

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

VILANI MARIA DE PÁDUA

Mário de Andrade e a estética do bumba-meu-boi

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Maria Augusta Fonseca

FFLCH/DTLLC
USP/2010

Dedico à minha avó materna, **Josefa Maria da Silva**, por ter me iniciando na cultura do nosso povo com seu afinado cantar de toadas populares; e, principalmente, ter me ensinado que a inteligência e a sensibilidade podem ser desenvolvidas, mesmo quando se é vítima de problemas sociais, como a pobreza material e o analfabetismo.

In memoriam

E à minha mãe, **Maria Firmina de Pádua**, que, sozinha, educou e sempre apoiou os filhos.

Agradecimentos

Agradeço à banca examinadora, que participou do meu exame de qualificação, Prof^a Dra. Telê Porto Ancona Lopez e Prof^o Dr. Valentim Facioli, pelas leituras atentas e a colaboração com o meu trabalho. A orientadora Prof^a Dra. Maria Augusta Fonseca. Ao CNPq pela bolsa de auxílio à pesquisa. A Mônica Guilherme, funcionária do arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, que se empenhou comigo nas buscas pelos escritos de Mário de Andrade. A Luiz de Mattos Alves, secretário do DTLLC, pela atenção e pronto atendimento, sempre. A Marcelo por me ajudar a desarmar as armadilhas do computador. Agradeço, ainda, a amizade, paciência e revisão de Roseani Vieira Rocha, e ao apoio constante das amigas Ana Maria Lima e Inocência Galvão.

À minha família, pela força e por confiar em mim.

Resumo

O objeto de estudo deste trabalho é a estética da dança popular bumba-meu-boi, a partir das pesquisas de Mário de Andrade (1893-1945). O folguedo, encenado apenas no Brasil há mais de um século, e que se mantém vivo até hoje, despertou a curiosidade do poeta modernista, cujo interesse trouxe a referida “dança dramática” para o centro de sua atenção. Assim, busquei em *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, sua principal obra literária de inspiração popular, os traços da dança folclórica bumba-meu-boi, para entender o processo de construção de sentido na produção da obra erudita, a partir da cultura popular. E, para dar continuidade e ampliar o tema, também pesquisei o bumba-meu-boi de Bom Jardim/RN, recolhido pelo próprio Andrade, por ser uma das matrizes inspiradoras na sua obra, bem como um dos folguedos estudados pelo poeta em *Danças Dramáticas do Brasil*.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Macunaíma, bumba-meu-boi, Bom Jardim, dança dramática.

Abstract

The object of study of this work is the aesthetics of the dance popular bumba-meu-boi, starting from the researches of Mário de Andrade (1893-1945). The folguedo, encenado just in Brazil there is more than one century, and that stays I live even today, it woke up the modernist poet's curiosity, whose interest brought it referred “it dramatic dances” for the center of its attention. Thus, I looked for in *Macunaíma the hero without any character*, its main literary work of popular inspiration, the lines of the dance folkloric bumba-meu-boi, to understand the process of sense construction in the production of the learned work, starting from the popular culture. And, to give continuity and to enlarge the theme, I also researched the bumba-meu-boi of Bom Jardim/RN, picked up by own Andrade, for being one of the inspiring head offices in its work, as well as one of the folguedos studied by the poet in Dramatic Dances of Brazil.

Key-Words: Mário de Andrade, *Macunaíma*, bumba-meu-boi, Bom Jardim, dramatic dances.

Sumário

Introdução	8
Capítulo I	
Um bumba-meu-boi em <i>Macunaíma</i>	
1 - Repertório popular – origem das toadas	26
2 - Análise do bumba de <i>Macunaíma</i>	32
Primeira toada: Entrada e Despedida	38
“O meu boi morreu”	45
“Desregionalizar” – posicionamentos e contrapontos	51
A Giganta e a tradição	69
<i>Macunaíma</i> é bumba e o herói é boi?	76
Funeral do boi	80
Luz: vaga-lume e Vei	90
Inventário do boi	97
Capítulo II	
O Bumba-meu-boi de Bom Jardim	
1 – O bumba: seus recolhedores ou “mediadores”	121
2 - Os brincantes e suas comunidades	125
3 - O Bumba-meu-boi no Brasil - possíveis antepassados	138
Do cortejo ao espetáculo	157
4 – Análise de trechos do bumba de Bom Jardim	
(Critérios de escolha das toadas)	163
As Personagens e os instrumentos musicais	170
Toadas de Abertura	187
Questões sobre anonimato e autoria	200
Outros folguedos no bumba	205
O Coco	206
O Desafio	220
Canto de trabalho	240
Roda de Despedidas	254
Considerações finais	261
Bibliografia	272
Anexos	291

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação dada, que mantém a estrutura da obra.

Antonio Candido
Literatura e Sociedade

Introdução

*A arte é filha da dor, é filha
sempre de algum impedimento vital.
Mas o bom, o grande, o livre, o verdadeiro
será cantar as dores fatais, as dores profundas,
nascidas exatamente desta grandeza de ser e de viver.
Mário de Andrade¹*

O foco principal desta pesquisa é o estudo da estética da dança popular bumba-meu-boi a partir das pesquisas de Mário de Andrade. O folguedo, encenado apenas no Brasil há mais de um século, e que se mantém vivo até hoje, despertou a curiosidade do autor de *Macunaíma*, cujo interesse por entender o bailado, tanto na sua forma como no seu conteúdo, trouxe a “dança dramática” para o centro de sua atenção. Assim, passou a recolher, pessoalmente ou por meio de colaboradores, bumbas-meu-boi de norte a sul do país, e estudá-los para compreender, inclusive, sua origem.

Para tentar me aproximar daquilo que o poeta paulista pensava sobre o tema, busquei em *Macunaíma*, sua principal obra literária de inspiração popular, os traços da dança folclórica bumba-meu-boi presentes na rapsódia, cujo estudo se tornou o primeiro capítulo da tese. Assim, analiso a produção marioandradina enquanto comparo-a ao folguedo no qual o poeta se espelhou. Tentando, deste modo, entender o processo de produção da obra erudita, por meio de fragmentos da cultura do povo, recolhidos e reorganizados com novos significados.

Dando continuidade e tentando não fugir da cultura popular, pela qual tenho grande interesse, o segundo capítulo será o estudo do bumba-meu-boi de Bom Jardim/RN, recolhido pelo próprio Andrade, por ser a matriz inspiradora da sua obra. Tarefa árdua, especialmente porque o bumba agrega em seu formato, os mais variados tipos de danças, cantos e folguedos da cultura brasileira, levando-me a impasses e dificuldades de análises jamais imaginadas, até mesmo porque o bumba foi coligido há 80 anos, não sendo possível uma compreensão plena de muitos dados dessa recolha, nem tampouco checar qualquer

¹ Mário de Andrade. “Café” in *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)*. p. 340.

informação, visto que tanto os envolvidos (recolhedor e colaboradores), como os brincantes e o próprio bumba, não existem mais.

Tais capítulos me conduziram a buscas tanto sobre a história da literatura erudita como da cultura popular, e, deste modo, a uma expansão na busca de informações necessárias à pesquisa, pois, sem tais dados o trabalho ficaria ainda mais incompleto. Tendo em vista a intenção de não me exceder ainda mais, optei por apenas dois capítulos.

Todas as toadas do bumba de Bom Jardim estão no Anexo I. Preferi colhê-las diretamente nos originais manuscritos (autógrafos e datiloscritos), que se encontram no Instituto de Estudos Brasileiros -IEB/USP, pois no livro *Danças Dramáticas do Brasil*, onde também se encontra esse documento, há dois bumbas do Rio Grande do Norte entrelaçados, o de Bom Jardim e o de Fontes, que são muito semelhantes, dificultando a separação. Ainda como anexo, o leitor encontrará um texto de Mário de Andrade, “Regionalismo”, publicado no jornal paulista *Diário Nacional*, em 1928. Há, ainda, outros dois anexos, respectivamente, uma entrevista com Mário de Andrade, feita pelo periódico, também paulista, *O Jornal*, logo após sua chegada do Nordeste brasileiro, em 1929; e uma carta de Antônio Bento de Araújo Lima, de 1936, dirigida ao amigo Mário de Andrade, onde trata de bumba-meu-boi. Os três últimos anexos nunca foram publicados em livro, por esta razão resolvi anexá-los à tese.

Portanto, é a partir desse material, bem como dos estudos de Mário de Andrade sobre os folguedos populares, música, artes plásticas e literatura, além de suas cartas aos amigos, que tento compreender seu agudo interesse pelo folguedo bumba-meu-boi, a ponto de aproveitá-lo em sua principal obra, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Porém, toda sua obra é fundamental para entender seu pensamento, pesquisas, anseios, sofrimentos e dúvidas, a respeito da produção cultural brasileira em geral. Além dos estudos sobre esse artista-pesquisador singular, que não são poucos.

Neste sentido, um breve percurso sobre seus interesses como um dos participantes do grupo de modernistas se faz necessário, porque esse Movimento paulista surgiu, principalmente, a partir do que ocorria na Europa. Além do mais, a própria obra que será analisada, é uma hiper mistura da cultura brasileira sob a luz das vanguardas européias (Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo), assimiladas por seu

autor, dando, por fim, origem a uma nova criação, um novo objeto a ser compreendido. Quem lê *Macunaíma* com atenção, com certeza acaba encontrando algo conhecido, pois há retalhos de todas as regiões do país, visto que seu objetivo era ser nacional, como se verá nos estudos desta tese. A esse respeito, Maria Augusta Fonseca afirma:

*No conjunto, o Modernismo local deixa entrever um corpo que é dinâmico, de pontos muito altos, mas crivado de contradições. Seu traço unificador permanecerá sendo o desejo de arejar e atualizar certa mentalidade colonizada, os modelos estagnados, para experimentar e fruir o mundo contemporâneo de uma outra perspectiva. O olhar para fora de si mesmos fez com que descobrissem novas formas de expressão, explorassem outros modos de traduzir as muitas faces da vida cotidiana, a fala de soldas inusitadas, as riquezas da cultura popular. Neste sentido, procuram compreender a miscelânea de nossa formação em consonância com os estímulos da vida moderna, uma vez que em tudo aflora o problemático caráter nacional.*²

O interesse de Mário de Andrade pela arte produzida pelo povo se deu por etapas e começou a aparecer, segundo Marta Rossetti Batista, ainda no primeiro decênio do século XX.

*De início, leituras sobre literatura popular – na poesia, lendas, cantos – já naquele período nacionalista da I Guerra Mundial. O escritor interessou-se pela conferência de Ricardo Severo, mas também, certamente, por outras realizadas na Sociedade de Cultura Artística, como as de Afonso Arinos sobre “As lendas brasileiras”; lia as publicações do regionalismo e os escritores que reuniram textos populares*³.

Além desses escritores, dos quais a pesquisadora não cita os nomes, mas está se referindo a Nina Rodrigues, Silvio Romero, Couto de Magalhães, Pereira da Costa e outros; Andrade também já lia textos sobre as vanguardas européias. Segundo Telê Porto A. Lopez,

² Maria Augusta Fonseca. “Modernismos daqui e de lá” in *D.O. Leitura*. São Paulo: Revista da Imprensa Oficial de São Paulo, números 1 e 2, janeiro/fevereiro de 2002. p. 48.

³ Marta Rossetti Batista. “O colecionador” in *Coleção Mário de Andrade: religião e magia; música e dança; cotidiano*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2004. p. 25

entre 1919-1921, Mário de Andrade já procurava ler autores “futuristas”, numa tentativa de compreensão do que se passava no mundo:

*A essas leituras, soma-se seu importante encontro com o expressionismo que contribuirá para a exploração da idéia de uma nova lógica, aquela que aceita a visão do chamado primitivo e que concorrerá particularmente para seu mergulho no “pathos” do homem. As posições que advêm desses autores e dessa estética dariam a camada ética à “Paulicéia desvairada”, isto é, a orientação que supõe a liberdade, vendo-a como forma de conhecimento do indivíduo, diretamente ligada às necessidades dos homens.*⁴

Por esta razão, já está claro no “Prefácio interessantíssimo”, bem como nos poemas de *Paulicéia desvairada*, (obra escrita de dezembro de 1920 a dezembro 1921) e publicada em 1922, que Mário de Andrade não apenas fazia os poemas, mas também refletia sobre o fazer poético. É perceptível sua compreensão de que criar era revelar algo transformado, num resultado daquilo que se havia absorvido da literatura do passado, da própria formação e das pesquisas do presente. Todo esse material poderia ser trabalhado com técnica para se chegar a uma nova arte. Tais afirmativas também estão em *A escrava que não é Isaura* (1925), em *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), e se ampliarão noutras obras, ao longo dos anos 20 e 30, até adquirir mais clareza em *O Banquete* (1944-45).

Está no referido “Prefácio...”: “O nosso primitivismo representa uma nova **fase construtiva**. A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado”⁵. Nas suas palavras estão intrincados os pensamentos dos criadores e colaboradores da revista francesa *L’Esprit Nouveau*, quais sejam: Le Corbusier, Paul Dermée, Jean Epstein, Vicente Huidobro entre outros, lidos entre os anos de 1920-1925. Antonio Candido esclarece que:

O ponto de referência da revista era o ‘espírito construtivo’, a visão de uma arte objetiva, depurada, ligada funcionalmente à vida moderna, devendo a meditação sobre ela basear-se na convergência das diversas artes, da filosofia, das

⁴ Telê Porto Ancona Lopez. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996. pp. 25-26. (Grifo meu).

⁵ Mário de Andrade. “Prefácio interessantíssimo” in *Paulicéia desvairada*. p. 30. (Grifo meu).

*ciências. Não é difícil perceber quanto este desejo de síntese afinava com as tendências pessoais de Mário de Andrade, que nelas encontrou muito de si*⁶.

De acordo com Raúl Antelo⁷, foi a partir dos textos do chileno Huidobro, publicados na referida revista, que Mário de Andrade apresentou algumas de suas teorias no “Prefácio Interessantíssimo” e na *Escrava que não é Isaura*, assim, há muito de “criacionismo” no “desvairismo” do poeta paulista. Também, ainda segundo Antelo, há sinais de outros latino-americanos, com quem Andrade mantinha um diálogo nos seus textos, entre outros, Jorge Luis Borges e o “ultraísmo” argentino, lidos em revistas como *Nosotros e Prisma*. Todos estes “ismos” são variações sobre o mesmo tema: Modernismo.

Na ficção, Mário de Andrade confirma seu interesse pelos povos da América hispânica, quando se apropria de seus mitos e os junta aos existentes no Brasil, fazendo de *Macunaíma* uma mistura sem fronteiras, criando artificialmente ou artisticamente, um povo único. Por esta razão, quando o herói, que originalmente não é um mito brasileiro, voltou de São Paulo para o Uraricoera, tentou reaver sua consciência deixada num mandacaru, na Ilha de Marapatá e não a encontrando, simplesmente, pegou a de um “hispano-americano e se deu bem da mesma forma”⁸.

Com tantas informações, dá ao prefácio do seu livro um tom didático, uma orientação “interessante” para que os leitores passem a compreender a arte moderna. Deste modo, analisa versos de muitos poetas e mostra onde, a seu ver, eles erraram e por quê. Apresentando, assim, uma meditação disfarçada em *desvairismo*, que será ainda mais profunda em *A Escrava que não é Isaura*, onde há hipóteses, rejeições, reclamações e análises de autores estrangeiros e nacionais, que revelam o estudo e o esforço de compreensão artística. Nestas duas obras teóricas, segundo Maria Helena Grembecki⁹, ficam claras as leituras que deram suporte às teorias de Mário de Andrade, nas quais ele discute o que leu em *L’Esprit Nouveau*. Tanto no “Prefácio...” como n’*A Escrava...*, ele não

⁶ Antonio Candido. “Prefácio” in Maria Helena Grembecki. *Mário de Andrade e ‘L’Esprit Nouveau’*. São Paulo: IEB, 1969. p. 6. (Grifo meu).

⁷ Raúl Antelo. “Desvairismo e criação pura” in *Na Ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo/Brasília: Hucitec, INL, 1986. pp. 1-67.

⁸ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 148. (Cf. Sérgio Medeiros, o mito de Makunaíma “é conhecido tanto no Brasil como na Venezuela e na Guiana”, in *Makunaíma e Jurupari*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 9).

⁹ Maria Helena Grembecki. *Mário de Andrade e ‘L’Esprit Nouveau’*. pp. 21-34.

apenas cita o nome da revista, mas expõe onde foi buscar os significados do primitivismo clamado:

Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma nova era. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas mais humana e livre de arte. O passado é lição para se meditar, não para se reproduzir¹⁰.

Mário de Andrade está se referindo a autores como Frazer, Lévy-Bruhl, Taylor e outros que aparecerão na discussão deste trabalho. Ele respeita o passado formador, sem, necessariamente, precisar imitá-lo e muito menos abandonar hipóteses feitas na atualidade fervilhante.

Em 1922, já demonstrava em sua literatura que se sentia inserido na cultura brasileira, quando se diz um *tupi* em alguns poemas de *Paulicéia desvairada*. Um tema que nasce e se firma, assim como o adjetivo *arlequinal*, utilizado em mais da metade dos poemas do livro.¹¹ E que traduz uma gama de significados, para Victor Knoll,

Arlequinal exprime 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 poeta¹².

Pontos que serão confirmados na análise de *Macunaíma* bem como do bumba de Bom Jardim, no decorrer desta tese. Este Arlequim, caro a cubistas e dadaístas, também está no xadrez da capa da 1ª edição de *Paulicéia desvairada*, possivelmente da autoria de Guilherme de Almeida, e, depois, em sua parede na Lopes Chaves, num quadro delicado de Picasso.¹³

¹⁰ Mário de Andrade. “Prefácio interessantíssimo” in *Paulicéia desvairada*. pp. 32-33.

¹¹ Em *Paulicéia Desvairada* se encontram 23 poemas (incluindo Artista, que faz parte do “Prefácio Interessantíssimo”), em 12 o autor usa a expressão.

¹² Victor Knoll. *Paciente Arlequinada: uma leitura da Obra Poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec e Secretaria de Estado da Cultura, 1983. pp. 51-52.

¹³ Cf. Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, essa obra não faz parte da coleção do IEB, permaneceu com a família do poeta. *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo:

Deste modo, é possível afirmar que Mário de Andrade não se aproximou da cultura popular apenas por curiosidade, mas porque era atualizado e sabia o que se passava na Europa, lendo também os primeiros autores que se interessaram pelos povos nativos ainda espalhados pelo mundo, que estudavam as culturas chamadas, então, *pré-lógicas*, *mágicas* ou *primitivas*, e que em São Paulo, estavam logo ali no Pico do Jaraguá, Parelheiros e em todo o país. Ou, como bem diz Antonio Candido¹⁴, “... no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente”. Assim, o que era ruptura na Europa, aqui fazia parte do dia a dia brasileiro, e os modernistas souberam se aproveitar disso, plasmando “um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro”, completa Candido.

Benedito Nunes reforça a recepção dos modernistas tanto do passado, como das culturas externas, sem, no entanto, copiar ou ser discípulo de quem quer que fosse, ou seja, a assimilação foi criativa:

A vanguarda intelectual do Modernismo brasileiro, sobretudo na fase heróica e militante desse movimento, nunca perdeu contacto com as correntes vanguardistas européias do primeiro quarto do século XX. Foi um contacto ativo, que se produziu, em diferentes níveis, de acordo com intenções diversas. Ora à distância, pela recepção de mensagens teóricas vindas dos arraiais futuristas, expressionistas, cubistas, dadaístas e surrealistas, ou pela leitura das obras representativas de tais correntes, ora mediante participação direta no clima intelectual europeu, Mário e Oswald de Andrade jamais deixaram de acompanhar a marcha da revolução artística mundial. Fizeram-no, entretanto, utilizando a combinação, ausente de epigonismo e da subserviência eufórica dos seguidores da

IEB/USP, 1998. p. XXVI. No livro: *Correspondência: Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*, organizado por Aracy Amaral, há uma foto desse *Arlequim*, de Picasso, na página 63, visto que foi Tarsila quem o comprou em Paris, a pedido do amigo. (Na edição fac-similar da 1ª ed., publicada pela Edusp: *Paulicea Desvairada* por Mario de Andrade. São Paulo: Casa Mayença, 1922, não há indicação do autor do desenho da capa. De acordo com Telê Porto A. Lopez, “A capa de *Paulicéia* foi objeto da atenção dos modernistas, pois, além do desenho, talvez de Guilherme, o escolhido, Di Cavalcanti também traçou uma representação, sem contar o esboço do próprio Mário, em 1921”. *Mariodeandrando*. p. 32).

¹⁴ Antonio Candido. “Literatura e cultura de 1900 a 1945” in *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000. pp. 111-112.

*moda, da receptividade generosa e do senso crítico que rejeita, seleciona e assimila.*¹⁵

Segundo Marta Rossetti Batista¹⁶, Mário de Andrade também passou a prestar mais atenção ao que ocorria na Europa desde a exposição de Anita Malfatti, em 1917. O próprio poeta, em “O Movimento Modernista”, texto de 1942, faz um balanço das atividades que deram origem e agitaram fevereiro de 1922, em São Paulo; além de apresentar seu percurso pessoal desde a exposição de Anita Malfatti, seus estudos, leituras e luta familiar que desencadeou na escrita de *Paulicéia Desvairada*, e revela:

*Menotti del Picchia nos dera o “Juca Mulato”, estudávamos a arte tradicional brasileira e sobre ela escrevíamos; e canta regionalmente a cidade materna o primeiro livro do movimento. Mas o espírito e as suas modas foram diretamente importados da Europa*¹⁷.

Ele ainda comenta sobre as saídas do grupo de amigos, as idas a exposições, as leituras de poesias, viagens etc., e arremata: “E a falange engrossando com Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, chegados sabidíssimos da Europa... E nós tocávamos com respeito religioso, esses peregrinos confortáveis que tinham visto Picasso e conversado com Romain Rolland...”¹⁸ A chegada, em 1919, desses amigos que vinham de Genebra, com novidades das artes francesas e alemãs, levou Mário de Andrade a buscar também, com a mesma avidez, a cultura alemã, aprendendo, inclusive, a língua.

Mas não quis ir à Europa, como seus amigos. Estava tentando descobrir o Brasil. Assim, numa carta de dez/1923 para Tarsila do Amaral, então em Paris acompanhada de Oswald de Andrade, Mário perfeitamente consciente daquilo que devia fazer com relação a sua produção artística, com certa ironia e mesmo deboche, adverte os amigos:

¹⁵ Benedito Nunes. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 20-21.

¹⁶ Marta Rossetti Batista. “Introdução” in *Mário de Andrade – Cartas a Anita Malfatti – (1921-1939)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. pp. 21-22.

¹⁷ Mário de Andrade. “O Movimento Modernista” in *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Livraria Martins, 1978. p. 235-36.

¹⁸ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 237.

*Cuidado! Fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Oswald, Sérgio para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão ‘épatés’. E se fizeram futuristas! hi! hi! hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de críticos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. **HÁ MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista.** Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. Se vocês tiverem coragem venham para cá, aceitem meu desafio.¹⁹*

É um desafio que não os pegou de surpresa, especialmente Tarsila que já estava trabalhando em sua pintura com motivos brasileiros, visto que são também de 1923 as telas *A Caipirinha*, *Rio de Janeiro* e *A Negra*. Para Aracy Amaral,

Esta carta tem um tom de um manifesto. É como uma antecipação, seis meses antes, do manifesto “pau-brasil”, de Oswald de Andrade, depois das viagens ao Rio de Janeiro e cidades históricas de Minas Gerais. E, de certa forma, Mário com graça e ironia chama seus amigos de deslumbrados por estarem em Paris conhecendo personalidades²⁰.

Os modernistas, sendo um grupo, falavam a mesma linguagem. O *Manifesto Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, foi publicado no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, em 1924. Nele, Oswald conclama a todos: “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”²¹, aceita as vanguardas

¹⁹ Mário de Andrade. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Aracy Amaral (org, notas). São Paulo: Edusp/ IEB, 2001. pp. 78-80. (Grifos meus).

²⁰ Aracy Amaral. “Nota às cartas” in *Op. cit.* p. 79.

²¹ Oswald de Andrade. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” in *A Utopia Antropofágica*. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2001. p. 45. (Na 1ª ed. desse *Manifesto*, a expressão *Pau Brasil* não tem hífen).

européias, mas pede maior atenção com as produções do Brasil, inclusive, com os autores do passado:

*O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna. Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil*²².

Oswald queria um país moderno e acreditava nesta possibilidade, principalmente nas artes. Por isso, para ele, é preciso pensar e saber o que será aproveitado (deglutido para ser digerido) e rejeitado. A leitura desse *Manifesto* me causa uma sensação de pressa, provocada pela escrita do autor, ou seja, a forma já demonstra uma correria, como se já estivesse atrasado, para o tanto que tinha a dizer e fazer. Escreve frases curtas, às vezes, apenas palavras que induzem a rapidez do pensamento de quem as lê; tudo repleto de conteúdos, conceitos e idéias. Aquilo que for aceito será aproveitado numa arte nova.

No ano seguinte (1925), saiu o livro de poesias de Oswald de Andrade denominado *Pau Brasil*, sobre o qual Mário de Andrade²³ tece comentários num texto não publicado em vida, onde cita os poemas que mais o agradaram, apontando o excesso de gosto pela forma em detrimento do lirismo e afirmando que é um dos livros mais completos e divertidos do autor²⁴, no entanto, corre o risco de ficar “na pândega de superfície”, por não aprofundar os temas como fez Rabelais, Cervantes e Machado de Assis. Em carta de 1927, a Manuel Bandeira, ainda comenta a obra oswaldiana: “Oswaldo sem pensar nisso usa em geral na poesia dele o pior de todos os processos parnasianos: o verso de ouro. *Pau-Brasil* está cheio de poemas escritos *unicamente* por causa do verso de ouro, que no caso, em vez de ser lido

²² Oswald de Andrade. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, in *Op. cit.* p. 45.

²³ Mário de Andrade. “Oswald de Andrade: Pau Brasil Sans Pareil, Paris. 1925”. In *Brasil: 1º tempo modernista – 1917-1929* (documentação). pp. 225-232. Marginalia vária de M. de A. Artigo inédito, provavelmente. (Texto datilografado com notas e correções manuscritas).

²⁴ Excetuando peças teatrais de 1916, até então Oswald de Andrade havia publicado: *Os Condenados* (1922) e *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924).

à parnasiana, é cômico é ridículo etc. à Osvaldo”²⁵. Este comentário que parece uma simples crítica é, na verdade, um elogio.

Mário de Andrade demonstra que também encarou o Brasil como *missão*. Numa carta a Anita Malfatti explica que já havia perdido as esperanças de ir à Europa porque:

*A Europa com toda a arte dela antiga e moderna me desinteressa agora. Minha vida e minha ação têm de ser desta banda do mar, estou convencido disso. Já estou enfiado de Miguel Anjo como de Picasso. A Notre-Dame que exista aí sem mim, não faz mal nenhum nem pra mim nem pra ela. Agora: qualquer tapera da Baía ou de Mato-Grosso isso é diferente, me interessa e tenho desejo de ver. Se eu pudesse fazer uma viagem longa não iria pra Europa, não, iria no Amazonas ou na Baía. [...] Mas nestes tempos de agora só me interessa a minha terra e pra ela estou trabalhando com desprendimento e sacrifício.*²⁶

É deste esforço que surgem: *Losango Cáqui* (1926), *Clã do Jabuti* (1927), *Amar, verbo intransitivo* (1927), *Primeiro andar* (1926) e *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (1928), esta, sua tentativa de síntese de Brasil. Porém, Mário de Andrade parece que começava a se desgostar, ou, se irritar ou, ainda, se cansar do seu excesso de propósitos, principalmente, com relação a ser brasileiro, escrever brasileiro, ser nacional. Em dezembro de 1927, numa carta a Prudente de Moraes, neto, demonstrou que já estava querendo desistir de transformar suas obras em verdadeiros laboratórios, onde aparecem os resultados de suas pesquisas. Comenta sobre o *Clã do jabuti*: “Pra mim esse livro tem um mérito pessoal muito grande. Me libertou do Brasil. Agora tenho a impressão que vou ser mais eu, sem tese de Brasil”²⁷. Ele acabara de chegar da viagem ao Amazonas, onde recolhera o que foi possível da cultura local e continuava juntando *pedaços* do Brasil, por meio de amigos e conhecidos.

²⁵ Mário de Andrade. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Carta de 4.10.1927. p. 355. (Grifo do autor).

²⁶ Mário de Andrade. *Cartas a Anita Malfatti*. Marta Rossetti Batista (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 95. (Carta de 07.01.1925). [Nas primeiras cartas de Mário de Andrade a Drummond, que usarei posteriormente, há também este caráter de missão].

²⁷ Mário de Andrade. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. 1924/36. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 240. (Carta de 24.12.1927).

Foi entre 1926 e 1928 que Mário de Andrade recebeu em sua residência, Antonio Bento de Araújo Lima²⁸, que lhe apresentou o bumba-meu-boi do Rio Grande do Norte. Tal folguedo, pela sua complexidade e beleza das toadas, chama tanto a atenção do poeta e aguça sua curiosidade, que acaba por ganhar lugar de destaque em *Macunaíma* bem como em seus estudos sobre cultura popular.

Em 1928, surgem as divergências do grupo de amigos. Marta Rossetti Batista afirma que ocorre “[n]esta época, 1928, final da convivência do grupo modernista, início do movimento antropofágico, Mário de Andrade escrevia os primeiros textos com resultados de pesquisa: ‘A ciranda’, que vira no Amazonas (dez de 1927); ‘A influência portuguesa nas rodas infantis’; ‘A literatura dos cocos’; ‘Romance de Veludo’...”²⁹

Ainda burilando *Macunaíma*, no início de 28, Mário de Andrade desabafa com Drummond:

Confesso pra você muito particularmente, coisa de intimidade mesmo, que esse brasileirismo, que sei mesmo quanto fui eu que iniciei (desde “Paulicéia”). E quando eu escrevia já em brasileiro meu “Amar, verbo intransitivo”, o Oswald na Europa, no tempo em que Paulo Prado³⁰ levianamente falou que ele descobria o Brasil, Oswald só me escrevia de “cubismos” e que eu carecia ir pra a Europa me alargar e conhecer a arte. Ao que eu secundava numa carta a ele – perdida diz ele mas que Tarsila que também estava lá, recorda e reconhece ter existido, o Oswald perde tudo! eu secundava assim: Voltei definitivamente pra mata-virgem etc.³¹

Mário de Andrade se refere à carta citada acima, escrita para Tarsila e, indiretamente, para Oswald, e guardada pela destinatária; e segue com sua queixa sobre os excessos:

²⁸ Maiores detalhes sobre esse colaborador aparecerão no decorrer do primeiro e segundo capítulos desta tese.

²⁹ Marta Rossetti Batista. “O colecionador” in *Coleção Mário de Andrade*. p. 35. (Esses textos estão em *Danças Dramáticas do Brasil; Música, Doce Música e Os cocos*).

³⁰ Mário de Andrade se refere ao “Prefácio” de Paulo Prado à *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald, onde afirma: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier na *Place Clichy* – umbigo do mundo – descobriu deslumbrado, a sua própria terra” in *Pau Brasil*. Impresso pelo “Sans Pareil” de Paris, 1925. p. 5. (Edição fac-similar da primeira edição).

³¹ Mário de Andrade. *Carlos e Mário*. Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002. p. 321. (Carta de 28.02.1928). p. 321.

*Pois esse tal de brasileirismo está me fatigando um bocado, de tão repetido e tão aparente. “Sou brasileiro” é frase que me horroriza, palavra. É tão fácil já a gente ser brasileiro sem gritar isso! Também publico o “Macunaíma” que já está feito e não quero mais saber de brasileirismo de estandarte. Isso tudo conto só para você porque afinal de contas reconheço a utilidade do estandarte. Meu espírito é que é por demais livre pra acreditar no estandarte. E por aí você já vai percebendo quanto me sacrifico em mim pela parte de “ação” que me dou, que me interessa mais, tem maior função humana e vale mais que eu. Mas agora a ação já está feita e o que carece é a contra-ação porque o pessoal engoliu a pírula e foi na onda com cegueira de carneirada. Confesso que quando me pus trabalhando pró-brasilidade complexa e integral (coisa que não se resume como tantos imaginam no trabalho da linguagem) confesso que nunca supus a vitória tão fácil e o ritmo tão pegável. Pegou. Eu estava disposto a dedicar a minha vida pro trabalho. Bastaram uns poucos anos. Tanto melhor: vamos pra frente.*³²

Quero adiantar, neste momento, que não tenho intenção de criar uma nova contenda a cerca dos dois Andrade paulistas, acontece que não é possível fazer vista grossa para o que aconteceu nos idos dos anos vinte. Como estou tratando de uma obra produzida nessa época, a qual muitos a vinculam ao *Manifesto Antropófago*, não dá para fugir desses assuntos polêmicos.

Ainda em 1928, sai o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade. Para Mário da Silva Brito, *Macunaíma* além de ser satírico, amargo e pessimista, é também uma “prodigiosa experiência artesanal, exercício de estilo em tantos pontos, fonte também de espantoso conhecimento e erudição, *Macunaíma*, pela valorização do primitivo, cabe nas linhas antropofágicas, muito embora o autor lhe negasse relações como o *Manifesto* de Oswald de Andrade”³³. Talvez não seja devedor, i.é., não tenha sido devido ao *Manifesto* de 1928, que Mário de Andrade escreveu em 1926 e publicou também em 28, sua principal obra. Mas, tem tudo a ver, pois ambos faziam parte do mesmo grupo e queriam as mesmas novidades e mudanças para a arte brasileira. Está no *Manifesto Antropófago*:

³² Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 321.

³³ Mário da Silva Brito. “A revolução modernista” in *A literatura no Brasil – Modernismo*. Afrânio Coutinho (dir.) 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970. p. 35.

*Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi or not tupi that is the question. [...] Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.*³⁴

Como *Macunaíma*, são apelos em prol da cultura existente no país, visto que ainda eram poucos os artistas que reparavam as produções populares e as mitologias nacionais. Mário de Andrade comenta numa carta a Alceu Amoroso Lima, o *Manifesto Antropófago*:

*Quanto ao manifesto do Oswald... acho... nem posso falar que acho horrível porque não entendo bem. Isso, como já falei pra ele mesmo, posso falar em carta sem que fique cheirando intriga nem manejo. Os pedaços que entendo no geral não concordo. Tivemos uma noite inteirinha de discussão quando ele inda estava aqui. Mas a respeito de manifestos do Oswald eu tenho uma infelicidade toda particular com eles.*³⁵

Logo em seguida, ele trata da mesma carta escrita para Tarsila e que seu livro de poemas *Losango Cáqui* foi vinculado ao *Manifesto Pau Brasil*, e segue com as queixas:

*Agora vai se dar a mesma coisa. “Macunaíma” vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago... Lamento um bocado essas coincidências todas, palavra. Principalmente porque “Macunaíma” já é uma tentativa tão audaciosa e tão única (não pretendo voltar ao gênero absolutamente), os problemas dele são tão complexos apesar dele ser um puro divertimento (foi escrito em férias e como férias) que complicá-lo ainda com a tal antropofagia me prejudica bem o livro. Paciência.*³⁶

³⁴ Oswald de Andrade. *Manifesto Antropófago* in *Op. cit.* p. 47

³⁵ Mário de Andrade. “Carta a Alceu Amoroso Lima” in *71 cartas de Mário de Andrade*. Lygia Fernandes (org.). Rio de Janeiro: Livraria São José, s/d. pp. 30. (Carta de 19.05.1928).

³⁶ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 31.

E continua revelando seu modo de criação em *Macunaíma*, bem como, seus sentimentos e intenções com relação à obra. Já está tentando abandonar seu laboratório de pesquisas, todavia, é também em 1928 que sairia o *Ensaio sobre a música brasileira*, onde ele apresenta o que vinha pensando a respeito da arte musical brasileira, aprofunda o tema do primitivismo e demonstra que está lendo sobre o expressionismo:

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de idéias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. Um poeminho humorístico do 'Pau Brasil' de Osvaldo de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da 'estética da Vida' de Graça Aranha. Porque este capítulo está cheio de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatório, cheio de magia e de medo. O lirismo de Osvaldo de Andrade é uma brincadeira desabusada. A deformação empregada pelo paulista não ritualisa nada, só destrói pelo ridículo. Nas idéias que expõe não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não se confunde com a prática. É arte desinteressada.³⁷

Passa a tratar, então, de um assunto que lhe será caro pelo resto da sua curta vida, que é demonstrar os significados de uma arte produzida num país em formação como o Brasil, que deve ser social e interessada, ou seja, precisa estar ligada à vida, tratar de assuntos reais do cotidiano:

Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos. Ora numa fase primitivística, o indivíduo que não siga o ritmo dela é pedregulho na botina. Se a gente principia

³⁷ Mário de Andrade. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. p. 15. (Grifo meu).

