, né?

Patrão: - ...Coração pra receber vocês.

Bastião: - Então, com a sua licença, o senhor aceita... o pretinho da bandeira, com todos seus companheiros?¹²³

Patrão: - Com toda a sua Companhia!

Bastião: - É? Com sua licença, então, faz favor, patrão¹²⁴. Eu vou entrando, viu, patrão? Com a sua licença...

[ENTREGA A BANDEIRA, AVANÇAM COMO QUEM ENTRA]

Bastião: - Patrão, com a permissão do senhor, sabe, pedir o Mestre pra cantar um verso bem bonito pro senhor dono da casa... Toda a família e os anjos que aqui se encontram. Tá todo o povo aqui reunido, não é mesmo?

[PEDE AO MESTRE, QUE COMEÇA A TOCAR A TOADA]

TOADA:

E o senhor dono da casa
Escutai o que eu direi

E aqui está na sua casa
A visita dos três reis... [corte]

...
É para todos aqui presentes
Formando vossa família

E formando a família real
Com São Joaquim, José e Maria

Patrão: - Maravilha a sua Companhia!

¹²³ Com a preponderância do preto Bastião, que representa Belquior, os três palhaços são chamados de "os Bastião da Folia" e também de "marungos", ou seja, companheiros negros. Malungo, termo da matriz congo-angolana, foi e é usado em Minas para identificar o parceiro que atravessou o mar no mesmo barco ou a pessoa que mamou leite da mesma ama.

¹²⁴ Bastião foi ganhando a confiança na relação com o dono da casa: começou chamando-o de "cidadão"; depois que o dono segura a bandeira, passa a chamá-lo de "fé"; e com a aceitação da visita da Folia em sua casa, passa a chamá-lo de "patrão".

Bastião: - Como tem passado?...Cidadão... O senhor tá satisfeito, patrão?

Patrão: - Não... Quase satisfeito.

Bastião: - Tá não, patrão?

Patrão: - Muito feliz docês me encontrar... Vim trazer São Sebastião, para que possa abençoar a mim e minha família, né? Visitar... o nosso local. Mas eu queria que... a sua Companhia cantou muito bonito! Muito bonito!

Bastião: - Os canarinho tá bem afinado, patrão?

Patrão: - Tá muito lindo! Tá afinado. Mas eu queria que vocês... cês primeiro fizesse uma... uma perna, uma belezurazinha, que nós... né?¹²⁵

Bastião: - Patrão, o preto num tá dando conta mais não.

Patrão: - Não... Se conversar... apertar um tiquinho dá, uai!

Bastião: - Dá, patrão?

Patrão: - Dá, eu sei disso.

Bastião: - [PARA O VELHO] - No nosso serviço ainda sai uma cerveja.

Patrão: - Não... Eu sei que cês tão aqui pra trabalhar, uai.

Velho: - Nós qué trabalhar pra receber.

[E APRESENTA A MÃO ABERTA, PEDINDO]

Patrão: - Não, mas cês não fizeram nada, não vi nada ainda!

Velho: - Não, mas não dá pra pagar adiantado, não?... A metade...

Patrão: - Não tem jeito, aí... Não, não... Essa conversa aí não fala a mesma... não, trabalhar primeiro.

Bastião: - ... O senhor tá muito atrasado, tá não, patrão?

Patrão: - Não, absolutamente!

¹²⁵ O "patrão" pede "uma perna, uma belezurazinha", como quem pede uma dança. Essa maneira de falar reflete a corporeidade representada pelos palhaços na Folia-de-Reis. Só esses três dançam, e só se for pedido especialmente, após as saudações cantadas pelo Mestre e foliões, em até seis vozes. Os palhaços, assim, são o corpo, o movimento e a graça da Folia, metáfora dos negros e caboclos que deram vida e corpo às artes do Brasil colonial, sem tanto medo do pecado e das perdas materiais.

Bastião: - Na nossa terra eles pagam tudo adiantado, patrão.

Patrão: - Não.

(FITA 4)

Patrão - ...ando (?) Né, o trabalho de cada um, pode não?

Bastião: - Uai, vamo mexer cada um um pouquinho, né?

Patrão: - Exato! A gente fica muito feliz, ó aí.

Bastião: - Eeh, moçada, os prazer que esse menino dá a vocês?

[BENÉ - O GASPAS - VEM COM A MÃO PEDINDO DINHEIRO ÀS PESSOAS, QUE RESPONDEM: - TEM QUE TRABALHAR PRIMEIRO.]

Patrão: - A naturalidade dele aqui é bem diferente da nossa.

Senhora: - Com certeza!

Patrão: - Pois eu falei que ele vai trabalhar...

Senhora: - Trabalhar primeiro.

Patrão: - E a gente vai financiar ainda!

Senhora: - Ainda! Financiado! A perder de vista, essa prestação.

Bené: - Ah, cês tão atrasado demais!

Senhora: - Vão trabalhar primeiro.

1:10 TOADA [CANTA BENÉ, O GASPAS]

Meu senhor dono da casa
Minha mãe mandou lembrança, ai, ai, ai
Minha mãe mandou lembrança, ai, ai, ai
- Ô, lelê...

Meu senhor dono da casa
Amanhã eu vou-me embora, ai, ai, ai
Amanhã eu vou-me embora, ai, ai, ai
- Ô, lelê...

Amanhã eu vou-me embora
Vou levar saudade sua, ai, ai, ai
Vou levar saudade sua, ai, ai, ai
- Ô, lelê...

Vou levar saudade sua
No caminho eu vou chorar, ai, ai, ai
No caminho eu vou chorar, ai, ai, ai
- Ô, lelê...

...ouviu falar
Que o canário é cantador, ai, ai, ai
Que o canário é cantador, ai, ai, ai
- Ô, lelê...

... (?)

Patrão: - Muito bem!

Bastião: - Vai pagar eu também, patrão?

Patrão: - Ah, Bastião... Num fez nada!

Bastião: - [PARA O VELHO] - Vamo encerrá, vê se dá alguma coisa... Vê se tem ainda alguma coisa¹²⁶.

Velho: - Eu?

Bastião: - É!

Velho: - [PARA O PATRÃO] - Sabe o que é, né, o Véio antes fazia alguma coisa, m... agora num tá güentando mais nada, não...

Patrão: - Não?

Velho: - Não tem mais nada...

Patrão: - Ah! O Véio faz o possível p´ aprendê, uai, quê isso!... Eu sei que o Véio sabe trabaiá!

Velho: - É, mai esqueceu...

Patrão: - Trabalha devagar mas faz muito bem feito!... É! Eles começa carpindo, o Véio vem e olha como é que... né?

Velho: - É, né... E se o Véio cair aqui no chão e ficar?

¹²⁶ E assim o Bastião convocou o Bené e depois o Velho para se apresentarem, ficando ele mesmo por último, apesar da insitência do Patrão.

Patrão: - Não, num acontece não!... De jeito nenhum!

Velho: - 'Contece não?... Olha lá, hein?

Patrão: - Ah, ha! Os novo pode, o Véio sabe!

Velho: - Tem garantia, né?

Patrão: - Sem dúvida!

Velho: - Ah, então rala o coco! [E ESTENDE A MÃO PEDINDO DINHEIRO]

Patrão: - Ê!

Velho: - Uai! Nhô falô que garantia!

Patrão: - Vai ter... É financiamento, vamo trabaiaá, né! Depois nós vamo ver coom a financeira.

Velho: - É, né?... Tá bom então.

[O VELHO VAI AO MESTRE E PEDE QUE INICIEM UMA TOADA]

4:35 TOADA

[O VELHO DÁ POUCOS PASSOS DE DANÇA E ENCERRA A MÚSICA. VAI AO PATRÃO E ESTENDE A MÃO ABERTA].

Patrão: - Muito bom, pro começo é excelente! Ma' nóó... Muito bonito, Velho! Tá excelente o começo... Aí a gente começa a assinar o financiamento.

Velho: - Essa foi só pra assinatura, é?

Patrão: - É, tamo começano, uai, muito bom!... Parabéns... Mai nossa! Ó, pelo início... acho que vou até pagar à vista! Acho que vou!... Não vai ter financiamento não, Véio! Já vi que eu não vou poder pedir prazo. Vou ter que pagar no ato do trabalho... É!... Eu não falei que o Véio sabe!

Velho: - Olhe, sabe o que é? O véio anda com um problema muito grande na cabeça... Tá com poblema muito grande... o Mestre falou assim que o melhor é... é ele desabafar com Nhô.

Patrão: - Não... aqui tá com a pessoa certa.

Velho: - É?

Patrão: - É, mas é trabalhando que a gente coliga uma coisa com a outra e esquece... às vezes tem coisa que... [APONTA A PRÓPRIA CABEÇA]

Velho: - Então pode contar a história pro Nhô?

Patrão: - Não, isso é falta de movimento!

Velho: - É?

Patrão: - É, se o Véio movimentar...
[E GESTUALIZA SINAL DE ALGO PERFEITO]

Velho: - Ô Nhô quer saber da história do Véio?

Patrão: - Hein?... Uai, é muito bom, uai, me conta a história.

Velho: - É? [DIZ AO MESTRE QUE VAI CONTAR A HISTÓRIA]

Senhora [PARA O PATRÃO]: - Ainda ontem que eu vi eles dançando. Que beleza!

Patrão: - Ele vai me contar a história agora.

Senhora: - Ah, meu bem!

Velho: - Eu acho que depois de escutar essa o Nhô vai até querer ver a minha parte, vai querer me pagar adiantado. Ah, eu acho que sim! Bené sabe, num sabe, Bené? Bené é meu companheiro...

Sabe que aconteceu? De dez pra onze ano comecei a namorar. De quinze pra dezesseis eu tive uma paixão que quase chorei. Aí eu montei no meu cavalo branco alazã... e saí galopando por essas estrada. Cheguei no alto daquele morro, avistei uma fazenda, e lá morava um fazendeiro que tinha sete filha. Três por nome de Sinh´Ana, três por nome de Maria, e uma por nome de Milia, era essa que eu queria!

Aí eu fui lá ver o quê que arrumava... Chega lá, uma dizendo que num qué, outra dizendo que não queria, que não podia... E o Véio insistindo, né... Quer dizer, eu num era véio, era novo...

Aí eu escutei uns passo, que era taco, fazia barulho, se escutava gente caminhando de longe. Aí veio uma senhora no corredor, com um porrete mais ou menos deste tamanho [GESTO DA ALTURA DO PEITO], dizendo:

Minhas filha num tão perdida

Nem abandonada
Pra se casar com esse nego vagabundo
Que fica andando pelas estrada!

Ô Nhô, eu saí de lá correndo, pulei o curral até descer ao rio, ainda dei graças a Deus não ter entrado no pau!

[O VELHO SE VOLTA PARA O MESTRE E DIZ:]

-Risca fogo no capim,
Joga cinza sobre mim!

Mestre: - Mas tá certo!

8:07 - TOADA E A DANÇA DO VELHO

Amanhã eu vou me embora
Que me deram para levar?

Vou levar saudade sua
No caminho eu vou chorar

Ai, ai ai, no caminho eu vou chorar...

[EXECUTA PASSOS E TERMINA A DANÇA. VAI AO PATRÃO, QUE ENFIM DÁ DINHEIRO]

Patrão: - Muito bom!

[O PATRÃO RECUSA PAGAR O BASTIÃO, QUE TAMBÉM PEDIA]

Patrão: - Bastião tá me devendo!... Trabiá um tiquinho pra mim vê, uai!

Bastião: - Patrão!...

Patrão: - Uma Companhia linda dessa, tem que representá, tem que trabiá, Bastião!... Eu vou ficar muito feliz de ver o seu trabalho! Nem que seja cinco minuto!

Mestre: - É, Bastião, agora é você mesmo, hein?

Bastião: - É, né?...

Chegando nesse palácio eu avistei muita estrela! Sabe, patrão? Falei pro meu companheiro, ah! De mês em mês, de ano em ano, sabe, patrão? Todo dia eu chego em casa, mamãe chegando em casa, amarra eu no tronco, sabe, patrão? E desce chicote, mas sem dó... eu tô com o lombo todo lanhado de tanto tomá chicotada.

Patrão: - Não é possível!... Mas cê deve ser arteiro!

Bastião: - Falou: - Ocê sai todo ano, não volta com uma nora pra mim, mai que é que é isso, patrão!... Eu cheguei, fui chegando, senti aquelas estrela toda brilhando, sabe patrão... Falei pro meu companheiro: - Ah, eu acho que aqui hoje eu num tomo couro mais não! Sinhô, cê vai arrumá uma noiva pra mim hoje? Fazê um trabaio bonito aqui, sabe, patrão... Vê se eu arrumo uma noiva pra mim, não arruma, patrão?

Patrão: - Ah! Nós ajeita!

Bastião: - É, né, patrão? Ei! Ê Mestre, manda um lundu pra nós!

Mestre: - Um lundu?

Senhora: - É pra rachar o chão!

Bastião canta o lundu:

Levantei de manhã cedo, ai
Minha mãe tava a xingar, ai
Ô José, meu filho, ai
Cê precisa se casar!
Eu baixei minha cabeça
Se dispus a imaginá, ai
Maginei: toicim tá caro
Mantimento num qué dá, ai
Vez a casa amanhece limpa
E a mulher pega xingar, ai

Mamãe, já tô com medo
Mamãe, eu tô com medo
Me solta, mulher!

- Vai trabaia! Vai trabaia, ah!
- Me solta, mulher!
- Vai trabaia! Vai trabaia, ah!
- Me solta, mulher!...
- Vai trabaia...¹²⁷

¹²⁷ Esse lundu foi adaptado pelo Mestre e Bastião de um Candombe registrado na mesma região. Explicaram que receberam o CD de coletânea "Congado Mineiro" (Acervo Cachuera/Itaú Cultural)I, onde havia gravação de seu próprio grupo de Congada e daquele Candombe de Mato do Tição, Jaboticatubas-MG, entre outras. É um exemplo de seleção ativa de repertório pelos próprios brincantes da Folia-de-Reis, seguindo uma lógica interna. A letra deste Candombe fala de um estereótipo de personagem negro que não quer trabalhar, e na Folia o personagem do Bastião deve seguir o mesmo estereótipo de malandragem, entre a inteligência e a preguiça. A

[ENCERRANDO O MOVIMENTO DE CANTO E DANÇA, OS TRÊS PALHAÇOS RECEBEM MOEDAS DAS PESSOAS PRESENTES]

Patrão: - Ô Bastião!

Bastião [PARA O MESTRE]: - Vamo batê uma chula?

Patrão: - Aê, moçada, vamo abri a roda!

Bastião canta a chula:

Ô, andorinha voou, ai
Quatro hora da madrugada, ai
Todo mundo está chorando
Bastião lá vai embora, ê oi
Todo mundo está chorando
Bastião lá vai embora, ê oi...

Quanto mais demorá
- Tem que suar!
Quanto mais demorá
- Tem que suar!

[DANÇAM BATENDO BASTÕES, BASTIÃO E BENÉ]

4.4.4. Transcrição Boi Maranhão.

Auto do Bumba-meu-boi da Fé em Deus

São Luís – MA 1996 (Murilo Santos. SECMA/CMF, 1998)¹²⁸.

Patrão – Manoel Silva

Pai Francisco – Herbet Mafra dos Reis

Catirina – Miguel Arcanjo

Vaqueiro – João Batista da Silva

Índia – Iracema Martins Ferreira

própria divisão rítmica do Candombe é coerente com a do Lundu dos palhaços. A convergência histórica relacionando Candombe e Lundu vem desde os Calundus, registrados a partir de Gregório de Matos (cap. 1).

¹²⁸ Aproveitei esse vídeo-documentário editado em 1998 porque os registros que realizei em campo em três anos captaram a Catirina em funções de novidade, como Enfermeira, Debutante e Filha Namoradeira. Isso é habitual no Maranhão: renovar a cada ano as toadas e se possível a "comédia". Aqui vem registrada a Catirina em seu enredo de base na tradição oral, da "matança" do boi pelo Pai Francisco, para satisfazer o desejo da gestante. Foi necessário rever e corrigir a transcrição que acompanha a edição, tanto nos diálogos como nas toadas.

Amos – Francisco Garcia (in memoriam), Antonio Ribeiro, Basílio Durans, Raimundo Nonato Gomes, Justino Ferreira, Manoel Silva
Sócios – Antonio Ribeiro, Vamberto Garcia

TOADA DE GUARNECER:
Guarnicê – Justino Ferreira

Turma, nós vamos guarnicê
Olha que o tempo é chegado
Pra todos cumprir com o seu dever

O mês de maio já chegou
O festejo já começou
As garotas se aproximam da fogueira
Pra ver canto do cabeceira

TOADA:
Reunida – Antonio Ribeiro

Há tempo eu já sabia
Porque correu o boato
Por isso eu me preparei
Pra resolver os meus atos
Que eu ia brincar de novo
Ano de noventa e quatro

Eu procurei conversar
Com meu compadre Chicão
Pra vê se a gente fazia
Ao meno uma reunião¹²⁹
Que eu queria falar
Com esse lindo batalhão.

Já disse o meu português
Bem alto pra todos ouvir
Com a proteção do santo
A gente vai conseguir
Uma boa felicidade
Pra me ajudar a reunir

Ê turma, vamos reunir
Em toada eu dou show (bis)

¹²⁹ Nos Bois do Maranhão se faz usualmente uma reunião no domingo de Páscoa para re-iniciar o ciclo a cada ano. Nessa reunião aqueles conhecedores e cantadores, os Cabeceiras, apresentam suas novas toadas e propostas para a "brincadeira" desse novo ano. O mês de maio concentra preparativos e bordados de indumentária e o mês de junho traz o auge dos festejos, com São João e São Pedro.

O bumba-boi que eu brinco
Eu procuro dar valor
Se alguém lhe perguntar
Foi Ribeirinho quem cantou.

TOADA DE LÁ VAI¹³⁰:
Lá Vai – Francisco Garcia

No momento eu me lembrei
Quando eu aqui cheguei
Fui abraçado por todos
E todos eu abracei
E comentei comigo mesmo
Que eu estava procurando
Na vila encontrei
Eu encontrei paz e carinho
E um batalhão competente
Mas aquilo que eu mais tava precisando
Hoje eu tenho na vila um bom ambiente

Satisfeito eu me sinto
Com os amigos que tenho
E dona Terezinha ao ouvir minhas palavras
Satisfeita está também
E só nos resta conservar tudo isso
Porque mais tarde com certeza o fruto vem

E lá vai, e lá vai
E lá vai o meu firme batalhão

Seguindo em um só sentido
Com a mais perfeita união
No início dessa jornada
Eu tomei a decisão
E a muralha que o Fama mandou fazer
Com uma coleção de toadas
Eu joguei tudo no chão.

Cantar boi não é progresso
Mas é grande animação
Cantando eu sinto prazer

¹³⁰ As toadas de Boi maranhense se renovam a cada ano seguindo as funções e fases principais de Guarnecer, Lá vai, Chegada, Dona da Casa, Matança (ou Comédia ou Auto), Cordão, Pique e Despedida.

Dentro do meu coração
E dando vida pra nossa linda bandeira
Que é essa brasileira
Que cumpre nossa nação

TOADA:
Boa Noite – Justino Ferreira

Boa noite, vaqueirada
Boa noite que eu cheguei na brincadeira (bis)
Que pertence pra Terezinha Pereira

Que ela determina junto com meus companheiros
É Antonio mais Francisco
São os dois homens de frente
Eu digo sem ter exagero

[NA FAZENDA, INÍCIO DA REPRESENTAÇÃO]

Patrão: - Alô, vaqueiro!

Vaqueiro: - Pronto, patrão!

Patrão: - Eu tô precisando de um boi na fazenda, vaqueiro. Agora eu quero que você vá buscar.

Vaqueiro: - Patrão, eu vou buscar o boi, mas o senhor sabe, eu tive um sonho um tanto ruim. Eu tô com mau preconceito.

Patrão: - Mas por quê, vaqueiro?

Vaqueiro: - Patrão, o meu sonho, assim, foi um sonho assim tão diferente. Pra mim parece que vai acontecer qualquer coisa em viagem comigo.

Patrão: - Mas vaqueiro, sonho não é realidade.

Vaqueiro: - Eu não sei o que vai acontecer comigo, mas eu vou buscar o boi.

TOADA:
Traz o boi – Manoel Silva

Traz o boi, vaqueiro
Que já está anunciado (bis)
Pra dizer o que é preciso

Eu tô aqui preparado
Deixa ele vim confirmando o presente
Trazendo recordação do passado (bis)
Com muita esperança pro futuro
E é isso que tá sendo desejado.

[MATANÇA, COMÉDIA OU AUTO: PRIMEIRO DIÁLOGO DE CATIRINA E PAI FRANCISCO]

Catirina: - Ê marido, marido!

Pai Francisco: - O que é mulher?

Catirina: - Vamos lá!

Pai Francisco: - Vamo lá aonde, mulher? Onde é que tu quer ir?

Catirina: - Marido, larga tu ser um home frouxo, marido!

Pai Francisco: - Ah, mulher, aí tu já foi longe demais, essa palavra me doeu. Eu só não te digo uma maior porque nós tamo num lugar proibido, senão tu ia ver! Eu ia te dizer uma palavra que tu ia ficar doente durante um mês!

Catirina: - Marido, é porque tu tá sempre bancando o frouxo comigo, marido, pelo amor de Deus, marido, vamo chegar junto, home!

Pai Francisco: - Aonde é que tu quer ir?

Catirina: - Passa na frente!

[NA ESTRADA: ROUBO DO BOI]

Pai Francisco: - Ah, é aqui?

Vaqueiro: - Ê siô, que negócio é esse?

Pai Francisco: - Que negócio é esse?

Vaqueiro: - Sim.

Pai Francisco: - Isso aqui é um assalto!

Vaqueiro: - Assalto?

Pai Francisco: - É.

Vaqueiro: - Siô, pelo amor de Deus, eu sou um pai de família, o quê que você quer de mim?

Pai Francisco: - Tô querendo é o boi.

Vaqueiro: - Já que tu quer o boi, leve o boi, mas não me mate por favor, eu sou pai de família, Deus me deixe solto!

Pai Francisco: - Mulher!

Catirina: - Sim!

Pai Francisco: - Corre no boi!... Então segura o bruto!

Catirina: - Segura o bruto?

[TENTATIVA CÔMICA DE LAÇAR O BOI SEM SUCESSO. DEPOIS DA TENTATIVA DE ROUBO O VAQUEIRO VOLTA PARA A FAZENDA]

Vaqueiro: - Patrão! Eu não lhe disse que eu tinha aquele mau preconceito? Pois aconteceu comigo, eu fui atacado em viagem.

Patrão: - O que aconteceu?

Vaqueiro: - Foi um casal que me atacaram. A mulher saiu correndo atrás do boi, mas eu tenho certeza que ela não pegou o boi porque é mulher... e o boi é um pouco arisco, ela não pegou. Então eu tava só e fui obrigado a correr.

Patrão: - Se você tem coragem, vocês vão com a índia e os outros companheiros e vê se traz o boi até aqui, tá certo?

Vaqueiro: - Tá certo.

[VAQUEIRO VAI ATÉ A ALDEIA DOS ÍNDIOS¹³¹]

Vaqueiro: - Ô índia guerreira, eu vim aqui mandado de meu patrão pra ti fazer um serviço pra ele a fim de prender um casal que me assaltaram.

Índia: - Te assaltaram?

Vaqueiro: - Me assaltaram.

Índia: - Tá bom, nós iremos.

[VAQUEIRO VOLTA COM AS ÍNDIAS PARA A FAZENDA]

Vaqueiro: - Pronto, patrão, tá aqui a índia que o senhor mandou chamar.

¹³¹ E nesse que é o enredo de base do Boi maranhense, os índios são chamados para encontrar o Pai Francisco e o boi. Assim se prefigura um confronto social de fundo étnico que a "brincadeira" quer encenar, do antagonismo entre personagem índio e negro, dado pela ordem de um patrão.

Índia: - Boa noite, patrão.

Patrão: - Boa noite!

Índia: - Como é que o senhor vai, mestre?

Patrão: - Eu bem. E a senhora, tá bem?

Índia: - O senhor mandou me chamar, mestre?

Patrão: - Mandei chamar pra que você resolvesse um caso na minha fazenda.

Porque aqui o boi desapareceu, e eu tô à procura do boi e do cidadão também que levou.

Índia: - Eu irei, mestre, buscar o seu boi.

[ÍNDIAS VOLTAM DO MATO TRAZENDO O BOI]

Índia: - Está aqui o seu boi, patrão.

Patrão: - Trouxe o boi?

Índia: - Trouxe, sim senhor.

Patrão: - Você conseguiu?

Índia: - Consegui. Foi uma luta...

Patrão: - E aquele pessoal, por onde estão?

Índia: - O pessoal fugiram!

Patrão: - Fugiram?

Índia: - Fugiram.

Patrão: - Então, nosso boi tá no terreiro, que o pessoal tavam pedindo e nós vamos mostrar, pro povo ver que nós temos um boi na fazenda.

TOADA DE CHEGADA:

Chegou – Raimundo Nonato Gomes

Ô meus amigos brincantes, vou conversar com vocês (bis)

Dizendo, olhe o assunto é esse aí

Repare que estou alegre

Olha me acho feliz

Por nós ser todos unidos

É por isso que estou aqui (bis)

Esta amiga Terezinha

Sempre ela caprichou

Pra ter boa brincadeira
Sempre assim eu conheci (bis)

Pra toda assistência ver
Com prazer no coração
E alegre se sentir (bis)

E chegou meu povo
Já está brincando aqui (bis)

Fazendeira Terezinha foi quem trouxe
Boi bonito pra gente se adivertir (bis).

[PAI FRANCISCO E CATIRINA DECIDEM IR ATÉ A FAZENDA PEDIR A LÍNGUA DO BOI PARA O PATRÃO]

Pai Francisco: - Mulher! Então agora nós temo que ir do meu jeito, nós vamos lá onde o patrão e tu vai desbulhar tudo que tu quer, porque assim ele pode te atender.

[VÃO À FAZENDA]

Pai Francisco: - Ê de casa, ê de casa!

Vaqueiro: - Pronto, siô, o que é que você deseja?

Pai Francisco: - O senhor que é o patrão daqui?

Vaqueiro: - Quer dizer, eu não sou o patrão, eu sou empregado.

Pai Francisco: - Mas eu quero falar com o patrão.

Vaqueiro: - Olha, eu acho que o meu patrão não pode lhe atender agora.

Pai Francisco: - Dá um jeitinho dele falar comigo. Eu tô obrigado, isso aqui é uma coisa que tá me obrigando falar com o patrão.

Vaqueiro: - Só com muita persistência, eu vou ver se ele pode lhe atender.

[VAQUEIRO VAI AVISAR QUE O CASAL ESTÁ NA PORTEIRA E QUER FALAR]

Vaqueiro: - Boa noite, patrão. Patrão, vim lhe comunicar que aí tem um cidadão querendo falar com o senhor.

Patrão: - Vaqueiro, quem é esse cidadão que tão aqui querendo falar com a gente?

Vaqueiro: - Patrão, eu num sei, mas pra mim é aqueles mesmos que me assaltaram.

Patrão: - Tu vai levar uma resposta pra eles, pra eles vim até aqui falar comigo.

Vaqueiro: - Tá muito bem, patrão.

Patrão: - Tá bom?

TOADA DE MATANÇA:

Vaqueiro, quem é esse moço – Manoel Silva

Vaqueiro, quem é esse moço

Que tá falando daí

Tá dizendo tanta coisa

Eu juro que eu não entendi

Tu volta e diz assim

Faz esse favor pra mim

Que é melhor ele vim até aqui (bis).

[VAQUEIRO LEVA O CASAL PARA FALAR COM O PATRÃO]

Catirina: - Eu tô vindo aqui porque eu estou com seis meses de gestante...

Patrão: - E foi eu que lhe engravidei?

Catirina: - Não! Foi meu marido! Porque eu não boto chifre nele. Olha, tá vendo? Eu tô com seis meses de gestante e tô desejando uma coisa.

Patrão: - O que é que você quer?

Catirina: - Eu tô querendo, tô desejando comer a língua do seu boi.

Patrão: - Você tá sonhando coisa diferente, dona, nem me fale isso.

Catirina: - Eu não sonhei, eu tô desejando porque eu tô com seis meses de gestante e o meu marido de madrugada fez uma coisa que não devia fazer. Foi quando ele me gestou.

Pai Francisco: - Fala pra ele, diabo!... Vomita ele! Desbulha, mulher!

Patrão: - Vocês estão indo por um caminho muito feio e errado!

Catirina: - Não, eu não tô indo feio nem errado, feia eu já nasci de nascença... Pera lá, marido! Tu não vai muntar na minha garupa que eu já tô desquartada.

Pai Francisco: - Não é isso, é porque do jeito que tu tá, tu não ajeita nada!

Catirina: - Poxa, tu munta de madrugada, munta boca da noite, munta toda hora, doze hora na garupa¹³² ...

Patrão: - Deixa eu lhe dar um conselho... Eu vou chamar o Tunico, ele é uma pessoa muito sensível, se ele abrir mão do assunto pra você, tudo bem.

[CHEGA O SÓCIO]

Tunico: - Então, não podemos dar, não.

Catirina: - Por que o senhor não pode dar, home?

Tunico: - Porque nós só temos esse boi na fazenda, além disso, o Boi, nós tamos encarregados, mas não é nosso, é de Terezinha e é de São João e Terezinha toma conta. Nós vamos mandar a senhora procurá em outra fazenda.

TOADA DE MATANÇA:

Aqui chegou uma dona gestante – Antonio Ribeiro

Aqui chegou uma dona gestante
Dizendo que começou desejar
Pedindo uma língua do boi
Eu não tenho, mas eu vou lhe informar
Você vai procurar outra fazenda
Talvez outro fazendeiro lhe dá.

[LAÇADA CÔMICA E ROUBO DO BOI POR PAI FRANCISCO]

TOADA DE MATANÇA:

Não vem, fama – Manoel Silva

Não vem, fama
Com o teu modo às avessas
Não vai atrás de conversa
É um conselho que eu te dou!

Sei que tu é de maior
Faz como tu já pensou
Depois eu não quero é que tu diga

¹³² Aqui a Catirina traz à comédia aqueles ingredientes sexualizantes, que causaram riso também diante da figura da Velha-do-bambu do Cavalo-Marinho de Pernambuco. Isso é mais verbalizado nos Bois maranhenses, pelo menos nos da capital. Fica reforçado o estereótipo colonial da virilidade do homem negro, que Pai Francisco fará lembrar ao ser libertado. Eis um estereótipo que sempre interessou à dominação, aqui em exposição crítica.

Que tu é amigo e ninguém te avisou.

TOADA DE VAQUEIRO:

Às seis horas da manhã – João Batista da Silva

Às seis horas da manhã
Eu saí pra campear
Mas sempre desconfiado
Por não ver meu boi urrar¹³³ (bis)

Eu procurei
E não sei por donde está
Ô meu patrão, o boi desapareceu
Na porteira do currá.

[VAQUEIRO VEM DIZER AO PATRÃO QUE O BOI DESAPARECEU]

Vaqueiro: - Boa noite, patrão!

Patrão: - Boa noite, vaqueiro!

Vaqueiro: - Patrão, eu vim lhe dizer que a nossa prenda foi roubada.

Patrão: - E como nós devemos fazer, vaqueiro?

Vaqueiro: - Patrão, só nós chamando tapuia guerreira pra ir me ajudar. Eu sei por onde ele tá, mas eu só, não posso ir.

Patrão: - Tu sabe onde as índias moram?

Vaqueiro: - Eu sei onde moram!

Patrão: - Tu sabe a aldeia das índias?

Vaqueiro: - Eu sei a aldeia onde fica.

Patrão: - Então tu vai falar com elas pra vir até aqui.

Vaqueiro: - Sim senhor.

[VAQUEIRO VAI ATÉ A ALDEIA CHAMAR ÍNDIAS]

¹³³ É do ponto de vista do Vaqueiro que se entende melhor a situação de pertencimento. O Vaqueiro canta aqui "Por não ver meu boi urrar", como se fosse seu o boi, e na prática do dia-a-dia é como se fosse. Expandindo essa percepção para o entendimento da manifestação como um todo, é possível ver a força de identidade que liga uma comunidade à sua "brincadeira" própria, mesmo pertencendo indumentárias e instrumentos a um proprietário. A classe dos proprietários acaba se valendo desse pertencimento para garantir, sempre, sua vantagem material. Aqui o patrão retratado, do ponto de vista da comunidade, parece um bom patrão. Salta aos olhos, no entanto, que ele não está no controle da situação.

Vaqueiro: - Boa noite, índia guerreira.

Índia: - Boa noite, vaqueiro.