*matutando sobre o valor intrínseco do pedregulho e o conceito filosófico de justiça, a pedra fica no sapato e a gente manqueja*³⁸.

E parte para o Nordeste brasileiro, numa viagem de três meses, à cata de mais material popular, para servir, segundo ele, aos músicos brasileiros, que pouco se importavam com o que já existia no país. Essa recolha incessante deu numa infinidade de obras, todas, sem a menor dúvida, resultado do seu laboratório, nunca desmontado completamente, apenas modificado. Só para citar algumas, publicadas em vida: *Remate de Males* (1930), *Modinhas Imperiais* (1930), *Música de feitiçaria no Brasil* (conferência de 1933, hoje livro com mesmo nome), *Os contos de Belazarte* (1934), *Samba rural paulista* (1937- hoje em *Aspectos da música brasileira*), *Namoros com a Medicina* (1938), *O banquete* (escrito para *Folha da Manhã*, entre 1944/45) e muitas outras organizadas postumamente, e que aparecerão ao longo deste trabalho.

O que Mário de Andrade expressou acima sobre arte de circunstância e interessada fazia parte das lutas expressionistas, que, segundo Mario de Micheli, reagiram contra o impressionismo e o naturalismo. A arte devia ser um grito contra o mal-estar proporcionado pela sociedade burguesa. O edonismo, a felicidade e a leveza, demonstrados pelos impressionistas, incomodavam os expressionistas, porque aqueles ignoravam os problemas sérios pelos quais passavam a sociedade, sob uma aparência de organização social consistente, pois, sendo burgueses, alçaram patamares com a revolução burguesa e se acomodaram em suas posições confortáveis. “Se para o artista naturalista e impressionista, a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhado do *exterior*, para o expressionista era, ao contrário, algo em que se devia penetrar, *dentro* da qual devia viver.”³⁹ Era disso que também falava, ao seu modo e adaptado a um Brasil ainda em formação, o autor de *Macunaíma*.

Com relação à busca pela cultura do povo, para dar forma a uma nova arte, anos depois, Andrade lembra que não era uma atitude nova, começou ainda no Romantismo:

³⁸ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 15. (Grifo meu).

³⁹ Mário de Micheli. *As vanguardas artísticas do século XX*. Trad.: Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 61. (Grifos do autor).

Ora aquela base humana e popular das pesquisas estéticas é fácil de encontrar no Romantismo, que chegou mesmo a retornar coletivamente às fontes do povo e, a bem dizer, criou a ciência do folclore. E mesmo sem lembrar folclore, no verso-livre, no cubismo, no atonalismo, no predomínio do ritmo, no surrealismo mítico, no expressionismo, iremos encontrar essas mesmas bases populares e humanas. E até primitivas, como a arte negra que influi na invenção e na temática cubista⁴⁰.

E, acaba por reconhecer que tantos excessos também prejudicaram: “...embora lançando inúmeros processos e idéias novas, o movimento modernista foi essencialmente destruidor. Até destruidor de nós mesmos, porque o pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade da criação. Essa verdade verdadeira”.⁴¹ Há, seguindo esta confissão, mais duas páginas que tratam do problema da língua portuguesa brasileira, umas das empreitadas de pesquisa empreendida, principalmente, pelo próprio poeta. *Amar, verbo intransitivo* é das suas obras de ficção a que talvez tenha ficado mais prejudicada com a linguagem artificial empregada. Não incluo *Macunaíma* porque esta já é tão claramente fruto de um laboratório, um ajuntamento intencional de tantos cacos, que se a linguagem não fosse como é, haveria um descompasso.

Na mesma conferência, o poeta também aponta as três principais conquistas do Movimento Modernista: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”⁴². Tanto a obra dos modernistas como a da geração seguinte, apresentam exatamente os três pontos citados por ele, visto que fugiram dos padrões acadêmicos artificiais da geração anterior.

Num poema escrito ainda em 1925, retocado nos anos posteriores e publicado em 1930, em *Remate de Males*, já está evidente a tranqüilidade de Mário de Andrade em usar a métrica execrada poucos anos antes, ao escrever “Louvação da Tarde” em decassílabos brancos. Para Antonio Candido, dois motivos o levaram a usar este tipo de verso. Um deles seria o desejo de imitar os “poemas ingleses carregados de reflexão” e o outro, a meu ver, o mais importante, é que:

⁴⁰ Mário de Andrade. “O Movimento Modernista” in *Op. cit.* pp. 250-51.

⁴¹ Mário de Andrade. “O Movimento Modernista” in *Op. cit.* p. 240.

⁴² Mário de Andrade. “O Movimento Modernista” in *Op. cit.* p. 242.

[...] a escolha parece marcar paradoxalmente o triunfo do Modernismo, porque denota a confiança adquirida por quem é capaz de incorporar as conquistas expressionistas e temáticas a um esquema do passado. Deste modo, a presença do decassílabo assinala o momento do refluxo da libertinagem “de guerra”, exterior e pitoresca, mostrando que a mensagem de vanguarda podia entroncar-se na tradição e, assim, encaixar-se na literatura brasileira.

Assim, apesar das polêmicas, os modernistas souberam aproveitar o legado do passado e da tradição popular, criticá-los, rejeitando aquilo que não interessava. E, aproveitar o clássico e universal, que era reconhecidamente de qualidade, misturando-o aos temas do momento em que viviam, deixando, deste modo, novo legado para as outras gerações que vieram a seguir.

Capítulo I

Um Bumba-meu-boi em *Macunaíma*

A inquietação pesquisadora e as obras de Mário de Andrade estão vivas, pelo fato de terem apontado e desbravado novos caminhos para a cultura brasileira. Antônio Bento⁴³.

1 - Repertório popular – origem das toadas

Ao inserir um bumba-meu-boi em *Macunaíma*, Mário de Andrade deu a impressão jocosa de que foi ele quem inventou o folguedo, isto é, de que até então não existia esta dança popular, e que teria sido criada ali, na obra, como se *Macunaíma* fosse parte da cultura popular. E expressou isso em dois momentos. Na própria rapsódia – como se verá – e numa carta a Manuel Bandeira, de 31 de outubro de 1927, quando diz que ali está “a invenção do Bumba meu boi”⁴⁴. O que ocorreu é que o poeta aproveitou um vácuo existente, pela imprecisão da origem do bumba, e criou o fato na ficção. Não existe este dado, há apenas especulações a respeito.

Apresentarei neste trabalho todas as fontes dos versos do bumba utilizadas por Mário de Andrade. Cavalcanti Proença, um dos primeiros a fazer esta busca, afirma que tais versos foram colhidos por Silvio Romero (*Contos Populares do Brasil*) e pelo próprio Mário de Andrade, e estudados por Oneyda Alvarenga, no livro *Música Popular Brasileira*⁴⁵. Há uma toada que talvez tenha sido colhida em Silvio Romero, como demonstrarei logo mais, mas que também está em outros autores lidos por Andrade. Com relação ao livro de Alvarenga, a sua 1ª edição é de 1937; foi publicado pela editora

⁴³ Antônio Bento de Araújo Lima. “Comentários às ilustrações do mundo do herói sem nenhum caráter, de Carybé” in *Macunaíma*. Edição comemorativa do cinquentenário da publicação de *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. 1928-1978. Rio Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos e Edusp, 1979. p. 4.

⁴⁴ Mário de Andrade. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Marcos Antonio de Moraes (org.). 2ª ed. São Paulo: Edusp/IEB, USP, 2001. (Col. Correspondência, I). p. 360.

⁴⁵ Cavalcanti Proença. *Roteiro de Macunaíma*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. pp. 225-26.

mexicana *Fondo de Cultura Económica*, posteriormente à primeira edição de *Macunaíma* (1928) e à viagem etnográfica do poeta (1928/29), por isso, é possível encontrar nele alguns versos de bumba, já que parte da pesquisa é mesmo baseada, segundo a própria autora, nos trabalhos coligidos por Mário de Andrade, ainda inéditos, e nas mesmas fontes de pesquisas utilizadas por ele, por serem poucas na época⁴⁶. Hoje, todos os bumbas recolhidos estão em *Danças Dramáticas do Brasil*, obra organizada por Oneyda Alvarega, cuja primeira edição póstuma é de 1959.

Há também uma nota de Telê Porto Ancona Lopez⁴⁷, na edição crítica de *Macunaíma*, da Coleção Archivos, no final do Capítulo XVI, “Uraricoera”, onde a coordenadora da edição informa que Mário de Andrade utilizou “subsídios do boi-bumbá de Humaitá⁴⁸ e o bumba-meu-boi nordestino”, para a construção deste final de capítulo, referindo-se ao bumba escrito pelo poeta.

Essas toadas de bois-bumbás de Humaitá/AM, vinte e uma ao todo, estão nos originais manuscritos e também publicadas em *Danças Dramáticas do Brasil* e são anteriores à publicação de *Macunaíma*. Há duas toadas (XX e XXI) colhidas pelo próprio Mário de Andrade na primeira viagem, e estão com as seguintes observações:

[1] *Esta melodia foi colhida por mim pessoalmente, sem lhe poder registrar o texto, porque a pessoa que cantou se esquecera dele.* [2] *Melodia colhida pessoalmente por mim, em Humaitá, como pertencente ao Boi-Bumbá. A pessoa que a cantou, uma das figuras importantes da cidadinha, não sabia o texto da peça.*⁴⁹

Nas cartas de Mário de Andrade a Sérgio Olindense, então prefeito de Humaitá, que o poeta conhecera e visitara, foi possível descobrir que algumas melodias foram cantadas para o poeta e outras enviadas por esta autoridade do município bem como por sua esposa

⁴⁶ Oneyda Alvarenga. *Música Popular Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982. p. 10.

⁴⁷ Telê Porto Ancona Lopez. “Nota 11” in *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica, Telê Porto Ancona Lopez (org.) 2ª ed. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX, 1997. (Coleção Archivos, 6). p. 157.

⁴⁸ Humaitá é um dos municípios do estado do Amazonas, por onde Mário de Andrade passou em sua viagem de 1927 e foi recebido pelo prefeito-poeta Sérgio Olindense. Fica às margens do rio Madeira e a 546 milhas marítimas (pouco mais de 1km) da capital, Manaus. Informações colhidas em Carlos Heitor Castello Branco. *Macunaíma e a viagem grandota*. Cartas inéditas de Mário de Andrade. 2ª ed. São Paulo: Quatro Artes Editora, 1971. p. 35.

⁴⁹ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2ª ed. Volume Único. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. pp. 689-690.

Gina, porém, tais colaboradores não foram identificados nos documentos. Na carta de 21.01.1928, Andrade informa:

As músicas chegaram. Dei um urro com elas. Estão formidáveis de gostosas e vou aproveitar tudo. [...] Ela mandou as músicas sem nenhuma letra, isso é ruim. Não quero a letra toda não. Quero só a primeira estrofe de cada canto, coisa que não custa. É muito necessário isso. Pra não haver engano, ou numerem as letras como já vieram numeradas as músicas ou si a numeração já está esquecida basta botar as quatro ou cinco primeiras notas em cada letra e identificarei com facilidade pelo ritmo e melodia. Será possível? Não esqueçam porque vocês estão me prestando um serviço que nunca pagarei. E espero que não cansem, continuem pegando o que puderem por aí e mandem pra mim. Afinal tudo será publicado e não esquecerei o benefício que vocês prestaram ao trabalho.⁵⁰

O autor de *Macunaíma* talvez se refira às outras dezenove melodias que foram enviadas pelo casal, das quais onze estão sem as letras e oito estão com apenas uma estrofe, já que na carta de 28.08.1928, Andrade informa que está devolvendo “as músicas do Boi-bumbá de que a letra ainda não saiu. Peço por favor virem com a pressa que você e Gina puderem me dar”. Parece que o casal deve ter solicitado a devolução das músicas que estavam sem letra, e o poeta paulista mandou-as de volta para Humaitá, a fim de que fossem completadas. E informa que está de viagem marcada para o Nordeste para estudar bumbas e na volta publicará “As melodias do Boi”, e por esta razão pede pressa.

Numa edição comemorativa do cinquentenário da publicação de *Macunaíma*, a história do *herói* é recontada por Antonio Bento de Araújo Lima⁵¹, à medida que comenta os desenhos de Carybé. Bento informa que a quadra:

“Meu boi bonito
Boi Zebedeu
Corvo avoando
Boi que morreu”

⁵⁰ Mário de Andrade. “Carta de 21.01.1928” in Carlos Heitor Castello Branco. *Macunaíma e a viagem grandota*. p. 56.

⁵¹ Antônio Bento de Araújo Lima. *Op. cit.* p. 86.

É a única que não é do bumba de Bom Jardim, e foi recolhida por Mário de Andrade, em 1927, de um Boi-Bumbá do Amazonas, no entanto, não a encontrei entre esses documentos manuscritos e datiloscritos citados acima. As poucas letras dessa recolha feita diretamente pelo poeta no estado do Amazonas, além de difícil identificação, não foram aproveitadas na rapsódia. Há uma observação de Oneyda Alvarenga em *Os cocos*, que afirma exatamente isso: “Raríssimos são os documentos folclóricos positivamente identificáveis como resultantes da primeira excursão brasileira de Mário de Andrade, que em 1927 atingiu o Peru passando pelo Norte e a Amazônia...”⁵² Portanto, essa quadrinha ficará sem a identificação exata de onde o poeta a teria recolhido.

Quanto ao bumba nordestino, também indicado por Ancona Lopez, trata-se mesmo do bumba de Bom Jardim/RN, que Andrade vinha recolhendo com Antônio Bento de Araújo Lima, seu amigo e colaborador, também crítico de arte e cantador, em São Paulo, desde 1926. Há vários momentos, além da própria afirmação mencionada, nos quais se confirma esta colaboração. Um deles, no próprio manuscrito, no qual Andrade informa: “Antonio Bento não lembrava a letra”⁵³, cuja quadra está completa no manuscrito enviado a Luciano Gallet.

Em *Danças Dramáticas do Brasil*, Oneyda Alvarenga informa nas explicações que várias toadas do bumba de Bom Jardim podem ter sido cantadas para o poeta paulista, por Antônio Bento, antes da viagem. Escreve a organizadora:

Parece ainda que entre as melodias dadas como de Bom-Jardim existem vinte-e-nove colhidas de Antônio Bento Araújo Lima, a quem Mário de Andrade inclui entre os demais informantes norte-riograndenses do Bumba-meu-Boi, nas suas notas sobre a ‘Psicologia dos Cantadores’⁵⁴.

“Psicologia dos Cantadores” são notas descritivas que Mário de Andrade teve o cuidado de produzir sobre cada cantador que colaborou com a recolha de melodias e letras, visando

⁵² Oneyda Alvarenga. “Explicações” in *Os cocos*. p. 10.

⁵³ Mário de Andrade. *Bumba do Rio Grande do Norte (Bom Jardim)*. Documento transcrito dos originais manuscritos (autógrafos e datiloscritos). IEB/USP/MMA. Anexo I.

⁵⁴ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. 3º Tomo. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia. Brasília: INL, 1982. pp. 106-7.

demonstrar quem eram esses cantadores populares que mantinham o folgado vivo. Tais escritos aparecerão no segundo capítulo desta tese, quando trato especificamente do bumba de Bom Jardim.

Numa coletânea de 15 melodias de bumba-meu-boi, enviadas para Luciano Gallet, com o incentivo de que o músico as aproveitasse para escrever sua própria obra, há a seguinte informação de Mário de Andrade:

Melodias do auto “Bumba, meu Boi!” tal como cantado no Rio Grande do Norte. Recolhidas em São Paulo por Mario de Andrade, em 1926⁵⁵.

Alvarenga considera “obscura” a origem desse documento⁵⁶, mas ao ler outros textos de Mário de Andrade (principalmente cartas enviadas aos amigos), aos quais a organizadora não teve acesso, pois não haviam sido publicados nem estavam nas pastas organizadas por ela, pude verificar que foram mesmo recolhidas com Bento. Parece até que este foi o primeiro contato dele com bumbas do Nordeste, pelo jeito que escreve o nome do espetáculo: “Bumba, meu Boi!”, e depois, mais íntimo com o folgado, passa a escrever: “Bumba-meu-boi”.

Na carta do dia 26.08.1926, endereçada a Câmara Cascudo, Mário de Andrade informa que conheceu Antonio Bento, “companheiro batuta” e numa nota a esta mesma carta, Veríssimo de Melo explica quem seria Bento:

Antonio Bento de Araújo Lima (1902-1988), crítico de arte de renome nacional, de tradicional família norte-rio-grandense, embora nascido em Araruna, Paraíba – por acaso, nos adiantou. Era amigo íntimo de Mário e nos

⁵⁵ Mário de Andrade. “Bumba, meu Boi!” in *Danças Dramáticas do Brasil*. 2ª ed. Volume Único. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 544. (Do manuscrito enviado a Luciano Gallet e, posteriormente, devolvido a Andrade, pela esposa do músico, conforme explicação de Oneyda Alvarenga em *Danças Dramáticas do Brasil*, p. 545).

⁵⁶ Oneyda Alvarenga. *Op. cit.* p. 544.

confessou que o estimulou muito a escrever “MACUNAÍMA”, do qual é um dos personagens⁵⁷.

Veríssimo de Melo se refere aos macumbeiros homenageados por Mário de Andrade, em *Macunaíma*, no final do capítulo VII, “Macumba”:

E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo um bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada.⁵⁸.

Na edição comemorativa dos 50 anos da rapsódia, já citada acima, percebe-se uma grande intimidade do crítico com a obra marioandradina, no papel de contador da história, e, quase no final desse *Macunaíma* diferenciado, há um capítulo intitulado “Terminada a Louvação”, onde Antônio Bento demonstra sua satisfação em ser parte da rapsódia:

Resta-me agora apenas recordar que, na dedicatória com que me ofereceu um exemplar do “Macunaíma”, em sua primeira edição, Mário de Andrade, com a originalidade que era uma característica do seu estilo, de expressão inimitável, escreveu: “A Antônio Bento de Araújo Lima, madeira que cupim não rói”. Não sou evidentemente madeira de lei, como ele o disse, com extrema generosidade. Acredito mesmo que ninguém o seja, pois a condição humana não o permite. De qualquer modo, procuro ser digno desse conceito lisonjeiro com o qual ele me distinguiu na mocidade. Confesso ainda que uma das vaidades de minha vida (será mesmo que posso tê-la) é a de ser personagem de Macunaíma. Estou incluído entre

⁵⁷ Veríssimo de Melo. “Nota 15” in *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Introdução e Notas: Veríssimo de Melo. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. Carta do dia 10.08.1926. p. 69.

⁵⁸ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 64. Considero desnecessário colocar o advérbio latino “sic” (assim, de tal maneira) nos demais textos de Mário de Andrade, pois os desvios da língua que aparecem são intencionais e uma peculiaridade da sua escrita. Ver: Edith Pimentel Pinto. *A gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

*os amigos de que ele se cercou, na macumba do terreiro de Tia Ciata, conforme já sabe o leitor*⁵⁹.

Noutra carta, agora a Bandeira, de 31.03.1928, Andrade escreve: “Eu estou esperando hoje o Antônio Bento que me traz do Rio o resto do Boi norte-rio-grandense”⁶⁰. Se, como diz o poeta, é “o resto”, aconteceram encontros anteriores. No ensaio “A literatura dos cocos”, de 18.07.1928, época da publicação de *Macunaíma*⁶¹, e hoje no livro *Os Cocos*⁶², Andrade informa que nesta época já recebia tais documentos de algumas pessoas, dentre as quais Antônio Bento de Araújo Lima. Conclui-se, portanto, que as letras utilizadas para criação do bumba de *Macunaíma* só podem ter sido “presentes” do seu amigo.

Posteriormente, Andrade assistiu ao bumba do Engenho Bom Jardim/RN, na companhia do dono da casa, uma vez que tal engenho pertencia à família desse colaborador singular, que é lembrado em vários momentos em *O turista aprendiz*⁶³, diário da viagem etnográfica ao Nordeste, onde há inclusive foto de Bento, tirada na excursão por Mário de Andrade e inserida no livro por Telê Porto Ancona Lopez. Como o poeta paulista já conhecia muitas das suas toadas, pôde utilizá-las em sua obra, quase sem modificações.

2 - Análise do bumba de *Macunaíma*

Buscarei entender em que medida a inserção em *Macunaíma* de uma dança dramática popular - o bumba-meu-boi - colabora na sua construção de sentido, visto que toda a rapsódia é elaborada por meio do “aproveitamento da cultura popular, que tece o

⁵⁹ Antônio Bento de Araújo Lima. *Op. cit.* p. 97.

⁶⁰ Mário de Andrade. *Correspondência... Op. cit.* p. 382. (Grifo meu).

⁶¹ Mário de Andrade. *Op. cit.* Na carta de 29.07.1928, Mário diz a Bandeira que *Macunaíma* saiu em 26.07.1928. p. 398.

⁶² Mário de Andrade. “A literatura dos cocos” in *Os Cocos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1984. p. 345.

⁶³ Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Porto Ancona Lopes. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

pano de fundo colorido da aventura do herói brasileiro”⁶⁴, como afirmou Gilda de Mello e Souza.

O bumba de *Macunaíma* está situado no penúltimo capítulo da obra, intitulado “Uraricoera”, que se encontra logo após a saída do herói e seus irmãos da cidade de São Paulo, voltando para o Mato Virgem, após matar o Gigante Piaimã e recuperar sua muiraquitã⁶⁵.

Quando o bailado do bumba entra na rapsódia, o herói já está sozinho, pois criou tantos problemas que os irmãos desapareceram. Jiguê, a lepra comeu, em consequência de um machucado na palma da mão, feito por um anzol enfeitiçado com veneno de sucuri, armadilha preparada por Macunaíma, num momento de raiva, pois estavam todos passando fome e Jiguê não ia pescar nem caçar, vingando-se, deste modo, do irmão. A mão com o

*Veneno virou uma ferida leprosa e principiou comendo Jiguê. Primeiro comeu um braço depois metade do corpo depois as pernas depois a outra metade do corpo depois o outro braço depois o pescoço e a cabeça. Só ficou a sombra de Jiguê*⁶⁶.

E essa Sombra passou a perseguir Macunaíma, estimulada pela princesa, que fora um caramboleiro, mas uma mandinga do herói transformou-a numa “princesa muito chique”⁶⁷ que passou a ser sua companheira, porém, no momento, era amante de Jiguê, e vendo-se sem seu parceiro, teve raiva de Macunaíma e quis se vingar. Deste modo, o herói começou a mudar da condição de namorador para “chifrudo”, estava virando boi. Ele sabia o que estava acontecendo e sua única reação foi dizer: “Plantei mandioca nasceu maniva, de ladrão de casa ninguém se priva, paciência!...”⁶⁸ Esta foi a primeira e única vez que um

⁶⁴ Gilda de Mello e Souza. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979. p. 9.

⁶⁵ De acordo com Cavalcanti Proença: “... já está em Barbosa Rodrigues, Ci oferece a muiraquitã ao homem que a fizera mãe, e sobe aos céus transformando-se em estrela”. *Op. cit.* p. 141. Contarei um pouco da história na intenção de dar sentido à análise, pois se for de imediato para o bumba-meu-boi da obra marioandradina, não me farei entender, como é meu desejo, pois o sumiço da família do herói precisa ser justificado.

⁶⁶ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 152.

⁶⁷ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 144.

⁶⁸ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 152. Maniva é mandioca brava, não serve para consumo porque contém veneno.

irmão de Macunaíma ficou com alguma mulher das relações do herói. Acontecia sempre o contrário, as mulheres dos irmãos eram cortejadas por ele, com as quais acabava “brincando” e, às vezes, causando confusão.

Assim, a Sombra envenenada transformava-se em tudo que o herói ia comer, tentando lhe passar o veneno, mas não conseguia, Macunaíma era mais esperto. No entanto, a fome aumentava. Quando já não agüentava mais, comeu umas pencas de bananas, e pegou a lepra indesejada. Para não morrer sozinho, resolveu passar a doença para sete insetos e livrou-se do mal. Jiguê virado Sombra ficou bravo e continuou a perseguição. Na noite escura, a Sombra se perdeu no mato. Sem encontrar a tapera, gritou pedindo “um foguinho” para os da casa. O herói sabendo que era a Sombra ficou bem quieto. A princesa e Maanape saíram em socorro e foram engolidos⁶⁹ por ela. Assim, os dois irmãos do herói mudam de *status* na relação, passam de seus companheiros e protetores para seus perseguidores. Depois que a lua apareceu, a Sombra achou o caminho da tapera e se escondeu na soleira da porta. E quando o herói foi saindo pela manhã, ela subiu no ombro dele.

Duas informações do trecho lembram a Caipora da lenda ameríndia. O primeiro é o pedido de fogo, típico deste mito que, sendo fumante, também pede fumo aos passantes. E o segundo, e principal, é a atitude de subir nas costas do herói e, depois, subirá na do boi, pois o mito anda montado num grande porco do mato⁷⁰. Quem se deixa envolver pela Caipora, acaba numa infelicidade constante, numa tremenda má sorte ou caiporismo⁷¹. E esta não foi a primeira vez que Macunaíma se viu perseguido por ela. No capítulo XI, “A Velha Ceiuci”⁷² - Caipora e esposa do Gigante Piaimã - pesca o herói no Tietê e leva-o para casa, já transformado em pato. O dito só se livra de ser comido porque uma das filhas do casal, a menos habilidosa, que “só sabia suspirar”, levou Macunaíma para “brincar”. Quando a Velha gulosa percebeu, perseguiu o herói do Oiapoque ao Chuí e de Leste a Oeste, também deu passadinha na Argentina. Ele, ainda astucioso, livrou-se de novo. Portanto, a perseguição é antiga e feroz.

⁶⁹ Lenda da Velha Gulosa, Ceiuci - constelação de Plêiades ou sete estrelas – que persegue um jovem, sem descanso, até sua velhice, na intenção de devorá-lo. Colhida em Couto de Magalhães. *O Selvagem*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. p. 131.

⁷⁰ Câmara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 224.

⁷¹ Cavalcanti Proença. *Roteiro de Macunaíma*. p. 250.

⁷² Mário de Andrade. *Macunaíma*. pp. 94-110.

Aliás, na tradição literária, os mitos sempre enredaram os humanos, tornando-os seus escravos, e quem se deixou enganar foi mesmo consumido por eles. Mário de Andrade retoma o tema, e faz sumir no mito Maanape e a princesa, logo depois, o boi e, por fim, o herói, que será enganado pela Uiara⁷³.

Adorno e Horkheimer⁷⁴ tratam do tema, exemplificando com o caso de Ulisses, que para ouvir o canto das Sereias, usou da astúcia (*mêtis*), que já faz parte da esfera do saber (da razão), amarrando-se ao mastro do navio, de modo a não ser enredado e desaparecer no mito, isto é, ser levado pelas Sereias, pois precisava chegar a Ítaca. Explicam os alemães:

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa de esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber⁷⁵.

Os estudiosos de Frankfurt estão discutindo a Ilustração, que sendo fonte de conhecimento seria também de libertação do mito, mas logo em seguida esclarecem que dissolver os mitos e substituí-los pelo conhecimento não é possível, porque o próprio mito é fonte de saber e toda a filosofia ocidental se apoiou em mitos para ser construída. Portanto, “a astúcia é o desafio que se tornou racional.”⁷⁶ E foi exatamente a astúcia que faltou a Maanape e a princesa, faltará ao boi e, posteriormente, ao herói, que soube se aproveitar desse estratagema em todas as situações anteriores, todavia no final, não saberá se livrar dos perigos do mito. Na medida em que é privado do saber e da esperteza para lidar com tais situações, sua decadência se acentua.

⁷³ Este tema do mito enredando os humanos já vem sendo explorado desde a Antigüidade Clássica. Está também no Romantismo, em Fausto, de Goethe. Desenvolvi-o também em meu Mestrado: *Tradição e modernidade em “O coronel de Macambira”, um bumba-meu-boi de Joaquim Cardozo*. FFLCH/USP, 2004. pp. 59-63.

⁷⁴ Theodor Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento*. Fragmentos Filosóficos. Guido Antonio de Almeida (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

⁷⁵ Adorno e Horkheimer. *Op. cit.* p. 19.

⁷⁶ Adorno e Horkheimer. *Op. cit.* p. 64.

Nos bumbas apresentados pelo povo não há essa interferência do mito na morte do boi. Em geral, ela ocorre devido a um tiro ou flechada dada por alguém (bumbas de Pernambuco)⁷⁷; ou para que Catirina coma sua língua, visto que está grávida e com desejo de comer tal iguaria (bumbas do Maranhão)⁷⁸. O motivo da morte do boi depende da região onde o espetáculo acontece. No bumba de Bom Jardim, os vaqueiros Mateus e Birico matam o boi sem razão aparente, como se vê no Anexo I.

Voltando a Macunaíma, enquanto está com a Sombra nas costas, o herói não consegue comer mais nada. Qualquer alimento que pega, ela toma das suas mãos e engole primeiro. O narrador de *Macunaíma* conta:

Então Macunaíma foi pescar porque agora não tinha mais ninguém que pescasse pra ele não. Mas cada peixe que tirava do anzol e jogava no panelo, a sombra pulava do ombro, engolia o peixe e voltava pro poleiro outra vez. O herói matutou: “Deixa estar que te arranjo!” Quando o peixe pegou, Macunaíma fez um esforço heróico, deu um bruto arranco na vara de forma que o impulso fez o peixe ir parar na Guiana. A sombra correu atrás do peixe. Então, Macunaíma gacionou mato fora no sentido oposto. Quando a sombra voltou, não achando mais o mano disparou no rasto dele⁷⁹.

Neste momento da rapsódia foi que Mário de Andrade encontrou um jeito de criar um bumba-meu-boi, única transposição de tal folguedo para a literatura erudita até aquela data. Mais tarde, foi publicado o poema *Bumba-Meu-Poeta* (1959), de Murilo Mendes⁸⁰. Posteriormente, Joaquim Cardozo publicou três textos teatrais também inspirados nos

⁷⁷ Hermilo Borba Filho. *Apresentação do bumba-meu-boi*. Recife: Editora Guararapes, 1982. (Cadernos Guararapes, nº 5) e Ascenso Ferreira. *Bumba-meu-boi, Maracatu, Presépios e Pastorais - Ensaaios Folclóricos*. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986.

⁷⁸ André Paula Bueno. *Bumba-Boi maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001. José Ribamar Sousa dos Reis. *Bumba-meu-boi. O maior espetáculo popular do Maranhão*. 2ª ed. Recife: Editora Massangana, 1984. Catirina é uma personagem fixa nos bumbas do Maranhão e de Pernambuco, mas não faz parte dos bumbas potiguares.

⁷⁹ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 154.

⁸⁰ Murilo Mendes. “Bumba-Meu-Poeta” in *Poesia Completa e Prosa*. Luciana Stegagno Picchio (org.) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Este poema apareceu pela primeira vez em 1932, na “Revista Nova”, posteriormente, no livro “Poemas”, em 1959).

bumbas pernambucanos, a saber, *O Coronel de Macambira (bumba-meu-boi)*, de 1963, *De uma Noite de Festa* (1971) e *Marechal, Boi de Carro* (1975)⁸¹.

Macunaíma é um produto trabalhado a partir da apropriação da cultura popular, portanto, é obra erudita, de autor também erudito, como ressalta Telê Porto Ancona Lopez,

*Mário de Andrade evidenciou em 1928, em “Macunaíma”, pontos fundamentais para a literatura nacional. O primeiro foi marcar o lendário e a literatura popular como fontes de inspiração para a literatura erudita*⁸².

Os outros dois pontos enumerados pela pesquisadora são a “quebra do regionalismo”, de que ainda tratarei neste trabalho, e a compreensão da realidade brasileira, por meio de um herói atípico, que carrega consigo características como a preguiça e a mentira, que poderiam ser negadas, mas, pelo contrário, foram tratadas como parte do caráter nacional⁸³.

O bumba de *Macunaíma* foi pensado dentro de um novo contexto, e escrito para ser lido, não representado como os que Andrade viu e colheu, que eram obras da cultura oral. Obviamente, isso não impede aquele de ser adaptado para o palco ou para a praça pública, mas sendo uma rapsódia, sua intenção inicial seria apenas a leitura.

Para Alfredo Bosi,

*A rigor, “Macunaíma” é tão conscientemente literário quanto “Iracema”: a diferença está no modo extremamente livre de assumir a linguagem oral na escrita, que é peculiar ao estilo da rapsódia...*⁸⁴

⁸¹ Joaquim Cardozo. *O Coronel de Macambira (bumba-meu-boi)*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963; *De Uma Noite de Festa. Bumba-meu-boi em três quadros*. Rio de Janeiro: Agir, 1971 e *Marechal, Boi de Carro*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1975.

⁸² Telê Porto Ancona Lopez. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974. p. 80.

⁸³ Telê Porto Ancona Lopez. *Op. cit.* p. 81.

⁸⁴ Alfredo Bosi. “Situação de *Macunaíma*” in *Céu, Inferno – Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. pp. 132-33.

Deste modo, confirma-se o quanto erudita é a obra de Mário de Andrade, mas com características únicas, por causa do processo de criação até então nunca utilizado.

Primeira toada: Entrada e Despedida

Retomando o episódio da criação do bumba, o narrador apresenta a fuga desesperada do herói e seu encontro rápido com o boi, que o livra da perseguição da Sombra:

Mais adiante estava dormindo um boi malabar chamado Espaço que viera do Piauí. O herói deu um trompaço nele de tanta fúria. Isso o boi saiu numa galopada louca de susto e lá foi cego manadeiro abaixo. Então Macunaíma quebrou por uma picada sem jeito e se amoitou por debaixo dum mucumuco. A sombra escutava a bulha do marruá galopeando e imaginou que era Macunaíma, foi atrás⁸⁵. Alcançou o boi e pra não perder a pernada fez poleiro no costado dele. E cantava satisfeita:

“Meu boi bonito
Boi alegria,
Dá um adeus
Pra toda a família!

Ôh... ê bumba,
Folga meu boi!
Ôh... ê bumba,
Folga meu boi!”⁸⁶

Nesse trecho da rapsódia, o herói, ao afugentar o boi para um lado e fugir para o outro, é afastado da narrativa e voltará somente no último capítulo: “Ursa Maior”. Segundo Gilda de Mello e Souza, Andrade identifica o animal como símbolo do Brasil e Macunaíma, como herói simbólico da nacionalidade. Assim, “ao interromper a narrativa para descrever minuciosamente o episódio culminante da dança dramática”⁸⁷, que seria a morte e a ressurreição do boi, aponta para o final melancólico do próprio herói, que tem sua

⁸⁵ Cavalcanti Proença. *Op. cit.* p. 226. “A fuga e o engano do perseguidor que se orienta pelo tropel de um animal, julgando ser o do herói, são recursos habituais nas sagas indígenas. (K. Grumberg, vol., II, Introdução)”.

⁸⁶ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 154.

⁸⁷ Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.* p. 18.

história suspensa, para que aconteça a dança do bumba-meu-boi, da qual ele não participa, porque está escondido com medo da Sombra. Também para Mello e Souza, “[a] morte e a ressurreição do boi era como que a antecipação do sacrifício do herói, que logo mais vai ser destroçado neste mundo, para em seguida ressurgir no céu em forma de estrela”.

Concordo com parte da afirmação, pois o herói será mesmo destroçado, mas sua ida para o céu não significa que ressuscitou, visto que neste trecho Mário de Andrade se inspirou nos bumbas em cujos finais não há ressurreição, o animal é retalhado e dividido, não sai dançando, como acontece noutros bumbas, inclusive no de Bom Jardim. Voltarei ao tema no final deste capítulo, quando o boi do bumba de *Macunaíma* também for dividido.