Vaqueiro: - Eu vim aqui mandado de meu patrão te chamar a fim de ganhar dinheiro¹³⁴.

Índia: - Ganhar dinheiro?

Vaqueiro: - É.

Índia: - É muito bom, eu irei sim, vaqueiro.

[VAQUEIRO LEVA ÍNDIAS PARA FALAR COM O PATRÃO NA FAZENDA]

Vaqueiro: - Pronto, patrão, tá aqui a índia guerreira que eu trouxe.

Patrão: - Tô precisando de você aqui, agora nesse instante, pra ir atrás dum cidadão que levou o boi aqui da fazenda, acompanhar o vaqueiro.

Índia: - Tudo bem, eu trarei ele.

[ÍNDIAS CHEGAM NA CASA DE PAI FRANCISCO PARA PRENDÊ-LO. NA CENA, NA RODA DA "BRINCADEIRA", RODEIAM PAI FRANCISCO, QUE ESTÁ SENTADO DORMINDO, E BATEM PALMAS]

Pai Francisco: - Que diabo é isso que gente não pode nem sossegar na casa da gente, que diabo é isso? Tanta palma na casa da gente! Eu não sou pajé, não¹³⁵!

Índia: - Boa noite, mestre.

Pai Francisco: - Boa noite.

Índia: - Eu sou índia guerreira.

Pai Francisco: - Índia guerreira?

Índia: - Índia guerreira!

Pai Francisco: - E o que eu quero com índia guerreira?

Índia: - Eu vim lhe prender.

¹³⁴ E esse componente do "ganhar dinheiro" está em vários depoimentos ouvidos no Maranhão, desde 1995. Nesta cena em que os Índios são chamados, o Vaqueiro ou o Rapaz dizem que o Amo ou Patrão vai dar dinheiro.

¹³⁵ Na cultura popular maranhense, muitas vezes a figura do pajé é assumida por médiuns dos bairros mais simples, que dão atendimento espiritual sempre que procurados, mesmo fora de hora. O termo pajé é indígena, mas aqui expressa uma realidade brasileira de contato e grande presença afro-descendente.

Pai Francisco: - Me prender?

Índia: - É, sim senhor.

Pai Francisco: - E por causa de quê?

Índia: - E você já está preso.

Pai Francisco: - Já estou preso?

Índia: - Já.

Pai Francisco: - O que foi que eu fiz? Espera aí, espera aí, não faça isso. Peraí, peraí, então peraí!

Índia: - O que é que o senhor deseja?

Pai Francisco: - Eu quero me despedir da minha família, eu tenho permissão?

Índia: - Tem.

Pai Francisco: - Meu glorioso senhor São João! Vós, senhor São João, que acompanhou senhor São José, junto com Maria, na luta pra salvar Jesus, toma conta da minha família!

TOADA DE PAI FRANCISCO:
Súplica pela família – Herbet Mafra Reis

Não chora, não chora
Deixa de tanto chorar (bis)

Se te faltar alguma coisa
Pra Manoel te aviar
Que o pagamento eu faço
Logo assim que eu chegar
(- Se eu não voltar, ele dança!)

[ÍNDIAS LEVAM PAI FRANCISCO PRESO PARA A FAZENDA, DANÇANDO AO SOM DO 'SOTAQUE' DE ZABUMBA ¹³⁶]

Índia: - Tá aqui o home, patrão.

¹³⁶ E as índias são muito conhecidas, nos Bois do "sotaque" de Zabumba, como Tapuias Guerreiras. Isso remete àquela divisão colonial que entendeu Tupis como índios mansos catequizáveis e Tapuios como índios guerreiros intratáveis. No histórico maranhense existiu realmente um ciclo de chacinas dos chamados Tapuios, e Alcântara, a primeira capital, ergueu-se no continente no lugar chamado Tapuitapera, ou seja, aldeia tapuia abandonada. Na Ilha de São Luís houve a formação de 27 aldeias Tupinambás já em 1600, como relatado pelo capuchinho francês Claude D'Abbeville.

Patrão: - É esse que é o cidadão?

Índia: - É, sim senhor!

Patrão: - Ô, meu amigo, e o que fez com o boi?

Pai Francisco: - Eu matei, tirei a língua, salvei meu filho e o resto da carne eu vendi. Não tava muito gordo, patrão. Tava com a carne desandada... mas eu vendi. Ó, você tá me achando bonito? [ele agora está vestido de paletó, calça e sapato].

Patrão: - Mas o meu boi você tem que pagar! Índia, você castiga esse moço.

[ÍNDIAS DÃO A 'SURRA DE TOALHA' NO CHICO, COM TAPAS CÔMICOS, E ELE VAI REAGINDO COM SUAS 'BUNDADAS']

Pai Francisco: - O quê que é isso?... Por quê isso?... Mas eu vou dá uma porção de bundada, que cês vão ver...

[EM SEGUIDA ELE ESTÁ CERCADO PELAS ÍNDIAS E AGACHADO]

Pai Francisco: - Por quê isso?... Ô meu Deus, mandai um anjo ou um santo lá do céu, porque na terra eu num ajeito adevogado... pra adevogar a minha questão...

[CHEGA TUNICO, SÓCIO DO PATRÃO]

Tunico: - Boa noite, patrão.

Patrão: - Boa noite!

Tunico: - Como é que tá a fazenda, patrão?

Patrão: - Meu amigo, eu tô aqui entre as cruz e as espadas.

Tunico: - Patrão, esse cidadão não tem condição de pagar o boi. Ele não é de nada! E outra coisa: assim como Deus fez nós ter esse boi, ele ajuda pra nós ter até uma boiada. Deixa esse cidadão de mão, vamos procurar outro boi. Olha, Chicão tem boi que pode ceder pra gente.

Patrão: - Então eu vou até o Vamberto, que é herdeiro de Chicão, pra ver se ele pode me pagar um boi pra fazenda.

[O PATRÃO VAI FALAR COM VAMBERTO]

Patrão: - Boa noite!

Vamberto: - Boa noite.

Patrão: - Então aqui na nossa fazenda aconteceu um caso muito diferente, que o boi que eu tinha aqui na fazenda, um cidadão apareceu com uma mulher gestante, levou e matou, mas Tunico disse que Chicão tinha um boi, ou tem um boi, e poderia substituir o touro reprodutor da fazenda... eu fiquei imaginando por onde vim, só você pra informar.

[VAMBERTO DÁ O BOI CONFORME SERIA O DESEJO DE CHICÃO SE ESTIVESSE VIVO¹³⁷]

Vamberto: - Venho trazendo um boi pra nossa fazenda maravilhosa.

TOADA:

Você pediu – Vamberto Garcia

Você pediu
Eu vim trazer
O boi que Terezinha fez
Pra te dar prazer

Senhora dona da casa
Se aproxime e venha receber
Tu pegue a cadeira e se assente
E chame os teus convidados
Foi pra isso que esse boi foi preparado

Com tuas palavras
Eu tô repetindo
Que foi pra isso que esse boi foi preparado.

Patrão: - Obrigado, meu amigo! Agradeço de coração, obrigado! Vaqueirada, nós temos um boi na fazenda!

[CHEGA TUNICO, O SÓCIO]

¹³⁷ E essa socialização festiva do desejo do antepassado e de sua própria musicalidade, que faz novas gerações assumirem sua promessa ao santo padroeiro, faz comparar a "brincadeira" maranhense às expressões culturais africanas que enlaçam música, dança e narrativas locais.

Patrão: - Meu amigo, a história deu certo como você disse. Agora vou soltar esse cidadão pra ele ir embora.

Tunico: - Ele tá livre?

Patrão: - Tá livre, tá solto. Eu vou dizer pra ele ir embora.

Tunico: - Então eu vou conversar com ele aqui. Ê, índia, é o seguinte: pode tirar a lança que o home tá livre!

Índia: - Posso tirar?

Tunico: - Pode tirar.

Índia: - Então tudo bem.

Tunico: - Você está livre!

Pai Francisco: - Será?

Tunico: - Será não, você tá livre!

Pai Francisco: - Fala mais alto!

Tunico: - Você tá livre!

Pai Francisco: - Graças a Deus, meu Deus! Eu pedi, o senhor mandou... um anjo do céu pra me salvar! E agora que tô salvo... Espera, mulher, que tu num vai dormir durante três noite!

TOADA DE PAI FRANCISCO:
Retorno do defensor – Herbet Mafra Reis

São Pedro acende a luz
Que eu quero visitar Jesus (bis)
Bem alto, porque eu já estou indo
Seguindo em proteção da cruz

É hora, eu já vou partir
Do Egito pro infinito (bis)
Jesus preparou meu espírito
Porque tudo lá é bonito

TOADA DE URROU:
Urrou – Basílio Durans

Urrou, urrou,
Meu lindo reprodutor (bis)
Era alta madrugada,
Hora que o galo cantou
O novilho da fazenda baixou a cabeça e urrou!

Manoel disse pra Chicão
Esse boi tem muito brilho
Couro dele é bordado
É miçanga e canutilho
Vou deixar ele no comando
De Tunico mais Basílio.

TOADA DE DESPEDIDA:
Despedida – Vamberto Garcia

...
Ao lado desta turma querida
Chegou a hora de cantar minha despedida

E adeus, adeus
Adeus, eu já vou partir
Com todos esses anos juntos
Por um segundo triste
Chegou ao fim.

TOADA DE ATRAVESSOU:
Atravessou – Manoel da Silva

Meus amigos
Quando eu vi meu boi parado
Trevessado, dando sinal de zangado
Eu juro como eu fiquei preocupado

Perguntei para o vaqueiro
Que do boi é o interessado
Se com isso vamos tendo resultado
Eu reconheço, a vida mesmo é assim
Quando eu penso que eu tô certo
Alguém tá me achando errado¹³⁸.

¹³⁸ E neste final a figura do Patrão de certa maneira se redime. Na toada, reconhece dois fatos importantes: que o vaqueiro é que sabe do boi, e que ele próprio comete enganos.

Capítulo 5. Disfarce social e vitalidade das representações negras.

O exemplo maranhense e a ênfase na música de identidade; Pai Francisco e Catirina e a gestação do filho; O exemplo pernambucano e a ênfase no teatro político; Mateus e o trabalho na propriedade; O exemplo mineiro e a ênfase na aprendizagem poética; Bastião e a religião que alimenta; Visões de arte e sociedade. O caso d' *O Tupi e o Alaúde*. Conclusão.

A visão mais próxima e detalhada dos personagens através da pesquisa de campo traz dados para uma comparação possível. Aqui de início retomo esses dados e apresento aspectos descritivos mais completos das manifestações e seu ambiente. Depois se abre possibilidade de retomar estudos conhecidos com foco em arte e sociedade, surrealismo, Macunaíma, poesia andradeana e presença cultural afro-descendente para chegar a uma visão ampliada dos "palhaços da cara preta".

Mais do que simples divertimentos, essas "brincadeiras" imprimem um passo que leva à reflexão e ao encontro de grandezas que vários autores já tangenciaram, e que voltam com presença e concretude.

5.1. O exemplo maranhense e a ênfase na música de identidade.

O Bumba-meu-boi da tradição maranhense se liga a São João pela crença popular de que esse santo tinha um boizinho de estimação, manso e brincante. Foi emprestado a pedido de São Pedro e São Marçal para animar os festejos do 29 e 30 de junho, respectivamente datas destes santos, e acabou sendo sacrificado por pessoas que passavam fome, sem saber de sua natureza especial. Fazer um boizinho novo todo ano, de pano bordado, e movimentá-lo com toada cantada, percussão e dança foi a maneira de dar vida novamente ao novinho de São João. Foi

assim que os maranhenses firmaram uma manifestação que conta no presente, na capital São Luís, com mais de 250 grupos, em estilos variados¹³⁹.

Conforme a procedência muda o estilo ou "sotaque" de Boi, em continuidade aos jeitos musicais de brincar pelo interior do Maranhão. Há o "sotaque" da Baixada, o de Guimarães, o de Cururupu, o da Ilha e o de Orquestra, como mais conhecidos. Em torno desses grupos, setores da população de cada bairro, que se envolvem articulando o bumba-meu-boi local pela promessa de uma família e pela força de coesão cultural da "brincadeira".

Os velhos conhecedores de música e verso se encontram todo ano na Páscoa para iniciar as atividades do novo ciclo Joanino. Para cumprir a devoção a São João é preciso re-articular todos os componentes materiais e humanos da brincadeira de maneira nova. Criar toadas novas para se cantar, nas funções tradicionais de Guarnecer, Lá Vai, Chegada, Dona da Casa, Rola Boi, Comédia, Matança e Despedida. Preparar todos os instrumentos: pandeiros, zabumbas, tambores-onça, maracás, matracas, banjos, conforme o "sotaque". Dar um nome novo para o novo Boi em acordo com os padrinhos festeiros do ano, e um couro novo bordado com novos desenhos, em miçangas finas e vidrilhos brilhantes sobre veludo negro.

Tudo isso demanda colaborações de gente do bairro que conhece cada prática, cada arte e ofício envolvido, do verso ao bordado, da percussão à cestaria, da costura à dança, da ladainha religiosa à toada apaixonada, do encouramento de pandeiros à receita de cozinha, da reciclagem de madeira à piada política, do transporte coletivo à sonorização.

São habilidades diferenciadas que se tocam e se organizam para fazer surgir o Boi do ano, para que pelo 13 de junho do Santo Antonio aconteça o Ensaio Redondo e, na noite do 23, o Batizado do Boi, virando para a madrugada do 24 de junho de São João. A partir desse batizado o Boi sai brincando em comunidades vizinhas, arraiais de turismo, casas de família que têm promessa.

"O Boi é o único sacrifício que São João entende e aceita", como disse Sylvie Fougeray pesquisando Viana-MA¹⁴⁰.

¹³⁹ Golder, C. 1991.

¹⁴⁰ Fougeray, S. 1991, cap. 3.

Pagar uma promessa feita para São João, assim, é receber um Bumba-boi em visita e oferecer alimento e bebida, para que aconteça a "brincadeira" diante da casa que alcançou uma graça de São João. A movimentação nessas noites é contínua até o 29 e 30 de junho, do São Pedro e São Marçal e cada pessoa pode assumir um papel e atuar diretamente na preparação e realização das festas, aprendendo lado a lado com quem sabe. Há muito trabalho para ser feito e quanto mais gente se antecipa para ajudar, mais bonita fica a "brincadeira". A festa acontecendo em seu dia expressa, em cada detalhe, o que foi possível naquele ano, se foi mais rico ou período de concentração e juízos simplificados, para voltar a firmar o grupo de pessoas. É como um mostrador prolongado, no correr das partes do festejo, da comunidade para si mesma e para visitantes e novos participantes. Evento de sociabilidades mais intenso do que as atividades pagas que toda semana acontecem nas cidades.

É assim que se pode entender que esses grandes festejos tradicionais não competem diretamente com a cultura de massas e nem podem ser por ela substituídos. Porque oferecem prazeres e exigem trabalhos voluntários que vão muito além. E a participação de cada brincante envolvido, como exercício de pertencimento e identidade junto a um grupo, com a disposição generalizada de cantar as novas toadas e dançar, pode ser associada às formas de participação encontradas nos terreiros maranhenses de religião de matriz africana¹⁴¹. É característica nos Tambores de Mina a manifestação da chegada de um encantado sobre seu devoto a partir de seu próprio canto: o encantado canta, seja ele entendido como de ancestralidade ameríndia ou africana. Diz-se no contexto que o encantado está "doutrinando", ou seja, cantando a sua doutrina e se identificando em meio à dança e ao rito. Assim também nos Bumba-bois maranhenses certos personagens cantam suas próprias toadas. Já no modelo dos Candomblés baianos,

¹⁴¹ É bom lembrar que no Maranhão o termo mais corrente e generalizado para designar religião de fonte africana é Tambor de Mina. Diferente dos modelos de origem do Candomblé baiano e do Xangô do Recife, entendidos respectivamente como Keto e Nagô de língua iorubá, aqui o modelo de origem se liga ao Benin, antigo Daomé, de língua Jeje Fon, mas também ao Nagô. Esse modelo afro-maranhense foi transportado para o Pará e Amazonas sucessivamente por devotos iniciados em São Luís e Codó, por todo o século XX. Foi semelhante o que se deu com o Bumba-meu-boi, que no norte seguiu o modelo dos filhos de maranhenses no calendário, nos santos de referência, na musicalidade das toadas e personagens. E em relação às toadas do Boi maranhense, Sotigui Kouyaté, músico *griot* e ator africano, reconheceu ao ouvi-las pessoalmente, em 2002 e 2003, uma musicalidade aparentada com a do Benin.

tão difundido pelo país, o canto é entoado por músicos acompanhadores especializados, os ogãs, e dentre eles o alabê.