O boi acabou de entrar em cena e a Sombra canta uma toada de adeus, como demonstra a própria letra. Comparando esta **Entrada** do boi de *Macunaíma*, com a do bumba de Bom Jardim, do qual Andrade colheu a toada, é possível perceber uma diferença de significados, tanto na recepção do boi, como na letra da canção cantada pela Sombra. Para demonstrar e reforçar a diferença entre as duas toadas, apresentarei, logo a seguir, a **Entrada** do boi do bumba de Bom Jardim.

Dança e cantiga do boi (Baiano do Boi)

Mateus e Birico cantam brincando com o boi.

1

Êh boi bunito
Êh! Bumba
Boi disingano
Êh bumba!

Euá,
Êh bumba!
Folga meu boi

2

Meu boi bonito
Boi aligria
Istrela do Norte
Fulô do dia.

3

Meu boi bonito
Meu boi chuvisco
Deixa Mateus Pega Birico!⁸⁸

⁸⁸ *Bumba do Rio Grande do Norte (Bom Jardim)*. Documento transcrito dos originais manuscritos (autógrafos e datiloscritos) de Mário de Andrade. IEB/MMA-Cx 39. Todas as toadas são desse original, pois eram as que Mário de Andrade possuía enquanto escrevia *Macunaíma*. Anexo I.

Essa toada de entrada do boi não foi utilizada pelo autor da rapsódia, e, diferentemente daquela cantada pela Sombra, tem letra alegre e efusiva, é uma confraternização entre os brincantes e uma saudação ao animal, pois até no trecho que corresponde à rubrica está escrito que as personagens cantam e brincam com o animal. Deste modo, a toada do bumba de *Macunaíma*, que poderia ser festiva pela entrada do boi em cena, apresenta-se como uma ironia, já que a Sombra canta *satisfeita*, mas melancólica, uma cantiga de despedida. Manda o animal “Dá um adeus/Pra toda a família!”. Esta família seria os donos da casa, onde o folguedo acabou de se apresentar, (isso quando se trata de bumba dançado pelo povo). No caso da rapsódia, a família é a do boi, que representa Macunaíma dando adeus para seus irmãos, a própria Sombra-Jiguê e Maanape, que foi engolido por ela. Este deslocamento da toada adquiriu, portanto, novos significados tanto no bumba como na rapsódia.

A Sombra-Jiguê já está prevendo que o boi morrerá, pois não consegue comer nada. É por esta razão que o narrador ressalta a *satisfação* da personagem, que tem o poder momentâneo sobre a situação, é a dona do folguedo, e por extensão, do boi. Representando o papel que nos bumbas em geral e no do Rio Grande do Norte, em particular, seria do Gracioso (Mestre), responsável pelo andamento do espetáculo. Segundo Mário de Andrade, o Mestre é o diretor, “organizador e mandachuva” do espetáculo e, às vezes, “puxador das cantorias”⁸⁹. É exatamente o que faz a Sombra.

No bumba de Bom Jardim, no momento em que o boi sai de cena, é cantada uma toada de **Retirada**, cuja letra é muito parecida com a escrita por Mário de Andrade, para a **Entrada** do boi em *Macunaíma*:

Retirada do boi

1

Meu boi bunito
Boi disingano
Dá um adeus
Até para o ano!
 Ôh êh bumba
 Folga meu boi (bis)

2

Meu boi bunito,

⁸⁹ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. Volume único. p. 66.

Boi aligria,
Ao dono da casa
Faiz curtizia!⁹⁰.

As duas toadas do manuscrito são semelhantes, mas não iguais. Ao verificar ambas e compará-las com a de Mário de Andrade, o que fica sugerido é que há uma fusão das duas toadas para chegar a sua versão, dando preferência à letra desta última cantiga. Formalmente, ele manteve os versos em redondilhas menores. No bumba de Bom Jardim, as toadas são, em sua maioria, de cinco ou de sete sílabas, assim, em redondilhas menores ou maiores, respectivamente, e o autor de *Macunaíma* as utiliza seguindo o mesmo metro. Por vezes, há versos intercalados na estrofe, de quatro e três sílabas, que também fazem parte da cultura popular, e, segundo Said Ali⁹¹, servem para dar graça e variedade à composição, além de ritmo. Manuel Bandeira também ressalta que nos metros de até três sílabas cabe apenas uma pausa, por isso ajuda na construção rítmica, e que, Mário de Andrade os usava com frequência, como no poema “Danças”, de *Remate de Males*⁹². As redondilhas são vastamente utilizadas na produção popular nacional e o autor de *Macunaíma* assinalou isto, quando estudava os cocos:

*Nossa poesia popular corre toda heptassilábica que nem a de Portugal.
É raríssimo o emprego de outro metro, a não ser na modinha no lundu, e na
chula praceanas em que a cultura das cidades é manifesta*⁹³.

A poesia popular não é *toda* em sete sílabas, como prova o bumba de Bom Jardim, mas mantém as redondilhas, muito usadas desde o Trovadorismo e até mesmo por Camões⁹⁴. Segismundo Spina também trata do assunto:

⁹⁰ *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I. (Para esta comparação transcrevi apenas as duas estrofes que precisarei, a toada completa está no anexo referido).

⁹¹ Said Ali. *Versificação Portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

⁹² Manuel Bandeira. “A versificação em língua portuguesa” in *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 539.

⁹³ Mário de Andrade. “A literatura dos cocos” in *Os Cocos*. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 353.

⁹⁴ Massaud Moisés. *A literatura portuguesa*. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 1980. p. 67.

*O redondilho, metro dos romances e da poesia popular ibérica em geral, não só corresponde a uma peculiaridade rítmica de nossa expressão, como também a uma contingência fisiológica: um segmento frásico de sete sílabas corresponde aproximadamente a uma frase normal da expiração pulmonar*⁹⁵.

Portanto, é uma herança portuguesa que vem sendo reeditada no Brasil ao longo do tempo, nas várias formas poéticas populares e também na poesia erudita, como no Romantismo. Gonçalves Dias foi um dos autores brasileiros que utilizou bastante esse tipo de verso, como resalta Manuel Bandeira: “Revelou Gonçalves Dias marcada preferência pelo decassílabo e pela redondilha maior, aliás, os metros dominantes na língua portuguesa, desde o tempo dos cancioneiros”⁹⁶. Noutro estudo sobre versificação, o poeta pernambucano informa que os hexassílabos ou heróico quebrado também são redondilhas menores e ocorrem na poesia popular com menos frequência⁹⁷.

Comparando os versos populares com os da rapsódia, nota-se que Mário de Andrade não fez apenas o deslocamento referido, também inventou uma nova toada. Utilizou o refrão da cantiga original tal como o encontrou, inclusive com a repetição sugerida, que mesmo sendo alegre, no cantar da Sombra, causa um estranhamento, já que induz à tristeza, apontando para o novo contexto em que foi inserido o bumba, coerente com a obra.

“Ôh... ê bumba,
Folga meu boi!
Ôh... ê bumba,
Folga meu boi!”

E criou uma quadra diferente: aproveitou os dois primeiros versos da segunda estrofe da toada popular e acrescentou mais dois versos de adeus, acentuando o significado de despedida. A estrofe original é:

“Meu boi bunito
Boi aligria
Ao dono da casa

⁹⁵ Segismundo Spina. *Na madrugada das formas poéticas*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 102.

⁹⁶ Manuel Bandeira. “Poética de Gonçalves Dias” in *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Volume único. Alexei Bueno (org.) Manuel Bandeira (textos críticos). Rio de Janeiro: Aguilar, 1998. p. 59. Reprodução do capítulo do livro: *Gonçalves Dias, esboço biográfico*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1952.

⁹⁷ Manuel Bandeira. “A versificação em língua portuguesa” in *Seleção de prosa*. p. 539.

Faiz curtizia”.

A versão de Andrade:

“Meu boi bonito
Boi alegria
Dá um adeus
Pra toda a família!”.

O autor manteve a rima, mas da prosódia popular, conforme registrado na transliteração, nada foi utilizado. Das marcas da oralidade ficou apenas o ‘pra’, que já era utilizado por ele nos textos em prosa, cartas, ensaios e poemas. O próprio poeta dá uma explicação a este respeito, quando trata sobre coletas feitas em São Paulo:

A gente paulista culta e inculta pronuncia geralmente “pra” por “para”. No Nordeste também esta diminuição é freqüentíssima. Porém, tanto neste documento como noutros casos que observei no Nordeste, o povo, mesmo inculto, parece não perder a noção da palavra fixada que ele está encurtando ou modificando. Pelo menos quanto a partículas do discurso. De maneira que, quando por causa do ritmo, precisa da palavra legítima, a emprega. Como aqui “para” em vez de “pra”⁹⁸.

Houve também uma pequena interferência na estrutura dos versos: na toada de Bom Jardim os versos são de cinco e quatro sílabas. Esta irregularidade dá cadência ao ritmo, principalmente na toada popular feita para ser cantada, e já vem sendo utilizada, segundo Said Ali⁹⁹, desde a poesia quinhentista.

Além do mais, o ritmo é muito importante em *Macunaíma*, que é uma moda de viola, cantada por um rapsodo, que ouvira a história do papagaio, este, por sua vez, aprendeu com o herói e foi o único a sobreviver a tudo, tornando-se, deste modo, guardião

⁹⁸ Mário de Andrade. “O Samba Rural Paulista” in *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. p. 146.

⁹⁹ Said Ali. *Versificação Portuguesa*. p. 28.

de toda a saga heróica¹⁰⁰. O narrador informa no último parágrafo da obra quem é esse homem:

E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, penteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, o herói da nossa gente. Tem mais não¹⁰¹.

É por isso que Macunaíma é tão sonoro, cheio de rimas e ritmos que fazem ouvir a voz do cantador. Telê Porto A. Lopez, numa das notas à obra, afirma: “Sendo Macunaíma um ‘canto’, todas as variantes ligadas à sonoridade não são mera questão de ortografia”¹⁰². E isso ocorre em toda a obra, não apenas nos trechos em verso. Ritmo e mito são realidades inseparáveis, diz Octavio Paz, pois o mito conta e descreve o ritual, que por meio de danças e cerimoniais atualiza o relato. Completa:

O relato e sua representação são inseparáveis. Ambos já se encontram no ritmo, que é drama e dança, mito e rito, relato e cerimônia. A dupla realidade do mito e rito se apóia no ritmo, que os contém. De novo, está claro que, longe de ser medida vazia e abstrata, o ritmo é inseparável de um conteúdo concreto. Igualmente, com o ritmo verbal: a frase ou “idéia poética” não precede o ritmo, nem este àquela. Ambos são a mesma coisa¹⁰³.

Assim, é possível entender o quanto o ritmo, o ritual e o mito estão intrincados, sendo, por fim, uma coisa só, já que representam juntos o mesmo conteúdo.

¹⁰⁰ Por esta razão, Facioli afirma que *Macunaíma* é um misto de relato humano e psitacismo (fala impura do papagaio e destituída de sentido para quem a repete), i. é., é um relato oral do herói, repetido pelo papagaio e cantado pelo narrador. Cf. Valentim Facioli. “São Paulo Capital Brasil. (Mário de Andrade: Literatura e Modernização)” in *Cerrados*. Brasília: Revista da Unb, 2009. (no prelo).

¹⁰¹ Mário de Andrade. “Epílogo” in *Macunaíma*. p. 168.

¹⁰² Telê Porto Ancona Lopez in Mário de Andrade. *Macunaíma*. Nota 22. p. 7.

¹⁰³ Octavio Paz. “El ritmo” in *El arco y la lira*. México, 1967. pp. 58-59.

Quanto à utilização das aspas nos acalantos, nas onomatopéias (como o canto dos pássaros), nas frases feitas (como os provérbios), nas poesias; nas rezas e toadas, Ancona Lopez, esclarece com relação a uma oração a Rudá:

*Aqui, no cântico e no acalanto, não foram usadas aspas; não se verifica, nas edições de vida, um critério para inclusão de narrativas e versos na expressão da personagem, tanto aparecem iniciados por aspas, como pelo travessão do discurso direto; há casos de aspas fechadas sem terem sido abertas. Sendo assim, preferimos interferir normalizando o uso das aspas.*¹⁰⁴

Portanto, o tratamento uniforme dado a estes textos só aparece a partir da edição referida.

“O meu boi morreu”

O boi não conseguiu se livrar do mito e, conseqüentemente, morrerá. A seguir, a morte do boi nas palavras do narrador da rapsódia:

Porém nunca mais que o boi pôde comer, a sombra engulia tudo antes do bicho. Então o marruá foi ficando jururu ficando jururu magruço e lerdo. Quando passou pelo rincão chamado Água Doce perto de Guararapes, o boi mirou sarapantado bem no meio do areão a vista linda, um laranjal cheio de sombra com galinha ciscando por baixo. Era sinal de morte...

A sombra desenganada cantava agora:

“Meu boi bonito,
Boi Desengano,
Dá um adeus
Até para o ano!

Ôh... ê bumba,
Folga meu boi!
Ôh... ê bumba,

¹⁰⁴ Telê Porto Ancona Lopez *in Op. cit.* Nota 2. p. 28.

Folga meu boi!”

*No outro dia o marruá estava morto. Foi esverdeando esverdeando...”*¹⁰⁵

Andrade utiliza, nos trechos que equivalem a rubricas de teatro, - no caso do bumba-meu-boi -, vários recursos da língua, para apresentar o processo de derrocada e putrefação do boi. Na primeira parte, a repetição do gerúndio associado a adjetivos, sem utilização da pontuação: “foi ficando jururu ficando jururu magruço e lerdo”, **serve para dar ritmo e continuidade** e, ao mesmo tempo, reitera como as forças do animal vão se esvaindo até ele definhar e cair. Também intercala nesse texto em prosa, sons que espicham a frase em ‘u’, criando o som ‘uuuuuuu’, tenebroso. E, a seguir: “Foi esverdeando esverdeando...”; a repetição do gerúndio, também sem a pontuação e mais as reticências, **reforçam a idéia do passar do tempo**, em sintonia com a mudança progressiva que se opera na cor do boi morto, em estado de decomposição. Octavio Paz relaciona o ritmo ao tempo e esclarece o quanto de expectativa cria em nós, o ritmo das palavras:

*O ritmo cria em nós uma disposição de ânimo que só poderá acalmar-se quando surge ‘algo’. Nos coloca em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um ir até algo, ainda que não saibamos o que pode ser esse algo. Todo ritmo é o sentido de algo. Assim, pois, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, porém, uma direção, um sentido. **O ritmo não é medida, porém é tempo original.** [...] O ritmo é o sentido e diz ‘algo’. Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é inseparável. Aquilo que dizem as palavras do poeta já está no ritmo em que se apóiam as palavras.*¹⁰⁶

Portanto, o ritmo é o tempo, e também tem valor determinante na compreensão do poema.

Antes de morrer, o boi ainda teve tempo de perceber o último agouro: *galinhas ciscando era sinal de morte*. Mário de Andrade aproveita a superstição pernambucana lida,

¹⁰⁵ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 155.

¹⁰⁶ Octavio Paz. *Op. cit.* pp. 57-58. (Grifo meu).

provalmente, em Pereira da Costa¹⁰⁷, e cria esse presságio ligado à morte, pois o ciscar das galinhas tem uma conotação negativa, representa jogar a sorte para trás. Tais evidências antecipam o destino do boi. Depois de correr muito, fugindo do inevitável - o mito da Caipora, representado pela Sombra -, morre perto de Guararapes, que pode ser a cidade do estado de São Paulo, mas, muito mais razoável é que seja Jaboatão dos Guararapes¹⁰⁸, em Pernambuco, pelo que representa para a história do país. Nesse trecho, o vaticínio não é somente para o boi, é também para o herói, que carrega com ele um casal de galinhas legornes, desde que saiu de São Paulo. As galinhas aparecem pela primeira vez no capítulo XV (antepenúltimo), “A pacuera de Oibê”:

*Depois de muito refletir, Macunaíma gastara o arame derradeiro comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Patek e o **casal de galinha Legorne**. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha¹⁰⁹.*

A partir daí, os legornes estarão em todas as aventuras de Macunaíma, aparecendo mais de 20 vezes na narrativa. O herói chegou, inclusive, a ficar com a cabeça cheia de pixilinga, “que é piolho-de-galinha”¹¹⁰, explica o narrador numa demonstração de que o herói não se separava dos bichos nem na hora de dormir na rede, pois o casal ficava empoleirado em seus pés, recebendo sempre um tratamento e uma dedicação exemplares. As aves foram os únicos de seus tesouros que não caíram no lagoão, pois “Macunaíma depôs com delicadeza os legornes na praia e se chegou na água”¹¹¹, já a muiiraquitã não apenas caiu na água, como também jamais foi encontrada. No final, o casal se junta ao

¹⁰⁷ Pereira da Costa. *Folk-lore pernambucano*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974. p. 62. “O boi e o carneiro são abençoados, mas a galinha tem os pés excomungados, porque espalhava as palhinhas, que aqueles animais reuniam no seu estábulo para arranjo do leito do recém-nascido Messias”. Este texto sobre o “Folclore pernambucano”, inicialmente publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, em 1908, é citado por Andrade em alguns momentos de *Danças Dramáticas do Brasil* e de *Os Cocos* e está em sua biblioteca no IEB.

¹⁰⁸ Na área metropolitana do Recife está localizado o Morro dos Guararapes, que deu nome, tanto às batalhas de expulsão dos holandeses em 1653 e 54, como à cidade, Jaboatão dos Guararapes, onde está o morro.

¹⁰⁹ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 136. (Grifo meu).

¹¹⁰ Mário de Andrade. *Op.cit.* p. 160.

¹¹¹ Mário de Andrade. *Op.cit.* p. 162.

herói, formando a constelação Ursa Maior com as demais recordações de São Paulo. E, como o ato de ciscar é parte da natureza de tais animais, as galinhas do laranjal e os legornes sinalizaram para o fim do boi, que percebeu o “sinal de morte”, e, por extensão, o fim do herói, que não percebeu vaticínio algum; já não tinha mais condições de entender os mitos.

Deste modo, a decisão de Mário de Andrade de dar outra conotação à toada da Entrada do boi, preferindo mostrá-la de uma forma mais trágica, parece indicar as próprias condições do herói, que já não é mais o mesmo. Ao voltar de São Paulo, perde todas as referências culturais do seu povo, nada é mais como antes, está tudo em decadência, o herói perdeu o poder de Imperador do Mato Virgem. Até seu amuleto, a muiraquitã, também perdeu a força, não exerce mais a função de protegê-lo dos males, porque o próprio herói não acredita mais nessa força protetora. E demonstra isso na sua falta de cuidados com a pedra verde, que fica sendo apenas uma lembrança meio apagada de sua amada Ci. Seu empenho de proteção agora é dirigido ao casal de galinhas legornes, bem como aos outros bens, revólver e relógio, trazidos da cidade grande.

Essa vontade do herói de possuir as mercadorias que não lhe serviam para nada é mais um fetiche sem significação, recordação de sua passagem por São Paulo, pois quando ainda vivia na mata não tinha este gosto pela propriedade privada; os bens da floresta dos quais precisava, estavam sempre lá a seu dispor. Mesmo a muiraquitã, cuja função original, além da lembrança de Ci, seria a de amuleto, no final da rapsódia já não tem poder algum, e, à medida que o tempo passa, o herói vai se desligando dela e substituindo o interesse pela pedra por outras coisas. Macunaíma foi contagiado pelo que acontecia na metrópole naqueles tempos.

Segundo Nicolau Sevcenko, no início dos anos de 1920 do século XX, deu-se em São Paulo um fenômeno curioso, o gosto por amuletos. O historiador justifica esta ocorrência, a partir do estado de espírito e de nervo por que passava o povo de São Paulo, desencadeados por vários motivos, desde a guerra e um terremoto, que abalou também Minas Gerais, passando pela metropolização veloz da cidade, tensões sociais e políticas, e, para completar estava na moda, em suas palavras, “estimulantes”, a saber: “os esportes, as diversões mecânicas, os cinemas, os automóveis e bondes em fúria nas ruas, os vãos

rasantes dos aviões ou as danças de ritmo sincopado, onde qualquer um poderia ter a sua dose extra de tensão artificial”¹¹².

Mas o fenômeno não era apenas brasileiro, o interesse pelos amuletos se intensificou também na Europa. E reforça, “de fato, os amuletos ou *porte-bonheurs*, como eram mais sonoramente chamados, vinham se tornando uma mania, cuja força adquiriu curiosas proporções”¹¹³. Para ilustrar, Sevcenko ainda relata o tremendo sucesso de uma campanha deflagrada para arrecadar dinheiro em benefício do Instituto de Radioterapia de São Paulo, agregado à Faculdade de Medicina, com a venda de um *mascotte*, o Saci-Pererê.

O fenômeno passou para outras áreas da sociedade, como arremata o pesquisador:

*[...]o próprio texto fundador da moderna literatura brasileira, Macunaíma (1928), de Mário de Andrade, é baseado na busca obstinada de um amuleto prodigioso, o muiraquitã. Vemos, assim, como esse pendor pelo fetichismo mágico se cruza surpreendentemente com as dimensões, tidas por mais nobres, da política, do nacionalismo, da ciência e da literatura*¹¹⁴.

Portanto, Mário de Andrade tematizou, em sua rapsódia, as ansiedades vividas na sua época, além de desmistificar o poder dos amuletos. A muiraquitã não faz parte das lendas dos índios taulipangues e arecunás, colhidas por Koch-Grünberg, como é o caso do próprio herói; foi aproveitada por Andrade, das lendas do baixo Amazonas¹¹⁵. E como até o gosto por amuletos foi uma febre momentânea, Macunaíma direcionou seus desejos para outras mercadorias, também sem qualquer serventia, pois não são possuídas pelo seu valor intrínseco, mas lhes são atribuídos outros valores, como enfeites (relógio e revólver), companhia (galinhas), são verdadeiros fetiches, dos quais não conseguiu se livrar.

Voltando à seqüência da rapsódia, o boi morre e o bumba continua. A *sombra desenganada* entoia seu canto triste, cujos versos são da primeira estrofe da mesma toada de Retirada, do bumba de Bom Jardim, já transcrita. O autor da rapsódia ao apresentar o desengano da Sombra, escolhe exatamente esta parte da estrofe: “Meu boi bonito,/boi

¹¹² Nicolau Sevcenko. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 224-226.

¹¹³ Nicolau Sevcenko. *Op. cit.* p. 226.

¹¹⁴ Nicolau Sevcenko. *Op. cit.* p. 226.

¹¹⁵ Cf. Cavalcanti Proença. *Op. cit.* p. 283.

Desengano/Dá um adeus/Até para o ano!", pois, não apenas Jiguê virado Sombra está desengano, mas também o boi e o herói. A tristeza da Sombra com relação ao boi não é verdadeira, visto ser ela, a princípio, a representação da Caipora, portanto, foi quem promoveu a morte do animal, mas dentro do bumba ela se torna outras personagens e, nesse momento, está representando bem o papel do Mestre e se mostra arrasada.

Na edição crítica de *Macunaíma*, Telê Porto Ancona Lopez, coloca uma nota exatamente na palavra "desengano": "Preferimos a primeira lição, uma vez que se trata de nome próprio do boi, como 'Alegria' e 'Zebedeu'."¹¹⁶ A lição à qual Lopez se refere – que corresponde à primeira edição - tem a ver com os critérios adotados nesta edição genética e crítica de *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, realizada a partir das edições anteriores, bem como de manuscritos e versões parciais da obra (divulgadas em jornais nos anos de 1927/28). No estabelecimento do texto, a pesquisadora informa que na 1ª edição Mário de Andrade grafou "Desengano" com inicial maiúscula. Na margem, ao lado dos versos, Ancona Lopez completa a informação, ao avisar que a letra estava minúscula nas 2ª e 3ª edições, inclusive no "exemplar de trabalho" do poeta, isto é, Andrade mexia num exemplar impresso (1ª edição), fazendo modificações que deveriam aparecer a partir da segunda edição e foi aí que o referido texto passou de maiúscula para minúscula. Andrade talvez quisesse que ficasse assim, devido ao significado negativo embutido na letra menor.

A expressão "Desengano" é mesmo o nome próprio dado ao boi tanto no bumba potiguar como no de *Macunaíma*. Mas, em ambos, o substantivo apresenta outros significados. No bumba de Bom Jardim a consoante "d" também está minúscula e demonstra a tristeza dos brincantes pela despedida do boi, que sairá de cena e, pelo folguedo, que se apresentará outra vez somente no próximo ano. Já o bumba da rapsódia sugere o destino do animal desengano, ou seja, sua morte é certa. E, mesmo a Sombra cantando o restante do verso: "Dá um adeus/Até para o ano!", ela sabe que tal futuro não existe, aí está seu desengano, pois o boi não vai ressuscitar e voltar no ano que vem, como nos bumbas populares. O bumba que ela comanda acaba ali. Talvez por estas razões, quando revisava a primeira edição, Mário de Andrade tenha colocado em minúscula, reforçando sua intenção. Pensando noutra dimensão, que não seria possível à Sombra, o boi de *Macunaíma* voltará sempre que alguém se dispuser a ler o livro.

¹¹⁶ Telê Porto Ancona Lopez. "Nota de roda-pé" in Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 155.

Quanto ao restante da toada, é o mesmo refrão já analisado, e, ainda que seja de exaltação, soa triste, pois o boi caiu sem energia e morreu. Não dançou em sua Entrada, como é o natural dos bois quando entram na festa, nem tampouco na Retirada, visto que nem acontecerá, pois não havendo ressurreição, o boi será dividido. Nos bumbas populares é dividido entre os brincantes¹¹⁷; no de *Macunaíma*, entre os urubus, como se verá adiante. Toda esta negatividade aponta para um herói sem força nem ânimo, cuja seqüência culmina com seu esquartejamento.

“Desregionalizar” - posicionamentos e contrapontos

A Sombra, por sua vez, mesmo demonstrando uma tristeza ambígua, já que foi ela quem provocou a morte do boi, prossegue firme em seu papel de Mestre do folguedo. Assim, continua o narrador:

A sombra muito penarosa se consolava cantando assim:

“O meu boi morreu,
Que será de mim?
Manda buscar outro,
- Maninha,
Lá no Bom Jardim...”

*E Bom Jardim era uma estância do Rio Grande do Sul*¹¹⁸.

Mário de Andrade explicita o local de origem da toada, pois só o bumba do engenho Bom Jardim tem esta letra, na toada da “Morte do Boi”, e foi a que lhe serviu de inspiração. Veja-se o original, a seguir:

1
Lá morreu meu boi,
Que será de mim!
Manda buscáa ôtro
- Ôh maninha! –

¹¹⁷ Câmara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. p. 168.

¹¹⁸ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 155.

Lá no Bom Jardim! (Piauí)¹¹⁹

2

Que meu boi viver

Boto na iscola,

Pra aprendê a lê

- Ôh maninha! –

Pra tocá viola!¹²⁰

Andrade utilizou apenas a primeira estrofe da toada: trocou o “Lá morreu meu boi” por “O meu boi morreu”, retirou o “Ôh” do refrão e conservou o restante dos versos da original. Aliás, esse tipo de refrão, que é uma espécie de diálogo entre o puxador da toada e o coro, serve para dar ritmo ao bailado, e também é tratado por Andrade no livro *Os cocos*¹²¹, onde denomina tanto “oh maninha” como “seu mano” de “refrãos curtos” ou “frases de recheio”, de origem ameríndia brasileira. E, ao excluir o “Ôh” da letra, o autor de *Macunaíma* não alterou nem o conteúdo nem o ritmo, pois ele mesmo explica que estas interjeições são apenas para preencher métrica musical, portanto, esta função sequer existe na sua toada, que foi feita para ser lida. Não tem partitura, mas é possível ser cantada com a mesma melodia da toada de Bom Jardim, pois a interjeição não induz a tais alterações. Vejamos o que diz o poeta, com relação ao coco “Maria Mulé”, cujo refrão é “Ôh mulé!”:

Essas intercalações são constantes nos cocos. Coqueiro não se atrapalha. Criou um pequeno grupo de palavras, fixadas pelo uso, e que emprega ou deixa de empregar, à vontade. As mais das feitas, emprega-as pra encher a métrica musical. Outras por pura fantasia. Nesse grupo está o “ôh” que vimos no último

¹¹⁹ A palavra Piauí entre parênteses é justificada por Mário de Andrade no manuscrito autógrafo, enviado a Luciano Gallet, onde o poeta paulista entremeia no original, em papel de partitura, recados para o músico, dentre os quais: “Si faltar melódica, uma que recomendo pela popularidade, embora não faça propriamente parte do auto, (é evidentemente inspirada nele) é o ‘O meu boi morreu’, que aliás é mesmo do nordeste e talvez do Rio Grande do Norte, onde o último verso se canta em vez de ‘Lá no Piauí’, ‘Lá no Bom-Jardim’ (Bom Jardim é um Engenho importante do Rio Grande do Norte)” in *Bumba, meu boi!* “Melodias do auto Bumba, meu boi! tal como cantado no Rio Grande do Norte. Recolhidas em São Paulo por Mario de Andrade, em 1926”. (Autógrafo do autor – IEB/USP).

¹²⁰ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I.

¹²¹ Mário de Andrade. *Os cocos*. p. 356.

documento. Outra palavra corrente pra essa função musical é o “Olhe”, o “olha”¹²².

Segismundo Spina¹²³ também trata deste tipo de estribilho curto e classifica-o como forma primária de refrão, que nem sempre “mantém uma ligação lógica, ou temática, com o conjunto da peça”, mas serve para “acomodar as medidas da música e da dança”. Demonstra isso, com o exemplo: “Vamos dar a despedida/ *mandu sarará*/ Como deu o passarinho/ *mandu sarará*”, retirado do livro *Tradições Populares*, de Amadeu Amaral, e denominado “refrãos de encher”, que, para Spina, têm origem não apenas indígena, mas também africana. E este *Mandu sarará* foi aproveitado também por Mário de Andrade¹²⁴; é cantado pelo herói com enorme satisfação, pois acabara de ser lavado pelas mãos das filhas de Vei, a Sol.

Com relação à palavra “Piauí”, colocada entre parênteses nos dois originais autógrafos (no que ficou com Andrade e no que foi enviado a Luciano Gallet), ambos escritos em papel de partitura, o que se percebe é que o recolhedor fez isso como forma de lembrar que a estrofe já existia, como está claro na explicação dada a Gallet e transcrita, neste trabalho, em nota.

Como já me referi, Cavalcanti Proença afirma que Mário de Andrade utilizou também como matriz o cancionário coletado por Sílvio Romero, onde se encontra a mesma toada: “Minha boio morreu!/Que será de mim?/Manda buscá outro/Lá no Piauí¹²⁵”. É uma versão debochada, cantada por Mateus num bumba pernambucano. Também está noutra obra lida por Andrade, *Folk-lore Pernambucano*, de Pereira da Costa¹²⁶. Assim, o autor da rapsódia tinha a toada do Rio Grande do Norte e conhecia esta antiga versão, podendo cruzar as duas letras e criar uma nova.

¹²² Mário de Andrade. *Os cocos*. p. 361. (Grifos meus).

¹²³ Segismundo Spina. *Op. cit.* pp. 58-66.

¹²⁴ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 68.

¹²⁵ Sílvio Romero. *Cantos populares do Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. pp. 355-56 (A primeira edição é do século XIX).

¹²⁶ Pereira da Costa. *Folk-lore pernambucano*. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco. 2ª edição autônoma. Recife: CEPE, 2004. p. 276.

Andrade aproveita muitas informações contidas nos versos das outras toadas do bumba popular, e, quando o animal entra em cena pela primeira vez é identificado como: “um boi chamado Espácio que viera do Piauí”, já apresentando o local de onde veio o animal. Espácio (Espaço e, ainda, Ispaço), por sua vez, é um nome comum em várias letras de bumbas; no bumba de Bom Jardim há um aboio, cuja primeira estrofe é a seguinte:

Boi Espaço munganguêro
Chegue pra ponta da lança!
Que o duro também se quebra
- Êh boi bunito! –
E o brabo também se amansa!¹²⁷

O poeta da Lopes Chaves também conhecia outros bumbas do Boi Espácio, pois tanto em Silvio Romero como em Pereira da Costa encontram-se tais folguedos, portanto, com estas referências acrescidas do bumba de Bom Jardim, ele pôde utilizar todas as informações para criar o seu. Conforme Cavalcanti Proença¹²⁸, os bois Espácio são os que têm os chifres muito abertos.

Deste modo, o boi Espácio veio do Piauí, morreu talvez em Pernambuco, e, na toada, a Sombra manda buscar outro animal em Bom Jardim, que é uma estância do Rio Grande do Sul, como informou o narrador. Numa intenção de “desregionalização” da obra, tratada por Mário de Andrade em vários momentos, ele desloca a estância de Bom Jardim para um estado do sul do país. Em carta a Câmara Cascudo o autor trata do tema:

Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que me intentei me abraçar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotizar pro resto do Brasil. Assim lendas do norte botei no sul, misturo palavras gaúchas com modismos nordestinos ponho plantas do sul no norte e animais do norte no sul etc. Enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro¹²⁹.

¹²⁷ *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I.

¹²⁸ Cavalcanti Proença. *Op.cit.* p. 236. (A palavra também está dicionarizada como “espácio”).

¹²⁹ Mário de Andrade. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. (Carta de 1º.03.1927). p. 75.

O autor de *Macunaíma* quis apresentar, segundo Cavalcanti Proença, não apenas um herói brasileiro, mas também sul-americano, daí sintetizar em seus atos e andanças, as mais variadas características e os muitos locais do país. Define Proença:

O herói é o que em Zoologia, se chama hipodigma. Não tem existência real. É um tipo imaginário, no qual estão contidos todos os caracteres encontrados nos indivíduos até então conhecidos da mesma espécie. [...] O caráter de sùmula de caracteres é também encontrado no vocabulário que se mistura sem ordem de procedência: palavras do Rio Grande do Sul ao lado de regionalismos nordestinos, do Brasil Central ou da Amazônia. [...] O mesmo fenômeno se dá quanto aos locais. A estância Bom Jardim aparece no Rio Grande do Sul, quando na verdade, fica na Paraíba e lá esteve Mário, em casa de Aderbal Jurema.¹³⁰

Não obstante o exagero zoológico do início da citação e o erro na localização da estância de Bom Jardim, que se sabe fica no Rio Grande do Norte e pertencia à família de Antonio Bento, em cuja casa Andrade realmente se hospedou, as demais afirmações têm bastante significado, visto que *Macunaíma* não tendo *nenhum caráter*, acaba agregando todos, e é parecido com os povos da América do Sul, onde se localiza o mito de Makunaíma e outras lendas colhidas por Koch-Grünberg¹³¹ utilizadas por Andrade.

Também para Telê Porto Ancona Lopez, o interesse de Mário de Andrade com esta quebra do regionalismo ocorre:

*[...] em benefício de um conjunto brasileiro geral, contribuição de ordem ideológica, pois supõe o desenvolvimento de uma **consciência nacional** nos povos das Américas, caminho exato para atingir uma definição de autenticidade¹³².*

¹³⁰ Cavalcanti Proença. *Op. cit.* p. 10.

¹³¹ Cavalcanti Proença. *Op. cit.* p. 38. Theodor Koch-Grünberg. “Mitos e Lendas dos Índios Taulipang e Arekuná”, no vol. II de *Von Roraima zum Orinoco* in Sérgio Medeiros (org.). *Makunaíma e Jurupari. Cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Neste livro estão as traduções e alguns estudos das lendas coletadas pelo alemão e aproveitadas por Mário de Andrade em seu *Macunaíma*.

¹³² Telê Porto Ancona Lopez. *Macunaíma: a margem e o texto*. p. 80. (Grifo meu).

Assim, o herói é especialmente parecido com os brasileiros, pois com o interesse de demonstrar uma unidade nacional, Andrade operou tais deslocamentos e misturas, inclusive, para não ser taxado de regionalista e exótico, como expressou a Cascudo. Esta preocupação já vinha desde 1924, quando explica ao jovem poeta Carlos Drummond, o que seria ser nacional e universal:

Primeiro: não existe esta oposição entre nacionalismo e universalismo. O que há é mau nacionalismo: o Brasil pros brasileiros – ou regionalismo exótico. Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser. Ninguém que ‘seja’ verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc., ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional¹³³.