5.2. Pai Francisco e Catirina e a gestação do filho.

Pai Francisco e Catirina, nos Bois do Maranhão, têm como mote a gestação do filho, que os legitima de certa maneira em sua peripécia. Essa motivação, se passa pela trabalho na propriedade do Amo e pelo seqüestro do touro reprodutor, vai focar a luta para não perder o filho, de modo a diluir diferenças da realidade social, em favor de uma aproximação de fundo religioso com os temas do nascimento, vida e morte. Esses temas realmente vêm a trazer ricos e pobres ao patamar existencial da finitude, da renovação cíclica de força vital e da perda de entes queridos. E de uma maneira caracterizada pela devoção a São João, seguindo a cultura popular do culto ao santo, não o discurso oficial do catolicismo. Justamente a devoção popular a São João dá o amálgama devocional que aproxima nos festejos ricos e pobres, criando uma suspensão temporária das diferenças de classe, já que todos são devotos do São João e de sua festa, com sua brincadeira característica de Bumba-boi, sua música, dança e formas de participação.

As "matanças", "comédias" e autos de Nego Chico e Catirina vão deixando de ser vistos tantas vezes nos Bumba-bois de São Luís-MA. O que se vê com muito mais freqüência são apresentações pagas nos Arraias de turismo, onde mesmo os Bois que têm velhos conhecedores vindos do interior são convocados a apresentar apenas música e dança, para o povo se divertir, cantar e dançar junto. Encontrei apenas entre os Bois de Zabumba, especialmente o do bairro da Liberdade, o prosseguimento das "comédias" ano a ano, e apenas no interior do Estado o sentido profundo de que só cantando e batendo não se paga promessa nem se mata o boi para São João.

E nem só do enredo da gestante que deseja a língua se fazia comédia. Marcos de Cecílio, do Boi da Liberdade, que deixou de atuar com a "careta" do Chico para tocar seu pandeiro na "brincadeira", explicou o sentido das "matanças" que se faziam no interior. O Pai Francisco, logo ao chegar com sua turma de Bumba-boi, ia perguntar à dona da casa visitada qual foi a graça alcançada, qual o motivo de sua promessa a São João. Ele precisaria então, combinando com o ator

da Catirina e outros, encenar de improviso uma comédia com metáforas e as mesmas linhas gerais do drama real enfrentado e superado por aquela família. Só fazendo rir, chegando a fazer graça com a graça alcançada, é que eles completariam o sentido da "brincadeira" de boi para São João. O desafio era assim lançado para a encenação e sua audiência, que ao final poderia sentir coletivamente se atingiram a meta de satisfazer às pessoas e ao santo.

5.3. O exemplo pernambucano e a ênfase no teatro político.

No norte de Pernambuco e na Paraíba, Zona da Mata e da cana, a "brincadeira" do Cavalo-Marinho é uma boa surpresa para quem venha hoje das grandes cidades: dança, música de rabeça e pandeiro e as toadas ligadas a quarenta personagens de comédia e drama, ou mais. Trata-se do Bumba-meu-boi presente em outros estados, aqui numa vertente ligeira e rica em máscaras, com situações de contestação da propriedade da terra, versos tradicionais e a aprendizagem pelos mais jovens.

O que surpreende a quem estiver chegando é que esses artistas populares são gente dos bairros mais pobres, periferias de cidades do interior. São trabalhadores da cana-de-açúcar que deixaram de morar nos engenhos, perdendo o uso da terra em torno dos grupos de casas à beira dos canaviais. Lá eles plantavam roçados pequenos nas entressafras do trabalho pesado da cana, e subsistiam com seu inhame, feijão, milho, macaxeira...

Mas a partir dos anos cinqüenta as grandes Usinas compraram canaviais e engenhos, na exploração de toda a terra para a cana-de-açúcar. Sem julgar lucrativo respeitar as leis de salário mínimo que surgiam, evitaram oferecer vínculo de trabalho, moradia e roçado de alimento. Nas safras passavam a pagar apenas empreitadas de cortadores de cana diaristas, e estes homens, que realizaram as "brincadeiras" nos terreiros de engenhos por séculos, empobreceram ainda mais morando nas cidades.

Assim, hoje a brincadeira do Cavalo-Marinho quase só acontece do Natal ao dia de Reis - 6 de janeiro - ou em festa de santo padroeiro destas cidades, para apresentação a convite das prefeituras, com pouco incentivo.

No estado de Pernambuco, Condado é onde se encontram mais mestres e brincantes do Cavalo-Marinho, além de Aliança, Itaquitanga, pouco mais a norte Camutanga e Itambé, divisa com a Paraíba, e mais a sul Cidade Tabajara de Olinda. São bem conhecidos os mestres Inácio Lucindo, Duda Bilau, Biu Alexandre, Grimário, Mariano Teles, Biu Roque, Inácio Nobreza e Salustiano, e os Mateus Zé Borba e Martelo. Até há poucos anos estavam brincando ainda Mestre Batista, o Mateus Mané Jacó e o toadeiro Mané Deodato, que a memória desse povo revive.

Os personagens da brincadeira são o Capitão, os pretos Mateus e Bastião, o Soldado, o Empata-Samba, o Mané-do-Baile, os Galantes do Baile de São Gonçalo, o varredor Vila Nova, o Pisa-Pilão, a Velha-do-Bambu e seu velho, com o Padre e o Cão-de-Fogo, a Catirina, Pastorinhas, Arreliquim, Vaqueiro, Boi, Ema, Caboco-de-Arubá, o Valentão, o Sardanha, Mané Pequenino, Véio Cacundo, Matuto-da-Goma, entre tantos outros.

Eles vão entrando a cada parte ou episódio, encenados por Figureiros experientes, que precisam conhecer os versos próprios e diálogos. "Botar" cada figura, com sua máscara e vestimenta, exige experiência longa e auxílio direto de um mestre, que vai controlando as preparações na "torda" – barraca de camarim – e as entradas. Como exemplo aqui, versos que ouvi do personagem Vila Nova, o Varredor:

"-Não, não, não, meu Capitão,
Inda não me vi parado...
Já varri foi Aliança,
Falta só varrer Condado..."

CORO:
"-Eu já varri toda cidade,
Falta só
Varrer Condado, oi cidade bela..."

TOADA E PISADA:
"Ô vila nova, cidade...
- Pa tu barrê, cidade...
Ô vila nova, cidade...
- Pa tu barrê, cidade..."

É realmente um teatro popular elaborado, que soma alegorias de bichos como a Ema e a Burra a seres fantásticos como o Babau de boca grande, a

Margarida gigante e o Morto-carregando-Vivo. Depois das últimas décadas de empobrecimento, surge um despertar crescente de valorização dessas brincadeiras hoje, como referências culturais da região e de todo o país. O trabalho de pesquisa recém-traduzido de John P. Murphy, etnomusicólogo americano, foi realizado há poucos anos com coleta de campo detalhada¹⁴². Existe ali um registro amplo dos personagens do Cavalo-Marinho, textos e músicas, com transcrição detalhada e visões da história e sociedade envolvente.

E com certeza a contribuição poética, musical e teatral do Cavalo-Marinho é significativa para todo o ambiente da cultura popular. Versos de personagens que em outras brincadeiras do Brasil também eram conhecidos podem ser re-aprendidos aqui. E pode ser assimilado um princípio narrativo próprio da transmissão oral, com balanço e abertura de modelos tradicionais a novos sentidos e criações. O que move é uma força cômica e crítica que renasce nestas representações públicas dos contrastes da sociedade, a cada ano.

Vistos agora mais de perto, vários episódios da brincadeira mostram agressividade dos personagens entre si e com o negro Mateus, que guarda a propriedade do Capitão debochando, junto ao irmão Sebastião. O confronto inicial dos Mateus com o Soldado é devido a uma desobediência desses irmãos pretos, que à primeira saída do Capitão liberaram o uso do espaço para uma sambada ao seu gosto. Depois da perseguição e embate com o Soldado, aceitam respeitar a propriedade e o patrão, mas recolhem dinheiro do público e dão ao Soldado, expulsando-o finalmente.

Assim, existe um confronto social e étnico na visão dessas danças, que se dilui em pancadas e risos, mas que é sempre representado e posto à prova, coroando a seqüência inicial. Os pretos Mateus usam na mão bexigas de boi secas e cheias de ar, batidas no ritmo do Baiano dando o som mais grave do conjunto, e batidas também expulsando seus oponentes, como o Soldado.

Isso evoca uma constância dos personagens raciais em muitas "brincadeiras" da presença afro-brasileira, com a temática da confrontação do patrão branco e da associação com povos indígenas. Em outras brincadeiras e cortejos pernambucanos alguns desses personagens também estão representados, como nos maracatus, caboclinhos, pastoris e mamulengos. O Baque Virado dos maracatus de Nação –

¹⁴² Murphy, J. 1994.

lembrando Nagôs e outras nações africanas – presente no carnaval de Recife e Olinda, traz as Catirinas, personagens pretas cantadeiras, os Reis negros, a Dama do Paço com sua boneca Calunga, Lanceiros e Batuqueiros, que se expressam através das toadas cantadas e do gestual de dança diferenciado. E nos maracatus de Baque Solto do interior, além de Reis e Catirinas, a figura do Caboclo de Lança é destaque, que precisa ser conhecido. Explicam os brincantes da Zona da Mata Norte que foram os mesmos Mateus do Cavalão-Marinho que desenvolveram essa figura para os carnavais, acrescentando os chocalhos no surrão das costas, a gola bordada e a cabeleira, e trocando a bexiga pela lança.

Já nos Caboclinhos se representa às vezes o rapto de uma moça branca criada entre índios, e o confronto havido entre guerreiros índios e negros que se associaram a diferentes chefes brancos, entre portugueses, franceses e holandeses. Se somarmos a essas “brincadeiras” de confronto o Mamulengo e o Pastoril, salta aos olhos uma linha tênue e viva que liga eventos antigos e modernos, uma linha que costura comicidade e confronto de cores.

No Mamulengo ou Babau, teatro de bonecos de luva com cabeças entalhadas em madeira, o herói preto Tiridá ou Benedito triunfa sobre um conquistador meio galego que disputa os amores da heroína, expulsando-o com porretadas hilariantes. E no Pastoril de estilo chamado Profano, não aquele encenado por senhoras e moças, dois cordões de dançantes disputam o agrado do público junto a um velho que no Recife recebeu nomes como Velho Faceta e Velho Xaveco, portando um bastão em forma de cobra. Seus trocadilhos de malícia envolvendo esse objeto e as pastoras, em versos e músicas, caíram no gosto da população no correr do século XX e geraram um sucessor televisivo: o Chacrinha. De fato, o pernambucano Abelardo Barbosa declarou em entrevista biográfica à TV Cultura que o seu Chacrinha, com a buzina, é um velho de Pastoril.

Isso faz pensar que da cultura popular saem muitos personagens narrativos e figuras que as populações urbanas modernas associaram à televisão e ao rádio, mas que já estavam sendo elaborados bem antes, criados, apresentados e recriados a cada ano em festejos antigos como o do dia de Reis. E no Brasil se foram fortalecendo e inovando na superação do regime escravocrata e racista, que só recentemente começa a se resolver.

5.4. Mateus e o trabalho na propriedade.

Semelhante ao Pai Francisco do Maranhão, em Pernambuco o Mateus está na mesma posição de herói negro cômico, mas o seu jogo de forças com o seu próprio patrão é diferente, de início mais controlado pelo discurso dos proprietários. A primeira ameaça que ele e seu parceiro Bastião estabelecem, em relação ao controle da propriedade do Capitão, é logo reprimida através da figura do Soldado. Percebe-se que as forças envolvidas no teatro da representação do Cavalo-Marinho não incluem tanto a devoção religiosa, e trazem mais à frente a visão política. É verdade que ocorre todo um entre-ato do Baile de São Gonçalo, com toadas e versos aos Santos Reis de Oriente, e que a data fundamental para realização da brincadeira é o dia de Reis – 6 de janeiro. Mas no longo drama cômico, após esse Baile, não há quase nenhuma referência à devoção religiosa.

Sintomaticamente, o Baile começa após a seqüência inicial da chegada dos pretos Mateus e Bastião, com sua insurgência, confronto e subjugação pelo Soldado. É como se a longa dança de homenagem aos santos ocorresse então para legitimar o festejo, autorizá-lo, e amenizar o problema do trabalho semi-escravo. Não é à toa que o Capitão comanda pessoalmente essa dança montado – é o próprio Cavalo-Marinho – com dançantes usando jaqueta e chapéus semelhantes aos de soldados. Mas depois, por toda a noite, voltam todos os interesses de representar a situação do desequilíbrio social entre patrão, empregados e prestadores de serviços.

Após o Baile, assim, o Mateus e o Bastião, mesmo obedientes ao Capitão de um modo geral, constroem passo a passo um contra-discurso de contestação e sátira: a cada novo personagem de prestador de serviço que chega à propriedade, eles, os empregados pretos de segurança do patrão, atuam como intermediários. Executam as ordens do patrão mas caem deliberadamente em armadilhas cômicas dos servidores trapaceiros, safando-se em seguida. E sempre que o personagem que chega é um desconhecido, um bêbado, um valente, confrontam-no verbal e corporalmente cheios de comicidade, abalando a segurança da propriedade. Eles realmente não têm muito a perder.

Isso lembra uma visão de etnomusicólogos sobre várias manifestações de música tradicional que teatralizam conflitos sem solução definida, com uma narrativa de questionamentos aparentemente a-críticos e desorganizados. Neste sentido,

Norma McLeod valoriza "a mudança de estado implicada na apresentação pública de incerteza social"¹⁴³.

5.5. O exemplo mineiro e a ênfase na aprendizagem poética.

Como alternativas à urbanização e escolarização excludentes, as brincadeiras populares fornecem ainda ambientes de inclusão e aprendizagem independente. Sua transmissão é pessoal, bem na escala qualitativa do ser humano, e não na escala quantitativa da indústria cultural.

Sabe-se que o papel da musicalidade é fundamental para a transmissão oral. Tanto quanto as ciências e artes da escrita, aquilo que se conta, canta e dança é retomado, passa por fixação e revisão de modelos, com produção de novas versões. Todo um humanismo popular e afro-descendente repassou, no histórico do negro brasileiro, músicas, narrativas e ritos. E continua fluindo, através não da escrita, mas da oralidade acompanhada dos sons e movimentos. Exercitados nas danças e cantos, mas também nos gestuais de trabalho, muitos personagens e histórias foram transmitidos e reciclados, dando origem a inúmeros aproveitamentos pelas obras da literatura brasileira, teatro e gêneros musicais.

Nas Folias de Reis, independentes da narrativa cantada do nascimento do "Messias verdadeiro", novas narrativas vão sendo desenvolvidas, especialmente por Bastião, entre outros personagens. Aquilo que Bastião fala e o que é preciso dizer a ele, para pedir a sua dança, são conhecimentos que se escondem, por assim dizer, das escolas e centros de comunicação, cultura e lazer. Abrigada sob o véu da religiosidade, a Folia ficou um pouco oculta, um pouco ao deus-dará, para quem tivesse a devoção e o conhecimento de fazê-la. Ficou nas mãos dos trabalhadores rurais que, ao se mudarem para a periferia de pequenas e grandes cidades, interromperam a aprendizagem com os velhos Mestres. E ficou longe do contato dos professores de educação artística, teatro e música, só lembrada como folclore ou devoção. A escola, sem perceber, vai contra a presença das Folias e outros cortejos e "brincadeiras", pelo simples fato de não conhecê-los. São deixados de lado, como se fossem totalmente voltados ao rito religioso.

¹⁴³ Norma McLeod; "Ethnomusicological research and anthropology" (1974) in *Ethnomusicology, history, definitions and scope*, ed. Kay K. Shelemay, Garland, N.Y. 1992., p. 161

Como outras artes tradicionais populares, tantas vezes desenvolvidas sob o manto da religiosidade, com características expressivas que o catolicismo oficial tolerou sem valorizar, a Folia-de-Reis veio caminhando passo a passo através dos séculos de Colônia e Império no Brasil. Na modernidade aprende a enfrentar outras dificuldades, com uma competição desigual das novas práticas de devoção, lazer e cultura urbana, que chamam a atenção dos jovens.

Na tradição geral da Folia-de-Reis o Mestre sabe e ensina sobre música e verso, iniciando o canto de passagens narrativas que conduzem à Natividade. Os Mascarados, Palhaços ou Marungos, liderados pelo preto Bastião, sabem e ensinam sobre versos cantados e declamados, adivinhas, provérbios, danças, chulas e jogos de pau. E o Patrão - dono da casa visitada - conhece essa cultura, sabe participar e exercitar também um papel narrativo. Trata-se assim de uma coordenação coletivizada de conhecimentos e saberes que os mais novos vão presenciando e aprendendo a seu tempo. E há muitos grupos que surgem com dois trios de palhaços, um trio adulto e um infantil, semente da renovação.

As cantorias da Folia-de-Reis, em perguntas e respostas do Mestre e de seus acompanhantes ao som das violas e outros instrumentos harmônicos, chegam a totalizar sete vozes. O estilo mineiro de cantar Foliás-de-Reis é o mais diversificado em vozes. Apenas duas ou três músicas são cantadas em visitas e passagens breves, e a bandeira é levada ao interior da casa, para abençoá-la.

Além do canto, a voz é utilizada nos diálogos entre os personagens mascarados e o dono ou dona da casa visitada, com seu presépio, após a cantoria mais religiosa. O líder dos três mascarados é o Bastião, personagem preto que deve executar, com seus companheiros, danças e versos, se isso for vontade do dono da casa. Forma-se entre os mascarados, conhecidos como palhaços, e o "patrão" da casa, como o chama o Bastião, um jogo lúdico com conteúdo social: os palhaços devem mostrar seu bom "trabalho" em forma de dança, verso e adivinhações, e o "patrão" deve então pagar, com donativo e o alimento possível.

Mas a dança é um diferencial no "jogo" da Folia: ela só começa a partir do pedido lúdico dos anfitriões, em casas que já conhecem e sabem jogar o jogo ou "brincar". E que sabem a maneira de convocar o Bastião à cena, pois ele é o virtuoso, cheio de manhas e habilidades. Quanto mais a visita se prolongar, com o oferecimento sucessivo pelos "patrões" de donativo, alimento ou bebida, mais

surgirão entre os mascarados variações de danças e de enigmas verbais dirigidos ao "patrão".

O reforço de identidade nessas danças é marcante, em especial entre grupos de Folia organizados por famílias de afro-descendentes. Há então seqüências ritmadas de sapateio, jogo de bate-pau, saltos e habilidades de corpo. Tudo em nome da devoção aos Santos Reis, representados no presépio pelos três Reis Magos, com o rei negro entre eles. O rei negro foi o que primeiro chegou a ver a natividade do menino Deus, segundo as narrativas orais desses grupos mineiros.

Se as referências à Folia de Reis são comuns em composições populares de Milton Nascimento, Tim Maia e Ivan Lins, entre outros, as formas musicais da Folia têm sido pouco aproveitadas em âmbito brasileiro, desde as toadas mais lentas até as chulas de palhaços mais movidas. Em cada visita a turma guiada pelo Mestre canta ao menos três toadas arranjadas entre as vozes, organizando o momento em que cada cantante entra e a altura em que canta. O processo se dá como num coral a quatro vozes, com o acréscimo aqui de caixa de percussão e as violas tradicionais, cavaquinhos e rabecas. No estado de Minas Gerais há um grande número de variações locais da cantoria, e os Mestres vão recriando sobre os temas da jornada dos Reis Magos e da Natividade, num entendimento de narrativas orais bem antigas do cristianismo popular.

As comunidades que pesquisei, de Justinópolis e de Contagem, na região metropolitana de Belo Horizonte, têm muito em comum. Ambas mantêm além das Folias de Reis as Congadas e Moçambiques, danças próprias das irmandades de Nossa Senhora do Rosário, transmitidas há gerações pelos afro-descendentes mineiros.

Os Arturos de Contagem são uma família ampliada que se mantém na propriedade adquirida por Artur Camilo Silvério, sucedido no correr do século XX por filhos e netos, nas atividades de trabalho e subsistência e nas práticas de devoção artístico-religiosa. Além da Folia de Reis, ensaiam e dançam as Congadas, com seus Moçambiques e Candombes, e ainda os Batuques de casamento e o João do Mato de acabamento de capina. Cada festejo tem sua época do ano. O mestre da Folia é Sr. Antonio Maria da Silva, o contra-mestre é Sr. Mário Brás da Luz, e o caixeiro de guia é Dunga, que também ensina as brincadeiras do Bastião.

Justinópolis, bairro de Ribeirão das Neves, formou seu Reinado há décadas com apoio dos Arturos de Contagem, e desde então as comunidades se visitam ano a ano nas festas do Rosário, como irmandades aparentadas. A Folia-de-Reis está presente em dezembro, janeiro e fevereiro, com Dirceu como Mestre e Adelmo como caixeiro de guia. Entre os jovens que já exercitam os papéis dos mascarados dançantes, Alemão vem sendo a grande revelação no papel do Bastião, como ficou registrado neste trabalho.

5.6. Bastião e a religião que alimenta.

Nas Foliás-de-Reis de Minas Gerais, o personagem do preto Bastião, com seus dois parceiros, evoca num primeiro momento a religiosidade constante nas músicas do festejo, em louvor à natividade cristã. Se houver visita a convite, ele iniciará após as músicas um diálogo perguntando ao dono da casa se ele possui ali o presépio do "Missia – messias - verdadeiro". A pergunta, sobre ser verdadeiro, como que inaugura uma fase de desafio em que o protagonista mascarado de negro mostra condições de oferecer dons verdadeiros, sejam de verso, canto ou dança, mediante um pagamento de qualquer oferta. O trio de mascarados, então, como que compete pelo mérito de receber algo do "patrão", no modo como se dirigem ao dono da casa. Cantam e depois dançam, cada um à sua vez, com grande habilidade e esforço físico. E finalmente, se solicitado pelo "patrão", confrontam-se num jogo de pau perigoso em ritmo crescente. A oferta que solicitam é uma esmola recolhida por seu grupo e depois doada a obra social de fundo religioso. E recebem bebida e alimento, naquelas casas onde já eram aguardados, por promessa dos proprietários aos Santos Reis. Fica de certo modo desmascarado, nessa "brincadeira" de palhaços, o véu religioso que serviu para autorizar a escravidão colonial, porque se exercita ludicamente o pagamento de tributo pela classe dos patrões. Aqui na "brincadeira" o trabalho, assim, é remunerado.

5.7. Visões de arte e sociedade.

Walter Benjamin, contemporâneo de Mário de Andrade, escreveu sobre o surrealismo e chegou a percepções que podem iluminar vários aspectos levantados no presente trabalho sobre palhaços e mascarados pretos:

"... quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, blefe, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura -, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas¹⁴⁴".

E ao falar desses recursos extra-literários do surrealismo, tão identificáveis aos de *Macunaíma*, esse autor toca na precedência da linguagem em relação ao sentido:

"... a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos 'sentido'. A imagem e a linguagem passam na frente¹⁴⁵".

O que estava sendo procurado pelos artistas daquela época, quando "... o domínio da literatura foi explodido de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a 'vida literária' até os limites extremos do possível¹⁴⁶" podia ser encontrado em artes populares. As grandezas sensoriais e a precedência da linguagem sobre o sentido vêm na arte surrealista como também nas "brincadeiras" e danças dramáticas. Mário de Andrade capta passo a passo tudo isso, da leitura futurista, dadaísta, surrealista e da pesquisa em cultura popular, e também leva "a 'vida literária' até os limites extremos do possível", de uma maneira difícil de acompanhar pela sua própria geração. A sua maneira de articular vozes diferentes e contraditórias diz respeito a um processo "arlequinal" que dá conta de diferentes máscaras do discurso, privilegiando volta e meia a linguagem em relação ao sentido, em chave poética. E o que diz Benjamin da "destruição dialética" própria

¹⁴⁴ BENJAMIN, W. (1994: 23). *Magia e Técnica, Arte e Política*. "O Surrealismo - O último instantâneo da inteligência européia." (1929).

¹⁴⁵ Id. ant. p. 22.

¹⁴⁶ Ibid.

dos surrealistas vem de encontro a isso, em particular pela abordagem psicanalítica já bem compartilhada naqueles dias:

“... na pilhéria, no insulto, no mal-entendido, em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer ‘sala confortável’, o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejemos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado. No entanto, e justamente em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: espaço do corpo... Também o coletivo é corpóreo¹⁴⁷”.

É sobre a presença do corpo, desse espaço concreto do corpo e do coletivo corpóreo, que se projeta a atuação dos palhaços mascarados nas "brincadeiras". Isto é algo que proponho retomar em seguida. É muito grande a possibilidade de aproveitamento dos escritos de Benjamin para avançar na abordagem dos diálogos entre arte e sociedade, popular e erudito. No estudo sobre Brecht e teatro épico vem que:

“A mais alta realização do ator é ‘tornar os gestos citáveis’; ele precisa espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras”.

“Se o ator do antigo teatro, como ‘comediante’, muitas vezes se encontrava na vizinhança do padre, hoje ele se encontra ao lado do filósofo. O gesto demonstra a significação e a aplicabilidade social da dialética¹⁴⁸”.

E isso faz lembrar aqui aqueles gestos do personagem Mestre Ambrósio do Cavalo-Marinheiro pernambucano, imitando os gestos dos outros personagens antes mesmo que eles apareçam, pois serão na verdade interpretados pelo próprio Ambrósio. Se ele convencer ao Capitão, apenas pelos gestos e passos de dança, que está fazendo ver a "figura" do personagem, pode cobrar seu pagamento. Neste

¹⁴⁷ Id. ant. p. 34.

¹⁴⁸ Id. ant. p. 88.

sentido ele "torna os gestos citáveis", como os atores do teatro brechtiano. Já em "Experiência e pobreza", de 1933, Benjamin diz que os artistas modernos:

“... rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas da época¹⁴⁹”.

E essa imagem é adequada para reencontrar o Macunaíma recém-nascido, um selvagem bem contemporâneo dos modernistas. Da visão do selvagem esses artistas buscavam extrair essenciais humanos para suas criações. Inspiravam-se numa visão diferenciada daquela do "bom selvagem" de Rousseau que contagiou o Romantismo. O índio da safra macunaímica não vai gerar nativismo ou redenção da nacionalidade, e pelo contrário vai expor as diferenças inconciliáveis que já habitam seu próprio corpo brasileiro, de início mais preto que índio. A escolha andradeana para compor Macunaíma brotava em grande parte das considerações da psicanálise sobre o poder do mito. Benjamin traz visão do mito em "O narrador" (1936):

“‘E se não morreram, vivem até hoje’, diz o conto de fadas. ...

O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico. O personagem do ‘tolo’ nos mostra como a humanidade se fez de ‘tola’ para proteger-se do mito; o personagem do irmão caçula mostra-nos como aumentam as possibilidades do homem quando ele se afasta da pré-história mítica; o personagem do rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo mostra que as coisas que tememos podem ser devassadas; o personagem ‘inteligente’ mostra que as perguntas feitas pelo mito são tão simples quanto as feitas pela esfinge; o personagem do animal que socorre uma criança mostra que a natureza prefere associar-se ao homem que ao mito”.

“O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica sua cumplicidade com o homem liberado. O adulto só percebe essa cumplicidade ocasionalmente, isto é, quando está feliz; para a criança, ela aparece pela primeira vez no conto de fadas e provoca nela um sentimento de felicidade¹⁵⁰”.

¹⁴⁹ Id. ant. p. 116.

¹⁵⁰ BENJAMIN, W. (1994: 215).

Aproveito essa abordagem para apontar o exercício psicanalítico e performático, pode-se dizer, contido nas "brincadeiras" de máscara. É freqüente a reação de pessoas da classe média, até hoje, em relação aos primeiros contatos com as "brincadeiras" populares, no sentido de entendê-las como infantis. E de julgar inocentes, de certo modo, as pessoas que brincam. Ou, ainda, julgar que brincam simplesmente para reviver uma prática de infância. Pessoas até bem-intencionadas lembram de levar suas crianças para a "brincadeira", valorizando o exercício lúdico, mas não se dando pessoalmente a ele. Leva algum tempo para perceber tudo que está envolvido, e a série de exercícios de aprendizagem e coordenação coletiva que estão ali sendo praticados. Entre música, dança, verso e drama, as "brincadeiras" das danças dramáticas têm lugar para adultos, crianças e velhos, e por se realizarem em público tendem a expor a condição de cada um abertamente e com certa graça. Usar máscara acrescenta, muitas vezes, um desafio especial de sair de si mesmo e enxergar a reação emocional das pessoas, seus sentimentos fortes e falas diante daquele personagem estereotipado pela máscara.

O personagem da cultura popular caracterizado, com ou sem máscara, resgata e dá continuidade a enredos que as pessoas já compartilhavam: permite presentificar o enredo da tradição e dar alguma continuidade a ele. Avaliado assim, existe aí nas "brincadeiras" o que se pode chamar de "literatura em progresso" ou "literatura em processo".

Levou muito tempo para as civilizações européias entenderem que várias práticas rituais e "brincadeiras" dos povos africanos e americanos davam conta de estabilizar, em suas comunidades, diferenças individuais que não podiam ser excluídas do sistema cultural total. Tratava-se de práticas altamente desenvolvidas para cada contexto. Essa falta de compreensão partiu, como se sabe, de uma imposição de catequizar e de uma imposição de escravizar, que impediam a todo momento melhor compreensão dos povos não-ocidentais e de suas culturas.

O que estava acontecendo no início do século XX nas artes era uma grande descoberta, ainda que tardia, dos conhecimentos dos povos não-ocidentais e ainda do passado do próprio ocidente. Walter Benjamin reflete isso em 36, em "O Narrador":

“Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual”.

“A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade – é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência auto-biográfica¹⁵¹”

Este interesse de transmitir não o “puro em si” é o mesmo de Mário de Andrade em *Macunaíma*, conforme carta desse autor após a publicação do livro, dizendo não querer “documentação seca de estudo¹⁵²”. O que chama atenção nessa descrição de Benjamin da característica artesanal da narrativa, em vínculo com os ritmos do trabalho, é o quanto ela é compartilhável, o quanto diz respeito a ancestrais de todos nós e se ajusta perfeitamente às visões africanas de transmissão oral. Para incorporar com vitalidade a leitura africana, aproveito Hampâte Bâ em sua caracterização fiel dos *griot*¹⁵³, os profissionais tradicionais da palavra e da música pública entre a Guiné, Gâmbia, Senegal, Mali, Burkina Fasso Mauritânia e bacia do Níger:

"Um *griot* tem o direito, reconhecido pelo costume, de formular sobre o nobre que tente lhe ocultar sua bolsa as repreensões mais irreverentes, e mesmo espalhar pela cidade acusações injuriosas, onde a mais fraca é de ter "a mão fechada sobre o pescoço", símbolo mesmo da avareza. Assim, os nobres se apressam geralmente em fartar o *griot*. *Se você quer evitar que o cachorro te morda e passe raiva, jogue um osso*, diz um provérbio Fula do Mali. Não é necessário, no entanto, generalizar; esse comportamento não é o de todos e ainda hoje há os que merecem respeito e reconhecimento por ter guardado viva a memória de tantas gerações passadas. Eu penso particularmente nos grandes *griots* genealogistas, os *griots* de Kéla, depositários da tradição sagrada do Mandinga, ou simplesmente em todos esses *griots*

¹⁵¹ BENJAMIN, W. (1994: 205).

¹⁵² Ver capítulo 2, nota 81.

¹⁵³ *Griot* é palavra francesa que foi adotada no Oeste africano francófono, e parece ter-se derivado da palavra portuguesa crioulo, o que faz lembrar a presença da língua portuguesa nessa costa africana desde fins do século XIV. Em língua bambara a palavra é *dieli*, que significa sangue e faz pensar que a palavra na transmissão oral é como o sangue, portador de força vital circulando por todo o corpo.

músicos e poetas que, através da história, casaram-se com o destino feliz ou infeliz das famílias às quais se associaram.

Em troca de seus privilégios, o *griot* presta numerosos serviços aos nobres. Ele deve divertir aqueles a quem pede dinheiro. Sendo estrangeiros de passagem, ele deve informá-los do que convém que façam ou evitem; ele se encarrega de seus passeios, acompanha, se necessário apresenta aos nobres do lugar. Ao mesmo tempo animador público, porta-voz e intermediário, o *griot* realizava outrora uma função essencial na sociedade tradicional da savana, onde toda relação se fundava na noção de troca¹⁵⁴.