Essa *consciência nacional*, segundo Ancona Lopez, também aparece nos poemas feitos em 1924, para o livro *Clã do Jabuti*, publicado em novembro de 1927, visto que é o início da sua produção estética a partir da cultura popular:

*Em 1924 e 1926 o escritor usa da criação popular como fonte para sua criação erudita, que procura firmar em posições de **nacionalismo estético** e mesmo social¹³⁴.*

Ancona Lopez exemplifica com um poema daquele livro, “Lenda do céu”, uma recriação de Andrade da lenda indígena: “O menino levado ao céu pela cambixara”, colhido por ele em Capistrano de Abreu, cujo céu é o “arquetipo de paraíso, com todos os valores

¹³³ Mário de Andrade. *Carlos e Mário*. Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002. p. 70. (Carta de 1924, sem dia e mês. Com certeza foi de novembro ou dezembro, pois é a resposta a uma carta de Drummond de 22/11).

¹³⁴ Telê Porto Ancona Lopez. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades e Secretaria de Estado de Cultura, Esportes e Turismo, 1972. p. 78. (Grifo meu).

de realização humana da sociedade caxinauá”¹³⁵ e que Andrade transforma num céu brasileiro:

O céu para Mário é o ‘céu cabocolinho’, fundindo Brasil de Norte a Sul e quebrando portanto o regionalismo, em favor de uma síntese nacional, objetivo último de “Clã do Jaboti”¹³⁶.

O poema dramático “Lenda do céu” apresenta diálogos entre uma andorinha e um menino que a maltrata e, para ser deixada em paz, a ave leva o garoto para o céu, numa *ampliação*, segundo Lopez, do arquétipo do céu caxinauá. Para demonstrar melhor, apresentarei apenas duas estrofes representativas, por ser muito longo:

[...] O curumim caminhava
Seguindo os postes de linha,
Lá pelo varjão se ouvia
Duma fordeca a chispada,
E no meio-dia quente
Amulegando maneiro
Um aboio tão chorado
Que acuava no corpo doce
O sono do brasileiro.

Tinha mandioca e açai
Mate cana arroz café
Muita banana e feijão
Milho cacau... Tinha até
Pra lá do cercado novo
Cheio de taperebás
Um rancho do nosso povo
Com seu mastro de São João. [...] ¹³⁷

Nesse pequeno fragmento do poema já é possível perceber o quanto há de Brasil em *Clã do Jabuti*, que é uma preparação para *Macunaíma*. Na primeira estrofe transcrita, o menino trilha um caminho de progresso, representado pelos postes de energia elétrica, mas percorre também os campos, onde ouve tanto o barulho de máquinas – um carro Ford em alta velocidade - como os aboios de gado. A estrofe demonstra traços do caráter nacional a

¹³⁵ Telê Porto Ancona Lopez. *Op. cit.* p. 78.

¹³⁶ Telê Porto Ancona Lopez. *Op. cit.* p. 78. (Grifo meu).

¹³⁷ Mário de Andrade. “Lenda do Céu” in *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. pp. 150-153.

partir do canto associado ao sol tropical, que proporcionam uma sonolência adocicada nos moradores daquele local. E esse lugar nacional aparece na metonímia “brasileiro”. Na estrofe seguinte, enumera uma grande quantidade de comidas que se encontra em todas as regiões do país e apresenta árvores frutíferas (taperebás, cujo fruto é o umbu-cajá) muito comuns em Minas Gerais e no Nordeste. E, no terreiro de uma casinha simples, sinais de uma homenagem a São João, por meio do mastro da bandeira, colocado nas festas populares, em quase todo território nacional. Costume trazido pelos portugueses.

O autor de *Clã do Jabuti* também trata do poema com Manuel Bandeira, que o havia orientado para que ele se ativesse a um céu dos cabocolinhos, índios de verdade, e não ao céu caboclo de Catulo da Paixão Cearense, que já estava “degenerado amulatado agalegado pela grande cidade.”¹³⁸ Andrade responde:

*A crítica que você faz do meu céu na “Lenda do céu” está justa sobre todos os pontos, porém não sei ainda se aceitarei tudo. [...] 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 cabocolinho que reúna o Brasil em coisa de Norte e Sul e também represente a civilização isto é o atual de certas partes caboclas do Brasil**¹³⁹.*

Como se viu, foi exatamente o que ele fez. Tratou de inserir o Brasil no poema, por meio de traços ligados aos costumes e às características do povo brasileiro, bem como apresentar vários locais do país, sem, no entanto, se fixar em determinada região, numa tentativa de *desregionalizar* e, ao mesmo tempo, mostrar uma unidade nacional.

Noutro momento, já em 1928, numa crônica de jornal, faz a ligação do regionalismo e do nacionalismo com a arte:

Regionalismo em arte como em política, jamais não significou nacionalismo no único conceito moral desta palavra, isto é: realidade nacional.

¹³⁸ Manuel Bandeira. *Correspondências...* Carta de 17.09.1926. p. 310.

¹³⁹ Manuel Bandeira. *Op. cit.* Carta de 10.10.1926. p. 314. (Grifos meus). Os versos citados são do Bumba de Bom Jardim, que ele já conhecia.

*Significa mas é uma pobreza mais ou menos consciente de expressão, se observando e se organizando numa determinada e mesquinha maneira de agir e criar. [...] A manifestação mais legítima do nacionalismo se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo. Porque na verdade, qualquer nacionalismo imposto como norma estética, é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um **indivíduo livre**. Não tem nenhum gênio grande que seja esteticamente nacionalista. E até são raros os que a gente pode chamar de psicologicamente nacionalistas¹⁴⁰.*

O que mais chama atenção nas declarações de Mário de Andrade é que ele era um pensador contumaz e queria chegar a alguma síntese, por isso esse questionamento constante, inclusive de si próprio, dizendo e se contradizendo (como veremos logo mais), numa demonstração de insatisfação e desejo de entender e acertar. Portanto, escrevia e escrevia, tanto para os amigos como para os jornais, este é o caso do texto acima, no qual ele considera que não se pode querer o nacionalismo como “norma estética”, já que os artistas são “indivíduos livres”. Será que são mesmo? Talvez ele acerte no que se refere ao “nacionalismo imposto como norma estética”, pois tais exigências só podem dar num círculo vicioso e xenófobo, no fascismo mesmo.

Roberto Schwarz, ao referir-se ao interesse dos modernistas pela cultura popular nos anos 20, apresenta razões para que esta cultura de certa forma ofusque a visão dos modernistas:

*Naqueles anos, marcados pela crise da ordem liberal e capitalista, pelo fascismo e pela Revolução Soviética, os traços não burgueses decorrentes de séculos de segregação apareceriam à imaginação sob prismas inesperados. Além de **obstáculos ao progresso**, figuravam também como inspiração e base presente para um futuro melhor, despido das alienações contemporâneas. Nesse sentido note-se a **promessa de naturalidade e graça** que a sujeição apenas parcial do povo ao dinheiro, à gramática normativa, a modalidades modernas do trabalho, ao Estado, à Igreja oficial etc. parecia encerrar para os modernistas. Enfim, cabia ao novo Brasil fazer o melhor proveito, em todos os planos, dessa colossal herança,*

¹⁴⁰ Mário de Andrade. “Regionalismo” in *Diário Nacional*, São Paulo, 14.02.1928. Recortes, Microfilme 48, IEB/USP. Não foi publicado em livro, mas está no final deste trabalho como Anexo II. (Grifos meus).

*de que poderia dispor com a liberdade que pensam ter quanto às relações antigas os que estão se envolvendo em relações novas*¹⁴¹.

Portanto, o momento vivido não deu suporte suficiente para mergulhos na compreensão sobre a influência da economia nas produções culturais. A falta de atenção para com esses produtores da cultura popular é uma reedição do regime escravocrata de uma forma diluída, disfarçada, e a impossibilidade de acesso destas pessoas a todos os bens culturais causa um entrave ao desenvolvimento do país. O artista não é livre, como disse Mário de Andrade em seu texto sobre o *Regionalismo*, pois está envolvido com tudo que o cerca e carrega uma herança ético-cultural que o faz trilhar caminhos que não envolvem apenas a vontade. Esta última parte será reconhecida por Mário de Andrade, como veremos.

Segundo Telê Porto Ancona Lopez, o nacionalismo de Mário de Andrade vai mudando à medida que o tempo passa, e afirma que, de 1934 em diante, Andrade “descobre que o nacionalismo estético deveria ser um apoio da difusão do nacionalismo econômico que começa a tomar vulto no país. Entende então que nacionalismo é conceito sobretudo econômico”.¹⁴² Todavia, pouco mais à frente, Ancona Lopez acrescenta:

*O escritor sabe separar influência estética de dominação econômica, mas não descobre até que ponto os elementos sócio-econômicos de um país em desenvolvimento fazem com que a mensagem do Modernismo possa ser compreendida em sua dimensão crítica. Vê apenas no fato do povo já apresentar em 1934, “caracteres e tendências nacionais bastante definidos”, cultura própria e estar-se acomodando às exigências do país, o nascimento de imperativos que obrigam os artistas a produzir nacionalmente*¹⁴³.

Como se vê, não há, em Mário de Andrade, demonstrações de um conhecimento mais profundo sobre a economia do país e sua relação com a produção cultural. Somente em *O Banquete*, sua última produção sobre tais assuntos, aparece alegoricamente, no

¹⁴¹ Roberto Schwarz. “Discutindo com Alfredo Bosi” in *Seqüências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 69. (Grifos meus).

¹⁴² Telê Porto Ancona Lopez. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. p. 212.

¹⁴³ Telê Porto Ancona Lopez. *Op. cit.* p. 214.

capítulo “Salada – a música do mundo atual”, críticas sobre a indústria cultural, que segundo Wisnik, “representa forças que Mário tinha, de certa forma, obliterado, no seu projeto cultural (a modernidade, a industrialização), ou não tinha previsto (a dependência econômico-cultural e a presença do capital estrangeiro). Essas forças retornam à sua consciência como a onda enorme que encerra um sonho interrompido, prometendo nos engolir”¹⁴⁴. Ainda para o pesquisador, o “pesadelo” previsto em *O Banquete*, ocorre nos anos 70, em condições diversas.

Antonio Candido, no ensaio “Uma palavra instável”¹⁴⁵, onde trata exatamente dos vários momentos do *nacionalismo* no Brasil, bem como das contradições no uso da palavra, reporta ao Modernismo e afirma que, ainda que os artistas também tenham se espelhado em vanguardas européias para construir o moderno brasileiro, “[no] terreno da cultura esse período foi cheio de debates e tentativas destinadas a definir uma teoria e uma prática nacionalista nas artes e na literatura”, e ressalta a importância de Mário de Andrade neste contexto:

*Essa dialética é nítida na obra de Mário de Andrade, o pensador do Modernismo, que lutou pelo nacionalismo em todas as dimensões, desde a língua (que ele desejava marcadamente diversa da de Portugal, não apenas na fala, mas em todos os níveis da escrita), até as concepções estéticas mais abstratas. Homem de requintada cultura européia, e ao mesmo tempo conhecedor profundo das nossas tradições populares; erudito e polígrafo -, não trepidou em adotar certo exagero nativista deformador, que comprometia parte do que escreveu, mas que ele assumiu conscientemente, como arma de choque e ao mesmo tempo rigorosa instauração*¹⁴⁶.

Candido não cita quais as obras de Andrade que, segundo ele, ficaram comprometidas, com seu excesso de nacionalismo. O próprio Mário de Andrade esclarece numa entrevista a Francisco de Assis Barbosa, em 1944:

¹⁴⁴ José Miguel Wisnik. “Apresentação” in *Dança Dramática (poesia/música brasileira)*. Tese de doutoramento na área de Teoria Literária e Literatura Comparada. (Mimeo). Universidade de São Paulo, 1979. p. IV.

¹⁴⁵ Antonio Candido. “Uma palavra instável” in *Vários escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 298.

¹⁴⁶ Antonio Candido. *Op. cit.* p. 298.

Esta noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi que me levou, desde o início, às pesquisas de uma maneira de exprimir-me em brasileiro. Às vezes com o sacrifício da própria obra de arte. Cito para esclarecer o meu romance “Amar, verbo intransitivo”. Não fosse a minha vontade deliberada de escrever brasileiro, imagino que teria feito um romance melhor. O assunto era bem bonzinho. O assunto, porém, me interessava menos que a língua, nesse livro. Outro exemplo disso é “Macunaíma”. Quis escrever um livro em todos os linguajares regionais do Brasil. O resultado foi que, como já disseram, me fiz incompreensível até para os brasileiros. Bem sei que minha literatura tem muito de experimental. Que importa. Disso não me arrependo.¹⁴⁷

Quanto a *Macunaíma* que é o interesse desta tese, se não acabasse revelando o Brasil pelo viés de negatividade, porque não podia ser de outro jeito, talvez tivesse ficado comprometida. Andrade se sentiu obrigado a colocar tudo que ele achava ser nacional dentro da obra, transformando-a numa hiper mistura, que o próprio autor chamou de rapsódia, ao invés de romance, cuja designação não caberia mesmo.

Mário de Andrade tinha consciência desse olhar de pessimismo sobre o Brasil, e revela isso por meio de um herói não apenas destituído do *ethos*, mas, às vezes, mau caráter mesmo. No segundo prefácio à obra, que o autor desistiu de publicar, portanto, antes de existirem críticas ao livro, que o deixaram muito triste e melancólico, há explicações sobre “a constância de porcaria e da imoralidade nas lendas de primitivos em geral e nos livros religiosos”, ou seja, que ele criou este herói sensual e sem vergonha a partir de pesquisas, como as de Paulo Prado¹⁴⁸, citado por ele, e, logo a seguir, faz a seguinte reflexão:

E resta esta circunstância da falta de caráter do herói. Falta de caráter no duplo sentido de indivíduo sem caráter moral e sem característico. Está certo. Sem esse pessimismo eu não seria amigo sincero dos meus patrícios. É a sátira dura do

¹⁴⁷ Mário de Andrade. “Acusa Mário de Andrade: “Todos são responsáveis!”” in *Entrevistas e depoimentos*. Telê Porto A. Lopez (org.) São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p. 105.

¹⁴⁸ Mário de Andrade. “Prefácio” in *Op. cit.* p. 490. (Mário de Andrade se refere ao livro *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado que ele leu ainda manuscrito e a quem ele dedicou *Macunaíma*).

*livro. Heroísmo de arroubo é fácil ter. Porém o galho mais alto dum pau gigante que eu saiba não é lugar propício pra gente dormir sossegado*¹⁴⁹.

Portanto, a negatividade da obra demonstra também uma certa coragem de expor o Brasil, nos termos em que ele acabou de expressar, pois um país católico e cheio de carolas, não poderia suportar nem entender tudo isso. De uma elite ligada à igreja, preocupada consigo mesma, e incapaz de sair do seu círculo, que, quando pareceu buscar subsídios na cultura popular para produzir literatura, somente foi capaz de ficar nos elogios aos bandeirantes e na xenofobia do grupo da Anta, que deu origem aos Integralistas. Mário de Andrade também foi honesto consigo mesmo e com quem lê a rapsódia, pois não dando um final heróico e fantasista para seu herói, deixando-o melancólico e triste, porém sem culpa, Mário de Andrade não escondeu nem escamoteou os problemas, pois seria arriscar demais seu sono.

Quanto à sensualidade do herói, Mário de Andrade apenas foi fiel à cultura popular, na qual seus heróis são destituídos de falsa moral. Também está em Rabelais, cuja obra também é de inspiração popular, e o erotismo das personagens é ambíguo e ambivalente, com ressalta Bakhtin¹⁵⁰, pois está a serviço da graça e da crítica regeneradoras. Ainda que em *Macunaíma*, nem sempre haja a crítica, pois é uma retomada, por vezes, direta da cultura popular sem mediação ou intenção que vá além da que já existia.

Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas, prefaciadores de *O Banquete*, apresentam várias questões levantadas por Andrade na referida obra, entre elas, “a noção de nacionalismo que é um projeto sem dúvida artificial, ‘macunáimico’: um nacionalismo feito com uma colcha de retalhos, o compositor devendo fabricar uma síntese dos elementos que conhecerá ou escolherá a partir das manifestações populares de todas as regiões do Brasil”¹⁵¹.

Uma empreitada difícil quando se pensa no tamanho do país e nas dificuldades de locomoção proporcionadas pelas imensas distâncias e precariedade dos veículos. Mas, o autor de *Clã do Jabuti* insistia que só a cultura popular podia gerar subsídios para os

¹⁴⁹ Mário de Andrade. “Prefácio” in *Op. cit.* p. 468. (Grifos meus)

¹⁵⁰ Mikhail Bakhtin. *A cultura popular na Idade Média e na Renascimento. O contexto de François Rabelais.* pp. 19-21.

¹⁵¹ Jorge Coli e Luiz Carlos da S. Dantas. “Prefácio” in *O Banquete*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989. p. 36. (Textos publicados entre 1944/45, no jornal paulista *Folha da Manhã*).

músicos e para os escritores também, haja vista a própria rapsódia, o que podia ser um excesso da sua parte, pois o país não era só cultura popular, principalmente a rural, a que ele pesquisava com mais afinco. Seu interesse era fazer com que os demais artistas conhecessem e criassem a partir do que já vinha servindo de inspiração até para estrangeiros, e não era sequer percebido por alguns brasileiros.

Segundo Nicolau Sevcenko¹⁵², a vinda de Blaise Cendrars ao Brasil, em 1924, reforçou e impulsionou o interesse já manifesto dos modernistas, pelas produções populares. Esclarece o historiador:

O resultado da presença em São Paulo daquele que era tido – ao lado de seu amigo Picasso – como o pioneiro e maior representante da vanguarda histórica da arte moderna, foi o de reforçar as convicções e a posição dos jovens modernistas paulistas, confirmando a preeminência da nova estética junto ao público local. Cendrars propiciou ademais aos jovens artistas, com suas andanças arredias e sua curiosidade impulsiva pelas circunstâncias locais, o viés ansiado da identificação com a cultura popular e com a singularidade histórica da sociedade brasileira. Ele se mostraria assim como um elemento decisivo para incitar os intelectuais renovadores a romper com os entraves acadêmicos e beletristas, típicos de uma cultura até então incipiente, sobrevivendo em estreita dependência de instituições oficiais e de um público que a consumia como parte integrante do verniz conservador, indispensáveis para indicar a filiação à matriz da civilização européia.

A vinda do francês aguçou a curiosidade dos modernistas pela cultura brasileira. Antes disso, os românticos já haviam manifestado tal interesse, mas o realizaram de forma estereotipada e exótica. Como está na introdução deste trabalho, tanto Mário como Oswald de Andrade já haviam despertado para o assunto. Mário de Andrade, inclusive, fez sua primeira viagem a Minas Gerais, em 1919, onde pesquisou e escreveu a conferência “A arte religiosa no Brasil”¹⁵³. E Oswald, a partir da ida a Minas começou a escrever com

¹⁵² Nicolau Sevcenko. *Pindorama Revisitada – cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2000. p. 91.

¹⁵³ Cf. Marta Rossetti Batista, Mário de Andrade transformou a Conferência num texto publicado em quatro números da *Revista do Brasil*, em 1920. *Coleção Mário de Andrade: religião e magia; música e dança; cotidiano*. p. 19.

preocupação na forma e com um conteúdo sobre o Brasil e a soltar *Manifestos* exaltando o país e seus costumes.

Outro estrangeiro vanguardista que também se interessou pelo Brasil foi o imigrante russo Lasar Segall, cuja estada em São Paulo, entre os anos de 1924-28, antes de se radicar em definitivo no país¹⁵⁴, o levou a pintar paisagens, pessoas anônimas e assuntos “nacionais”. O próprio Mário de Andrade considera parte da produção de Segall, produto brasileiro, segundo ele: “[...] quando o artista é deveras criador, bem que pode parar num beco toda a vida, porém feito Lasar Segall nas **obras brasileiras dele**; tira do elemento regional um conceito mais largo, alastra o documento, humanizando-o”¹⁵⁵.

Referindo-se às formas musicais já existentes no Brasil no final do século XVIII, das quais o bumba-meu-boi fazia parte, Andrade classifica-o como o folguedo mais nacional e o boi como o principal agente de unidade do país, como se lê em texto de 1939:

*O bumba-meu-boi, sobretudo, já era bem caracteristicamente e livremente nacional, pouco lembrando as origens remotas d'além-mar e celebrando o animal que se tornara o substituto histórico do Bandeirante, e maior instrumento desbravador, socializador e unificador da nossa pátria, o Bol*¹⁵⁶.

É por isso que nem o boi e nem o bumba poderiam deixar de fazer parte de *Macunaíma*, pelos sentidos de nacionalismo e unidade vistos por Mário de Andrade naquele animal. O folguedo fazia e faz parte do universo cultural do país, por ser um dos brinquedos populares encontrados em quase todos os Estados. Um assunto tratado por muitos autores, inclusive pelo próprio Andrade. Em *Danças Dramáticas do Brasil*, por exemplo, há bumbas do Amazonas, Pará, Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Rio de Janeiro. Em *As melodias do boi e outras peças*, além dos Estados já citados, há peças avulsas da Paraíba, de Alagoas e do Rio Grande do Sul.

Em outras obras também há essa referência. André Bueno, em *Bumba-Boi maranhense em São Paulo*, localiza o folguedo já no título; José Ribamar Sousa dos

¹⁵⁴ Sergio Miceli. *Nacional Estrangeiro: história social e cultura do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp. 157-58.

¹⁵⁵ Mário de Andrade. “Regionalismo”. Anexo II. (Grifo meu)

¹⁵⁶ Mário de Andrade. “Evolução social da música no Brasil” in *Aspectos da música brasileira*. (Texto de 1939). p. 24.

Reis¹⁵⁷, em *Bumba-meu-boi, o maior espetáculo popular do Maranhão*, também cita estes locais e acrescenta outros Estados onde o folguedo acontece: Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo, São Paulo e Santa Catarina. Hermilo Borba Filho¹⁵⁸, em *Espetáculos Populares do Nordeste*, também tem a preocupação de apresentar esses mesmos Estados onde ocorre o espetáculo bem como Théo Brandão, em *Um auto popular brasileiro nas Alagoas*¹⁵⁹, que dá inclusive o nome peculiar de cada local, como Boi de Mamão, em Santa Catarina; boi-bumbá, no Pará etc., assunto também abordado em verbete no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, por Câmara Cascudo.

Principalmente em *O Banquete*, Mário de Andrade dá sinais de que alguma coisa pode estar mudando nos seus conceitos sobre a utilização da cultura popular pela arte erudita. Ele começa a ficar menos radical e isso é perceptível quando Janjão trata de nacionalismo e universalismo, no capítulo denominado “Vatapá”:

*E, como o negrismo prova, embora incorrendo o risco de não ser compreendido por ninguém, afirmo que falta universalidade a esses compositores, que vivem de particularismos regionalistas, e de sentimentalismos evocativos. Dado mesmo que o melhor jeito da gente se tornar universal, seja se tornando nacional: a falta de cultura e compreensão do problema fez com que os compositores brasileiros não percebessem o fenômeno universal e histórico do aproveitamento folclórico. O problema da nacionalização dum arte não reside na repisação do folclore. O problema verdadeiro era “expressar” o Brasil. [...] em vez de expressarem o Brasil, “cantaram” o Brasil.*¹⁶⁰

Mário de Andrade, por meio de Janjão, acaba demonstrando que está em constante processo de mudança, ao afirmar que expressar o Brasil era se utilizar “também” do folclore, mas não apenas dele.

¹⁵⁷ José Ribamar Sousa dos Reis. *Op.cit.* p. 37.

¹⁵⁸ Hermilo Borba Filho. *Espetáculos Populares do Nordeste*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966. pp. 19-20.

¹⁵⁹ Théo Brandão. *Um auto popular brasileiro nas Alagoas* in Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, nº 10, Recife, 1961. p.94. *Apud* Hermilo Borba Filho. *Op. cit.* p. 20.

¹⁶⁰ Mário de Andrade. *O Banquete*. p. 155. (Textos de 1944/45 – Grifos meus).

Andrade clamava pela cultura popular, mas, paradoxalmente, atacava o regionalismo, onde tais culturas ocorrem. Ao tentar anular o regionalismo, que é uma peculiaridade positiva, dependendo de como se olha e de como se trabalha esta cultura, até mesmo pelo tamanho do território brasileiro, ele acabava por negar a cultura que vem das regiões do país e, mesmo sendo o bumba-meu-boi sua dança favorita, o folguedo acontece com caras e jeitos diferentes, carregados de traços regionais.

Ainda para Jorge Coli e Luiz Carlos da S. Dantas,

Mário de Andrade é fiel a si mesmo, combatendo o regionalismo, mas podemos nos perguntar se a solução de uma nacionalidade supra-regional, construída voluntária e artificialmente – e inda mais na exigência de um trabalho sério, não superficial – tem um fundo realista qualquer. Nos nossos dias, em que os particularismos étnicos, locais, do mundo inteiro, se erguem e reivindicam especificidade e identidade, podemos nos interrogar se não faltou ao pensamento musical de Mário uma visão mais nuançada e refletida sobre os aspectos do regionalismo¹⁶¹.

Esta luta contra o Regionalismo torna-se um traço contraditório dentro da sua obra e, às vezes, dá a impressão de que Andrade fez isso para enfrentar os excessos de Gilberto Freyre¹⁶², que realizou em 1926, em Recife, um Congresso Regionalista e, segundo o próprio, redigiu até Manifesto neste sentido, transformando o resgate das produções regionais nordestinas numa atitude conservadora e artificial, correndo o risco, inclusive, de virar um “tradicionalismo estéril”, na expressão de José Maurício Gomes de Almeida¹⁶³. O que, ainda bem, não ocorreu completamente, pois o talento de José Lins do Rego, que produziu sua obra do “ciclo da cana-de-açúcar” sob orientação direta¹⁶⁴ de Freyre, superou o tom passadista de seu mentor.

¹⁶¹ Jorge Coli e Luiz Carlos da S. Dantas. “Prefácio” in *O Banquete*. p. 36.

¹⁶² Gilberto Freyre. *Manifesto Regionalista*. 7ª ed. Recife: Fundaj/Editora Massangana, 1996.

¹⁶³ José Maurício Gomes de Almeida. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1954)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981. p. 173.

¹⁶⁴ Otto Maria Carpeaux. “O brasileiríssimo José Lins do Rego” in *José Lins do Rego*. Coleção Fortuna Crítica. Org. Eduardo Coutinho e Ângela Bezerra de Castro. Rio de Janeiro/João Pessoa: Civilização Brasileira/FUNESC, 1991. pp. 389-90.

Numa carta a Paulo Duarte, Mário de Andrade declara uma das razões de não aceitar o regionalismo de Gilberto Freyre, pelo fato de o sociólogo generalizar para o país, algumas características nordestinas. Veja-se o que diz o poeta:

*Mas quando leio certas passagens do regionalismo organizado em sistema de inteligências de um Gilberto Freyre, que o leva até à desonestidade do espírito, me dou graças-a-Deus desta nossa maciça sensatez, ai! No fundo dá pena. Imagine um homem da altura e responsabilidade de G. Freyre escrevendo um artigo sobre pintura, como expressão da vida tradicional e caracterização regional, que várias vezes generaliza pro Brasil, pra cima do Brasil, o que diz do Nordeste, e esquece, e não quis citar Debret, Rugendas entre os estrangeiros, e Almeida Júnior entre os nacionais! É uma desonestidade que chega ao absurdo.*¹⁶⁵

Não foi possível localizar o artigo de Freyre ao qual Andrade se refere, mas o que interessa é entender que as razões da luta de Andrade contra o regionalismo tinham seus significados.

Para Leyla Perrone-Moisés¹⁶⁶, o nacionalismo em Mário de Andrade

[...] constituiu um constante problema. Ele tinha consciência de que, em determinados momentos culturais, como o do modernismo, era oportuno ser nacionalista, e que o nacionalismo econômico e político era uma necessidade sempre renovada. O que não aceitava era o nacionalismo ufanista e xenófobo, porque conhecia suas ilusões e perigos, e o nacionalismo artístico, porque sua concepção de arte era universalista.

Esse talvez seja mesmo o resumo do que sentia o poeta paulista com relação a esta palavra tão problemática e de difícil decifração, juntamente com o que pensa Florestan

¹⁶⁵ Mário de Andrade. “Carta de 26.06.1941” in Paulo Duarte. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec/SCCT, 1977. p. 200.

¹⁶⁶ Leyla Perrone-Moisés. “Macunaíma e a ‘entidade nacional brasileira’” in *Vira e mexe, nacionalismo*. Paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 208-9.

Fernandes, para quem este nacionalismo: “... significa expressividade, existência de um padrão característico e próprio de cultura”.¹⁶⁷

A Giganta e a tradição

Voltando à seqüência de *Macunaíma*, temos a entrada de outra personagem:

Então veio vindo uma giganta que gostava de brincar com o marruá. Viu o boi morto, chorou bem e quis levar o cadáver pra ela.

A sombra teve raiva e cantou:

“Arretira-te, giganta,
Que o caso está perigoso!
Quem se arretirou amante
Faz ação de generoso!”

A giganta agradeceu e foi-se embora dançando”¹⁶⁸.

A personagem do Gigante existe somente em bumbas do Rio Grande do Norte, não a encontrei em qualquer outro bumba popular, nem nos coletados por outrem, nem nos recolhidos por Andrade, nem nos que pude ver, tampouco nos que estão em atividade até hoje no Nordeste e Norte do país. Portanto, essa recriação da Giganta, que só existe em *Macunaíma*, foi mesmo a partir do Gigante do bumba de Bom Jardim. A razão mais provável para que esta personagem seja do sexo feminino é a existência, nessa obra, de outro gigante, o Piaimã. Tal diferença ajuda a não provocar confusão no leitor, ou seja, anula a possibilidade de se imaginar que o gigante Piaimã teria ressuscitado e voltado a perseguir o herói, em busca da muiraquitã. Nos folguedos populares, tais alterações são comuns, assim como a criação de novas personagens e a exclusão de outras.

Hermilo Borba Filho¹⁶⁹ explica que essa criatividade depende da imaginação do dono do folguedo, que cria novas figuras ou retira cenas e toadas a seu bel prazer. Mário de

¹⁶⁷ Florestan Fernandes. “Mário de Andrade e o folclore brasileiro” in *O Folclore em Questão*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 151.

¹⁶⁸ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 155.

¹⁶⁹ Hermilo Borba Filho. *Espetáculos populares do Nordeste*. p. 26

Andrade¹⁷⁰ chama esse processo de “liturgia de partes móveis e fixas”, ressaltando que os brincantes retiram e incluem tais partes com muita frequência, mas o “que permanece, em realidade, é a tradição esquemática do assunto nuclear”.

Há outra razão para que Andrade tenha colocado em cena tanto um Mestre que é uma Mestra, a Sombra, como ter transformado o Gigante numa Giganta: seria a exclusão do sexo feminino dos folguedos populares. Mesmo as personagens femininas, normalmente, são representadas por homens, ficando engraçadas e grotescas, pois não há trejeitos femininos nos atores, são homens vestidos de mulheres¹⁷¹; tema que será tratado logo mais, no segundo capítulo. Na rapsódia elas não são grotescas, permanecem femininas, já que não precisam de atores, pois entram em cena na leitura. Deste modo, o poeta paulista, ao pôr em cena uma personagem que não será representada por um homem elevou o *status* da mulher, que participa dos bumbas nordestinos - exceto o do Maranhão¹⁷² - apenas como cantadeira.

O que se pode supor também é que o autor quis marcar que o bumba de *Macunaíma* não era igual ao que lhe serviu de inspiração, era literatura de outra espécie, por isso demonstrou sua intenção mudando a identidade sexual do Gigante, sendo assim, alterou tudo que envolvia a personagem, pois o Gigante do bumba de Bom Jardim não se encontra com o boi. Como está no Anexo I, a cena do boi é anterior a sua passagem. Nesse bumba, o Gigante entra à procura de sua mulher e ao encontrá-la, casam-se de novo e saem. Na rapsódia, não se fala em casamento e a Giganta tinha uma familiaridade anterior com o boi, como está claro na narração: “Então veio vindo uma giganta que **gostava de brincar com o marruá**. Viu o boi morto, chorou bem e quis levar o cadáver pra ela”¹⁷³. Portanto, a Giganta está inserida noutro contexto e deve ter outros significados.

A toada original do Gigante tem nove estrofes¹⁷⁴. Destas, apenas duas estão no manuscrito, e é bem possível que, enquanto escrevia *Macunaíma*, Andrade conhecesse apenas estas, tendo anotado as demais no Rio Grande do Norte, que só aparecem no

¹⁷⁰ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. pp. 58-59.

¹⁷¹ Hermilo Borba Filho. *Apresentação do bumba-meu-boi*. p. 16.

¹⁷² No Maranhão a Catirina, uma personagem central, é representada por uma mulher.

¹⁷³ Mário de Andrade. *Op.cit.* p. 155. (Grifos meus).

¹⁷⁴ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I. No manuscrito, em papel de partitura, a maioria das toadas tem apenas duas estrofes, as demais aparecem no datiloscrito, em papel jornal.

original datiloscrito. Uma delas foi aproveitada integralmente por Mário de Andrade. Ambas transcritas a seguir:

“Meu Deus, que bicho é esse
Que na roda apareceu!
Foi por causa desse bicho
Que a alma do boi se perdeu

Arretira-te gigante
Que o caso está perigoso
Quem se arretirou amante,
Faz ação de generoso”¹⁷⁵.

A entidade, Gigante, é um tanto assustadora até mesmo pelo tamanho, e a letra da primeira quadra já o acusa pela perdição da alma do boi, por isso, no bumba popular as personagens têm certo receio e demonstram querer que ele vá embora. Andrade aproveitou o clima assustador e utilizou a quadra em que há o pedido para que o Gigante se retire, devido a um perigo não declarado, mas, na verdade, tanto no bumba popular como no de *Macunaíma*, as personagens que já estavam em cena são quem se sentem intimidadas diante de algo desconhecido e tão diferente de si mesmas. Os motivos para que a Sombra queira a Giganta afastada dali são mais claros, pois esta quer levar o marruá com ela, e a Sombra age como a dona do boi e não permitirá isso. E, na tentativa de persuasão, há uma ameaça mascarada num elogio: quem sai por bem é considerado generoso. Ambos, o Gigante e a Giganta aceitam o pedido e saem de cena. A Giganta é ainda mais breve, mal entra, chora, agradece e sai.

Histórias de gigantes vêm sendo reeditadas ao longo dos séculos, portanto, fazem parte do imaginário popular universal. Pereira da Costa explica que entre os índios brasileiros tais criaturas não só faziam parte das suas crenças como eram temidas, acrescidas dos mesmos mitos trazidos pelos escravos africanos, acabou por induzir os portugueses a acreditarem na existência dos gigantes, já que também traziam de além-mar histórias de mitos semelhantes. Conta Pereira da Costa:

O mito dos gigantes, sem nos preocupar com as referências bíblicas e mitológicas, e nem mesmo com as belas lendas e tradições maravilhosas que têm

¹⁷⁵ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I.

gerado em todos os países, antigos ou modernos, cultos ou não, nos quais são eles invariavelmente exibidos com os mesmos característicos de uma colossal estatura, e com papões que devoram crianças, que têm reinos sem fim, ou passam rios e montanhas com uma só pernada, chegou também entre nós, e no viver íntimo dos nossos aborígenes encontra-se o mito com todos os seus predicados e particulares característicos. Efetivamente, era geral entre eles a existência de uma raça extinta de antigos povoadores do Brasil, cujos indivíduos, pela sua elevada estatura eram verdadeiros gigantes; crença essa, que encontrando-a os portugueses entre os índios, adotaram-na, e pela sua consagração nas crônicas das primitivas ocupações do país, chegou até os nossos dias. [...] ...tinham também os negros africanos iguais crenças, originárias do seu país natal, e falavam nos seus gigantes com o nome particular de muriatu ou miriatu¹⁷⁶

Segundo Cavalcanti Proença¹⁷⁷, o Gigante Piaimã faz parte da mitologia taulipangue, índios da região amazônica, onde Koch-Grünberg¹⁷⁸ colheu o material etnográfico aproveitado por Andrade. Tais criaturas aparecem sempre com características extremas, que acompanham o próprio tamanho, ou são tolos e bonzinhos, ou ao contrário, perversos e maus, ou ainda, engraçados e glutões.