Impossível aqui não voltar à memória o Bastião da Folia com seu "patrão", que é um pouco como um desses nobres, acuados diante do poder de convencimento e expressão dos *griots* nas sociedades do oeste africano. É claro que a escravização em nosso histórico diminuiu a força dessa relação e favoreceu o lado dos patrões, que de nobres não tinham quase nada. Mas a Folia-de-Reis busca retomar justamente uma relação como essa, fundada na palavra e no conhecimento poético. Voltam também, na comparação, Pai Francisco com seu Amo e Mateus com seu Capitão, e deles a força de negociar e seduzir mesmo em situação de inferioridade material.

E prossegue a descrição do ambiente cultural africano por Hampâté Bâ, com as cores vivas do relato auto-biográfico, no momento em que o *griot* conseguia lhe provocar uma reação amocionada:

"Absorto por essa tirada volúvel e lírica, não pude deixar de me sentir de repente como que levantado ao plano dos grandes. O velho homem, fisionomista e psicólogo como a maior parte dos *griots*, rapidamente se dá conta de que não sou insensível ao seu discurso. No instante, ele se levanta e senta num movimento, e nem sei como sua viola tradicional, já afinada, pára entre suas pernas cruzadas. Ele começa a tocar e a cantar *saygalaaré*, uma canção nacional Fula que tem o dom de transportar todo Fula às nuvens.

Embriagado pela magia da voz do velho astuto, eu não sou mais eu mesmo. Vou-me tornar nessas mãos uma lebre na goela da cobra? Uma recomendação de minha mãe volta à memória: 'Não se deixe levar pelas bajulações dos *griots*'. Saio do meu entusiasmo e retomo a direção das operações:

'Grande *griot*! - digo-lhe. Estou muito contente com tua visita e com tua música a alegrar meu ouvido. Eu te agradeço. O que eu queria agora é que você me contasse como começou a glória de Niamina'.

- Você me enche de alegria, responde ele, porque eu procurava justamente o que pudesse te agradecer.

¹⁵⁴ Hampâté Bâ 1994: 10.

Retomando de novo sua viola ele incorpora o ar próprio para esse tipo de narrativa e se dispõe a contá-la¹⁵⁵.

O recurso musical do *griot* para alegrar e situar o viajante e obter pagamento faz aqui lembrar, também, aqueles palhaços pretos cantores pesquisados por Tinhorão e Mário de Andrade, desde Veludo até Eduardo das Neves. Do modo como o *griot* atua cantando, nos momentos em que sua narração retoma a canção de cada personagem em seu tempo e incorpora o instrumento de cordas, assim também faziam aqueles palhaços brasileiros, usando o violão. Desde as encenações do drama do Pai Francisco em busca de alforria, os palhaços cantavam aproveitando aquele ritmo ou gênero conhecido por *lundu*, que se tinha tornado um ritmo popular identificado com os afro-brasileiros. Assim também se deu na formação do *blues* e do *jazz* americano, que empregaram inicialmente o banjo africano e o violão ocidental, como apontado por Hobsbawm¹⁵⁶.

Isso ajuda a esclarecer que a presença cultural afro-descendente manteve certas coerências com as práticas africanas mesmo onde não estava simplesmente executando música africana com tambores. Avaliar essa presença em panorama afro-americano era algo que não estava ao alcance da geração de Mário de Andrade. Isso é que faz entender aquelas precipitações desse autor em separar o que fosse africano do que fosse brasileiro, como na polêmica com Bandeira em torno do africanismo pentatônico do Xangô, que envolveu indiretamente Villa-Lobos¹⁵⁷.

David Treece fornece aqui visão esclarecedora, lembrando a qualidade tonal de tantas línguas africanas, uma qualidade que o ocidente se acostumou a ver como própria não da língua falada, mas situada no terreno da música:

“Será que essa característica tão marcante das tradições estéticas africanas e afro-americanas — a codificação recíproca das seqüências rítmicas e lingüísticas — não se aplica também ao caso brasileiro? O complexo musical africano, em que a fala age como portador de estruturas rítmicas e a seqüência rítmica como portador de estruturas verbais, não terá contribuído assim para a construção de uma certa estética negra, um jeito afro-brasileiro de falar cantado, herdeiro da língua crioula de base portuguesa mas forte conteúdo africano, que

¹⁵⁵ Idem p. 14.

¹⁵⁶ Op. cit.

¹⁵⁷ Citado no capítulo de correspondência Mário de Andrade - Manuel Bandeira.

se falava no litoral africano no período colonial? Já há mais de trinta anos, Herskovits recomendava que se estudasse a eventual manutenção do elemento tonal africano, manifestado aparentemente na qualidade "musical" da fala negra por todo o Novo Mundo (Herskovits, 1968, p. 291)¹⁵⁸.

E as maneiras crioulas de falar cantado e recriar a língua portuguesa foram apontadas no capítulo 1. Quanto às dificuldades do percurso andradeano, que tangem à situação pós-colonial das culturas reunidas nas Américas, João Lafetá vem ao encontro do entendimento oportuno de expressões que foram dadas como de um cabotinismo peculiar:

"Quem equacionou melhor o assunto, em torno de Mário de Andrade, foi Anatol Rosenfeld, no artigo 'Mário e o Cabotinismo'. Ali mostra ele como os temas da sinceridade, da auto-expressão, da identidade do ser consigo mesmo (temas pertencentes à literatura universal contemporânea) complicam-se no caso das Américas, onde 'a cultura é em larga medida importada e vem acompanhada de uma língua que é o produto de outras regiões geográficas e outras condições, tendo por base um substrato social diverso, isto é, quando a questão, de essência antropológica, ainda por cima se reveste de aspectos etnológicos, ao ponto de a busca da sinceridade se confundir com a do ser autóctone' (Anatol Rosenfeld, 'Mário e o Cabotinismo', in *Texto / contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 184). Acrescentaríamos também, à antropológica e à etnológica, a dimensão política, na medida em que cultura, identidade e caráter 'nacionais' estão permeados por determinações de interesse de classe¹⁵⁹".

Assim, Mário de Andrade adotou máscaras que faziam incorporar vozes diferenciadas de expressão poética e participação social. Lafetá fez compreender em detalhe esses mascaramentos em perspectiva temporal, e como foram produtivos:

“À preocupação cosmopolita que sucede às grandes transformações urbanas do começo do século, corresponde a fase vanguardista, a máscara do *trovador arlequinal*, do poeta sentimental e zombeteiro que encarna o espírito da modernidade e de suas contradições; à preocupação com o conhecimento exato do país e de suas potencialidades, corresponde a imagem do estudioso que compila os usos e costumes (procurando entendê-los e organizá-los numa grande unidade), a máscara do *poeta aplicado*; à preocupação com mudanças estruturais em 1930, que para a burguesia significam o realinhamento e o reajuste de suas forças em um novo equilíbrio, corresponde a imagem do escritor dividido entre muitos rumos, do poeta múltiplo, a própria máscara *da diversidade* em busca de unidade; à preocupação com crises

¹⁵⁸ David Treece "Linguagem, música e estética negra" in Facioli, V. (org.) *Cultura Brasileira* (no prelo).

¹⁵⁹ LAFETÁ, João L. 1986: 9.

sucessivas de hegemonia com que se defronta o Estado nos anos imediatamente posteriores à revolução, corresponde a imagem da crise (ou a crise da imagem?), a máscara de uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros, uma espécie de *espelho sem reflexo*; à preocupação com a luta de classes, que floresce nos anos 30 e que a burguesia soluciona através da ditadura e da traição aos seus princípios igualitários, corresponde o último rosto desenhado pelo poeta, a figura da consciência cindida que protesta, a máscara do *poeta político*¹⁶⁰”.

“... como todo artista autêntico, ele trabalha antes com as contradições e as fraturas de sua classe do que com a apologia de suas realizações. É isso, aliás, que sustenta sua poesia tão irregular: a luta corpo-a-corpo com as aparências, em busca da verdade das máscaras¹⁶¹.”

Mário se dava como arlequinal em sua poesia, ele próprio, e esse parentesco com os palhaços enfocados no presente trabalho permite um salto de aproximação maior com a figura do arlequim. Quem investigou essa figura em profundidade foi Victor Knoll, motivado pela poesia andradeana:

“Mário de Andrade colheu na figura de Arlequim os elementos para a constituição desta imagem poderosa e que reaparece de modo explícito, sugerido ou elíptico ao longo de toda a sua obra poética. A roupa de arlequim é feita de losangos coloridos, exprimindo a divisão, a fragmentação, a multiplicidade, a dilaceração. Arlequinal exprime as partes distintas de um todo relativas à cidade, ao país, à vida psicológica (sentimento e personalidade), ao ambiente, ao clima, à situação social, à constituição racial, ao folclore, e por fim à criação e ao dizer do poeta...¹⁶²”

A definição de Knoll para arlequim é ampla e fornece referências de origem:

“Consta que Arlequim vem do alemão *hoellenkind*, que designa uma criança infernal, uma criança do diabo. Com a evolução da palavra passou-se a dizer *hellequin* e depois *Arlequim*. No italiano encontramos *il lecchino*, *al lecchino* e *alichino*. Os italianos designavam sob esse nome uma personagem também diabólica, uma personagem infernal que atemorizava os camponeses fazendo grande ruído. *Alichim* passou para a linguagem coloquial e daí para o teatro. Como personagem cômico do teatro italiano, Arlequim trazia uma vestimenta composta de pequenos pedaços de pano triangulares ou sob a forma de dois triângulos justapostos (losangos), de diversas cores, uma máscara negra e, na cintura, um sabre de madeira. O seu papel era quase sempre improvisado.

Em França, o Arlequim era uma mistura de ignorância, de ingenuidade e de espírito, de astúcia e de tolice, de graça e de bobice. Uma personagem que apresentava também um

¹⁶⁰ Idem, p. 15.

¹⁶¹ Ibid, p. 16.

¹⁶² KNOLL, Victor 1983: 51

duplo caráter ou um comportamento dividido. Por comparação às características da personagem, a palavra Arlequim foi usada em política para designar um homem que não tem princípios rígidos e acabados, que não baliza a sua ação segundo um leque de valores públicos cristalizados.

Por lembrar as diversas peças que compõem a roupa de Arlequim, passou da gíria para a língua popular, para designar os restos de carne, de peixe, de doces, provenientes das mesas das grandes casas, restos que eram vendidos a baixo preço em vários mercados de Paris.

Por analogia aos costumes da personagem, passou-se a designar pela expressão 'roupa de Arlequim' tudo o que é composto de peças disparatadas.

Além do caráter dilacerado que já indicamos, e traduzido pelas vestes de Arlequim, pelos losangos de diferentes cores que compõem a sua roupa, por constituir um todo de partes disparatadas, e ainda por apresentar uma duplicidade de conduta (astúcia e tolice, etc.), retenhamos que Arlequim está ligado a uma criança (segundo a etimologia alemã) e, ainda, que no teatro italiano era portador de uma máscara negra...^{163,}

Aqui é possível diferenciar certas fontes européias de cunho popular e suas releituras pelas classes letradas, e entender que essa figura do arlequim recobriu no Brasil personagens assemelhados das fontes afro-descendente e indígena¹⁶⁴, pelo simples fato de trazer referência européia. Em nosso velho problema colonial e pós-colonial de desconsiderar culturalmente a presença negra estruturante, e sempre procurar a identidade em outra parte, o arlequim de máscara negra deve ter sido um achado visto pela elite como elegante, e enfim gerou uma simpatia, uma porta que se abriu para outros personagens de máscara. É fácil, seguindo essa entrada, acreditar que os Mateus pernambucanos se originaram do *Arlechino* italiano, mundialmente conhecido em estudos de teatro. Mas o Arreliquinho que se vê no Cavalo-Marinho é um garotinho bem pequeno, correndo no final da fila dos Galantes para ir aprendendo a dançar. Neste ponto Victor Knoll é impreciso, fazendo a aproximação entre Arreliquinho e Mateus no "caráter burlesco e apalhaçado". E esse equívoco segue ainda hoje aceito em obras de referência folclórica:

"Devemos também lembrar que a figura do Arlequim aparece no folclore brasileiro e parece ter vindo do do antigo teatro italiano, conservando o seu caráter burlesco e apalhaçado. Além desses caracteres, aparece como brigão, provocador e valentão. Arlequim figura como personagem do auto popular do 'Bumba-meu-Boi', como ajudante de ordens ou moço de recados do Cavalo-Marinho, capitão ou chefe do folguedo, este representando o proprietário da fazenda onde se dá a dança e que se dirige aos vaqueiros por intermédio do Arlequim:

¹⁶³ Id. ant., p. 52.

¹⁶⁴ Arlequim como "criança infernal", na origem do termo, corresponde um pouco ao próprio Makunaima dos taulipang e Arekuná amazônicos.

'Cavalo-Marinho: Ó Arlequim
Ó pecados meus
Vai chamar Fidélis
E também Mateus.

Ó meu Arlequim
Vai chamar Mateus,
Venha com o boi
E os companheiros seus.

Arlequim: Ó Mateus, vem cá,
Sinhô está chamando.
Traze o teu boi
E venhas dançando.

Só achei o Mateus
Não achei Fidélis;
Bem se diz que negro
Não tem dó da pele.¹⁶⁵

Note-se ainda que Arlequim é também chamado pelos sertanejos, e mesmo popularmente no nordeste, de Arrelequim. 'Arrelequim – no geral um rapazola. É a quem o Cavalo-Marinho dá as ordens mais gerais. Encarregado de colher as dádivas dos assistentes' (do Bumba-meu-boi) (DD3, p. 113). O próprio Mário de Andrade utiliza essa variante de Arlequim em sua obra poética:

'O Arrelequim de Tintagilis, Gilda,
Me esconde tudo, neblina.' PC, LP, p. 400¹⁶⁶,

Para as "brincadeiras" que traziam mascarados cômicos e faladores, temidos por parecerem diabinhos, e por isso mesmo passíveis de proibição por padres locais, a informação de que na Itália e Europa havia o Arlequim, recém-chegado aos carnavais do Recife e outras cidades, era boa notícia. É o que se pode imaginar: as "brincadeiras" reinventavam detalhes de suas tradições e personagens em busca de continuidade, para desviar de perseguições e falta de incentivos.

Acredito que na Europa de até o século XIX é muito mais como simbologia que o mascarado negro aparece, sem tanta identificação com pessoas reais. Lá as pessoas negras quase não estavam presentes, e o Arlequim é muito mais personagem, muito menos ser humano. A questão ética aí é diferenciada, na relação

¹⁶⁵ N. A.: Luís Câmara Cascudo, Dicionário do Folclore Brasileiro, 2ª Ed, Rio de Janeiro INL, 1962, p. 67.

¹⁶⁶ KNOLL, Victor 1983: 53. A siglas se referem a Danças Dramáticas tomo 3, Poesia Completa e Lira Paulistana.

com o público, pois o personagem pode, nesse contexto, aprontar barbaridades cruéis e provocar simplesmente gargalhadas. Tratar da questão do negro, mesmo em forma de personagem ficcional, era algo muito diferente nas Américas, porque aqui o negro estava presente o tempo todo, sinalizando a dívida social destes países que viveram tanto da escravidão. E no entanto a dificuldade maior era a das elites, que normalmente preferiam nem tocar nessa questão em seus divertimentos. A exceção foi a moda dos *lundus* nos salões. Já as "brincadeiras" populares seguiram colocando o personagem negro na rua, com grande afeição de adultos e crianças, e assim nunca perderam a graça do confronto.

A questão do confronto social entre negros e brancos, no bojo das "brincadeiras" de Boi, foi observada por Roger Bastide, como mostrou Sérgio Ivan Gil Braga em estudo sobre os Bois-Bumbás de Parintins:

"... conforme Bastide (1983), o bumba-meu-boi introduz a farsa no drama religioso afro-brasileiro, adquirindo a forma de um 'teatro popular', cuja 'função essencial... teria sido a de persuadir o negro, dando-lhe uma demonstração espetacular de que não era rejeitado pela comunidade dos brancos ou, se preferirem, de que não estava marginalizado' (Bastide 83:142).

...
Nesse sentido, o que se põe em cena no teatro popular do bumba-meu-boi são as relações assimétricas entre negros e brancos, onde o negro é motivo de zombarias e trapalhadas, enquanto o 'senhor transcende a hierarquia, por sua posição superior, e não faz parte dela, é o seu fundamento ontológico'¹⁶⁷.

E essa percepção é mais adequada para o Cavalo-Marinheiro do que para o Boi maranhense e a Folia-de-Reis, com seus personagens negros e patrões, como visto anteriormente. A disposição de Bastide em perceber as subjetividades brancas e negras envolvidas é importante, mas é ao re-considerar a divisão radical que estabeleceu, entre teatro de branco e teatro de negro, que o autor francês amplia o ponto-de-vista, como vem a seguir. Da experiência continuada com as "brincadeiras", chego a acreditar que os porta-vozes afro-descendentes e caboclos tanto desenvolveram "brincadeiras" próprias quanto adotaram modelos de seus antepassados e de outros grupos, ressignificando-os em constante negociação com

¹⁶⁷ BRAGA, Sérgio I. G. 2002: 238.

as autoridades pelo direito de continuar brincando e louvando, no seu entender, os ancestrais.

“Bastide (1983) observa, entretanto, que esse teatro dos brancos não recebe a mesma percepção dos negros, que certamente vêm na sua encenação motivos diversos dos brancos, ou seja, uma espécie de ‘teatro do segredo’ resultante ‘do gênio inventivo do africano’, da ‘sua capacidade de criar um código’, que o autor chama de ‘código da ambigüidade, já que o branco não chega a descobrir o verdadeiro significado dos símbolos apresentados, e sua inteligência é sempre levada a seguir uma pista falsa’. De onde se conclui, conforme Bastide, que o ‘teatro dos brancos é um teatro de integração racial, e o teatro dos negros (neste caso específico de origem banto) é um teatro do segredo, como única forma possível de identidade cultural ameaçada pelo poder dos brancos’ (Bastide 1983: 144)¹⁶⁸”.

É sobre esse “código da ambigüidade” que os mascarados nos falam nas “brincadeiras”, espalhando realmente “pistas falsas”, pela voz e pelo corpo. O “teatro de segredo” formulado por Bastide dá conta de uma questão que abrange a devoção das famílias e comunidades envolvidas com as “brincadeiras”, uma questão de fundo religioso e espiritual. Tanto nas visões de mundo de africanos quanto de povos indígenas, a dimensão espiritual é um dado mais palpável do que aquele dogma imposto pelo cristianismo, que levava a centralizar no Espírito Santo uma série de manifestações, uma diversidade de personagens ou personificações espirituais. Talvez as “brincadeiras” ocupem para muitas populações o ponto médio de contato entre os conhecimentos sobre espíritos e os conhecimentos sobre personagens míticos e de ficção de cada povo. Neste sentido cada “brincadeira” proporcionaria, com grande vitalidade, um exercício cultural de transmissão de conhecimentos tradicionais. Vista de fora, sem envolvimento pessoal, pareceria brincadeira meio infantil. Mas falava de brancos e pretos ao encenar com bichos, falava de ricos e pobres ao cantar para certos santos, falava de espíritos ao encenar com pretos e índios. Agia como uma escola de saberes tradicionais em balanço e atualização, a cada oportunidade.

O fetichismo que se instaurou em mão dupla nas Américas, ao serem encaradas as formas de religiosidade de povos indígenas e africanos e o seu convívio, sempre esteve mais ou menos centralizado na questão do transe. O transe da pessoa que recebe e manifesta uma presença espiritual, de tão combatido pelas igrejas e demonizado, foi também incorporado como instrumento de negociação por

¹⁶⁸ Id. ant. p. 239.

populações marginalizadas do acesso a trabalho remunerado. Transformou-se muitas vezes em instrumento de poder e confronto, reinventando e cada caso aqueles ritos de cada povo acessar, consultar e reaprender com personagens de sua cultura. O capítulo "Macumba" de *Macunaíma* expõe com expressividade extrema essa questão, aflorando o jogo robusto de reversão, no terreiro, dos poderes da sociedade dos patrões brancos. Aí Mário de Andrade chamava a atenção e deixava para quem viesse depois a tarefa de analisar tudo que estava envolvido, como fez tantas vezes. A questão foi reentendida por José Miguel Wisnik de modo a descortinar, em seu bojo, a dialética marxista do fetiche da mercadoria :

"Tomo a expressão 'coisa feita', no sentido sugerido, de uma exposição oral do professor José A. Pasta Jr. Ele combina agudamente a expressão corrente, ligada, ao mundo do fetichismo animista, com os traços do fetichismo da mercadoria, no qual, segundo a análise de Marx, as 'características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho' se dissimulam, assumindo a 'forma fantasmagórica de uma relação entre coisas' (O fetichismo da mercadoria: seu segredo', O Capital, Livro Primeiro). É possível vislumbrar aí um caminho de leitura para a trama de fetichismos (arcaico e moderno, mítico, sexual e mercadológico, antropológico, psicanalítico e econômico) de que se compõe Macunaíma¹⁶⁹."

Aí está uma chave de entendimento aguda para destrinchar uma série de disfarces nas relações brasileiras entre negros, mestiços, indígenas e brancos, e entre ricos e pobres .

5.8. O caso d' *O Tupi e o Alaúde*.

Em *O Tupi e o Alaúde - uma interpretação de Macunaíma* existe um diagnóstico da situação da crítica literária e de suas limitações em relação ao entendimento abrangente da rapsódia. Aqui noto alguns avanços e problemas específicos apresentados por esse estudo.

Se é válida a hipótese de a inspiração musical ter regido a composição de *Macunaíma*, o diálogo erudito - erudito não dá conta de avaliar as fontes populares. Permanece, mesmo com a consideração da presença ativa da música popular na

¹⁶⁹ WISNIK, J. M. 1989: 115.

cultura brasileira, a visão de um conceito de arte que se pode dizer antiquado. Aqueles mesmos conceitos de "nivelamento" e "desnivelamento" que Mário de Andrade adotou em 1928 para explicar as Modinhas Imperiais, a autora adota na parte inicial como suficientes. Aqueles deslizos pontuais de Mário ao criticar a criatividade popular através de todo um jargão clássico dos músicos eruditos, em determinados artigos e textos, a autora incorpora de uma maneira que se pode dizer a-crítica. Se lhe pareceu suficiente recuperar a mesma ideologia do discurso crítico musical da época para apontar os modos de composição de *Macunaíma*, isso limitou em muito o alcance de suas considerações sobre o chamado "populário".

É bastante válido apontar o princípio da "suíte", ou seja, da justaposição de diferentes partes de dança e música, para entender Bumba-meu-bois e outras Danças Dramáticas. Mário de Andrade apontou essa característica dos Bois a compositores como Luciano Gallet, Lorenzo Fernandes e Francisco Mignone, gente habituada às suítes musicais eruditas do Romantismo. E depois dos anos em que viveu no Brasil, Lévi-Strauss utilizou também o modelo de entendimento do princípio musical da suíte para sua teoria estruturalista, porque na suíte de danças é importante a seqüência de encadeamento das partes, e não a expressão isolada de cada uma:

“os símbolos não possuem uma significação extrínseca e invariável, não são autônomos em relação ao contexto. Sua significação é, antes de mais nada, de posição¹⁷⁰”.

Acredito que todo aquele discurso do "nivelamento" e "desnivelamento" das formas de arte popular e erudita é hoje insustentável, tanto para compreender as criações musicais da oralidade quanto para compreender a criação de *Macunaíma*.

"Nivelamento" e "desnivelamento estético" são conceitos de Charles Lalo que partem da suposição de níveis superior e inferior, ou como definiu a autora em *O Tupi e o Alaúde*:

¹⁷⁰ LÉVI-STRAUSS 1991 in BRAGA, Sérgio I. G. 2002: 227.

"Chama-se nivelamento estético ao fenômeno de ascensão de um gênero inferior a um nível superior de arte culta". "O desnivelamento consiste no processo contrário, quando é o povo que apreende e adota a melodia erudita¹⁷¹".

Em outro ponto vem "...processo parasitário de compor, típico do populário" (p. 22), ou ainda, indicando a fonte andradeana das Danças Dramáticas, "'processo de formação gradativa'... 'fundamentalmente rapsódico' em que o povo ajunta espontaneamente peças afins" (p. 14). São expressões de pouca sintonia com os processos populares, que, vistos assim tão de fora para dentro, ficam diminuídos, sem que se acompanhe seu foco narrativo próprio. Acredito que este Mário de Andrade encontrado pela autora na época de *Macunaíma* caminhou depois mais, em direção à compreensão das danças dramáticas, e caminhou até impulsionado por *Macunaíma* e o que ele representa. As pistas, erros e sinais deixados por Mário precisavam e precisam de interpretações que extrapolem a literatura, passem pelo campo musical e cheguem à subjetividade das práticas populares.

Mais feliz em *O Tupi e o Alaúde* é o achado da "coexistência":

"A indeterminação temporal da rapsódia brasileira - sublinhada por Cavalcanti Proença que, atribuindo-a a uma concepção lendária, ressaltou sobretudo o seu reflexo no plano da linguagem - substitui o conceito de vir-a-ser pela categoria temporal essencial de *coexistência*. Todos coexistem no mesmo tempo homogêneo, sem passado ou futuro, sem divisão de horas separando o trabalho do ócio, sem períodos de apogeu que contrastem com as épocas da decadência¹⁷²".

E no Bumba-boi maranhense que transcrevi percebe-se uma coexistência, na maneira com que as cenas se desenrolam na mesma roda da "brincadeira", ora mostrando o patrão e vaqueiro na fazenda, ora as índias na aldeia ou o Pai Francisco em seu refúgio. Mas aqui não se anula o vir-a-ser temporal: existe

¹⁷¹ SOUZA, Gilda M. Souza, 1979: 20.

¹⁷² p.39.

expectativa pelo desenrolar narrativo, pelas conseqüências de certas ações praticadas. A dificuldade permanece, para uma tarefa crítica que reúna os dados da rapsódia com sensibilidade em relação à temporalidade mítica e ao tempo cênico do drama oral. O próprio conceito de rapsódia fica ainda por ser melhor entendido.

5.9. Conclusão.

“... não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma¹⁷³”.

Aproveitando o jogo do Bastião da Folia-de-Reis com seu "patrão", em especial, é possível pensar que o personagem de máscara preta no Brasil lembra a condição escrava e dá uma dimensão social às representações, até maior que a dimensão da origem étnica. Este país se construiu par e passo com a escravização de indígenas e a aquisição e cativeiro de africanos. Os descendentes dessas pessoas seguiam escravizados, como força de trabalho e parte fundamental da propriedade agrária e comercial, e suas características de pele pigmentada ficavam como sinalizadoras: basicamente, quem fosse escuro não poderia ser homem livre.

Essa lógica maniqueísta e rasa se impôs a fundo, de modo que o exercício lúdico de assumir a máscara do preto na "brincadeira" transporta e faz confrontar um Brasil profundo, do escravo e do senhor. Um país que não distingue bem entre o que seja experiência étnica cultural e o que seja experiência social de classe e trabalho. Esse profundo é o mais selvagem dos ambientes, que *Macunaíma* tocou e Mário de Andrade quis mostrar, mais do que aqueles ambientes da vida indígena e africana divulgados como selvagens.

A pessoa não-branca no Brasil não é considerada cidadão pleno, se é possível expressá-lo assim, só por sua simples presença. Precisa manifestar na fala, ou nos gestos ou indumentária que teve acesso a valores e que se safou da exclusão social imposta. A estrutura profunda de exclusão social dos não-brancos é

¹⁷³ BENJAMIN, W. 1994: 134.

fato consumado, hoje em vias de alteração, e fornece uma matéria crítica aproveitada diretamente pelas "brincadeiras" populares com personagem preto demarcado.

Quando um dono de casa aceita a visita da Folia e "brinca" de ser "patrão" dos palhaços, aí o Bastião se sente em casa, literalmente. É o herói encontrando o antagonista para duelar. Bastião precisa executar seu enredo de ambigüidades e metáforas que inclui com peso forte os estereótipos da preguiça, da dependência e da pobreza. Nesse sentido ele veste as máscaras de cada um desses estereótipos para destruí-los com eficácia, diante de representantes da classe proprietária. E bem diante dos olhos do "patrão" o preguiçoso trabalha, o dependente articula ação coletiva e o miserável traz riqueza. Diante do "patrão" o empregado é mais competente, revolucionando a paz cotidiana, apontando a falsa paz.

O processo de descoberta, desatado, não tem volta, a ponto das próprias pessoas que assumiram o posto de "patrão" rirem aliviadas, por se saberem na realidade diferentes dos patrões mandões.

A importância de um teatro social como esse é ainda maior se lembrarmos que não é um teatro convencional de sala e ingresso. É uma cena aberta diante das casas das pessoas, nos bairros. Arte que vai ao ponto do seu interesse.

Assim, lidar com o personagem negro é lidar em primeiro lugar com uma questão sócio-cultural de dependência, onde o patrão depende do empregado, e não só de sua mão-de-obra. E lidar com uma questão de corpo, arte e psicologia, onde o patrão pode chegar a ter prazer com a re-humanização do trabalho. Tal é o alcance inclusivo e revolucionário da *performance* popular do herói negro adotado pelas "brincadeiras" e lembrado por tantos descendentes de africanos, indígenas e brancos pobres. As "brincadeiras" buscam respostas para o mecanismo racista da escravidão, que permanece nas relações e se disfarça, enquanto não é posto à prova.

Bibliografia.

- AGOVI, Kofi Armeleh. 1988. "The aesthetics of creative communication in African performance situations." *Research Review* (Legon) 4,1: 1-9.
- ANDRADE, Mário 1963. *Música, Doce Música*, São Paulo, Martins.
1972. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3 ed. São Paulo, Martins.
1975. *Aspectos da música brasileira*. 2 ed. São Paulo, Martins.
1976. *Pequena história da música*. 7 ed., São Paulo, Martins/MEC.
1976. *O turista aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades.
1982. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo, Itatiaia.
1983. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2 ed. Belo Horizonte, Itatiaia.
1984. *Os Cocos*. São Paulo, Duas Cidades.
1988. *Macunaíma - Ed. crítica Telê P. A. Lopez*. Florianópolis, Arquivos UNESCO.
1989. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo, Itatiaia/IEB-USP.
1992. *Será o Benedito! - Crônicas no Suplemento em rotogravura de O Estado de São Paulo: 1937-41*. São Paulo, Educ.
1993. *Vida do cantador - Ed. crítica Raimunda B. Batista*. Belo Horizonte, Villa Rica.
- ASLAN, Odette & BABLET, Denis (Orgs.). 1988. *Le Masque. Du Rite au théâtre*. Paris, CNRS, 1988.
- ASSIS, Edvaldo. 1982. *Boi-à-serra, um folgado em Mato Grosso*. Cad. Atividades 1. Cuiabá, UFMT.
- AZEVEDO NETO, Américo. 1983. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís, Alcântara.
- BAKHTIN, M. M. 1987. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento*. Brasília, Hucitec/UNB.
- BASTIDE, R. *Sociologia do Folclore Brasileiro*.
1969. *Las Americas negras*. Madrid, Alianza editorial.
- BERNARDES, Carmo. 1995. "O gado e as larguezas dos Gerais". *Revista Estudos Avançados* nº 23, Dossiê Cultura Popular. São Paulo, I.E.A., USP.
- BORBA FILHO, Hermilo. 1967. *Apresentação do Bumba-meu-boi*. Recife, Imprensa Universitária.
- BOSI, Alfredo. 1977. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix.
1991. *Reflexões sobre a arte*. 4 ed. São Paulo, Ática, Fundamentos.
1992. *Dialética da colonização*. 2 ed. São Paulo, Cia. das Letras.
- BOSI, Ecléa. 1994. *Memória e sociedade*. 3 ed. São Paulo, Companhia das Letras.
- BRAGA, Sérgio I. G. 2002. *Os Bois-Bumbás de Parintins. Rio de Janeiro, Funarte/EDUA*.
- BRANDÃO, C. R. 1981. *Sacerdotes de viola*. Petrópolis, Vozes.
- BUENO, A. C. P. 2001. *Bumba-boi maranhense em São Paulo*. São Paulo, Nankim.
- BURKE, Peter. 1989. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo, Cia. das Letras.
- CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem", In Manoel Antonio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias* (edição crítica de Cecília de Lara). Rio de Janeiro, LTC.
- CARLINI, A. & LEITE, E. A. 1993. *Catálogo histórico-fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo.
- CARLINI, A. 1993. *Cachimbo e Maracá: o Catimbó da Missão*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo.