No processo de composição da cultura popular, segundo Peter Burke, é comum encontrar justaposição de opostos, ou seja, coloca-se em cena a luta de antíteses, como: o rico e o pobre, o pequeno e o grande, Golias e Davi, São Jorge e o dragão, Cristo e o demônio etc. “A antítese, entre outras coisas, é um expediente para manipular a repetição, que pode ser encontrada em todas as obras de arte. Sem a repetição simplesmente não haveria nenhuma estrutura, mas ela predomina ou se mostra particularmente evidente na cultura popular”¹⁷⁹. Suponho ainda que a luta entre opostos cumpre outras funções além de apenas compor por meio da repetição; o contraste facilita e fixa a compreensão, quando evidencia de forma ampla o sentido daquilo representado em cena. É também uma forma de personificar abstrações, por exemplo, o bem e o mal.

¹⁷⁶ Pereira da Costa. *Folk-lore pernambucano*. pp. 96 e 98.

¹⁷⁷ Cavalcanti Proença. *Op. cit.* p. 290.

¹⁷⁸ Theodor Koch-Grünberg. “Mitos e Lendas dos Índios Taulipang e Arekuná”, no vol. II de *Von Roraima zum Orinoco in MEDEIROS*, Sérgio (org.). *Makunaíma e Jurupari*. Cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.

¹⁷⁹ Peter Burke. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Europa, 1500-1800. Denise Bottmann (trad.) São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 162.

A Giganta de *Macunaíma* bem como o Gigante do bumba de Bom Jardim não têm tanta complexidade como demonstram os gigantes de Rabelais, de Swift ou mesmo Polifemo, um dos mais antigos representantes dessas criaturas avantajadas; sequer têm as mesmas características dos bonecos que desfilavam pelas ruas na Idade Média, que eram caricaturas, ou seja, o exagero se mostrava no tamanho e em alguma outra característica, para que aquela representação fosse reconhecida por todos, isto é, que a coisa ou a pessoa homenageada ou satirizada fosse identificada, concluindo, assim, as intenções que estavam por traz do brinquedo.

Segundo Propp¹⁸⁰, para se chegar a uma caricatura, “[t]oma-se um pormenor, um detalhe; esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização a partir desse momento são canceladas e deixam de existir”. Com os gigantes dos bumbas analisados, o exagero é apenas no tamanho e não é possível perceber alguma intenção a mais na presença de ambos. Mário de Andrade, neste caso, apenas reeditou o Gigante do bumba popular, com algumas modificações já apontadas.

Os gigantes da literatura, editados ao longo dos tempos, são carregados de propósitos de seus autores, interessados em criticar a sociedade na qual viviam, utilizando, deste modo, os gigantes como metáforas de problemas difíceis de solucionar. Ou satirizando a sociedade por meio do exagero, ou seja, de imagens gigantescas e excessivas, para que, por meio do riso, seja possível, especialmente, chegar à denúncia.

Mário de Andrade reservou essas características mais elaboradas para outras personagens, como o próprio herói da rapsódia ou mesmo o Gigante Piaimã. Isso ocorre porque ambos (Gigante e Giganta) não se constituem personagens plenas, pois lhes falta dramaticidade, isto é, não promovem nem ação nem mudanças de qualquer espécie. Na verdade, são tipos ou figuras, que representam uma situação, sem compromisso ou vínculo com o desenrolar dos acontecimentos do enredo, podendo mesmo ser suprimidas sem prejuízo da história. É o caso de quase todas as personagens do bumba-meu-boi, que são episódicas, participam apenas de uma cena, que não precisa ter necessariamente vínculo com o enredo, e saem.

¹⁸⁰ Vladimir Propp. *Comichidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992. pp. 88-89.

Forster¹⁸¹ explica que tais personagens eram chamadas, no século XVII, de “humorous”, ou, às vezes, de *tipos* ou *caricaturas*, por serem “construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade”, assim como tratei antes, a partir de Propp. E, no caso destes gigantes não há uma razão ou intenção crítica dos seus criadores, o exagero no tamanho não carrega nenhum problema a ser denunciado (ou, por falha minha, não percebi tais intenções). Mas são belos e instigantes, pois, principalmente, no espetáculo teatral que é o bumba, o visual é sempre levado em conta, precisa do excesso para causar efeito. A descrição feita por Mário de Andrade, do Gigante de Bom Jardim, é a seguinte:

*Homem - enfiada na cabeça uma cabaça grande, onde pintaram olhos enormes, boca, nariz. Cabelo de algodão. A cavalo. Cavalo de armação que o homem enfia na cintura. Montaria antiga feminina. Saia muito rodada. Ancas grandes. Voz cavernosa. Tem 300 anos. Mateus indaga (o que quer?). O Gigante vem campeando a mulher que morreu há 300 anos. Nome dela é enorme. Gigante dança baiano lerdo e pesado. Mateus e Birico cantam.*¹⁸²

Eles cantam a toada já transcrita acima, e, como se vê, o exagero é rico e grandioso. Para aumentar ainda mais seu tamanho, a personagem vem montada. Mário de Andrade viu na apresentação do boi Calemba, no bairro do Alecrim, em Natal, outro Gigante semelhante, e o descreveu em sua crônica com mais detalhes. É onde se percebe o efeito visual que a personagem lhe causou. À medida que escreve vai tentando descobrir de onde talvez provenha:

*É um bicharoco lindo que nem um ídolo antropomorfo mexicano. Exatamente O risco nos olhos, da boca, o triângulo em papelão encarnado, do nariz. Mexicano. Aliás mais marajoara.... E a cabeçona traz uma cabeleira de algodão “Mocó”. [...] E dando graça ao som duma cantiga maravilhosa. Urros surdos. A dança pesa como se fosse de gigante mesmo. Trejeitos acrobáticos magistrais.*¹⁸³

¹⁸¹ Edward Morgan Forster. *Aspectos do romance*. Maria Helena Martins (trad.). Porto Alegre: Globo, 1998. pp. 54-55.

¹⁸² Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I.

¹⁸³ Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. p. 139. (Grifos meus)

Andrade sugere de início, que pode ser mexicano, depois descarta esta possibilidade e afirma que o Gigante pode ser parte da cultura marajoara, pois, os traços fisionômicos pintados e colados na cabaça, para compor o rosto da personagem, evocam as pinturas dessa região. A partir dessas dicas, procurei informações sobre a arte marajoara, não para confirmar o Gigante como parte dessa cultura, visto que não há meios de comprovar isso, mas a título de ilustração, apenas para conferir as associações de idéias do poeta.

Denise Schaan¹⁸⁴ afirma que a cultura marajoara é autóctone da Ilha de Marajó/PA, e a existência de habitantes nessa região, data de mais de três mil anos atrás. As pinturas nas urnas funerárias desenterradas na Ilha em meados do século XX, em formato de potes ou vasos, são as mais elaboradas e é onde mais aparecem figuras antropomórficas. Este peculiar objeto é considerado o utensílio-símbolo do povo marajoara. Os animais míticos antropomorfizados que estão mais presentes nas pinturas são: *harpia* ou gavião real, coruja, jacaré, escorpião, urubu-rei e serpente. São apresentados num cruzamento com figuras femininas e por meio de desenhos geométricos, e, talvez por isso, Mário de Andrade tenha feito a relação com esta arte vista por ele no Museu Goeldi, em Belém do Pará, na viagem de 1927, já que a descrição do rosto do Gigante também se apresenta assim. Para cada animal pintado nas urnas funerárias há uma interpretação, que explica os motivos para estarem estampados ali, os quais não aparecerão neste trabalho, visto que não vi, neste momento, relação alguma entre os possíveis significados do Gigante do bumba e a cultura marajoara, na qual sequer existem tais entidades.

Sendo assim, os gigantes dos bumbas bem como outras personagens episódicas e ilustrativas, fazem parte da categoria *tipos*, e acabam sendo marcantes e facilmente lembráveis, pois, além de terem uma faceta exacerbada - o tamanho -, não sofrem qualquer modificação provocada pelos acontecimentos do enredo nem tampouco contribuem para mudá-lo.

Nos bumbas populares, as personagens mais complexas e que estão em cena durante todo o tempo são: Mateus, Birico e o Gracioso (RN); Mateus, Bastião, Catirina e o Capitão

¹⁸⁴ Denise Pahl Schaan. *A linguagem iconográfica na cerâmica marajoara*. Mestrado em História, PUC/RS. Porto Alegre, 1996. pp. 102 e segs.

(PE); Pai Francisco, Catirina e o Amo (MA). E a “dança dramática” acontece em função da entrada do boi, sendo esta expectativa que sustenta o folguedo como espetáculo.

Em *Macunaíma*, isso se dá de maneira diferente. A Sombra representa as personagens permanentes do bumba popular, já que está sozinha em cena com o boi. É complexa e plena de dramaticidade, e Forster a chamaria de personagem *redonda* ou *circular* (na tradução de Antonio Candido¹⁸⁵). E, para que haja o prosseguimento do enredo e dos diálogos, o autor coloca em cena personagens-tipos, que conversam com a Sombra. Esta, não apenas muda ela mesma, mas também promove mudanças e interfere no enredo. Começa como Jiguê, passa a ser Sombra e, enquanto brincante de bumba, assume várias personagens do folguedo para que este tenha prosseguimento, e depois, será um urubu. Assim, com maestria, ela se livra da Giganta, que apenas presta uma homenagem ao boi morto e sai.

Macunaíma é bumba e o herói é boi?

Neste momento, farei um pequeno parêntese na análise pontual das personagens do bumba de *Macunaíma*, para demonstrar um pouco mais os recursos criativos de Mário de Andrade e como isso foi utilizado para gerar significados no interior da obra, visto que já temos fragmentos da rapsódia suficientes para alcançar esta compreensão.

A Sombra tomou a cena da rapsódia desde que apareceu. Macunaíma, que a criou num momento de raiva e vingança, perdeu a paz, foi perseguido até encontrar o boi, que o substituiu, inclusive, como protagonista, vivenciando antecipadamente seu futuro. Isso demonstra que, enquanto a Sombra estiver em cena, é ela quem manda, ou seja, que o herói vem, gradativamente, virando vítima e perdendo sua perspicácia em lidar com o mundo. A passividade do boi e sua inabilidade em lidar com o caiporismo da Sombra serão as mesmas de Macunaíma, que fica entregue a uma sonolência semelhante a um transe, como se ainda estivesse na Macumba de tia Ciata¹⁸⁶. Ele não será capaz de tomar uma atitude e mudar o rumo da sua história, ficará entregue aos acontecimentos e às intempéries da vida,

¹⁸⁵ Antonio Candido. “A personagem do romance” in *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 62.

¹⁸⁶ Devo a expressão ‘obra em transe’ ao prof^o Valentim Facioli.

sem ação para enfrentá-las, pois sequer perceberá a gravidade da situação, passará a viver inerte pendurado numa rede, em formato de bicho-preguiça.

E, diferentemente dos bumbas populares, no de *Macunaíma* não há expectativa para a entrada do boi, pois o folguedo só começa a existir quando o animal aparece em cena. Andrade não fala de bumba-meu-boi na rapsódia antes do aparecimento do boi. Mesmo assim, no momento em que este surge, tem-se a impressão de que a obra já era o bumba, devido à sucessão de episódios e ao aparecimento do boi, quase no final da rapsódia.

Esse paralelo pode mesmo ter sido intenção do autor, como já demonstrou Gilda de Mello e Souza em seu estudo *O tupi e o alaúde*, anteriormente citado. E mais, os recursos utilizados por Mário de Andrade para confecção da referida obra, sendo ele músico, foram apropriações adaptadas a partir dos componentes da música. Segundo a pesquisadora:

*Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da suíte - cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do Bumba-meu-boi - a que se baseia no princípio da variação, presentes no improviso do cantador nordestino, onde assume forma muito peculiar*¹⁸⁷.

Logo a seguir, Mello e Souza explica o que vem a ser a *suíte*, que não sendo patrimônio de nenhum povo, é utilizada por todos, e “constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas maiores”¹⁸⁸. Numa nota ao texto “Danças Dramáticas no Brasil”, que está na obra de mesmo nome, Mário de Andrade explica que reúne ali todos os bailados coletivos, com ação dramática ou não, mas que “obedecem a um tema dado tradicional e caracterizador, [e que] respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas”¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Gilda de Mello e Souza. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. p. 12.

¹⁸⁸ Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.* p. 14.

¹⁸⁹ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 71. Também trata sobre a *suíte* no *Ensaio sobre a música brasileira*, 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. pp. 53-54.

Transportando o conceito para uma dança dramática específica, percebe-se que os bumbas-meu-boi têm o formato da *suíte*, uma colagem de números variados, cantados e dançados, dando unidade e sentido a uma peça maior, o que ficará claro no segundo capítulo, no qual analiso o bumba. *Macunaíma*, por sua vez, é um canto de rapsodo, não tem esta seriação de números dançados, todavia, há uma multiplicidade de temas e seqüências de formas literárias e musicais (narrativas, carta, diálogos, teatro, toadas, cantigas de viola, refrãos, frases feitas e ditos populares, descrições, enumerações etc.) que sustentam o tema principal, que é a história do herói, e dão unidade à rapsódia, podendo também ser classificada como *suíte*.

Segundo Mário de Andrade:

*O princípio da variação consiste em repetir uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais elementos constitutivos dela de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permanece sempre reconhecível na sua personalidade.*¹⁹⁰

No ensaio “Repetição e Música”, onde Andrade trata do romance *Riacho Doce*, de José Lins do Rego, está mais clara sua abordagem sobre o recurso musical da variação, tanto na arte popular como na erudita:

*Em música as imagens sonoras podem se repetir e se entrelaçar infundavelmente, com pequenas variantes, com grandes transformações, provocando episódios novos, ou na mesma primeira aparência. Este princípio, quando a repetição é meramente rítmico-melódica, é a base mesma da criação popular. Porém o mesmo princípio, constituindo simultaneidade de repetições de vária espécie, melódicas, rítmicas, polifônicas, é a base mesma da criação musical culta*¹⁹¹.

No mesmo estudo, ainda explica como a variação é aplicada à literatura, de forma intuitiva, pelo romancista paraibano, talvez influenciado pela música popular, que também

¹⁹⁰ Mário de Andrade. *Pequena História da Música*. 10ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003. p. 104.

¹⁹¹ Mário de Andrade. “Repetição e Música” in *O empalhador de passarinho*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 149.

se vale do mesmo recurso e é muito presente no Nordeste. A variação na arte literária ocorre com imagens, idéias, palavras e frases, que “se repetem, se entrelaçam, ora idênticas, ora francamente iguais; dão origem a novos episódios; fazem nascer idéias novas que se contrapontam às já existentes. Não contraponto de almas que, em última análise, é o princípio mesmo de qualquer entrecho, mas contraponto de noções, de noções curtas, perfeitamente identificáveis às imagens temáticas da música”¹⁹².

No caso de *Macunaíma*, o recurso da variação aparece em muitos momentos, dos quais o bumba faz parte, por exemplo: “A sombra desenganada cantava agora” e, logo depois, “A sombra muito penarosa se consolava cantando assim”.¹⁹³ Este recurso aplicado neste exato momento do bumba ajuda a demonstrar o quanto à morte do boi, provocada pela própria Sombra, deixa-a, enquanto Mestre do bumba, numa situação de tristeza e desânimo, que é o que acontece com o Mestre dos bumbas populares, que se empenha para que o boi seja tratado para não morrer e se, ainda assim, a morte ocorre, busca ressuscitá-lo e se isso também não for possível, reparte o animal com todos. A Sombra por sua vez, se empenha em não deixar roubarem o animal, que considera seu, por isso fica ali demonstrando tanto pesar.

Em outras partes da obra, uma repetição bastante utilizada é o refrão “Ai! que preguiça!”, que aparece inúmeras vezes com significados literais e figurados¹⁹⁴. Outra expressão que se repete é “Paciência...”, que vem sempre acompanhada de um dito popular conformista, como no momento em que apuraram pouco dinheiro com o cacau vendido na bolsa de valores de São Paulo; Macunaíma disse: “Paciência. A gente se arruma com isso mesmo, quem quer cavalo sem tacha anda de a-pé...”¹⁹⁵ Noutra passagem, inclusive, já citada aqui, quando o herói perde a princesa para o irmão Jiguê: “Plantei mandioca nasceu maniva, de ladrão de casa ninguém se priva, paciência!...”¹⁹⁶ Em outros pontos da narração: “o herói jurou vingança”, “o herói teve raiva”, “a princesa teve ódio”. Estes são casos mais pontuais de variação e repetição, mas, como o próprio poeta expressou, tais recursos podem acontecer de muitas maneiras, criando novos acontecimentos ou mesmo

¹⁹² Mário de Andrade. “Repetição e Música” in *Op. cit.* p. 149. Também trata sobre “repetição” no prefácio de *Macunaíma*, edição crítica, p.441 e sobre “variação” no *Ensaio sobre a música brasileira*, pp. 51-52.

¹⁹³ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 155.

¹⁹⁴ Maria Augusta Fonseca trata do assunto em “A carta pras Icamiabas” in *Macunaíma. Op. cit.* pp. 339-340.

¹⁹⁵ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 39.

¹⁹⁶ Mário de Andrade. *Op.cit.* p. 152.

sinalizando para ocorrências do próprio enredo, como é o caso da reiteração da tristeza da Sombra, citada logo acima.

Funeral do boi

Voltando à rapsódia, depois que a Giganta sai, entra uma personagem peculiar. Continua o narrador:

Em seguida passou por ali o indivíduo chamado de Manuel da Lapa carregado de folha de cajueiro e de rama de algodão. A sombra saudou o conhecido:

“Seu Manué que vem do Açú,
Seu Manué que vem do Açú,
Vem carregadinho de folha de caju!

Seu Manué que vem do sertão.
Seu Manué que vem do sertão.
Vem carregadinho de rama de algodão!”

Manuel da Lapa ficou muito concho com a saudação e pra agradecer dançou um sapateado e cobriu o cadáver com a folha de caju e rama de algodão¹⁹⁷.

Mário de Andrade utilizou apenas as duas primeiras estrofes da toada original, transformando o que era uma quadra, devido à repetição de cada verso, em terceto, já que repete apenas o primeiro. A toada popular é a seguinte:

1
“Seu Manué que vem do Assú, (bis)
Vem carregadinho de fôia de caju! (bis)

2
Seu Manué que vem do sertão, (bis)
Vem carregadinho de rama de algodão! (bis)

3
Seu Manué que vem da Ribêra, (bis)
Ele é casado com sua facêra. (bis)

4
Seu Manué que mora na Lapa, (bis)
Ele é casado, tem sua mulata (bis)

¹⁹⁷ Mário de Andrade. *Op.cit.* p. 156.

Quando ele bebe que fica chulado, (bis)
 Carrega em baxo, meu bem, bem por baxo, (bis)
 Dá volta no meio, barrabo, Sinhá!”¹⁹⁸

Desta vez, Andrade manteve, além da métrica, parte da pronúncia popular no nome “Manuel”, que ficou “Manué”. O substantivo masculino “seu”, muito utilizado pelo falante do português, tanto em Portugal como no Brasil, substitui outro substantivo masculino, “senhor”; talvez por isso, Andrade tenha preferido manter o bloco “Seu Manué”. Se ele tivesse mantido a grafia dentro da norma culta, não teria interferido na métrica, mas interferiria no ritmo do verso na leitura, uma vez que sua toada foi feita para este fim. Essa opção do autor deve mesmo ter esta intenção rítmica, pois a mesma palavra está escrita corretamente, na rubrica que antecede a toada.

Outro ponto que me chamou a atenção foi o fato de o poeta escrever “Assú” (com ‘ss’ e acento agudo no ‘ú’) no bumba de Bom Jardim, que é uma recolha, ou seja, ele ouviu a recitação, pois esse bumba foi cantado para ele tanto por Antônio Bento, como pelos brincantes de Natal. Andrade não recebeu por escrito, como muitas toadas que se encontram em seus livros, deste modo, foi o próprio recolhedor que optou pela grafia que se encontra na letra da toada do Rio Grande do Norte. Mas, quando recria para *Macunaíma*, escreve com “ç”. A acentuação do “u” talvez faça diferença na fala, e, neste caso, pode ser cantada com uma pronúncia ainda mais marcada na referida sílaba; mas o “ss” e o “ç” não fazem diferença na fala, nem no sotaque e nem tampouco no canto.

Essa diferença imposta pela mesma pessoa, visto que o recolhedor do bumba e o autor de *Macunaíma* são uma única pessoa, poderia marcar, talvez, não apenas uma diferença entre o erudito e o popular, mas uma diferença de classes, se ambas as formas escritas não fossem utilizadas por todos os brasileiros cultos, até então, pois o uso ainda não estava sistematizado.¹⁹⁹ Portanto, as duas formas ortográficas eram amplamente empregadas por Mário de Andrade em seus mais variados textos. Segundo Cavalcanti

¹⁹⁸ *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I.

¹⁹⁹ O *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* (1943) determina que todas as palavras de origem ameríndia com fonema /s/ fossem escritas com /ç/, bem como que se elimine os acentos finais nas oxítonas terminadas em /i/, /u/, que não venham precedidas de vogal átona com a qual forme hiato (Jacareí). In Domingos Paschoal Cegalla. *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa*. 27ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

Proença, *açu* é um “sufixo tupi que designa aumento. Sinônimo de grande. Corresponde ao *guaçu* do guarani”²⁰⁰, que era muito utilizado pelo autor da rapsódia.

Há outra informação, bastante significativa, encontrada em Silveira Bueno, e que vale a pena ser transcrita aqui, porque explica os usos feitos das duas grafias da palavra ao longo do tempo, bem como o erro cometido na sistematização da Língua, em 1943:

*A grafia **güaçu** não é correta, mas arbitrária. Deve-se escrever **güassu**. Os primeiros que reduziram à escrita as palavras guaranis e tupis foram os missionários espanhóis do Paraguai e Argentina. As mais antigas formas trazem **güassu** (com S sibilante), devemos grafar **güassu**. Se eles escrevessem **guazu**, então, escreveríamos **güaçu**, pois em espanhol há perfeitamente distinção entre S e Ç. A grafia **güaçu**, portanto, embora encontrada nos escritores missionários do Brasil, ao lado de **güassu**, deve-se a um desleixo e não a uma correspondência entre sons e a letra que representa. A reforma ortográfica de 1943 adotou a grafia **güaçu** erroneamente: na comissão não havia nenhum que soubesse tupi-guarani²⁰¹.*

Assim, é possível compreender por que Mário de Andrade utilizou as duas formas ortográficas, sem, no entanto, comprometer sua obra em quaisquer níveis (de conteúdo ou ideológico).

No bumba de Bom Jardim há as seguintes observações do recolhedor, na rubrica que antecede a entrada de Manuel da Lapa:

Coreografia de bebedeira. Homem, um dos Galantes ou outro. Na cabeça uma urupema, por cima um saco que amarra na cintura. Sapateado muito rápido. No meio da frase musical, ajoelha-se e de cócoras, roda o tronco fazendo circunferência (figura usada nos bailados russos)²⁰².

²⁰⁰ Cavalcanti Proença. *Op. cit.* p. 240.

²⁰¹ Francisco da Silveira Bueno. *Grande Dicionário Etimológico – prosódico da Língua Portuguesa*. 4º vol, 2ª tiragem da 1ª ed. São Paulo: Saraiva, 1968. p. 1641. (O autor deve ter razão, no entanto, ainda que Silveira Bueno nos aconselhe escrever *güassu*, somos obrigados a obedecer às regras do *Vocabulário Ortográfico* de 1943, que nos manda escrever *güaçu*).

²⁰² *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I.

Pela letra da canção, principalmente a quinta estrofe da toada popular, onde está clara a referência à bebida e ao equilíbrio comprometido de Manuel da Lapa, percebe-se que ele é mesmo um bêbado brincalhão, que dança e carrega folhas e ramas, não se sabe bem para quê. Isso acontece porque o recolhedor não se preocupou em escrever a parte dramática do espetáculo, ou seja, as falas das personagens, impossibilitando a plena compreensão. Mas o bêbado é uma personagem do dia a dia da humanidade, o que já é motivo suficiente para ser parte de um espetáculo popular.

O passo do bailado russo descrito por Andrade é também um golpe e um passo de capoeira, visto ser esta um misto de luta e dança. Tal golpe leva o capoeirista, com ginga e malícia, a se abaixar e jogar a perna para frente podendo derrubar o adversário com uma rasteira ou uma pancada no corpo. Desta luta originaram-se também muitos passos do frevo²⁰³, como o visto por Andrade, cujo movimento descendente e difícil, leva o bailarino a ficar de cócoras e, imediatamente, virar o corpo, acompanhando a pancada do ritmo, bem como, ainda de cócoras, jogar uma das pernas para frente e para os lados, portanto, tem a semelhança com o bailado russo, mas sua origem, no caso brasileiro, é africana. E se a capoeira influenciou o frevo pernambucano, pode também ter relação com os bailados natalenses, pois ocorre em todo o país, por ser uma dança/luta que teve seu início no longo período brasileiro de escravidão dos africanos.

A questão é que, até então, Andrade tinha mais referências internacionais, que conhecimento da cultura popular brasileira. Sempre que pôde, fez comparações com danças ou cânticos conhecidos noutras culturas. O povo apresenta aquilo que é aprendido oralmente ou ensinado por um dos seus pares, e, neste caso, está claro que a dança vista

²⁰³ O frevo originou-se nas ruas do Recife, de disputas entre bandas musicais, que desfilavam pela cidade, no século XIX, levando à frente grupos de capoeiristas, que se moviam com passos do jongo angolano, ao som da música, que não tinha, ainda, o conhecido ritmo frenético. As bandas tocavam marchas e dobrados, e disputavam admiradores, causando, inclusive, brigas. Por isso, os capoeiras vinham na frente, fazendo evoluções, em princípio para proteger os músicos dos outros grupos adversários que vinham noutras bandas. À medida que o tempo passou, os ritmos das músicas foram acelerando e contagiando a multidão e os capoeiras, que começaram a “ferever”, corruptela de “ferver”, daí o frevo, que hoje tem escolas formando músicos e passistas. Estes buscam aprender seus mais de 100 passos, pois, sendo uma dança livre, individual e popular, qualquer um pode criar um passo, se for incorporado pelos brincantes, torna-se parte do acervo. *In*: Antonio Nóbrega. *Nove de freveiro*. São Paulo: CD Brincante Produções Artísticas, vol. 2, s/d. No *Dicionário Musical Brasileiro*, Mário de Andrade informa, no verbete ‘capoeira’, que duas bandas já se indispunham em 1856, a do 4º Batalhão de Artilharia e a do Corpo da Guarda Nacional, regida pelo maestro espanhol Pedro Garrido.

pelo recolhedor não é do bailado russo, mas aprendida na mistura de etnias - especialmente a negra -, que formaram o país.

É possível tentar entender algumas situações descritas na letra da toada popular, principalmente para se compreender alguns termos utilizados também por Mário de Andrade na sua versão da cantiga, e constatar que, de fato, tudo fazia parte do universo dos brincantes. Em *O turista aprendiz*²⁰⁴, o cronista conta que viajou com Câmara Cascudo pelo interior do Rio Grande do Norte, por cerca de 1.105 km, para ampliar seu conhecimento sobre o estado potiguar, indo além do litoral natalense. Deste modo, percorreu o sertão de caatingas e sentiu seu “solão sincero”, que “quebra a alma da gente, vista de cinza malvada!”; viu as “bonitezas das salinas” de Macau, e descreveu as montanhas de sal como se fossem “as pirâmides brancas, branquíssimas quase todas, túmulos de ninguém”; encantou-se com a beleza das plantações de algodão – mais recente investimento do país – cuja qualidade do produto e, principalmente, a facilidade de adaptação em solos brasileiros proporcionaram trabalho para muita gente, deixando o poeta admirado.

Maravilhou-se ao passar no Vale do Açu e na cidade do mesmo nome, onde se quebra o cinza da paisagem pela visão dos “carnaubais formidáveis” e sua gente alegre e festeira, tanto por causa do rio Açu que torna a várzea fértil e favorece o trabalho nos carnaubais como pelo samba de zambê, que alegra as noites da cidadezinha. Também reclama dos latifúndios, em todas as plantações, tanto na de algodão como na de carnaúba. Mas não aprofunda o assunto.

Portanto, é possível perceber por meio da enorme viagem de automóvel feita pelo poeta e, especialmente, por ele ter escrito tudo que viu no seu diário, que a letra da toada descreve um pouco do interior do Rio Grande do Norte e da realidade dos que faziam o folguedo.

Assim como no boi popular, em *Macunaíma*, Manuel da Lapa também parece não interferir no enredo. Mas é só na aparência, até mesmo devido ao tipo de bumba da rapsódia, no qual o folguedo somente ocorre com a presença do animal, ou seja, não há

²⁰⁴ Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. pp. 254-58.

espera por sua entrada e se encerra com os urubus devorando-o, portanto, todas as personagens participam da cena do boi. No bumba de Bom Jardim a entrada de Manuel da Lapa é posterior a essa cena e, no da obra erudita, ele vai passando quando encontra o animal morto. A Sombra, que já o conhecia e está na disputa pelo animal, por sua vez, toma a frente e cumprimenta-o com a toada, fazendo-o sentir-se honrado. Então, respeitosamente, visto que não está bêbado, ele retribui fazendo um sapateado em homenagem ao animal e cobrindo-o com as folhas e as ramas que traz consigo, dando ao ato um significado sublime de um ritual fúnebre.

Tais rituais aparecem noutros bumbas, de maneiras variadas, pois as danças populares se criam e recriam, se renovam e surgem de modos diferentes. Demonstrarei a seguir, cenas diversas dos procedimentos dos brincantes com relação à morte do boi, e o destino dado ao animal, após a realização do ritual fúnebre.

Depois de ter apelado para o doutor, às vezes, para um curandeiro, raizeiro, rezadeiras, e o boi não levantar, o funeral pode acontecer por meio do canto de toadas até o morto ressuscitar, como demonstra um bumba pernambucano, coligido por Hermilo Borba Filho, onde o Capitão (Mestre) do bumba, diz: “Mateus! Bastião! Reúna nosso pessoal e vamos fazê o funeral do bumba-meu-boi (Reúne-se todo o pessoal, levantam-se a orquestra e a Cantadeira e vão fazer evoluções em torno do boi)”²⁰⁵, cantam uma toada de adeus, na qual contam um pouco da história do animal e relatam os locais por onde o boi passou, e no final da cantiga induzem- no a levantar:

[...] Levanta-te, boi,
Que já são hora,
Já deu meia-noite,
O rompê da aurora
(*Levanta-se o boi*).

Noutro bumba pernambucano, coligido por Ascenso Ferreira²⁰⁶, há também a toada do funeral do boi, que é “O meu boi morreu, que será de mim/Manda busca outro/Ou maninha!/Lá no Piauí”, o boi ainda resiste e continua morto, mas ressuscita após a aplicação de um clister no animal, cuja seringa é um garoto da platéia. No bumba de Bom Jardim o clister é aplicado também, mas nem assim o animal volta.

²⁰⁵ Hermilo Borba Filho. *Espetáculos populares do Nordeste*. p. 59.

²⁰⁶ Ascenso Ferreira. *Op. cit.* p. 145.

Há ainda outras soluções que não apenas a ressurreição, como uma procissão carregando o animal para fora de cena, sempre com toadas tristes e danças, lembrando os funerais de alguns lugares do Nordeste, onde as carpideiras choram e cantam *incelenças*, como é o caso de um bumba pernambucano, recolhido por Mário de Andrade em sua viagem de 1928-29, onde ele assinalou: “Levam o boi para dentro e aparecem todas as figuras. Dançam em roda, saudando as figuras”²⁰⁷, neste momento e no que se segue - a despedida -, o boi já está fora de cena.

Ainda com relação ao boi que não ressuscita, há outro destino; ele será retalhado e dividido para a comunidade, procedimento chamado pelos brincantes de “testamento do boi”, do qual tratarei quando estiver analisando a cena dos urubus em *Macunaíma*, em que as aves repartem o boi entre si, ilustrando, inclusive, com outros rituais dessa natureza.

O engenheiro e poeta pernambucano Joaquim Cardozo, que também criou bumbas inspirados nos folguedos populares, aproveitou os três tipos de funerais e destinos dados ao boi para cada um dos seus três bumbas. Em *O Coronel de Macambira* (1963), o boi fica morto e supõe-se que será enterrado. Em *De uma Noite de Festa* (1971), o boi ressuscita, portanto, permanece vivo e sai dançando. Já no último bumba, *Marechal, Boi de Carro* (1975), o animal é retalhado e repartido entre os brincantes.

No bumba de Bom Jardim há várias danças e tentativas de ressurreição por charlatães, além disso, o doutor manda aplicar um clister, mas não há reação do boi. Por fim, resolvem ressuscitar o animal, fazendo-lhe algumas perguntas, como está claro na rubrica: “Então Mateus o excita. Quer comer? Quer beber? Quer ir embora? etc. etc. até que pergunta: Quer um saco de dinheiro que o Coronel (dono da casa) tem guardado aí? (O bumba sempre arrecada dinheiro). Então o boi acorda, se mexe, muge, revive”²⁰⁸. Como se vê, não há, propriamente, um ritual fúnebre. E o boi ressuscita por dinheiro, por razões e interesses dos brincantes, operando um “milagre” do tipo materialista, portanto, contraditório, mas legítimo, dentro daquele contexto de pobreza no qual vivem, onde conseguir dinheiro para sobreviver é um desafio diário. Não há um padrão para o que

²⁰⁷ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 663.

²⁰⁸ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I. (Tratarei da arrecadação de dinheiro observada pelo recolhedor dentro da análise das despedidas do bumba popular, no segundo capítulo).

acontece no bumba-meu-boi, uma vez que o dinamismo da cultura popular não permite tais engessamentos.

O “complexo de morte e ressurreição”, freqüentemente lembrado por Andrade, nem sempre aparece nos bumbas populares, mesmo com muitas tentativas de reanimar o boi por parte dos brincantes, que já iniciam a empreitada no próprio ritual fúnebre. A morte não é algo fácil de aceitar, mesmo quando ela é promovida pela própria comunidade ou, neste caso, pelos brincantes, como lembra René Girard, ao analisar o sacrifício dos animais nos rituais primitivos:

É criminoso matar a vítima, pois ela é sagrada... Mas a vítima não seria sagrada se não fosse morta. Existe aqui um círculo que receberá um pouco mais tarde, conservando-o até hoje, o sonoro nome de ambivalência²⁰⁹.

Estes significados podem, perfeitamente, ser aplicados ao bumba-meu-boi, ainda que este seja apenas uma representação artística e não a vida real e, também, tenha perdido seus fundamentos ao longo do tempo, mas conservado o ritual de sacrifício. O animal é respeitado e querido pela comunidade, portanto, é sagrado, mas morrerá exatamente por isso. Ser sagrado implica em ser também a vítima. É possível supor que o bumba tenha surgido como uma festa de expiação, por serem, os brincantes, obrigados a matar esse animal na vida real, até mesmo reproduzindo aquilo que o cristianismo incorporou das religiões primitivas e perpetuou junto aos fiéis, o princípio de morte e ressurreição.

Mário de Andrade constatou esse fundo religioso que existe nos folguedos populares, como a morte e a ressurreição que ocorre em alguns bailados populares, como o Reisado, Cordões de Bichos amazônicos, Congos, Bumbas-meu-boi etc. Segundo ele, “se trata duma noção mística primitiva, encontrável nos ritos do culto vegetal e animal das estações do ano, e que culmina sublimemente espiritualizado na morte e ressurreição do Deus dos cristãos”²¹⁰.

²⁰⁹ René Girard. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Unesp/Paz e Terra, 1990. p. 11.

²¹⁰ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p.33.

No caso da homenagem ao boi, é possível buscar explicações na vida rural do país. Está em Caio Prado Júnior²¹¹ que o gado foi inserido nas comunidades coloniais brasileiras como economia de subsistência, além de tal cultura proporcionar o leite e seus derivados, os animais também eram abatidos para saciar a fome, tanto nas minas de ouro e diamantes, como na zona rural da cana-de-açúcar, onde também era aproveitado como auxiliar dos trabalhos pesados, cuja execução exigia muita força, assim, os animais puxavam o arado, impulsionavam a moenda dos engenhos e transportavam cargas por meio dos carros de bois.

Segundo Manuel Diégues Júnior, o boi tinha suma importância nos engenhos de açúcar, e enumera alguns dos seus afazeres:

*O boi nas moendas de açúcar, espremendo cana, puxando os carros carregados de cana ou de sacos de açúcar ou ainda de gente - conduzindo famílias de um engenho a outro, do engenho à cidade, ou em simples passeios – ou trazendo lenha do mato, e criado também para corte, é elemento que o trabalho cotidiano do engenho não dispensa. Embora pesado, de passo retardado, monótono, sua força dá-lhe uma posição sem igual nas atividades internas do engenho. Não foi em vão que ficou o adágio de ser ‘pé de boi’ para aquelas pessoas que se dedicam intensa e extensivamente ao seu trabalho.*²¹²

Capistrano de Abreu enumera a quantidade de objetos utilitários feitos a partir do boi:

De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alforge para levar comida, a maca para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as broacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os bangüês para curtume ou

²¹¹ Caio Prado Júnior. *História Econômica do Brasil*. 21ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1978. p. 44 e segs.

²¹² Manuel Diégues Júnior. *O engenho de açúcar no Nordeste*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1952. p. 49.

*para apurar sal; para os açudes o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz.*²¹³

Foi devido à leitura dessa obra de Capistrano de Abreu que Roger Bastide²¹⁴ afirmou que no sertão existiu a “civilização do couro” e que o “complexo do boi” substituiu o da planta, mais utilizada no litoral, como alimentação e fibras para vestimenta. Surgindo, então, o bumba-meu-boi, a partir das festas em homenagem ao animal, que era tão presente na vida cotidiana da zona rural brasileira. O estudioso francês cita o ABC do boi Espácio, provavelmente lido em Sílvia Romero, onde trata do esquartejamento do boi, dentro do folguedo popular, cujo texto utilizarei mais à frente deste estudo. Bastide também assinala as relações de amizade que se instalam entre o vaqueiro e os animais.

Tais relações com o gado aumentam ainda mais a ansiedade e as perguntas a respeito da morte, que ficam sempre sem respostas; e a cerimônia fúnebre pode funcionar como recurso organizador da aceitação da perda, ou seja, um rito de passagem, pois entender vida e morte sempre foi um mistério para o ser humano.

Para Marco Camarotti,

*Ao expressar a realidade, o ritual não somente ajuda o homem a reconhecer o seu universo, como abre caminho para a renovação de seu discernimento e de sua própria experiência. Ao mesmo tempo, ilumina de forma eficaz os componentes perceptíveis da realidade e faz emergir os remotos e ocultos aspectos da vida. [...] Símbolos não-verbais e ritual são, assim, essenciais para a organização da experiência humana e da vida social*²¹⁵.

²¹³ Capistrano de Abreu. *Capítulos de História Colonial. (1500-1800)*. 7ª ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Publifolha, 2000. p. 153.

²¹⁴ Roger Bastide. *Brasil Terra de Contrastes*. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971. pp. 89-90.

²¹⁵ Marco Camarotti. *Resistência e voz. O teatro do povo do Nordeste*. Recife: Editora da UFPE, 2001. pp. 19-20.

Sobre a aceitação do mistério que envolve vida e morte, por meio do ritual, o pesquisador prossegue:

Os mistérios da dualidade vida-morte têm sido um motivo de permanente interrogação para os seres humanos. Um dos maiores esforços que o homem desenvolveu ao longo da história resume-se na tentativa de entender sua própria natureza e a natureza do contexto ao qual pertence, para, desse modo, sentir-se mais seguro²¹⁶.

Talvez por isso, o Manuel da Lapa, recriado por Mário de Andrade, tenha realizado um ritual fúnebre, já que faz parte da natureza humana criar tal cerimônia, na qual a Sombra não interferiu, promovendo, assim, a anuência de todos com relação à morte do boi, bem como que a vida pudesse seguir seu curso. Resta saber se a morte do herói, representado pelo boi, também permitirá esta postura, o que tentarei responder até o final desta análise. Depois do funeral, Manuel da Lapa sai de cena.

Uma curiosidade que vale a pena lembrar: Mário de Andrade²¹⁷ utilizou também as “ramas de algodão” como linimento para curar os ferimentos de Venceslau Pietro Pedra, cujos machucados foram adquiridos na sova que tomou de Exu, encomenda feita pelo herói, na Macumba de Tia Ciata.

Luz: vaga-lume e Vei

Como já frisei, a cada saída e entrada de personagem, a Sombra assume novos papéis dentro do bumba, e é o que demonstra, mais uma vez, o narrador:

²¹⁶ Marco Camarotti. *Op. cit.* p. 21.

²¹⁷ Mário de Andrade. *Macunaíma.* p. 87.

O velho já estava tirando a noite do buraco²¹⁸ e a sombra toda confundida não via mais o boi debaixo dos flocos e da folhagem. Participou dançando à procura dele. Um vagalume se admirou daquilo e cantou perguntando:

“Linda pastorinha
Que fazeis aqui?
Vim buscar meu gado,
- Maninha,
Que eu aqui perdi”.

Foi como a sombra secundou cantando. Então o vagalume dançando voou do tronco pra baixo e mostrou o boi pra sombra. Ela trepou na barriga verde do morto e ficou chorando ali²¹⁹.

A Pastorinha existe em alguns bumbas e é a dona do animal. Às vezes, é a única personagem feminina representada por uma adolescente e não por um rapaz. Mas no bumba de Bom Jardim é também interpretada por um homem vestido de mulher, de acordo com a rubrica: “Rapaz vestido de menina. Ou uma das damas²²⁰. Entra puxando o boi por lenço nos chifres. Canta dialogando com Mateus e Birico²²¹.”

Versão popular:

1
- Linda pastorinha,
Que fazeis aqui?
- Vim buscáa meu gado,
- Ôh maninha! –
Que eu aqui perdi!

2
Linda moreninha
De minha paixão,
Nunca mais te tiro
- Ôh maninha! -
Do meu coração!

3
Ôh sinhô meu amo
Da gola amarela,

²¹⁸ Cavalcanti Proença. *Op. cit.* “Entre os caxinauás, o feiticeiro faz vir a noite destampando um buraco no céu”. p. 226.

²¹⁹ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 156.

²²⁰ As damas também são rapazes travestidos.

²²¹ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I.

Num namore a moça
Oh meu amo!
Que a moça é donzela!

*Boi entra – característico passo pesado ritmado. Cabeça é uma caveira de boi, chifruda. Corpo armação coberta de pano com desenhos, figuras geométricas no geral, em vermelho. Na cabeça uma estrela pintada. O homem debaixo da armação olha por um buraco no pescoço do boi. Durante o canto da Pastorinha e em geral quando está vivo, o boi se mexe muito, investe, implica com Mateus e Birico.*²²²

Há alguns problemas nessa coleta de Andrade. A cena da entrada da Pastorinha - puxando o boi pelos chifres - não tem sentido, pois anula o diálogo cantado logo a seguir por Mateus, Birico e a Pastorinha. Se ela entra puxando o boi pelos chifres, não poderia dar a resposta que foi coletada, pois os dois vaqueiros querem saber o que ela “faz aqui”, e recebem de resposta: “vim buscá meu gado que eu aqui perdi”. Como houve certa dificuldade, tanto na recolha como na organização, por vezes, os bumbas coligidos por Andrade ficam incompreensíveis, porque estão mutilados.

A função da Pastorinha - na vida real - é vigiar e proteger a boiada no pasto, para não deixar predadores (raposas, lobos e onças) se aproximarem e matarem algum animal, além de espantar ladrões de gado e procurar o animal, se ele fugir. É um dado anterior que não aparece no bumba, porque todos os brincantes e mesmo quem os assiste, detêm tal conhecimento. Tanto em alguns folguedos pernambucanos como nos norte-rio-grandenses e sergipanos²²³, ela vigia e cuida do gado e um dos bois se desgarrá da boiada, sendo este exatamente o animal que entra na festa do bumba. Ela chega em seu encalço e vai encontrá-lo em cena. Sua resposta, portanto, tem sentido e não a observação dada na rubrica, de que ela entra segurando os chifres do boi. E mais, na rubrica seguinte, depois da canção, está escrito de novo “Boi entra...” e descreve a dança e a figura do boi em detalhes. Esta seria a entrada do boi em cena, depois que a Pastorinha conversa-cantando com Mateus e Birico, porque não poderia entrar duas vezes seguidas na mesma cena, quase simultaneamente.

²²² Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I.

²²³ Sílvio Romero. *Cantos populares do Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. Neste livro, que teve primeira edição no século XIX, há um canto da Pastorinha do folclore sergipano, muito parecido com o usado por Andrade: “Bela Pastorinha/Que fazeis aqui?/Pastorando o gado/Qu’eu aqui perdi”. p. 116.

Há um cruzamento da realidade de quem vive da criação de gado, de onde pode ter surgido a brincadeira do bumba-meu-boi, com o jogo teatral. E demonstra a criatividade dos brincantes e sua consciência de que aquilo é uma representação farsesca de situações que podem acontecer, de personagens que podem existir, que o boi da brincadeira poderia ser um dos desgarrados da boiada ou o fugitivo do presépio, como às vezes, também ocorre. E, ainda, como frisou Mário de Andrade, os atores se revezam nas personagens, a Pastorinha desse bumba é feita por uma das damas, que por sua vez é um homem vestido de mulher²²⁴. Não há cenários, a representação pode ocorrer em qualquer espaço ou arena, os brincantes fazem gracejos e galhofas com a platéia, saem para tomar cachaça e voltam... Toda esta movimentação dá mais vida à brincadeira e ao mesmo tempo demonstra distanciamento da cena, i. é, ciência de que aquilo faz parte das vidas desses atores populares como festa e representação, sem intenção realista, mexendo com a imaginação do espectador. A este respeito, Hermilo Borba Filho escreveu:

O bumba-meu-boi antecipou-se em séculos ao teatro antiilusionista de um Brecht, por exemplo, numa verdadeira teatralização do teatro: a ação não acontece mais neste ou naquele lugar imaginários, mas no próprio lugar da função. Fundem-se a realidade e a imaginação. Ao lado de cenas fingidamente reais, fazem-se referências ao próprio espetáculo, os mesmos intérpretes, às vezes mesmo sem máscaras, desempenham vários papéis, os homens vestidos de mulher nem sequer tentam se fingir de mulher, a ausência de cenários não os preocupa, subvertem-se as unidades de tempo, lugar e ação, os objetos usados são quase sempre uma contrafação da realidade²²⁵.

Há um pouco de exagero nos “séculos” e muito de entusiasmo do pesquisador e amante da cultura popular; o bumba apareceu²²⁶, talvez, uns cem anos antes de Brecht²²⁷ tratar do distanciamento do ator com relação àquilo que representava, para induzir a platéia ao estranhamento e, por conseguinte, a pensar no assunto e fazer juízos críticos. Os

²²⁴ Tratarei sobre o travestimento no Capítulo II, quando analisarei algumas cenas e toadas do bumba de Bom Jardim.

²²⁵ Hermilo Borba Filho. *Apresentação do bumba-meu-boi*. pp. 6-7.

²²⁶ Andrade afirma, em *Aspectos da Música Brasileira*, trecho já citado no início deste trabalho, que o bumba faz parte das formas musicais que existiam no Brasil, no final do século XVIII.

²²⁷ Bertolt Brecht. *Estudos sobre Teatro*. Fiana Pais Brandão (Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. pp. 55-66.

brincantes realizam seu teatro até hoje, de forma natural, sem teorizar, apenas fazendo teatro anti-realista, intuitivamente.

A cena da Pastorinha, em *Macunaíma*, foi engendrada de forma peculiar. A Sombra havia ficado só, depois que Manuel da Lapa saiu. Como não existe sombra sem a luz e a noite chegou, a personagem se atrapalhou e perdeu o boi de vista, pois além do escuro o animal estava sob as folhas e ramos que fizeram parte do ritual proporcionado por Manuel da Lapa. A Sombra fica “toda confundida” e dança nervosa procurando o animal. No bumba do poeta, como já frisei, não há as personagens permanentes a não ser a Sombra, portanto, alguém teria que entrar para ajudar, do contrário, o bumba acabaria ali. Assim, entra um vaga-lume, que estava observando a dança louca da Sombra ao redor do boi, e, de forma lírica e inesperada, dirige-se a ela, dançando e colaborando com sua luz. E é aí que ele canta a primeira quadra-diálogo, que Andrade usou sem qualquer alteração, e obtém a resposta da Sombra.

“Linda pastorinha
Que fazeis aqui?
Vim buscar meu gado,
- Maninha,
Que eu aqui perdi”.

Ocorre que o vaga-lume conhecia o folguedo, por isso achou que a Sombra seria a Pastorinha, já que procurava o boi, deste modo, entrou fazendo o papel de Mateus ou Birico, que cantam conversando com ela. A Sombra-Pastorinha, espertamente, dá a resposta exata, confirmando a suposição do vaga-lume, e recebe a ajuda dele, encontrando o animal.

Essa interferência do vaga-lume está perfeitamente afinada com a estética do bumba-meu-boi, que permite a entrada e saída das mais variadas personagens e animais da fauna brasileira. Há bumbas que têm como personagem a Ema, a Cobra, o Pica-pau, o Cavalo-Marinho; no de Bom Jardim, além do boi, tem a Burrinha e os urubus. A cena também está em total harmonia com a construção de *Macunaíma*, já que sem tal participação fosforescente, ou o folguedo pararia ou seria preciso esperar a lua ou o sol. Nenhum animal teria dado o efeito da lanterna natural do vaga-lume, deste modo, Andrade

atou e desatou os nós com imaginação e recursos colhidos nas suas pesquisas, resultando em desfechos cheios de significados. Numa carta já citada, endereçada a Câmara Cascudo, há outro trecho no qual o poeta trata disso:

Minha intenção foi esta: Aproveitar no máximo possível lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros. E tudo debaixo dum caracter sempre lendário porém como lenda de índio e de negro. O livro quase que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. Só uma descrição de macumba carioca, uma carta escrita por Macunaíma e uns dois ou três passos do livro são de invenção minha, o resto tudo são lendas relatados tais como são ou adaptadas ao momento do livro com pequenos desvios de intenção²²⁸.

A luz fornecida pelo vaga-lume, para que a Sombra-Pastorinha pudesse encontrar o boi, faltará ao herói solitário. Não há quem o ajude e nem a possibilidade de que isso parta dele mesmo. Permanecerá coberto, não de folhas, mas de preguiça, sono, casas de aranhas e num estado de letargia abissal. A única luz que o observa é a da Sol, que não tem a menor simpatia por Macunaíma. O calor da sua luz passará a ser mais um caiporismo, visto que Vei lançará seus raios de fogo, fazendo-o sentir um grande incômodo, a ponto de perder ainda mais a consciência, num transe esquisito. Veja-se como se dá, nas palavras do narrador:

Vei, a Sol escorregava pelo corpo de Macunaíma, fazendo cosquinhas, virada em mão de moça. Era malvadeza da vigarenta só por causa do herói não ter se amulherado com um das filhas da luz. A mão da moça vinha e escorregava tão de manso tão! No corpo...Que vontade nos músculos pela primeira vez espetados depois de tanto tempo! Macunaíma lembrou que fazia muito não brincava. Água fria diz que é bom pra espantar as vontades...²²⁹

²²⁸ Mário de Andrade. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. p. 75.

²²⁹ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 162.

Então o herói levantou da rede, arrancou as teias de aranha que cobriam seu corpo e seguiu na direção do Vale de Lágrimas, onde ficava o lagoão. Avistou na água uma bela moça, que piscava para ele e parecia dizer: “Cai fora seu nhonhô moço!”, e o aviso deixava o herói com mais vontade, mas a água fria o fazia se demorar...

Sol teve raiva. Pegou um rabo-de-tatu de calorão e guascou o lombo do herói. A dona ali, diz-que abrindo os braços mostrando a graça fechando os olhos molenga. Macunaíma sentiu o fogo no espinhaço, estremeceu, fez pontaria, se jogou feito em cima dela, juque! Vei chorou de vitória²³⁰.

E o herói selou seu fim. Não há como retornar do lagoão sem sofrer grandes perdas. Do banho só escapará o casal de galinhas, que foi cuidadosamente colocado à margem da lagoa e cuja fêmea deixará um ovo na praia. Mas também não há esperança aí, como se verá. Mesmo com os três avisos, o primeiro foi ainda quando o herói estava em São Paulo, numa fonte do Vale do Anhangabaú, no monumento a Carlos Gomes, Macunaíma teve a visão de um navio, onde também vê a Iara: “E era a Mãe d’água que vinha bancando o piróscafo²³¹ pra atentar o herói”. Há apenas esta frase, sem mais qualquer comentário. O segundo é que o lagoão ficava no Vale de Lágrimas, portanto, não era um lugar muito confiável, induz a um mínimo de cuidado, pelo menos. E por fim, a Uiara parecia mandá-lo cair fora dali, mas ele, já sem capacidade de pensar e interpretar os sinais do mundo, entra na água. Macunaíma caiporizado não tinha mais forças para lutar contra a vingança de Vei e contra os males do mundo. Sua cabeça estava numa imensa confusão. Nem perdeu seu lado primitivo de índio, porque isso é impossível, nem tampouco passou a ser uma pessoa civilizada, embora gostasse de se enfeitar (atitude indígena) com as máquinas da cultura econômica dos brancos. O herói não estava sabendo lidar com sua mestiçagem. Era um choque de saberes difícil de administrar.

²³⁰ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 163.

²³¹ Piróscafo – navio movido a vapor.

Inventário do boi

O bumba de *Macunaíma* está quase em seu final e o herói continua sumido, mas representado pelo boi, que entra em processo de decomposição. Quando o herói voltar, no capítulo seguinte, “Ursa Maior”, estará tão paralisado, solitário e sem ânimo, que parece mesmo estar também se “decompondo”.

No outro dia o boi estava podre. Então vieram muitos urubus, veio o urubu-camiranga, veio o urubu-paraguá, urubu-jeregua o urubu-peba o urubu-ministro o urubutinga que só come olhos e língua, todos esses cabeças-peladas e principiaram dançando de contentes. O mais grande puxava a dança cantando:

“Urubu é passo feito feio feio!
Urubu é passo limpo limpo limpo!”²³²

Vale neste momento, uma breve comparação com o início do capítulo XVII, “Ursa Maior”, o último da obra em análise, parte do qual já foi citado anteriormente, pela força do texto e semelhança entre o herói e a situação do boi:

*Macunaíma se arrastou até a tapera sem gente agora. Estava muito contrariado porque não compreendia o silêncio. Ficara defunto sem choro, no abandono completo*²³³.

O protagonista surge nesse último capítulo, não “como” um defunto, mas o próprio e “sem choro”. Andrade taxa-o de morto e sem funeral, já que sequer tem quem o chore. A morte do boi parece mesmo mimetizar ou realizar antecipadamente, a morte do herói, que passa a agir como um morto-vivo e será estraçalhado um pouco mais adiante, seguindo os procedimentos do bumba, exatamente como na cena dos urubus que estão em festa sobre o

²³² Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 156.

²³³ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 158.

cadáver do boi. O herói já havia sido retalhado uma vez no Capítulo V. Piaimã, quando foi “picado em vinte vezes trinta torresminhos”²³⁴ para ser comido com polenta pelo Gigante e foi ressuscitado por Maanape, como se fosse um boi de bumba, que volta à vida pelos poderes, em geral, de um curandeiro, e volta a dançar.

A dança dos urubus, já transcrita, também existe no bumba do Rio Grande do Norte, no qual a cena é mais simples que a de *Macunaíma*. Participa apenas um urubu, que é convidado a entrar no interior do boi para se certificar da situação, pois o clister aplicado pelo doutor não resolveu, o boi continua como morto. O urubu entra dançando e todos cantam esta toada:

1
“Urubu é passo (pássaro) limpo, limpo, limpo,
Urubu é passo feio, feio, feio,
2
Urubu é passo nobre, nobre, nobre,
Urubu é passo sujo, sujo, sujo!
3
Urubu é passo preto, preto, preto,
Urubu é passo limpo, limpo, limpo!
(Etc.)”²³⁵

O boi continua sem reação, é neste momento que Mateus faz as perguntas já mencionadas e analisadas, ressuscitando o animal por meio de promessas de dinheiro. Mário de Andrade utilizou apenas a primeira estrofe da cantiga do urubu e inverteu a ordem dos versos (o primeiro passou a ser o segundo e vice-versa), também manteve a palavra “passo” em substituição a “pássaro”, por uma questão de ritmo e, principalmente, de métrica, isto é, quis manter as redondilhas maiores. No bumba popular, o urubu é sujo e limpo ao mesmo tempo. Depende da perspectiva do olhar do homem: é sujo pela coragem de comer o que come, mas fazendo este serviço, limpa o mundo, daí sua nobreza. Andrade não foi tão longe nos adjetivos, seu interesse era apresentar uma quantidade enorme de tipos de urubus. E, diferentemente do bumba

²³⁴ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 45.

²³⁵ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I.

popular, os urubus não são convidados, chegam em bandos para devorar o boi, como é da natureza deles.

Em seguida, entram mais urubus no bumba da rapsódia:

E era o urubu-ruxama, urubu-rei, o Pai do Urubu. Então mandou um urubuzinho piá entrar dentro do boi pra ver si já estava bem podre. O urubuzinho fez. Entrou por uma porta e saiu por outra dizendo que sim e todos fizeram a festa juntos dançando e cantando:

“Meu boi bonito,
Boi Zebedeu,
Corvo avoando,
Boi que morreu.

Oh... êh bumba,
Folga meu boi!
Oh... êh bumba,
Folga meu boi!”

E foi assim que inventaram a festa famanada do Bumba-meu-Boi, também conhecida por Boi-Bumbá.

A Sombra teve raiva de estarem comendo o boi dela e pulou no ombro do urubu-ruxama. O Pai do Urubu ficou muito satisfeito e gritou:

- Achei companhia pra minha cabeça, gente!

E voou pra altura. Desde esse dia o urubu-ruxama que é o Pai do Urubu possui duas cabeças. A sombra leprosa é a cabeça da esquerda. De primeiro o urubu-rei tinha só uma cabeça²³⁶.

A entrada e a saída do urubuzinho de dentro do boi foi recriada pelo rapsodo a partir de um dos motes dos finais das histórias infantis: “Entrou por uma porta/Saiu por

²³⁶ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 157.

outra;/Manda o rei, meu senhor,/Que me conte outra”²³⁷, pois não apenas o bumba, mas a rapsódia já está quase no final.

A toada respeita o estilo da canção de despedida, já analisada; o refrão é o mesmo, mas os versos da primeira estrofe “Corvo avoando,/Boi que morreu” não se encontram em qualquer bumba que tenha servido de inspiração ao autor, como já expliquei no início deste capítulo. O corvo não é animal da fauna brasileira e não encontrei nas recolhas de Mário de Andrade nenhuma cantiga popular que evoque tal ave. O correspondente brasileiro, principalmente com relação à superstição do agouro, é mesmo o urubu²³⁸. Na pesquisa sobre a arte marajoara²³⁹ que apareceu anteriormente, o urubu-rei também é chamado, naquela região, de urubu-branco ou corvo-branco. Assim, se a toada for popular pode ter guardado resquícios desse saber, ou, se criada por Andrade, uma licença poética de um admirador de Poe.

Essa comunhão festiva em torno do boi, representada pela repartição do animal entre os urubus, é comum em alguns bumbas. Veja-se um trecho de um bumba recolhido em Natal/RN, por Hermilo Borba Filho²⁴⁰, denominado pelo povo de “testamento do boi”:

“A rabada é pra mulher casada,
a tripa gaiteira da moça solteira,
a tripa mais fina é da menina,
o corredor é de seu doutor,
o coração é do capitão,
o chambari bote pra aqui,
o que o boi cagou é dos cantadô,
o que o boi perdeu isso é do Mateu,
do boi o rim é do Arlequim,
o mocotó de trás é de seu João Braz,
as mãos da frente é de seu João Bente.
Tem uma comadre,
Mora em Afogados, ela me encomendou,
Do boi a rabada.
Tem uma prima, mora em Recife,
Que me encomendou

²³⁷ Sílvio Romero. *Contos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985. p. 39. A citação é de um dos finais das *Histórias de Pedro Malazartes*, colhidas pelo pesquisador, em Sergipe, no século XIX, portanto, conhecida há muito tempo.

²³⁸ Cf. dicionário *Aurélio*, no verbete ‘corvo’ há a expressão ‘urubu’, com a indicação de: *Bras. Impr.*, isto é, expressão utilizada no Brasil de forma imprópria.

²³⁹ Denise Schaan. *Op. cit.* p. 118. (O urubu-rei tem parte das penas esbranquiçadas).

²⁴⁰ Hermilo Borba Filho. *Apresentação do Bumba-meu-boi*. p. 12.

Do boi o chifre”.

Os brincantes fazem um verdadeiro inventário, repartem o animal entre eles e doam também algumas partes para quem está fora do folgado. É uma confraternização, talvez uma maneira de superar a morte do animal, aproveitando-o como alimento. O boi dos bumbas nunca morre de doenças, é sempre morto por alguém, por isso a repartição é possível. A impossibilidade de ressurreição associada ao retalhamento do animal, dentro de um bumba do povo, pode demonstrar, não sei se conscientemente, as próprias condições sociais da comunidade, e um modo de resolver tantos problemas, pelo menos momentaneamente e numa outra esfera, isto é, no plano imaginário da representação teatral. Dividir com todos aquilo que lhes resta, ainda que num plano da fantasia, parece confortá-los. Quem realiza tais eventos, em geral, é muito pobre, sente-se impedido de ter acesso aos produtos e bens mais básicos, que, por direito, deveriam possuir, como casa própria, alimentação adequada, saúde e educação. Ao repartirem o boi, generosamente, estão também se solidarizando com amigos e conhecidos, e dividindo não só o boi, mas as dificuldades do cotidiano.

Às vezes, o animal é repartido até com as autoridades, que, em geral, recebem as melhores partes, como detectou Marco Camarotti²⁴¹, principalmente se estas estiverem assistindo ao espetáculo. Sem perceberem, os brincantes estão reproduzindo a situação real, na qual a divisão de riquezas é injusta, com a minoria ficando com a maior/melhor parte da renda.

Quando Macunaíma consegue sair das profundezas do lagoão está tão retalhado quanto o boi do bumba de Natal, numa situação precária de quem acabara de participar de uma batalha sangrenta:

Quando Macunaíma voltou na praia se percebia que brigara muito lá no fundo. Ficou de bruços um tempão com a vida dependurada nos respiros fatigados. Estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedos sem os cocos-da-Baía, sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus

²⁴¹ Marco Camarotti. *Op. cit.* p. 86. (A descrição do bumba feita nessa obra foi a partir de várias apresentações vistas pelo autor ou lidas em outros pesquisadores, assim, não é possível saber de qual bumba ou mesmo de onde era o referido folgado, cuja cena é citada).

*tesouros. Afinal pôde se erguer. Quando deu tento das perdas teve ódio de Vei. A galinha cacarejava deixando um ovo na praia. Macunaíma pegou nele e chimpou-no no carão feliz da Sol. O ovo esborrachou bem nas bochechas dela que sujou-se de amarelo pra todo o sempre. Entardecia*²⁴².

É de uma tristeza envolvente. Nem a possível comida ou quem sabe os futuros filhotes dos galináceos foram poupados, também estavam despedaçados. Não havia quem chorasse **o** herói nem **com** ele, que passa a contar as perdas por extensão, visto que guardava alguns dos seus tesouros, pendurados como enfeites pelo corpo. Andrade fez questão de reiterar a enumeração do texto anterior, muito mais ampliada e quase sem pontuação, dando ritmo à narrativa, para demonstrar o esfacelamento total, bem como a divisão de Macunaíma-boi entre as piranhas. E a escolha das “piranhas” não foi aleatória, a vida do herói foi um grande “folguedo”, mas desta vez, a “brincadeira” só lhe causou prejuízo:

*Macunaíma sentou numa lapa que já fora jabuti nos tempos de dantes e andou contando os tesouros perdidos em baixo d'água. E eram muitos, era uma perna os dedões, eram os cocos-da-Baía, eram as orelhas os dois brincos feitos com a máquina patek e a máquina smith-wesson, o nariz, todos esses tesouros... O herói pulou dando um grito que encurtou o tamanho do dia. As piranhas tinham comido também o beijo dele e a muiiraquitã! Ficou louco*²⁴³.

Só lhe restou gritar e esse grito dramático lembra a tela “O Grito”, de Edvard Munch, um grito que é de todos, “que brota de uma solidão radical, de um homem identificado ao grito”, de um homem que é o próprio grito, umas das marcas do expressionismo, diz Gerd Bornheim²⁴⁴. É o único momento em que Macunaíma acorda daquela pasmeira que o envolvia, mas não por muito tempo. Com técnicas de pescaria,

²⁴² Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 163

²⁴³ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 163.

²⁴⁴ Gerd A. Bornheim. “Duas características do expressionismo” in *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 66.

tenta recuperar seus tesouros, embebedando os peixes com capim timbó, numa atitude tão radical que “envenenou para sempre o lagoão”. Matou os peixes, mas recuperou quase tudo, menos a perna e a muiraquitã. Cai no transe outra vez e não tem coragem de tomar qualquer atitude, nem mesmo de mudar para outro local, como chegou a cogitar, ainda que isso não resolvesse qualquer problema. E decide, numa frase que resume seu sofrimento:

- *Qual o quê!... quando urubu está de caipora o de baixo caga no de cima, este mundo não tem jeito mais e vou pro céu!*²⁴⁵.

A má sorte causada pela Sombra-Caipora e depois pelos abutres foi, enfim, entendida pelo herói. Seus dois irmãos e a princesa, com quem Macunaíma “brincou” pela última vez, são a Sombra e esta virou uma das cabeças do urubu-rei, o Pai do Urubu²⁴⁶. A Sombra não é um urubu qualquer, passou a ser a cabeça gêmea do Pai Urubu, um pai-de-vivo ou “pódole”. Portanto, sua caiporice foi acentuada. Macunaíma também virará pai-de-vivo, morando no *campo vasto do céu*, vivendo o *brilho bonito, mas inútil*, de mais uma constelação.

Há um dado anterior a ser lembrado, por causa da frase dita pelo herói. O primeiro encontro de Macunaíma com o urubu foi no Rio de Janeiro, quando saiu da Macumba de tia Ciata e foi dormir numa ilha da baía de Guanabara, sob uma “palmeirinha guairô muito aromada onde um urubu estava encarapitado”, este passou a noite defecando no herói e ele sequer se mexia - uma característica da sua preguiça, que o fazia sempre esperar que alguém resolvesse seus problemas -; assim, amanheceu sujo, mal-cheiroso e tremendo de frio. A caiporice dá os primeiros sinais por meio da ave agourenta, e ele já demonstra sua falta de energia para perceber os sinais e tomar atitudes. Pede ajuda à estrela da manhã (Caiuanogue) e à lua (Capei), que mesmo com boa vontade não conseguiram sequer chegar perto do herói fedido e disseram: “Vá tomar banho!”. E, como sempre, encontrou quem lhe ajudasse, já que era um herói, a Sol mandou as filhas para lavá-lo e secá-lo. Salvando-o,

²⁴⁵ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 164.

²⁴⁶ Cavalcanti Proença. *Op. cit.* p. 268. “Pódole é o elemento que significa pai, origem, pois, entre os índios, todos os seres têm um pai ou mãe. [...] Imitando a linguagem indígena, Mário de Andrade fala em Pai das Árvores, Pai do Vira, etc.”

desta vez, do bicho carniceiro. O triângulo: Macunaíma, a Sol e o urubu (má sorte e caiporice) aparece para ficar.

Sem a perna, foi ser a Ursa Maior, juntamente com o revólver, o relógio e o casal de galinhas, mas só conseguiu isso por meio de um favor que lhe prestou a constelação Cruzeiro do Sul, o Pai do Mutum, outro pai-de-vivo, que estava agradecido pela defesa feita pelo herói ainda em São Paulo, quando o “mulato da maior mulataria” dizia que aquelas estrelas eram o Cruzeiro e o herói discordou, afirmando que era o Pai do Mutum²⁴⁷. Macunaíma, que não “veio ao mundo para ser pedra”, foi mineralizar-se no céu, em forma da constelação Saci, vivendo de favor, como um agregado.

Sem a muiiraquitã, o herói demonstra que a cultura ameríndia já não é tão importante como antes de viajar para a cidade grande. Com sua inserção no mundo capitalista e estrangeiro ocorre a assimilação de novas culturas, representada pelos tesouros trazidos de São Paulo, que sempre o acompanharam e foram levados para o céu. A cultura ameríndia passa a ser um conhecimento a mais, perdendo a supremacia. Isso talvez demonstre a formação do país a partir da mistura de povos tão diferentes, numa alquimia trabalhosa, difícil e até traumática; tal amálgama não apresenta nenhuma tradição ou característica que se possa ressaltar, a não ser a mistura mesma, como esclarece Gilberto Freyre:

Considerada de modo geral, a formação brasileira tem sido, na verdade, como já salientamos às primeiras partes desse ensaio, um processo de equilíbrio de antagonismo. Antagonismos de economia e cultura. A cultura européia e a indígena. A européia e a africana. A africana e a indígena. A economia agrária e a pastoril. A agrária e a mineira. O católico e o herege. O jesuíta e o fazendeiro. O bandeirante e o senhor de engenho. O paulista e o emboaba. O pernambucano e o mascate. O grande proprietário e o pária. O bacharel e o analfabeto. Mas predominando sobre todos os antagonismos, o mais geral e o mais profundo: o senhor e o escravo²⁴⁸.

²⁴⁷ Mário de Andrade. “Capítulo X – Pauí-Pódole” in *Op. cit.* p. 87.

²⁴⁸ Gilberto Freyre. *Casa Grande e Senzala*. 45ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001. p. 125.

No início do ensaio, Freyre demonstra a capacidade de mistura do povo português e como isso se deu, desde o contato com os sarracenos, na invasão da Europa pelos mouros. Observa a miscigenação sempre pelo lado positivo, avivando-a por meio de adjetivos, como: “misturando gostosamente”, “tipo delicioso de mulher”, “ardente nudez”, “glorificação da mulata”, “seus dengues, quindins e embelegos”, tudo isso com a colaboração do clima quente dos trópicos. “A miscibilidade, mais do que a mobilidade, foi o processo pelo qual os portugueses compensaram-se de deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas extensíssimas”²⁴⁹. Confirma, assim, a importância da mistura como ponto a ser ressaltado do caráter brasílico.

Voltando ao herói, é evidente que Macunaíma não conseguiu entender que ele mesmo pode ter colaborado com seu final melancólico, talvez por ser quase impossível compreender tantas mudanças em tão pouco tempo, como demonstra ao cogitar ir morar com Delmiro Gouveia ou na ilha de Marajó, antes de decidir ir para o céu:

*Pra viver lá, assim como tinha vivido era impossível. Até era por causa disso mesmo que não achava mais graça na Terra... Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora sinão um se deixar viver; e pra parar na cidade de Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta terra carecia de ter um sentido. E ele não tinha coragem pra uma organização*²⁵⁰.

E arremata com o vaticínio já citado sobre o urubu, numa grande falta de rumo e de perspectiva. Ele não era capaz de organizar²⁵¹ e utilizar tanta informação. Não há mais a presença dos irmãos, também representantes da cultura indígena, com os quais havia a possibilidade de troca; a região do Uraricoera também mudou, mesmo as outras tribos não habitavam mais o local. O próprio Macunaíma estava tão diferente que já não se reconhecia e não conseguia pensar em um plano para dar rumo a sua vida, pois o ser múltiplo e

²⁴⁹ Gilberto Freyre. *Op. cit.* p. 84.

²⁵⁰ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 164.

²⁵¹ Essa falta de capacidade de organização também é tratada por Leyla Perrone-Moisés, na obra já citada. p. 205 e segs.

ambivalente, no qual se transformou, não era fácil de lidar. Não há lugar para ele na terra, por isso não encontra sentido em ficar e continuar. Sente-se desterrado, mas no céu será igual, sequer encontrou lugar sozinho, precisou de ajuda para permanecer lá. Seu dilaceramento é total: físico, mental e espiritual.

Mário de Andrade sentia esse pesar do herói e demonstrou isso várias vezes. Numa carta a Álvaro Lins, em 1942, declarou:

Pouco importa si muito sorri escrevendo certas páginas do livro: importa mais, pelo menos pra mim mesmo, lembrar que quando o herói desiste dos combates da terra e resolve ir viver ‘o brilho inútil das estrelas’, eu chorei. Tudo, nos capítulos finais foi escrito numa comoção enorme, numa tristeza, por várias vezes senti os olhos umedecidos, porque eu não queria que fosse assim! E até hoje (é o livro meu que nunca pego, não porque ache ruim, mas porque detesto sentimentalmente ele), as duas ou três vezes que reli esse final, a mesma comoção, a mesma tristeza, o mesmo desejo amoroso de que não fosse assim, me convulsionaram²⁵².