- CARNEIRO, E. 1974. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro, Conquista.
- CARNEIRO, Souza. 1937. *Os mitos africanos no Brasil*. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional.
- CARVALHO, M. Michol P. 1995. *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-boi do Maranhão*. São Luís, Edição da autora.
- _____ 1997. (Coord.). *Memória de Velhos - Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. Vol. I a IV. São Luís, Lithograf.
- CASCUDO, L. C. 1988. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo, Itatiaia/EDUSP.
- CASTRO, Yeda P. 1983 "Das línguas africanas ao português brasileiro". *Áfro-Ásia*, n. 14, Salvador.
- CHAUÍ, Marilena. 1989. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 3 ed., São Paulo, Brasiliense.
- CHERNOFF, John Miller. 1980 "Music in Africa", *African rhythm and African sensibility*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 39-88.
- CONTIER, A. D. 1988. *Brasil novo, música, nação e modernidade*. Tese Livre-docência, FFLCH-USP.
- D'ABBEVILLE, Claude. 1975. História da missão dos padres Capuchinhos na ilha do Maranhão. São Paulo, Itatiaia/EDUSP.
- EVANS-PRITCHARD. 1978. *Os Nüer*. São Paulo, Perspectiva.
- TREECE, David. 1994. "Linguagem, música e estética negra" in FACIOLI, Valentim (org.) *Cultura Brasileira, o jeito de ser e de viver de um povo*. S. Paulo, Nankin (no prelo).
- FERRETTI, Mundicarmo. 1993. *Desceu na Guma: O caboclo do Tambor de Mina no processo de mudança de um terreiro de São Luís - a Casa de Fanti-Ashanti*. São Luís, SIOGE.
- FERRETTI, Sergio F. 1995. *Repensando o sincretismo*. São Paulo, EDUSP.
- FICHTE, Hubert. 1985. *Etnopoesia*. São Paulo, Brasiliense.
- FINNEGAN, Ruth. 1977. "Drum language and literature." in *Oral literature in Africa*. Nairobi: Oxford University Press, pp. 481-499.
- FOUGERAY, Sylvie. 1991. *Le boeuf, le saint et le jeu*. Tese (Doutorado). 2v, 573 p. Université de Paris VII - Jussieu.
- FRY, P., CARRARA, S. & MARTINS-COSTA, A. L. 1988. "Negros e brancos no carnaval da Velha República", In REIS, João J. (org). *Escravidão & invenção da liberdade*. São Paulo, Brasiliense.
- GIRARD, Rene. *Le Bouc Emissaire*. Paris, Grasset.
- GOLDER, Christophe. 1991. "Les Paroles de Bumba-meu-boi du Maranhão (Brésil) - Essai de Poétique Générique sur un corpus de productions populaires orales". Tese(Doutorado). 2v, 732 p. Univ. Franche-Comté.
- GOMES, Núbia P. M. & PEREIRA, Edimilson A. 1988. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora, MINC/EDUFJF.
- _____ 1989. *Assim se benze em Minas Gerais*. Belo Horizonte, Mazza/EDUFJF.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. 1983. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Cultrix.
- GRIAULE, Marcel. 1966. *Dieu d'eau - entretiens avec Ogotemmêli*. Paris, Fayard.

HAMPATÉ BÂ. 1982. "A tradição viva", in *História Geral da África*, Ed. Ática / Unesco. 1982. Vol.1, pp. 181-218.

_____ 1994. *Oui, mon commandant! - Mémoires II*. Paris. Ed. Babel.

HANSEN, João A. 1989. *A sátira e o engenho*. São Paulo, Companhia das Letras / Sec de Est da Cultura.

História Geral da África, Ed. Ática / Unesco. 1982. 4v.

HOBSBAWM, Eric J. 2004 (1961): *História Social do Jazz*. São Paulo, Paz e Terra..

HOBSBAWM, E & RANGER, T. (orgs). 1984. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

HOLANDA, Sérgio B. 1944. *Caminhos e Fronteiras*. São Paulo, Cia. das Letras.

HUET, Michel. *Danses d'Afrique*. Paris, Editions du Chêne, pp. 74-90.

IKEDA, Alberto T. "Música e política: imanência do social". Tese (Doutorado). São Paulo. ECA-USP.1995. 313 p.

IKEDA, Alberto T. & BUENO, André C.P. 1997. *Catálogo Brasil: sons e instrumentos populares*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú. 56 p.

JAKOBSON, R. 1990. *Poética em ação*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP.

Victor Knoll, 1983. *Paciente Arlequinada - uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*, S. Paulo, Hucitec.

KUBIK, Gerhard. 1970. *Natureza e estrutura de escalas musicais africanas*. Lisboa: Junta de Investigações de Ultramar.

_____ 1979. "Angolan Traits in Black Music: Games and Dances of Brazil." *Estudos de Antropologia Cultural* nº 10. Lisboa, J.I.C.U.

LAFETÁ, João L. 1986. *Figuração da Intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. Martins Fontes, S. Paulo.

LEITE, Fábio. "O 'Poró'". *Dédalo - Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*. São Paulo, 26: 27-42, 1988.

LEON, Argeliers. 1984. *Del canto y del tiempo*. Habana, Editorial Letras Cubanas

LÉVI-STRAUSS, C. 1970. *O pensamento selvagem*. Petrópolis, Vozes.

_____ 1979. "Mito e música". *Mito e significação*. Lisboa, Edições 70.

LOPEZ, Telê P. A. 1972. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo, Duas Cidades, 1972

_____ 1972. "Viagens etnográficas de Mário de Andrade: itinerário fotográfico". *Revista do IEB-USP*, 1 (11): 139-176.

MAESTRI, Mário. 1988. *História da África negra pré-colonial*. Porto Alegre, Mercado Aberto, Série Revisão n. 31.

MAYNARD DE ARAÚJO, A. 1964. *Folclore nacional*. São Paulo, Melhoramentos.

MERRIAM, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

_____ 1975. "The Bala musician." in *The traditional artist in African societies* edited by Warren L. d'Azevedo. Bloomington: Indiana University Press, pp. 250-281.

- MÉTRAUX, A. 1979. *A religião dos Tupinambás*. São Paulo, Nacional / EDUSP.
- MEYER, Marlyse. 1995. *Cristãos & Mouros no Brasil, de Carlos Magno e outras histórias*. Natal, Editora da UFRN.
- MONTEIRO, Marianna F. M. 1995. *Natureza e artifício no balé de ação*. São Paulo. 165 p. Tese (Mestrado) FFLCH-USP.
- MOURA, Carlos E. M. (org.) 1995. *As senhoras do pássaro da noite*. S. Paulo EDUSP.
- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ed. Global, s.d.
_____ 1987. "The function of musical instruments in the surrogate languages in Africa." *Africa: Revista Centro Estudos Africanos U.S.P.* 10 : 3-8.
- MUNANGA, Kabengele (org.). 1996. *Estratégias e políticas de combate à discriminação racial*. São Paulo, EDUSP.
- MURPHY John P. "Performing a moral vision: an ethnography of Cavalo-Marinho, a Brazilian musical drama". Tese Doutorado Columbia University 1994.
- NIANE, Djibril T. 1982. *Sundjata ou a epopéia Mandinga*. São Paulo, Ática (original de 1960 pela Présence Africaine, Paris).
- NKETIA, J. H. Kwabena. 1974. "Interrelations of music and dance." in *The music of Africa*. New York: W.W. Norton & Company, pp. 206-217.
_____ 1982. "On the historicity of music in African cultures." *Journal of African Studies* 9, 3: 91-100.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Lisboa, Guimarães, s/d.
- ORTIZ, Fernando. 1965. *Africania de la musica folklorica de Cuba*. 2 ed. La Habana, Universidad Central de las Villas.
_____ 1985. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- ORTIZ, Renato. 1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense.
- PEIXE, Guerra. 1980. *Maracatus do Recife*. Recife, Vitale.
- PINTO, Tiago O. 1991. *Capoeira, samba und Candomblé aus Recôncavo Baiano*. Berlin, International Institut für Vergleichende Musikstudien.
- PRADO, Regina P. S. 1977. "Todo ano tem; as festas na estrutura social camponesa". Dissertação (Mestrado). 244 p. UFRJ.
- PRETI, Dino. 1987. *Sociolingüística*. 6 ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- PROPP, W. 1983. *Morfologia do conto*. Lisboa, Vega. (ed. francesa de 1970).
_____ 1992. *Comicidade e Riso*. São Paulo, Ática. (original de 1976).
_____ *Las raices historicas del cuento*. Madrid, Fundamentos (s/d.).
- Quintero-Rivera, Mareia. 2002. *Repertório de Identidades: Música e representação do nacional em Mário de Andrade e Alejo Carpentier*. Tese (Doutorado) FFLCH-USP, 2002.
- REIS, Leticia V. S. 1997. *O mundo de pernas para o ar - a capoeira no Brasil*. São Paulo, Publisher/FAPESP.

- RICHARDS, Paul. 1972. "A quantitative analysis of the relation between language tone and melody in a Hausa song." *African language studies* 13: 137-161.
- RISÉRIO, Antonio. 1981. *Carnaval Ijexá*. Salvador, Corrupio.
- RODRIGUES, Graziela. 1997. *Bailarino - Pesquisador - Intérprete*. Rio de Janeiro, MinC / FUNARTE.
- ROMERO, S. 1985. *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil*. São Paulo, Itatiaia / EDUSP.
- ROUSSEAU, J. J. "Ensaio sobre a origem das línguas". *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar / EDUFRJ, 2001.
- SANSONE, Livio & SANTOS, Jocélio T. (Orgs.). 1998. *Ritmos em trânsito - Sócio-Antropologia da Música Baiana*. Dynamis/ A Cor da Bahia/ Proj. S.A.M.B.A.
- SANTOS, Deoscóredes M. (Mestre Didi, Alapini) 1994. *História de um terreiro Nagô*. São Paulo, Carthago & Forte.
- SANTOS, Inaicyr F. 1996. *Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Tese (Doutorado), FEUSP.
- SAUSSURE, F. 1973. *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix.
- SCHWARCZ, Lilia M. e REIS, Letícia Vidor S. (orgs.) 1996. *Negras Imagens - ensaios sobre escravidão e cultura no Brasil*. São Paulo, Estação Ciência / EDUSP.
- SCHWARZ, Roberto. 1992. *O pai de família e outros estudos*. 2 ed. São Paulo, Paz e Terra / Cultura.
- SEIDLER, Victor. 1995. *Recovering the Self: Morality and Social Theory*. London, Routledge.
- SEVCENKO, Nicolau. 1983. *Literatura como missão: tensões e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense.
- SILVA, Vagner G. 1994. *Candomblé e Umbanda, caminhos da devoção brasileira*. São Paulo, Ática.
- SILVA, Zozildo P. A. 1998. *Momentos Culturais - Um misto de religiosidade e prazer na Vila do Icatú - Maranhão*. São Luís, Edição do Autor.
- SKIDMORE, Thomas E. 1976. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- SOARES, Doralécio. 1978. *Boi-de-mamão catarinense*. Cadernos Folclore, 27. Rio Janeiro, FUNARTE.
- SOUZA, Gilda M. 1979. *O Tupi e o Alaúde - uma interpretação de Macunaíma*. S. Paulo. Duas Cidades.
- SQUEFF, E. & WISNIK, J. M. 1982. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Música*. São Paulo, Brasiliense.
- TATIT, L. A. M. 1994. *Semiótica da canção - melodia e letra*. São Paulo, Escuta.
_____ 1996. *O cancionista - composição de canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP.
_____ 1998. *Musitando a Semiótica*. São Paulo, Annablume/FAPESP.
- TEMPELS, R. P. P. 1969. *Bantu philosophy*. Paris, Présence Africaine.

- TINHORÃO, J. R. 1978. *Pequena história da música popular*. Petrópolis, Vozes.
- _____ 1988. *Os negros em Portugal, uma presença silenciosa*, Lisboa, E. Caminho.
- _____ 2002. *Cultura Popular – Temas e Questões*, S. Paulo, Editora 34, 2001.
- VASCONCELOS, SANDRA G. T. 1997. *Puras Misturas - Estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo, Hucitec/EDUSP.
- VERGER, P. Fátúmbí. *Dieux d'Afrique*. Paris, Editions Révue Noire.
- VIANA, Klauss. 1990. *A dança no Brasil*. São Paulo, Siciliano.
- VOGT, Carlos & FRY, Peter. 1996. *Cafundó - a África no Brasil*. São Paulo, UNICAMP/Cia.das Letras.
- WATERMAN, Christopher A. 1990. "The Development of Modern Juju (1948-1982)", in *Juju: a social history and ethnography of an African popular music*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 82-147.
- WISNIK, J. M. 1989. *O som e o sentido*. São Paulo, Cia. das Letras.
- _____ 2004. *Sem Receita – Ensaios e Canções*. São Paulo, Publifolha.
- ZUMTHOR, Paul. 1993. *A letra e a voz - a "literatura" medieval*. São Paulo, Companhia das Letras.
-

Apoio audiovisual.

- "O auto do Bumba-meu-boi da Fé-em-Deus". Video-documentário de Murilo Santos. São Luís, SECMA/CMF, 1998.
- "Batuque no Quilombo - Nascentes Negras da Música Brasileira 2". Video-documentário de Glória Moura. Itapecuru-mirim - MA. Idade Mídia/TVE/PROCEM/MinC, 1998.
- "Brasil e África Meridional - Documentos sonoros". CD relacionado à exposição *Os Herdeiros da Noite* da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Atração Fonográfica, 1994.
- "Bumba-meu-boi - Festa Sagrada". Video-documentário de Stéphane Brasey e L. Fernando Guimarães. Les Films du Bazar / Fund. Pe. Anchieta, 1998.
- "Boi Garantido - Toadas imortais: Paulinho Faria". Manaus, Videolar (s/d).
- "Boi de Maracanã - Touro Negro no Reino de Guaré". Câmara Municipal de São Luís / SONOPRESS. 199.001.153, 1996.
- "Bumba-meu-boi da Madre Deus - Guerreiro". USIMAR. PLCD51489, 1998.
- "Cacuriá de Dona Teté". São Luís, LABORARTE. UNICD 2731, 1998.
- "Cajueiro, um quilombo na era espacial". Filme-documentário de Lise Torok. Alcântara-MA. Embrafilme / CEDI, s/d.
- Catálogo *Afrique: formes sonores*. Dir.: Marie-Thérèse Brincard. Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.
- Catálogo *Os Herdeiros da Noite - Fragmentos do Imaginário Negro*. Curadoria: Emanuel Araújo. Michel Yémadje: Tapeçarias Daomeanas, com texto de Pierre Verger. Pinacoteca do Estado, 1995.

- "Chasseurs de Musiques", série Têtes chercheuses. Video-documentário de Alain Labouze. La Cinquième, CNDP, Gédeon, CNRS Audiovisuel, 1995-96.
- "The Discoteca Collection - Missão de Pesquisas Folclóricas". Salem, Rykodisc. RCD 10403, 1997.
- "O Divino de Alcântara - Maranhão". Video-documentário de Murilo Santos. São Luís, SECMA CMF, 1997.
- "Djembê-Folá: um tambor africano". Rhea Films, La Sept / Rep. Guiné / Arcanal / National Geographic, França, 1991.
- "Drama e Fetiche - Vodum, Bumba-meu-boi e Samba no Benim". Pesquisa, gravações, textos e fotos de Marcos Branda Lacerda. Rio de Janeiro, Minc / FUNARTE / CNFCP. DSFB 48, 1998.
- "Mafuá". São Paulo, Eldorado / CPC UMES. CPC 012, 1998.
- "Mestre Ambrósio". São Paulo, REC Beat /. 199.000.855
- "A Missão de Pesquisas Folk-lóricas", filme-documentário de Luiz Adriano Daminello com material de arquivo da Missão de Pesquisas Folclóricas organizada por Mário de Andrade. Trombeta, MinC, TV Cultura, 1998.
- "Multishow em Revista - Documentário especial Bumba-meu-boi do Maranhão". MULTISHOW-GLOBOSAT / Worldvideo, 1998.
- "Ondielwa: a festa do Boi sagrado". Documentário de Ruy Duarte, Angola, 1979.
- "Ópera Boi 'O sonho de Catirina', de Chico Maranhão". São Luís, Teatro Arthur Azevedo. CMCD-95, 1995.
- "Religião e Cultura Popular - Festas da cultura popular na religião afro-brasileira do Maranhão". Video-documentário de Sergio Ferretti. São Luís UFMA/FAPEMA, 1996.
- "Samba-de-roda no Recôncavo Baiano - Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro 47". CFCP-47, 1994.
- "Tambor de Crioula do Mestre Felipe". São Luís, Laborarte/MCK. 199.004.087, 1998.
- "Tambores do Maranhão". Documentário de Paulo Cesar Soares. São Luís, Sete Lux Video, 1998.