Tal sofrimento deve ter impregnado o poeta, pois também está presente num poema, no qual Andrade parece mimetizar esse dilaceramento em forma de “testamento do boi”, uma vez que conhecia o recurso do livro de Sílvio Romero, onde há ‘testamentos’ de folgedos de Sergipe e do Ceará. Transcreverei apenas uma parte (devido ao tamanho), que é representativa daquilo que Andrade conhecia:

[...]
O couro do Boi-Espácio
Deu cem pares de surrão,
Pra carregar farinha
Das praias do Maranhão.
O fato do Boi-Espácio
Cem pessoas a tratar,
Outras para virar.
O resto pra urubuzada.
O sebo do Boi-Espácio
Dele fizeram sabão,

²⁵² Mário de Andrade. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968. p. 43. (Grifo do autor).

Para se lavar a roupa
Da gente lá do sertão.
A língua do Boi-Espácio
Dela fizeram fritada,
Comeu a cidade inteira,
Não foi mentira nem nada. [...]
Os olhos do Boi-Espácio.
Deles fizeram botão,
Para pregar nas casacas
Dos moços lá do Sertão²⁵³. [...]

Assim, o boi Espácio, um animal hiperbolizado, além de servir de alimento para muitas pessoas e animais, também produz utilitários, pois são muitos os produtos que dele se pode fabricar. Depois desses retalhamentos, dos bois e de Macunaíma, apresento um poema de Andrade, de *Lira paulistana*, sem título (assim como todos da *Lira*), onde há um inventário do eu-lírico²⁵⁴ tornado boi:

Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,
Sepultado em minha cidade,
Saudade.

Meus pés enterrem na Rua Aurora,
No Paiçandu deixem meu sexo,
Na Lopes Chaves a cabeça
Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem
O meu coração paulistano:
Um coração vivo e um defunto
Bem juntos.

Escondam no Correio o ouvido
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,
Quero saber da vida alheia,

²⁵³ Sílvio Romero. *Cantos Populares do Brasil*. Vol I. pp. 204-210.

²⁵⁴ Por sugestão do prof^o João Adolfo Hansen, acrescento mais uma hipótese, que é a de que Mário de Andrade pode ter feito este poema pensando na doutrina do “corpo místico”, assim como fizeram os poetas barrocos, que, em alguns poemas dividiam o próprio corpo ou o de alguém e mandavam as partes para vários lugares do mundo, sempre com algum significado. “Por analogia de proporção, o corpo humano é termo de comparação com o *corpus Ecclesiae mysticum*: a transferência metafórica é efetuada pelo termo *caput*, “cabeça”. Sede da razão, a cabeça está para o corpo assim como Deus está para o mundo. Politicamente, o Rei está no reino assim o como a cabeça no corpo: razão dos membros, o Rei os dirige em função de sua integração harmônica”. João Adolfo Hansen. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Cia. das Letras, Secretaria de Estado da Cultura, 1989. p. 81. A relação do poeta é com sua cidade, portanto, emocional.

Sereia.

O nariz guardem nos rosais,
A língua no alto do Ipiranga
Para cantar a liberdade.
Saudade...

Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há de vir,
O joelho na Universidade,
Saudade...

As mãos atirem por aí,
Que desvivam como viveram,
As tripas atirem pro Diabo,
Que o espírito será de Deus.
Adeus²⁵⁵.

As indicações do poema parecem mostrar que, escondido atrás desse outro eu, o próprio autor é quem se representa retalhado e espalhado pela sua São Paulo, já que são locais com significados fortes para o poeta. O Arlequim esgarçou seus losangos e quer se espalhar por aí. O boi Paciência quer bumar pela cidade. Cada pedaço do corpo deverá ser deixado num canto da metrópole, com acepções relacionadas àquele fragmento corpóreo. Andrade parece se esconder atrás do eu-lírico, como se este lhe servisse de máscara juntamente com as palavras, visto que a língua é sempre, como afirma Anatol Rosenfeld, “alienada”, pois com ela “falsificamos as nossas vivências autênticas”. E acrescenta:

*Ela se torna máscara rígida, borrando nossa verdadeira identidade; é mera aparência, forma fixa que não corresponde à vida fluida. O problema é universal. Não será a língua **sempre** algo exterior à nossa paisagem profunda?*²⁵⁶

E neste caso, além das palavras, há o recurso precioso da poesia, de o autor poder ser mais que apenas o poeta, ser também uma entidade que se põe a expressar aquilo que o

²⁵⁵ Mário de Andrade. *De Paulicéia desvairada a Café. (Poesias Completas)*. pp. 304-5. (O livro *LIRA PAULISTANA seguida de O CARRO DA MISÉRIA* foi publicado com este título em 1947, pela Livraria Martins, portanto, dois anos depois da morte do poeta).

²⁵⁶ Anatol Rosenfeld. “Mário e o cabotinismo” in *Texto/contexto*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 188. (Grifos do autor). Ainda sobre as máscaras na lírica de Mário de Andrade, há o estudo de João Luiz Lafetá. *Figuração da intimidade*. Imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

autor gostaria, ele-mesmo, de dizer. O poeta e o eu-lírico são muitos, visto que este último é máscara para outros tantos, como avisou em poema anterior “eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”²⁵⁷, assim, quando morrer precisará de espaços vários para ser enterrado, quer a cidade toda, por isso se expande da região central para a periferia. Em todo o poema demonstra estar preso a cada quarteirão da cidade, pois, com exceção da última, que possui cinco, as demais estrofes possuem quatro versos, demonstrando talvez uma dificuldade em se desprender desse local que ama, o que é representado num prolongamento final de um adeus.

Apesar de numa carta a Paulo Duarte, onde trata da guerra e da possível destruição de Florença, que ele ama, lembrar de São Paulo e dizer:

*Não São Paulo é outra coisa, não é amor exatamente, é identificação absoluta, sou eu. E eu não me amo. Mas me persigo. Bonita palavra ‘perseguir’ em tudo o que a sua etimologia sugere e confessa. Eu per-sigo São Paulo*²⁵⁸.

Perseguir, seguir de perto... E manda para o amigo exatamente este poema, antes, porém, avisa que não se importa onde vai morrer, “mas quero ser sepultado aqui na minha cidade...”, tornando-se ainda mais a própria São Paulo²⁵⁹.

Como o *herói sem nenhum caráter*, que enfrenta vários adversários em sua saga, o eu do poema também tem os seus inimigos e demonstra receio em relação a eles, tentando proteger pelo segredo os seus desejos para o momento crucial da vida, constituindo um paradoxo, que é a morte. Ele quer resguardar das más intenções de seus inimigos o relacionamento altamente afetivo estabelecido com a cidade, que, antes mesmo de ele morrer, já se transforma numa saudade. Inclusive pela proximidade dos termos na disposição dos versos e pela rima das próprias palavras.

Começa o “esquartejamento” pela parte inferior do corpo subindo até a cabeça, mas sem esquecer das partes mais superficiais para as mais recônditas, as tripas e, enfim, a mais escondida de todas, a alma, que vai para Deus. A segunda estrofe está expandida noutro poema, também da mesma obra sobre São Paulo, onde o autor, por intermédio do eu-lírico,

²⁵⁷ Mário de Andrade. “Eu sou trezentos...” in *De Paulicéia desvairada a Café. (Poesias Completas)*. p. 165. (Com data de 7-VI-1929).

²⁵⁸ Mário de Andrade. “Carta de 05.08.1944” in Paulo Duarte. *Op.cit.* p. 278.

²⁵⁹ Mário de Andrade está enterrado no Cemitério da Consolação, na rua do mesmo nome, em sua cidade.

aponta sua relação com locais da cidade, já que os dados biográficos de Mário de Andrade não apenas confirmam seu cabotinismo, mas revelam que as informações do poema são reais, e parece mesmo um desdobramento do anterior:

Na Rua da Aurora eu nasci
Na aurora da minha vida
E numa aurora cresci.

No Largo do Paiçandu
Sonhei, foi luta renhida,
Fiquei pobre e me vi nu.

Nesta Rua Lopes Chaves
Envelheço, e envergonhado
Nem sei quem foi Lopes Chaves.

Mamãe! me dá essa lua,
Ser esquecido e ignorado
Como esses nomes da rua²⁶⁰.

Andrade nasceu²⁶¹ na rua Aurora, onde ficarão os pés, como uma árvore, sua raiz está fincada lá no centro, assim, deixa àquele lugar os pés como legado. Ao juntar as informações sobre o Largo do Paiçandu fornecidas nos dois poemas, é possível inferir que deveria ser zona de baixo meretrício, pois na região havia pensões para este fim, onde o eu-lírico, nu, lutou e quando morresse queria deixar seu sexo. Pode também representar a adolescência e a iniciação sexual do poeta, pois ele morava ali, “quase na esquina da rua Visconde do Rio Branco, até às vésperas da Semana de Arte Moderna”, quando se mudaram para a rua Lopes Chaves, pois “esta parte da cidade já estava de tal forma comercializada que não era mais possível viver ali”, segundo informa seu amigo e freqüentador da sua casa, Rubens Borba de Moraes²⁶².

E na rua Lopes Chaves, onde Mário de Andrade adulto sempre morou, trabalhou e morreu, ficará a cabeça da qual manda esquecer. No outro poema a *persona* lírica pede à própria mãe uma lua, que representa ser esquecido e ignorado, mas a certeza da

²⁶⁰ Mário de Andrade. *De Paulicéia desvairada a Café*. p. 303.

²⁶¹ As informações biográficas sobre Mário de Andrade estão em Oneyda Alvarenga. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: J. Olympio. São Paulo: Conselho Estadual de Educação, 1974.

²⁶² Rubens Borba de Moraes. *Lembrança de Mário de Andrade – 7 cartas*. São Paulo: Digital Gráfica, 1979. pp. 11-12.

impossibilidade de receber tal presente demonstra, em último caso, simplesmente uma ironia, pois ele certamente tinha consciência - numa demonstração, mais uma vez, de cabotismo - , de que tudo que havia produzido na rua Lopes Chaves não poderia ser esquecido, por isso a rima inesperada de ‘cabeça’ com ‘esqueçam’, pois tanto o lembrar como o esquecer estão em algum lugar do cérebro.

A segunda estrofe do primeiro poema trata de duas partes importantíssimas tanto da cidade, quanto do poeta que a ama. O Pátio do Colégio é o local de fundação de São Paulo – e não parece à toa que o verbo escolhido tenha sido o de “afundar”, derivado por prefixação de “fundar”. No ponto onde nasceu a cidade e funcionará sempre como seu centro vivo (o coração de São Paulo), ele deseja colocar profundamente o seu “coração paulistano” junto de “um defunto”, que tanto pode ser ele próprio como José de Anchieta, que também está lá; como se essa proximidade pudesse perpetuar a vida do órgão, simbolicamente, mais ligado aos sentimentos e, desta união com o fundador passar também a personagem histórica, *monumentum*, para ser sempre lembrado. Como disse o próprio autor da *Lira Paulistana*, “[o] artista perfeito nunca perderá de vista o seu público, e isso é cabotismo. O artista completo jamais perderá de vista a ambição de se tornar ou se conservar célebre, e tudo isso é cabotismo. E como é o público que faz a grandeza de um artista [...], estas duas ambições de público e celebridade a conquistar – alheias ao conceito específico de arte – regem de forma importante o comportamento criador do artista”²⁶³.

Na quarta, estrofe é sugestivo que o saber da vida dos outros esteja associado às orelhas - como um mexerico ou boato -, e ligado a meios de comunicação como os Correios e Telégrafos, que demandam também a necessidade da visão, o conhecimento da escrita, sem que sejam feitas quaisquer referências aos olhos, para quem escrevia tantas cartas e gostava de recebê-las, sem nunca deixá-las sem resposta, que é uma forma pessoalíssima de saber e participar da vida do outro. Talvez isso implique numa demonstração do quanto a cultura oral era prezada pelo autor de *Macunaíma*. O termo “Sereia” rima com “alheia”, talvez pelo significado de atração que ambas exerçam nos homens, como reza a tradição, além da conseqüência ruim para quem lhes der atenção. Há nas Sereias a maldição do mito,

²⁶³ Mário de Andrade. “Do Cabotismo” in *O Empalhador de passarinho*. p. 83. (Texto de 23-VII-1939).

o lado traiçoeiro idêntico ao da Uiara, que atrai para dominar, prejudicar e sacrificar como fez com o herói.

Mimetizando *Macunaíma*, forçarei um pouco mais ao apelar para ditos populares, onde o saber do povo também está depositado e é usado diariamente. Os ditos que transcreverei a seguir foram compilados por Fontes Ibiapina²⁶⁴, e tratam exatamente dessa atração do homem pela vida alheia, como forma de ter o domínio sobre o outro, mas esquece da própria, podendo ser amaldiçoado e ter péssimas recompensas se não atender às advertências: “Macaco não olha para o rabo”, “Quem tem rabo-de-palha não passe por perto de fogo”, “Quem tem telhado de vidro, não jogue pedras no vizinho”, “Enxerga o argueiro no olho do próximo e não vê a trave no seu”, que podem ser resumidos por outro ditado: “Não fale de mim sem lembrar do seu passado”. Portanto, “Sereia” e “vida alheia” podem se entrecruzar em seus significados.

O nariz guardado para o aroma das rosas retoma o lirismo próprio da forma poética e pode representar a mulher ou a rosa mesma, que devia existir nos jardins da cidade, como expressou em “Paisagem nº 1”²⁶⁵:

Minha Londres das neblinas finas!
Pleno verão. **Os dez mil milhões de rosas paulistanas.**
Há neve de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...
E a ironia das pernas das costureirinhas
parecidas com bailarinas...
O vento é como uma navalha
nas mãos dum espanhol. Arlequinal!...
Há duas horas queimou o Sol.
Daqui a duas horas queima Sol.

Numa carta a Anita Malfatti, então em Paris, Andrade exulta com tantas rosas na cidade e diz seu próprio verso: “Fui na missa bem devagarinho gozando o Sol e as nossas rosas paulistanas. Puxa! Anita, tem dez mil milhões de rosas por aqui. A gente sente o cheiro pesado quando anda na rua, é fantástico”²⁶⁶.

²⁶⁴ Fontes Ibiapina. *Peremiologia Nordestina*. 3ª ed., revista e ampl. Teresina: Editora da UFPI, 2008. pp. 51 e 84.

²⁶⁵ Mário de Andrade. “Paulicéia desvairada” in *De Paulicéia desvairada a Café*. p. 43. (Transcrevi apenas a primeira estrofe. Grifos meus.).

²⁶⁶ Mário de Andrade. *Cartas a Anita Malfatti*. Marta Rossetti Batista (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 103. (Carta de 04.10.1925).

Da história da cidade, por meio da referência ao Pátio do Colégio, o poeta expande a sua entrega ao país, ao aludir ao local onde teria acontecido a Independência do Brasil, o “alto do Ipiranga”, ponto de referência para a liberdade, visto que às margens do rio do mesmo nome quer “cantar a liberdade”, onde ficará sua língua. A saudade parece deixar de ser somente da cidade, neste instante. Era um momento de muita pressão e sofrimento para o poeta, além da ditadura de Vargas, que lhe tolheu e perseguiu, expulsando-o da diretoria do Departamento de Cultura, e exilar muitos de seus amigos, havia a II Grande Guerra, que o fazia sofrer.

O Pico do Jaraguá é sempre contemplado nas obras do poeta. Foi de lá que Macunaíma, quando ia embora, “fez um caborge: sacudiu os braços no ar e virou a taba gigante num bicho preguiça todinho de pedra”²⁶⁷. E, assim como expressou Joaquim Cardozo sobre o *herói da nossa gente*: “Macunaíma é um rei implicitamente destronado, uma espécie de herói do que *há de vir*, de gênio do que vai suceder e há nos seus gestos e movimentos uma antecipação da validade”²⁶⁸; Andrade apresenta mais uma vez esta visão de futuro. Vivendo o início do crescimento da cidade, ele parecia prever ou sentir que essas mudanças estavam apenas começando, assim, os olhos vão para o Pico do Jaraguá, um dos pontos mais altos do relevo paulistano, de onde se avista toda a cidade, de lá, “assistirão o que há de vir”.

E tratar da Universidade nessa mesma estrofe parece uma aproximação proposital entre duas maneiras de “enxergar longe”, tanto a física propiciada por um ponto de referência alto, quanto àquela permitida pelo conhecimento, que pode levar alguns a verem além do que está à vista. Todavia, deixar ‘o joelho’ na Universidade pode sugerir uma ironia com o gesto religioso - ajoelhar-se - um sinal de que aprova a laicização do saber. Tal articulação do corpo, ainda que importante, não tem relação direta com a busca pelo conhecimento...

De todas as partes do corpo citadas nesta espécie de testamento, as mãos são as que recebem menos importância da parte do poeta. Tanto, que não têm um local exato para serem deixadas, devem ser atiradas, o que já demonstra certo descaso, “por aí”. Também

²⁶⁷ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 136.

²⁶⁸ Joaquim Cardozo. “Macunaíma” in *Macunaíma - um herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez – Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. (Biblioteca universitária de literatura brasileira). pp. 335-36. (Grifo meu).

aqui parece estar presente uma espécie de auto-ironia, pois se a cabeça de um intelectual é tão importante, as mãos com as quais ele registra seus pensamentos também o eram, ainda mais em uma época em que não existiam os recursos tecnológicos de hoje (a imprensa industrial era incipiente). Tratando-se de Mário de Andrade, havia agravantes: ele era músico, tocava piano, atividade para a qual as mãos são fundamentais. Era poeta, escritor, ensaísta, jornalista, crítico, atividades que também dependem das mãos. Assim, os dois primeiros versos dessa última estrofe parecem resultado da finalização de um trabalho para o qual já não se está com muita paciência. Há neles uma certa negligência, mas chama atenção o fato de usar o “que desvivam como viveram”, como se as próprias mãos fossem responsáveis por seus atos, até nesse momento derradeiro, como se coubesse somente a elas, parar. E mais, seu carinho pela cultura popular, pelos artesanatos e por obras de autores eruditos, como as esculturas e pinturas, desmentem tanto descaso.

Há a possibilidade de o fato de Mário de Andrade ser um intelectual e não ter precisado usar as mãos como os operários das fábricas que se instalavam na cidade, fazê-lo ter certa prevenção com seu trabalho não apenas manual. Demonstrando, portanto, esse descaso com suas mãos, que, na visão do eu-lírico, fizeram um trabalho menos digno que o dos operários.

Mário de Andrade não esqueceu do Diabo nem de Deus, que receberão cada um seu quinhão. Essa religiosidade arraigada no poeta aparece no desfecho do poema. Nesse instante delicado, quando se trata da própria morte, é natural para um cristão, que as tripas – tidas geralmente como algo sujo, parte abjeta de qualquer animal – fossem atiradas ao Diabo, que aparece em caixa alta, alegorizado. Não serão comidas pelos abutres, como os bois dos bumbas, nem pelas piranhas como *o herói sem nenhum caráter*, pior, serão entregues ao Coisa-Ruim, num real sentimento de desprezo. E o que cabe a Deus, apesar do verbo no futuro, “será”, tem um tom de algo que, no fundo, sempre foi Dele. É como se sua alma estivesse prometida havia muito tempo, talvez no batismo. Ratificando esse ponto fundamental, resta o “Adeus”, que pode ser tanto a expressão usada por quem se despede, mas também a reiteração do caminho que deve seguir a partir da morte: “a Deus”.

O eu-lírico (poeta) está retalhado - como o boi e como *o herói da nossa gente* – e ficará dividido e espalhado, parece que demonstrando uma impossível síntese, como se fosse algo incompleto, que ao invés de juntar e/ou unir na busca de conclusão, acaba

sempre separado, desbaratado, esquartejado, numa repetição do que foi feito com heróis políticos e libertários do país. Parece sincero da parte do poeta sentir-se um ser fragmentado, ou querer ser dividido para a cidade. Rosenfeld²⁶⁹ lembra que, “na arte basta *parecer* sincero (e é muito difícil parecê-lo e sê-lo ao mesmo tempo, disse André Gide...)”. Por meio de um artifício engendrado pelo artista, o eu-lírico e as palavras passam a ser a máscara do poeta, fazendo-se boi, sacrificado e retalhado, ressaltando a sua importância para o país, tal como o animal, que foi eleito pelo próprio Mário de Andrade, símbolo de unidade nacional.

Ainda segundo Rosenfeld, o artista na busca pela sinceridade acaba por negá-la e

*[...] passa a sentir-se separado do espírito coletivo dominante que, ainda assim o determina em larga medida. Dessa duplicidade – reafirma o crítico - decorrem tensões agudas. A própria exigência da sinceridade é, então, sintoma da crise, ou seja, da cisão e do sentimento de fragmentação. Recurso característico para superar esta situação é, por exemplo, a busca da genuinidade na ingenuidade do tom popular.*²⁷⁰

Que é exatamente o que fez o autor das obras analisadas, que num tom popular e não apenas no tom, mas com recursos mesmo da cultura popular, se escondeu, fazendo-se boi, pondo em evidência seu despedaçamento.

Este dilaceramento demonstrado nas obras é o reflexo do Brasil, também fragmentado e disperso, sem solução possível que possa resolver tantos problemas espalhados num território imenso; onde seu povo ainda não recebe a atenção necessária, mas se esforça para sobreviver e ainda produz cultura, que também é tratada com descaso, numa mixórdia desesperadora, que o autor da rapsódia pôde conhecer um pouco em suas viagens. Isso se refletiu na busca incansável por um nacionalismo forçado, assumida por ele, que não era viável por ser solitária, lembrando o abandono do herói. E também, não se constrói um sentimento de nação apenas juntando, como forma de salvar do esquecimento,

²⁶⁹ Anatol Rosenfeld. *Op. cit.* p. 189.

²⁷⁰ Anatol Rosenfeld. *Op. cit.* p. 189.

o máximo de cultura que tenha sido produzida, colocando tudo numa obra literária, que será lida por uma minoria. Ainda hoje, são poucos os que lêem e entendem uma obra como *Macunaíma*.

A compreensão dessa obra é fragmentada e incerta, inclusive a minha, porque é a representação de um país problemático e difícil de se compreender, onde estão juntos, num convívio estranho, o progresso e o atraso, pois o primeiro não consegue eliminar o segundo, pelo contrário, ajuda a aumentar a distância entre ricos e pobres. Em *Macunaíma* já estão claras as impossibilidades, principalmente depois da volta dos irmãos para a floresta. E mesmo que ficassem em São Paulo continuariam com uma participação periférica, povoando alguma favela ou cortiço, este último já existia mesmo antes do final da escravidão. Eles viviam em condições mitológicas dentro da metrópole, e isso não podia durar. Quando voltam, passam a se agredir: é irmão perseguindo e engolindo irmão, literalmente. A Sombra não deixou de ser Jiguê por ter virado Sombra e seu estado de Sombra teve a colaboração direta das artimanhas vingativas de Macunaíma. A mesma Sombra-Caipora engoliu o irmão Maanape e a cunhada e depois virou urubu, quando este participava da comilança do boi, que representa o próprio Macunaíma. Parece uma anulação da alteridade...

O autor de *Clã do Jabuti* talvez não precisasse se preocupar tanto em querer forçar a participação da cultura popular na obra erudita, como se fosse o único jeito de ser nacional, num país onde seus habitantes nem tinham consciência de nação, e os produtores de cultura erudita, em sua maioria, sentiam-se, na verdade, mais europeus que brasileiros. Numa das primeiras cartas de Andrade a Drummond, em 1924, é possível perceber isso. Ele começa a travar uma luta ferrenha de convencimento do jovem mineiro, que amava a França e tudo que vinha de lá, como Anatole France e sua literatura, e o paulista avança com força demonstrando que só gostando e escrevendo sobre o Brasil, seria possível fazer arte brasileira²⁷¹.

A ancestralidade carregada pelo sujeito criador, bem como os estudos e informações absorvidos, acabam se revelando inconscientemente, mesmo de forma problemática, porque não pode ser de outro jeito. Como no caso da personagem do conto machadiano, “O

²⁷¹ Mário de Andrade. *Carlos e Mário*. Carta de Drummond, 22.11.1924. Carta de Andrade, resposta sem data, mas ainda de 1924. pp. 56-72.

homem célebre” (*Várias histórias*, 1896), analisado por José Miguel Wisnik, no qual Pestana se vê acometido pelo impulso criador de polcas amaxixadas, quando, na verdade, seu esforço concentrado é para criar obra erudita, um *réquiem*. Wisnik explica:

Alencastro afirma que Machado de Assis “compõe a charada que se coloca aos compositores imperiais pelo fato de o piano estar fora do lugar”. A palavra charada é muito bem aplicada aqui, e coloca-se, com mais propriedade ainda, ao leitor. Pois se a música erudita no Brasil comparece como uma espécie de “idéia fora do lugar”, (Alencastro alude certamente ao texto clássico de Roberto Schwarz), a polca-maxixe que assalta o Pestana é um “lugar fora das idéias”: ela dá sinal de um núcleo inconsciente que nele se manifesta e que o ultrapassa, e que sobrevém como a afirmação irreprimível pela qual se decanta algo de uma experiência coletiva não-verbal, feita de síncopas, acenos, negaceios, e a pulsão soberana que não há como calar²⁷².

É possível transportar a categoria “lugar fora das idéias” para a cultura popular rural, a que Mário de Andrade coletava para servir de inspiração aos músicos, isto é, Wisnik se refere à cultura popular urbana, que não quer caber, conscientemente, no pensamento do compositor que tem formação erudita, mas por uma consequência de processos mentais incontroláveis, e de um compositor singular que recebe influências de várias etnias, das quais não pode fugir, a cultura oral assimilada anteriormente acaba se revelando ou se impondo. Portanto, os músicos brasileiros não precisavam, necessariamente, tomar como matriz para suas composições, as criações literais do povo, como fez Luciano Galett, com o estímulo de Mário de Andrade. Elas acabariam por se revelar.

Mário de Andrade começará a perceber isso já no final dos anos 30, quando afirma em 1939: “não se pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em

²⁷² José Miguel Wisnik. “Machado Maxixe: o caso Pestana” in *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 59. Wisnik cita Luiz Felipe de Alencastro, “A invenção do mulato” in *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000; e Roberto Schwarz. “As idéias fora do lugar” in *Ao vencedor as batatas*. 4ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

que se realiza.”²⁷³ E, é ainda mais claro em *O Banquete* e demonstra mais uma vez, nas palavras de Janjão:

- *Eu afirmo que a “criação livre” é uma quimera, porque ninguém não é feito de nada, nem de si mesmo apenas; e a criação não é uma invenção do nada, mas um tecido de elementos memorizados, que o criador agencia de maneira diferente, e quando muito leva mais adiante. [...] De modo que o compositor brasileiro que se repimpa na vaidadezinha da sua pessoa, e imagina estar criando “livremente”, só porque desistiu de criar à feição dos elementos musicais que o Brasil lhe fornece, e a criará fatalmente agenciando os elementos musicais que já conhece, que estudou, que digeriu ou não, mas que se digeridos lhe saltam sem ele querer do eu profundo, e se não digeridos, lhe saltam da memória consciente*²⁷⁴.

Enfim, esclareceu algo que já estava dito desde *Paulicéia* passando pela antropofagia, ainda que agora esteja mais elaborado, pois o tempo passou e as idéias amadureceram.

A ida melancólica do herói para o céu resulta numa solução fácil, mitológica e desajeitada - àquela altura o mito já não explicava mais nada para aquele ser multifacetado – por isso seu *brilho é inútil*, levando-me a supor que o *brilho* está na obra e não apenas na personagem-estrela, visto que coloca alguns num caminho pedregoso de buscas, dúvidas e contradições, e, na tentativa de desvendamento do livro, fatalmente se é levado à procura de entendimento do país e de seu povo.

A obra tem seus propósitos, como frisei na introdução deste trabalho, por isso o expressionismo está estampado nas páginas de *Macunaíma*, sendo perceptível nas alusões às obras do gênero, e, principalmente, na forma. Segundo Gerd Bornheim,

[...] *é freqüente encontrarmos na arte expressionista personagens destituídas de identidade; ou bem a identidade se fragmenta, chegando mesmo a plurificar-se em diversas personagens, ou então ela é negada por uma espécie de estaticização que*

²⁷³ Mário de Andrade. “Evolução social da música no Brasil” in *Aspectos da música brasileira*. (Texto de 1939). p. 26.

²⁷⁴ Mário de Andrade. *O Banquete*. p. 150.

a transforma em marionete. A conservação da identidade da personagem supõe que a História seja dotada de sentido; mas estamos, apocalipticamente, no fim da História, na 'decadência do Ocidente'. E se a história perde sua consistência segue-se fatalmente a dissolução da personagem. Se se reduzir a personagem à fragmentação de situações momentâneas – átomos de sentido – tais situações tendem a expressar-se de um modo desesperado, que atinge a sua culminância no grito²⁷⁵.

Este trecho ajuda a entender vários momentos da obra de Mário de Andrade. Em primeiro lugar, a fragmentação em *Macunaíma*, a obra; e a de Macunaíma, a personagem. Todos estes aspectos ou características do expressionismo permaneceram nas três primeiras décadas do século XX, afetadas que foram pela carga negativa deixada pela I Grande Guerra. Reforçando o que já tratei na introdução deste trabalho, a obra é uma colcha de retalhos coloridos, é, nas palavras do próprio poeta, “arlequinal”, ou seja, é formada por fragmentos de tudo que o autor pode recolher na cultura brasileira e organizar num todo com sentido.

E a personagem é destituída de individualidade, ou seja, não tem um *ethos* próprio, uma característica apenas que lhe seja única, e o deixe parecido com ele mesmo, ou fique ressaltada em sua personalidade. Tem sim, as características dos povos que representa. Ele não é somente preguiçoso, que à primeira vista parece ser a marca mais forte; é também e, sem nenhum constrangimento, sensual e mentiroso; é ávido por dinheiro e faz qualquer coisa para consegui-lo; crê nos mitos, mas somente quando precisa deles; e é golpista e vingativo, se for preciso, engana e mata até a própria família, apenas para se dar bem em alguma empreitada, como, por exemplo, conseguir comida. É inclusive, por causa disso, numa briga por comida, que Macunaíma destrói seus parentes e fica só no mundo.

Aliás, os motivos desta briga do herói estão muito presentes na cultura brasileira, pois desde cedo somos instruídos ou educados a não brigarmos por comida, especialmente com os irmãos, mas dividir todo e qualquer alimento, pois brigar por comida é um erro grave do ser social. No Sertão brasileiro isso é impensável, não apenas devido a falta de

²⁷⁵ BORNHEIM, A. Gerd. “Duas Características do Expressionismo” in *O sentido e a máscara*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Col. Debates). pp. 66-67.

educação, mas por falta de generosidade com o outro. Tudo, ainda que seja pouco, obrigatoriamente, deve servir a todos. Talvez um resquício da doutrina cristã.

Posteriormente, temos o poema “Quando eu morrer”, que também apresenta a fragmentação do ser humano; o eu-lírico parece dilacerado pelo desespero, que se pode relacionar com a II Grande Guerra. Portanto, Andrade estava, mais uma vez, com suas emoções à flor da pele, proporcionadas por mais um momento de conflito mundial, era um autor do seu tempo, comprometido com seu presente.

Capítulo II O bumba-meu-boi de Bom Jardim

*O boi é protagonista da nossa
mais completa dança dramática.
Nosso romanceiro tem a obsessão
do boi. Basta lembrar o boi Espácio.
Mário de Andrade²⁷⁶*

1 – O bumba: seus recolhedores ou “mediadores”

Considero essencial não fugir da responsabilidade de analisar e tentar entender a cultura popular, como fez Mário de Andrade. Por esta razão e seguindo seus passos, este capítulo será reservado ao estudo do Bumba de Bom Jardim. Este é um dos folguedos coletados pelo próprio poeta paulista e o que lhe serviu de inspiração para escrever um folguedo semelhante em *Macunaíma*, e, deste modo, ajudou na construção de sentido da referida obra. Além disso, acabou colocando o bumba e as produções populares num lugar de destaque dentro do universo cultural brasileiro.

Também é importante entender o que é e como Mário de Andrade percebia os vários folguedos inseridos no bumba-meu-boi. Utilizarei, para chegar a tal compreensão, seus próprios estudos, não apenas sobre o bumba, mas também a respeito da cultura popular em geral. Além disso, me apoiarei em outros pesquisadores e teóricos mais recentes. Pretendo, assim, desenvolver o que já me propus na introdução, entender a estética do bumba a partir dos estudos de Andrade.

Com isso em vista, retomarei algumas informações do capítulo anterior e acrescentarei mais algumas que ajudarão nas novas discussões. A maioria das toadas desse bumba foi coletada em São Paulo²⁷⁷ desde 1926, cantadas por Antônio Bento de Araújo Lima, para que Mário de Andrade pudesse anotar. Este advogado e crítico de arte, com o qual o poeta estreitou amizade, residia no Rio de Janeiro e também era grande admirador da cultura popular, assim como da erudita. Há várias obras de sua autoria à disposição do

²⁷⁶ Mário de Andrade. “A literatura dos cocos” in *Os cocos*. p. 358.

²⁷⁷ Vide Capítulo I desta tese, onde o assunto é tratado.

leitor interessado em artes plásticas²⁷⁸. Há também, a história do *herói sem nenhum caráter*, já mencionada, recontada por Bento, a partir dos comentários que faz aos desenhos do artista plástico argentino, Carybé, que ilustrou a obra.

A família de Antônio Bento era proprietária do engenho Bom Jardim, localizado em Goianinha, ao sul de Natal/RN e um dos lugares onde o poeta paulista se hospedou em sua viagem de 1928/29. Nessa fazenda, Mário de Andrade pôde, finalmente, assistir a bumbas que se apresentaram para ele, a convite dos donos da casa: os bumbas de Bom Jardim e Fontes. Este último também foi recolhido e se encontra no livro *Danças Dramáticas do Brasil*. Enfim, o poeta pôde coletar mais algumas melodias com a ajuda dos cantadores e músicos dos folguedos, bem como checar as que já havia coligido.

Andrade, mesmo não sendo etnólogo, tinha preocupações de um profissional do ramo, pois fazia anotações e observações que esclarecem muitos pontos obscuros que a dificuldade no momento da coleta impunha. É por essa razão que acabamos conhecendo melhor a participação de Antônio Bento, que está, inclusive, apresentado no item “Psicologia dos Cantadores”, criado por Mário de Andrade, em seus estudos de *Danças Dramáticas do Brasil*. Mesmo não sendo integrante de qualquer bumba, mas o fato de ter cantado, em primeira-mão, o bumba de Bom Jardim para o autor de *Macunaíma*, Bento mereceu tal referência, transcrita a seguir:

Musicalizado aos poucos chegou a uma excelente firmeza rítmico-melódica. Apaixonado pelo canto popular, até na entoação o refletia com fidelidade. Pude muitas feitas controlar as melodias e variantes que A. B. de Araújo Lima me dera. Estavam certas. A este amigo verdadeiro devo uma colaboração e assistência inestimáveis. Inflexível, tiranizando a minha fadiga, às vezes extrema, exigia uma fidelidade cega, mesmo maior que a possível em se tratando de cantor nordestino popular. Dividindo a riqueza da amizade dele, no momento, apenas entre mim e a cantiga do povo, é certo que às vezes foi excessivo na exigência. Foi por não ter de

²⁷⁸ Antônio Bento de Araújo Lima. *Manet no Brasil*. Estudo comemorativo da passagem do centenário da visita do pintor ao Rio de Janeiro – 1849-1949. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1949. *Expoentes da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Clube de Arte, 1973. “Comentários às ilustrações de Carybé” in *Macunaíma*. Edição comemorativa do cinquentenário da publicação de *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. 1928-1978. Rio Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos e Edusp, 1979. Milton da Costa. São Paulo: Kosmos, 1980.

*música artística o conhecimento suficiente pra compreender a impossibilidade do piano atual refletir inflexões do som cantado. Mas tenho de reconhecer que A. B. de Araújo Lima com as exigências de amigo, foi quem me deu paciência, assistindo diariamente ao meu trabalho penoso, ajudando-o no tomar textos, enriquecendo-o com indicações úteis e esclarecimentos e me confortando. Devo a ele o melhor do orgulho com que afirmo a exatidão das minhas gravações*²⁷⁹.

É possível perceber, a partir desta declaração, quão importante foi a ajuda deste amigo, nas coletas realizadas por Andrade, tanto antes da viagem como durante, já no Rio Grande do Norte, quando ajudou também com esclarecimentos e conforto, para o trabalho árduo. O controle exercido e mencionado neste trecho, sobre as melodias e suas variantes, se refere ao fato de Bento já ter cantado muitas toadas e o recolhedor ter se deparado depois com a gente do povo cantando as mesmas cantigas e ficar constatado que Bento havia sido fiel na reprodução do canto popular, até mesmo exigente demais para as possibilidades técnicas de então, como ressaltou Andrade. Isso é muito importante, pois dá credibilidade às coletas feitas a partir do seu canto, como frisou o poeta na última frase do trecho: “Devo a ele o melhor do orgulho com que afirmo a exatidão das minhas gravações”.

A participação ativa de Antônio Bento nas coletas de bumba nos leva a inseri-lo em um grupo denominado por Peter Burke²⁸⁰ de “mediadores”, listado em seis categorias: (1) os grandes escritores, que observavam a cultura popular e a utilizavam em suas obras, exemplificado com Rabelais; (2) os sermões dos frades; (3) os folhetos e livretos populares; (4) a coleta compilada por forasteiro ou não; (5) os registros dos inquisidores e (6) os tumultos e rebeliões.

Trazendo tais informações para este caso específico e brasileiro, podemos afirmar que os mediadores são pessoas letradas, que circulam entre as duas tradições – popular e erudita -, transportando dados e conhecimentos de um lado para outro, ou porque gostam e acabam divulgando o que sabem para outros, e este é o caso de Antônio Bento; ou porque fazem coletas, analisam, publicam ou criam novas obras a partir do material coletado, como fez Mário de Andrade e muitos outros. Burke ainda faz um alerta quanto aos

²⁷⁹ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. Oneyda Alvarenga (org.). 2ªed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. (Reconquista do Brasil, 227 – Volume Único). p. 542.

²⁸⁰ Peter Burke. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Europa, 1500-1800. Denise Bottmann (trad.). São Paulo: Cia. das Letras, 1989. pp. 91-103.

“mediadores”, que mesmo sendo fontes fecundas, nem sempre são confiáveis, visto que podem demonstrar, por trás das escolhas dos dados registrados, alguma ideologia, doutrina ou propaganda. Até mesmo pelo fato de não conseguirem anotar tudo, devido às impossibilidades impostas à coleta.

Da parte de Mário de Andrade, ele mesmo insistia que não era folclorista²⁸¹, e que seu interesse era colher melodias para gerar subsídios de trabalho para os compositores, por esta razão, a coleta do bumba é incompleta, faltam as falas das personagens, há apenas algumas indicações do que eles disseram e/ou fizeram em forma de rubrica, como é fácil constatar no Bumba de Bom Jardim. Com relação a Antônio Bento, ficou claro que o colaborador fazia questão de ser fiel e não influenciar o canto popular com sua erudição.

Os “mediadores” têm grande importância, pois fazem com que a produção popular se mostre, se dê a conhecer mais amplamente, diluindo os preconceitos, e, deste modo, seja entendida e respeitada. Também levam esses conhecimentos para o futuro, não como forma preservacionista dos saberes populares, visto que o fato de estarem num livro ou mesmo gravados, não quer dizer que estejam preservados. A cultura popular é viva e dinâmica, deste modo, ficará guardada de acordo com o que foi coletado naquele momento.

O mérito da recolha está em poder mostrar como era apresentado o folguedo por aquele grupo, naquela ocasião, com seus significados e importância social, dando a chance de outros conhecerem parte do patrimônio cultural e imaterial do país. Além de proporcionar, como queria Andrade, a outros artistas, uma fonte de conhecimento que possa gerar novas criações culturais. E, ainda, pode induzir a produção de estudos que visem o entendimento da formação do país ao longo do tempo, com sua rica diversidade e, também, desigualdades, principalmente pelas injustiças sociais, bem como a luta de um povo alegre que não se rende e busca seu direito ao progresso e à modernidade, sempre negados.

²⁸¹ Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. 15.12.1928. “Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem... Me interessa pela ciência porém não tenho capacidade pra ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto...”. p. 206.

2 - Os brincantes e suas comunidades

Os músicos e cantadores apresentados pelo poeta na “Psicologia dos Cantadores” são: Vilemão da Trindade e João Sardinha, e foi no trabalho com eles que Andrade pôde confrontar o que havia sido cantado por Antônio Bento e confirmar que estava correto.

É importante conhecer os agentes produtores da cultura a qual se pretende estudar. As apresentações proporcionadas pelo recolhedor têm também esta utilidade. A não ser sobre estes dois músicos, Andrade não trata dos demais componentes do folguedo. Não há entrevistas com os agentes sociais do bumba. Esta ausência poderia dificultar o entendimento sobre a sociedade na qual estavam inseridos e sobre a importância, para eles, de dançar bumba. O contexto social e o espaço físico onde ocorrem os folguedos são imprescindíveis na compreensão tanto dessa sociedade como do próprio folguedo.

De início, apresentarei as descrições feitas por Mário de Andrade, desses dois membros importantes do folguedo de Bom Jardim, por serem os instrumentistas que sustentavam o canto, a música e a dança no bumba conforme suas anotações. O olhar agudo com que descreve os dois músicos ajuda o leitor a entender quem eram e como lidavam com o fazer cultural no qual estavam envolvidos. O primeiro músico descrito é:

Vilemão da Trindade

Mulato escuro. Homem feito. Rabequista e cordeonista de profissão. Tocador de bailaricos, tocador de “Boi”, ignorante de música teórica, intuição excelente, reproduzindo imediatamente no instrumento dele o que a gente cantava ou executava no piano. Ouvido excelente. Temperamento barroco, enfeitador das melodias na rabeça. Alguma incerteza de execução que se tornava freqüentemente fantasista. Coisa proveniente da própria musicalidade improvisatória do rabequista e não de insuficiência. E por humilde e tímido, só depois de certo trabalho se acamaradou mais comigo. Assim mesmo não dizia nunca que estava errado. Se limitava a tocar de novo o documento pra que eu mesmo descobrisse os meus enganos. Muito paciente. As peças dele foram tomadas com bastante dificuldade. Vilemão as variava em extremo nos enfeites e era de ritmo bastante divagativo embora bem batido nas danças. Quero dizer que nas peças coreográficas acentuava bem metronomicamente os tempos fortes. Nas outras

*peças, pelo fato mesmo de estar sempre acompanhando cantores, duplicando no instrumento o canto alheio, não tinha ritmo próprio, acostumado a servilmente seguir os outros. Isso lhe dava na execução solista dessas melodias aquela hesitação de expectativa do acompanhador à primeira vista. Mas com as reservas relativas a tudo isso, anotei com o máximo de fidelidade as melodias que Vilemão tocava, em repetições numerosíssimas*²⁸².

Estas afirmações sobre Vilemão da Trindade são preciosas para que se possa perceber, inclusive, a importância do acompanhador, pois o rabequista mesmo não sendo conhecedor de teoria musical e não estando na linha de frente de uma apresentação, era um músico intuitivo e sustentava o ritmo da canção, sem deixar de improvisar. Conseguia acompanhar qualquer música e cantor, pois seu aprendizado de ouvido, aliás “ouvido excelente”, frisado por Andrade, permitia-lhe tal desenvoltura, mesmo sem ser muito criativo, tinha competência para acompanhar os outros músicos e cantores. Por esta razão, teve humildade, serenidade e paciência para ajudar Mário de Andrade a anotar o que desejava.

Sobre o parceiro de Vilemão escreve pouco:

João Sardinha

*Branco, certas maneiras educadas apesar de homem do povo. Velhuco forte ainda. Cantador firme e fixo. Melodia de pedra, incapaz de variar. Conhecedor de “Boi”, controlou as melodias que Vilemão me dava e deu algumas, como o “Lamento” de Mateus, já escutada por mim num Boi de Natal. Indiferente*²⁸³.

Esta contrapartida é elucidativa. Diferentemente do parceiro, João Sardinha é um músico mais apurado e mais seguro de si. É aquele que aparece por não apresentar constrangimentos em demonstrar o que sabe, todavia, não é improvisador, sua “melodia é de pedra, incapaz de variar”. É na associação dos dois músicos, que surge a qualidade do cantar popular, pois como acabou demonstrando na “Psicologia dos Cantadores”, um

²⁸² Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. pp. 542-43.

²⁸³ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 543. (Grifos meus. Juízo de valor negativo e completamente dispensável, o que demonstra certo preconceito do observador, que nivela uma possível falta de educação com o fato de a pessoa ser simples e do povo).

complementa, com suas virtudes, as deficiências do outro, transformando o conjunto numa unidade equilibrada e virtuosa.

E os demais brincantes? Um folguedo não se faz apenas com os músicos! Seria pertinente a apresentação dos outros membros do grupo para que se tivesse noção de quem eram estas pessoas, pois apenas o talento dos dois músicos não expõe a sociedade na qual viviam, porque, como afirma Roger Bastide:

O folclore não flutua no ar, só existe encarnado numa sociedade, e estudá-lo sem levar em conta essa sociedade é condenar-se a apreender-lhe apenas a superfície.

E reforça a seguir:

*O folclore só é compreensível quando incorporado à vida da comunidade. É preciso substituir as descrições analíticas com cheiro de museu, que destacam os fatos da realidade em que estão imersos e da qual recebem um sentido, por uma descrição sociológica que os situe no interior dos grupos.*²⁸⁴

Na esteira de Bastide, Florestan Fernandes²⁸⁵ também ressalta o quanto é importante dar atenção a quem produz a cultura popular e não apenas ao produto final. Abre seu ensaio com a frase, segundo ele, usada por muitos, mas compreendida por poucos, principalmente pelos folcloristas: “O folclore constitui uma realidade social”. Para o sociólogo, não basta fazer tal afirmação, e querer descrever as festas ou outras cerimônias e manifestações da cultura do povo sem se preocupar com outras dimensões que interessam à coleta de dados, como: em que condições sócio-econômicas vivia a comunidade em foco. Demonstra sua afirmação por meio da pesquisa feita por Antonio Candido²⁸⁶ sobre a cultura cabocla, que levou em consideração: as “modalidades do comportamento coletivo” e os “vínculos às condições da vida social organizada da comunidade”. Noutras palavras, para trabalhar com

²⁸⁴ Roger Bastide. *Sociologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Editora Anhambi, 1959. pp. 2 e 9.

²⁸⁵ Florestan Fernandes. “Folclore e Sociedade” in *O folclore em Questão*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1989. pp. 28-29. (1ª ed. 1960).

²⁸⁶ Florestan Fernandes se refere a Antonio Candido. *Os Parceiros do Rio Bonito*. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 9ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2001. (1ª ed. 1964).

a cultura popular, “o cientista social precisa descrever as ocorrências folclóricas através das motivações, das situações de vida e das compensações que entram em jogo”²⁸⁷.

Infelizmente, não terei acesso a tantos detalhes nem sou cientista social. Hoje, não é mais possível encontrar aquela comunidade do bumba de Bom Jardim²⁸⁸, mas isso não é razão suficiente para deixar de estudar o folguedo recolhido há 80 anos. O próprio Antonio Candido reforça esta busca pela vida social de quem produz cultura, para que seja possível ter uma compreensão mais ampla do objeto de estudo, visando uma melhor interpretação. Candido vai mais além quando ressalta a importância de como se estudar a produção cultural dos grupos rústicos iletrados, ou seja, é preciso escolher um foco a ser pesquisado. Segundo ele,

*[...] a atividade artística do homem primitivo e do homem rústico (que nisso se aparentam) mantém com a vida social e seus fatores básicos ligamentos de tal ordem, que só podem ser bem compreendidos se estudados por meio da combinação de pelo menos três disciplinas – ciência do folclore, sociologia e análise literária -, que, isoladamente, não permitem interpretação justa. A predominância de uma das três depende do objetivo – que pode ser a mera descrição; o estudo do condicionamento e função social; a análise estética. Mas a sua conjugação é necessária, pois nas literaturas orais a autonomia do autor é menos acentuada, enquanto é mais nítido o papel exercido pela obra na organização da sociedade*²⁸⁹.

Usando as categorias acima, é possível afirmar que o interesse principal deste trabalho é a ‘análise literária ou estética’, mas numa tentativa de não fazer uma interpretação injusta – como orienta Candido – buscarei apresentar não apenas a produção artística, mas também alguns grupos de brincantes, a partir dos dados coletados por Mário de Andrade a respeito das comunidades natalenses que produziam bumbas e outros

²⁸⁷ Florestan Fernandes. *Op. cit.* p. 29.

²⁸⁸ Cf. Deífilo Gurgel. *Manual do Boi Calemba*. Natal: Nossa Editora, 1985. p. 12, o bumba de Bom Jardim não existe mais. E mesmo que existisse, 80 anos depois, a comunidade já seria outra assim como o folguedo.

²⁸⁹ Antonio Candido. “Estímulos da criação literária” in *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000. p. 40.

folguedos, conforme registrado em passagens do diário escrito durante a viagem, em tom de crônica, para ser publicada no *Diário Nacional*, hoje no livro *O turista aprendiz*²⁹⁰.

Northrop Frye²⁹¹ também ensina que o crítico ou estudioso de literatura deve se preocupar não apenas com o contexto histórico, mas entender “a real presença da cultura na comunidade”, visto que a arte não é apenas uma “comunicação do passado ao presente”, mas ambos simultaneamente. Assim, selecionei alguns momentos que considere mais representativos e podem ajudar a pensar nestes brincantes como um todo, no seu dia-a-dia, em seus bairros e residências, ou seja, fora da arena de apresentação, pois, já serão analisados no espetáculo, juntamente com sua produção cultural, que é o bumba-meu-boi. Todavia, as pessoas que serão apresentadas aqui, não eram exatamente as que faziam parte do bumba de Bom Jardim, mas moradores dos bairros natalenses, que também participavam de diversos folguedos e que viviam, provavelmente, em condições semelhantes.

Há vários trechos do diário em que Mário de Andrade descreve suas andanças pelos bairros de Natal, indo a pé em busca de ensaios de Cheganças, Pastoris, Congos e Bumbas. Em seu texto há detalhes aparentemente sem importância, mas que ajudam a compor um cenário, arrastando consigo o leitor, também caminhante, quase vendo aquilo que lê, como no início desta crônica:

*Rocas é um bairro antigo da cidade. Quando a gente desembarca no lugar chamado Coqueiros a iluminação acaba, o pé assustado principia andando vagarento na areia mole e um farrancho de coqueiros na esquerda assombra a claridade ambiente produzida por todas as estrelinhas do universo...*²⁹²

A luz elétrica ainda não havia chegado a toda a cidade de Natal e a crônica vai seguindo a ordem daquilo que é visto e, assim, apresentando e denunciando tudo que é filtrado pela percepção de seu autor. A técnica utilizada no relato leva o leitor a andar com o cronista, fazendo-o participar de suas associações de idéias, olhares, emoções, e aderir às

²⁹⁰ Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. (Neste livro estão as anotações das “Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega – 1927”, e da “Viagem etnográfica” para o Nordeste, 1928-29).

²⁹¹ Northrop Frye. *Anatomia da crítica*. Péricles Eugênio da S. Ramos (trad.) São Paulo: Cultrix, 1973. p. 32

²⁹² Mário de Andrade. *Op. cit.* Crônica do dia 18.12.1928, p. 209.

críticas e reclamações. Alguns parágrafos mais à frente, Mário de Andrade volta a tratar do bairro e chega ao seu destino:

Pouco adiante a areia empina numa duna secular, já fixa. É o Areal chamado, um morro cheio de casas proletárias alinhadas numa rua bem larga rodando no vento. Por ali moram embarcações, catraieiros, operários das docas. Duma ou doutra casa o candieiro vem na porta ver a gente passar. A rua está viva. Sons de pandeiro, pessoal se chamando, um tambor mais pra longe e na porta da venda um ajuntamento. Vão ensaiar Chegança pra Natal. Gente boa. Se entusiasma com a nossa curiosidade. – “Ninguém mais não entra não! Só os moços!” Vão buscar cadeiras pra nós e na saleta cimentada que o candieiro ventando alumeia de sombras, cantam, dançam, representam duas horas, sem parada. E fico maravilhado.²⁹³

Note-se que o poeta escreve a palavra Natal propositadamente ambígua, a qual podemos ler como a festa e a cidade. E apresenta o leitor à pobreza da casinha onde é bem recebido, numa luz trêmula que produz mais sombras que luminosidade, porém a alegria da dança não é afetada. Seu texto tem o ritmo de uma caminhada e as palavras escolhidas deixam-no com uma imensa força lírica, de tal forma que se arrumássemos as frases como se fossem versos, ficaria muito parecido com um poema.

As palavras lembram a voz do povo, visto que apresentam não apenas o cenário onde ele vive, um morro com seu chão de areia batida, com o vento levantando poeira na rua de casas simples, mas também a alegria, pois evocam festa. Seus moradores são apresentados por meio das prováveis profissões e dos lumes das lamparinas que surgem nas portas à medida que os visitantes passam. Até que os caminhantes entram numa das casas para assistir ao ensaio de Chegança, causando grande satisfação nos moradores. É possível se sentir lá com os visitantes, devido à qualidade da descrição feita pelo poeta.

O interesse de Mário de Andrade em registrar tais detalhes dos moradores da periferia de Natal devia-se a sua busca pela identidade nacional. Por esta razão, esses textos têm um valor igual ao registro da cultura produzida por este mesmo povo, porque, para o poeta, seus significados eram semelhantes. Nesta época, final dos anos 20, Andrade queria

²⁹³ Mário de Andrade. *Op. cit.* Crônica do dia 18.12.1928, p. 210.

conhecer e se identificar com o povo brasileiro, pois em seus horizontes estava a função social do artista erudito, que só produziria uma arte nacional quando conhecesse seu povo, sua cultura e soubesse fazer uso desse acervo, sem exotismos²⁹⁴. Por esta razão, ele mesmo passou a viajar pelo país, buscando esse saber popular.

No *Ensaio sobre a música brasileira*, cuja 1ª edição é de 1928, por um lado é onde Mário de Andrade mais critica o egoísmo dos compositores e, por outro, onde mais se percebe seu interesse pela cultura do povo e seu incentivo para que os outros também se interessem:

*O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora.[...] O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feito por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. E onde estão? Na música popular. Pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até dos nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo.*²⁹⁵

Noutro momento do mesmo *Ensaio*, quando trata do canto coral, é ainda mais claro com relação à função social do artista e, mais uma vez, duro com os compositores:

*País de povo desleixado onde o conceito de Pátria é quasi uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumanisa os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unanimidade psicológica, uniformes e comoventes independeram até agora dos homens dele que tudo fazem para desvirtuá-las e estragá-las; o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país*²⁹⁶.

²⁹⁴ Mário de Andrade. *Ensaio sobre a música brasileira*. p. 11.

²⁹⁵ Mário de Andrade. *Op. cit.* pp. 15-16.

²⁹⁶ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 51.

Por meio dessa obra é possível entender as razões que levaram Andrade a viajar pelo Norte e Nordeste do país e fazer do seu dia a dia um constante aprendizado. E, não se conformando, escreveu crônicas diariamente, muitas publicadas em jornais paulistas, dividindo suas viagens com os leitores. Sua possível obra *Na pancada do ganzá*, onde trataria das recolhas que fez, nunca saiu dos rascunhos, mas chegou ainda a ter uma “Introdução”, escrita em 1934, poucos anos depois da viagem. É lá que ele diz emocionado:

Recolhendo e recordando estes cantos, muitos deles tosquíssimos, precários às vezes, não raro vulgares, não sei o que eles me segredam que me encho todo de comoções essenciais, e vibro com uma excelência tão profundamente humana, como raro obra-de-arte erudita pode me dar. Não sei que apelo tradicional me leva, que coincidência de afeto, de corpo, de esquecimento de mim; sei mas é que em vão reconheço este e outro defeito nos cantos. Eles me comovem mais que nada e eu me identifico com eles numa Einfuehlung²⁹⁷ perfeítíssima. Necessária. Como devem ser necessários todos os nossos gestos humanos.²⁹⁸

Por isso, continuemos a percorrer a cidade, guiados pelo viajante-pesquisador incansável. Na Noite de Natal, o autor de *Macunaíma* também anda pelos bairros apreciando as festas populares e, no bairro de Solidão, encontra uma Chegança e comenta:

O cordão está alinhadíssimo, a moraima de encarnado, os cristãos, vestidos de marujos numa brancura polida relumeando. Gente pobríssima que gastou o que tinha pra aparecer assim²⁹⁹.

²⁹⁷ Empatia.

²⁹⁸ Mário de Andrade. *Os cocos*. p. 388.

²⁹⁹ Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. Crônica do dia 24.12.1928, p. 218. (Esta dança é a reprodução da luta entre cristãos e mouros, isto é, a cruzada marítima para batizar os gentios muçulmanos, que no folguedo estão de vermelho e são vencidos pelos marinheiros de branco, cristãos. Também foi coligida por Mário de Andrade e se encontra em *Danças Dramáticas do Brasil*.)

No dia 1º de janeiro de 1929, depois de já ter circulado por vários bairros da cidade e tentado descobrir como realmente sobrevivia toda aquela gente alegre, Mário de Andrade expressa sua preocupação:

Está claro que uma das minhas observações mais carinhosas vai se dedicando ao homem-do-povo. Afinal a situação das chamadas “classes inferiores” é boa ou ruim por aqui? Minha pergunta não cogita da felicidade, é lógico, mas da facilidade de vida, porém. Vou dando as minhas observações embora as dê com certa reserva. Passeios que nem o meu são sempre insuficientes pra afirmativas completas. Perguntas não servem pra quase nada: um socialista me falou que a situação dos proletários é medonha em Natal e um ricoço com psicologia de filho de senhor de engenho me garantiu que não tem pobreza na cidade³⁰⁰.

As respostas às suas perguntas dependem da origem social, situação econômica e ideológica de quem é argüido. E Andrade, demonstrando interesse pelos pobres que ele está vendo, revela sem citar nomes, que tem quem não veja pobreza numa casa sem quase nada dentro, iluminada com luz de lamparina a querosene, numa rua ainda sem saneamento básico, já que o cronista atola os pés na areia. Portanto, acaba por apresentar uma contradição do que foi dito por alguém da classe dominante com aquilo que vê e descreve. E, também confronta o que afirmara o socialista sobre a pobreza dos trabalhadores, com a opinião contrária do possível filho de senhor de engenho, sem, no entanto, fazer uma crítica direta, deixando que o leitor tire suas próprias conclusões. Na mesma crônica, prossegue comentando sobre a alegria e a aparência de saúde dos natalenses, que não se pode confundir com a situação real de sobrevivência:

Se saúde, facilidade, bem-estar fosse deduzível da alegria, o proletário nordestino vivia no paraíso. A gente daqui é alegre e cantar tanto como ela não sei se cante. E não deduzo isso da época de festa em que estou não. O pessoal amanhece já cantoria. E tudo é pretexto pra cantar. Pra conduzir umas vacas, um percurso urbano curto, o vaqueiro de perto de casa, não desleixa o aboio. Os trabalhos pesados não se faz sem cantiga, nem os leves!... As praias ressoam

³⁰⁰ Mário de Andrade. *Op. cit.* Crônica do dia 01.01.1929, p. 231.

*noitemente na toada aberta dos coros. Eu já estou familiar em Natal sou “o dotô que veio de S. Paulo studá ‘Boi’ ”, me falaram outro dia eu passando*³⁰¹.

O modo de olhar e descrever o que viu, ajuda o leitor a entender melhor, as populações simples dos bairros, que eram os agentes da cultura popular: “Natal está dançando Pastoris, Chegança, Congos e preparando o ‘Boi’ de Reis... Alegria existe muita”, arremata na crônica acima.

Mário de Andrade se mostra um observador singular, pois vê como um “aprendiz”, como quem tem vontade de conhecer, pois anda pelas periferias, onde não há monumentos, belezas naturais ou pontos turísticos que chamem a atenção de um visitante comum; nesses locais só há interesse para quem quer ir além das aparências, para quem quer estudar e entender os brincantes, por isso, deixa registrado, a fim de que outros também possam participar e compreender com ele. E o povo tinha ciência disso, como demonstrou no comentário ao seu respeito, em voz alta, ao vê-lo passar.

Assim, na crônica de 02 de janeiro de 1929, Andrade apresenta com detalhes como vivem, moram, se alimentam e onde trabalham os operários e pescadores moradores de dois bairros de Natal, Rocas e Alecrim, neste último, quatro dias depois, no dia de Reis, ele veria pela segunda vez, o Boi Calemba³⁰².

Escreveu Mário de Andrade:

*Não há mocambo. O mangue fica da outra banda do Potenji*³⁰³, *onde ninguém não mora. No Alecrim como em Rocas as casas são cobertas de telha e muitas de tijolo. Se enfileiram, pequenas, porta e janelas de frente em avenidas magníficas, todas com o duplo de largura da rua comum paulista. [...] Nas casinhas dos operários se entra numa sala de viver comunicada por um corredor quase da mesma largura com outro mais ou menos corredor, fundo da casa onde a mulher cozinha e todos comem. O espaço que se emparedou entre esses corredores e sala é a ‘camarinha’, quarto pra dormir. No geral se dorme em rede. A comida é bem monótona. Farinha, feijão e carne-seca. Também usam carne-de-sol, pouco secada*

³⁰¹ Mário de Andrade. *Op. cit.* Crônica do dia 01.01.29, p. 232.

³⁰² O poeta já havia visto um ensaio deste bumba e coletado algumas melodias, no dia 22.12.1928, informação registrada também no mesmo diário de viagem, na crônica de 23.12.1928, p. 217.

³⁰³ Rio Potenji, que corta a cidade em direção ao mar.

*e pouco durável. Bacalhau. Especialmente o ‘voador’ salgado, que pescam em quantidade nas costas do Rio Grande do Norte. [...] O operário toma seu cafezinho de manhã: vai pro serviço. A maioria trabuca no algodão e no açúcar. Descalços no geral, calça e paletó de algodãozinho, às vezes sem camisa, que calor! cobrindo a cabeça com o chapéu de palha de carnaúba, muitas feitas de forma fantasista, muito engraçada*³⁰⁴.

É possível inferir que o observador não somente entrou nas casas, mas também fez perguntas aos seus moradores, pois não se tem acesso a tantas informações apenas com o olhar. Por isso, fica evidente que os trabalhadores-brincantes viviam de forma simples, sem muitos recursos financeiros, porém moravam em casas de tijolos, como frisou Andrade, que neste momento está comparando com os mocambos vistos em Recife/PE, construídos de palha de coqueiro, papelão e tábuas, nos mangues e alagados, às margens dos rios Capibaribe e Beberibe, que, ao contrário de Gilberto Freyre³⁰⁵ - admirador romântico dessas precárias moradias -, o deixaram chocado: “Já contei que os mocambos do Recife me horrorizaram”³⁰⁶, diz no meio da crônica. Quanto à alimentação, também havia frutas, visto que em determinados momentos de *O turista aprendiz*, Mário de Andrade trata das delícias do caju, do abacaxi e do coco, comuns na região.

Além das referências à pobreza na qual viviam os trabalhadores, o observador também ressalta, indignado, a dificuldade enfrentada por eles para colocarem o bumba na rua, pois precisavam pagar para usar o espaço público, quando não tinham dinheiro sequer para viver melhor:

*Hoje o Boi do Alecrim*³⁰⁷ *saiu pra rua e está dançando pros natalenses. Os coitados estão inteiramente às nossas ordens só porque Luís da Câmara Cascudo e eu, de embrulho, conseguimos que pudessem dançar na rua sem pagar a licença na Polícia. Infelizmente é assim, sim. Civilização brasileira consiste em impecilhar as tradições vivas que possuímos de mais nossas. [...] Boi de S. Gonçalo outro dia*

³⁰⁴ Mário de Andrade. *Op. cit.* Crônica do dia 02.01.1929. pp. 232-33.

³⁰⁵ Gilberto Freyre. *Manifesto Regionalista*. pp. 53-55.

³⁰⁶ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 231.

³⁰⁷ O Boi do Alecrim é o mesmo Boi Calemba, já referido. Alecrim é o bairro onde moram os brincantes e por extensão, do bumba.

*marchou de pé no areão várias horas de Sol pra chegar a Redinha e ganhar quarenta paus! é horroroso*³⁰⁸.

No mesmo diário, há muitos outros comentários sobre o assunto, mas a seleção acima já é suficiente para se entender quem eram os brincantes de Natal nos idos de 1928/29.

Pensando nos brincantes de Bom Jardim, realizadores do bumba do mesmo nome e foco principal deste capítulo, transcrevo um trecho da mesma crônica de 02.01.29, onde revela uma curiosidade sobre sua alimentação. Por ser uma região de engenhos de cana-de-açúcar, seus derivados faziam parte da dieta do povo, como a rapadura, o melaço, a garapa e outras iguarias desse gênero. Mário de Andrade informa:

*Os do açúcar muitas feitas não almoçam. Desde manhãzinha preparam o barril de mocoioró que mata a sede e sustenta até a hora da janta, noitinha, lá em casa. Dizem que o mocoioró é muito alimentar: dose forte de açúcar bruto, água e talhadas de limão. Usam também a nossa “garapa” sulista, caldo de cana puro, que nos tempos de moenda é a bebida comum nos engenhos*³⁰⁹.

O poeta-pesquisador se sentia à vontade como hóspede de Câmara Cascudo, em Natal, e de Antônio Bento, no engenho de Goianinha, pois sempre que se refere aos trabalhadores desses locais, diz “os de casa”, “lá em casa”, incluindo-se entre os moradores. E, neste caso, os do engenho Bom Jardim, que bebiam uma espécie de limonada feita com açúcar mascavo, que alimenta e mata a sede, visto que o caldo de cana é rico em açúcar e ferro, e o limão, em vitaminas. Dado este confirmado por Gilberto Freyre³¹⁰, que também trata dos males causados pelo excesso de açúcar ingerido na época da moagem.

Uma informação que não está nas crônicas, mas pude testemunhar no interior de Pernambuco, numa região cercada por engenhos produtores de rapadura e de outros

³⁰⁸ Mário de Andrade. *Op. cit.* Crônica de: 06.01.1929. p. 238. Andrade se referia ao bumba de São Gonçalo do Amarante, cidade a 19 km de Natal, que havia ido dançar para ele na praia de Redinha, no dia 30.12.1928.

³⁰⁹ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 233.

³¹⁰ Gilberto Freyre. *Nordeste – aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. (Col. Documentos Brasileiros, nº 4). p. 129

derivados da cana-de-açúcar, é que durante a moagem, o almoço dos trabalhadores do eito, normalmente, era entre oito e nove da manhã, pois já estavam na labuta desde a madrugada. Talvez por isso, Mário de Andrade não tenha visto e deduziu que não almoçavam. E na hora que seria de almoço, que é a mais quente do dia, eles tomavam uma merenda refrescante, exatamente a que Andrade viu.

Não é possível ter certeza do tratamento dado aos trabalhadores no engenho Bom Jardim, visto que o próprio Antonio Bento, filho do dono do engenho, era integrado à vida dessas pessoas, amando e sabendo de cor seus cantos e folgedos, como já vimos, além de dar total apoio a Mário de Andrade nos momentos difíceis da recolha, hospedar cantadores, enquanto estes trabalhavam com seu amigo paulista; é possível deduzir somente que as relações deviam ser boas. Em todo caso, Gilberto Freyre explica as razões da falta de carne e de outros alimentos na mesa dos trabalhadores do engenho:

....a monocultura da cana repeliu o gado para os sertões como se enxotasse animais danados. Repeliu o gado do mesmo modo que as matas, que os pássaros, que as plantas, que os indígenas mais agrestes. Só se conservaram nos engenhos os cavalos, os bois, as plantas, as caboclas e a mata a serviço imediato do açúcar e dos aristocratas do açúcar. Daí desequilíbrios profundos na vida e na alimentação da gente do 'litoral' da 'mata', sobretudo da gente das casas de barro, a gente pobre e aparentemente livre, moradora nos engenhos de cana, mas impedida, como fosse escrava, de criar bicho, de plantar legume, de cultivar a terra doutro jeito que não fosse a serviço – e serviço imediato – da monocultura da cana e dos seus senhores³¹¹.

Estas informações servem também para a atualidade. Infelizmente, ainda hoje, pelo menos em Pernambuco e Alagoas, locais que conheço, continua assim. Na zona da Mata, quase não se vê outra paisagem que não seja o verde claro da cana-de-açúcar, portanto, as usinas vieram agravar ainda mais a situação alimentar das populações locais, o que é confirmado pelo pesquisador Nelson Chaves:

³¹¹ Gilberto Freyre. *Op.cit.* pp. 106-107.

Com o desenvolvimento da agroindústria da cana de açúcar e instalação de usinas, fazendo desaparecer os engenhos bangüês, a situação alimentar da zona da Mata, região canavieira por excelência, foi se agravando. Na época dos engenhos de açúcar, a pecuária era praticada em condições razoáveis; o boi era utilizado como meio de transporte e havia sempre leite para o uso das crianças. Era comum também a criação de animais de pequeno porte, como cabras, carneiros, aves; existiam os pomares, pelo menos em torno das casas-grandes. Contudo, com a instalação das grandes usinas, quase toda a terra disponível foi sendo reservada para o cultivo da cana de açúcar. Árvores frutíferas e matas foram derrubadas e a pecuária foi sendo reduzida a um mínimo, uma vez que o transporte passou a ser feito por estradas de ferro ou caminhos. O mesmo ocorreu com a criação de pequenos animais³¹².

Portanto, a conseqüência só poderia ser a monotonia alimentar, com o trabalhador rural consumindo, principalmente, a farinha de mandioca, o feijão mulatinho, o charque, o açúcar, e alguns frutos, especialmente banana e laranja. Mesmo o peixe, saiu da dieta, pois a calda derramada nos rios pelas usinas, os eliminou³¹³.

Assim encerro a apresentação do povo potiguar, que produzia cultura popular e foi visto e anotado pelo turista aprendiz.

3 – O Bumba-meu-boi no Brasil - possíveis antepassados

Encontrar as origens do bumba-meu-boi talvez não seja mais importante que estudar os bumbas que foram coligidos e os que estão em plena atividade em todo país³¹⁴, pois estas danças são partes constitutivas da identidade cultural do povo brasileiro. É preciso compreender também as razões que levam esses grupos a manterem tais folguedos vivos, apesar dos “sacrifícios” que precisam fazer. Muitos estudiosos, entre os quais José Ribamar S. Reis afirmam que o bumba é um folguedo de “tríplice miscigenação, com influência das

³¹² Nelson Chaves. “Alimentação na Zona da Mata” in *Antropologia do Açúcar*. Recife: IAA/Museu do Açúcar, 1972. pp. 103-104.

³¹³ Nelson Chaves. *Op. cit.* 104.

³¹⁴ Em Natal, existe até hoje, um Boi Calemba estudado pelo pesquisador Deífilo Gurgel em *Manual do Boi Calemba*. Natal: Nossa Editora, 1985, e constatado que não é exatamente o mesmo visto por Andrade, e nem podia, 80 anos depois, mas o folguedo sobrevive modificado, como era de se esperar.

raças responsáveis pela nossa colonização: o negro africano, o índio e o português”³¹⁵, e, para não ficar na simples afirmativa, procurarei identificar estas contribuições.

As origens do bumba-meu-boi perderam-se num passado onde não se anotava nem se pensava em deixar registros para o futuro, principalmente, porque sempre foi realizado por gente simples, analfabeta ou semi-analfabeta, sendo olhado pelas pessoas letradas como brincadeira de ignorantes, loucos e bêbados. É o que comprova a crônica do padre Lopes Gama, escrita como forma de reprovação e não para elogiar. Publicada em seu jornal, *O Carapuceiro*, que circulava em Recife, na primeira metade do século XIX, o padre já reduz o folgado no título da crônica, “A estultice do bumba-meu-boi”³¹⁶, visto que o adjetivo ‘estulto’ (do latim: *stultus* = *louco*) utilizado na forma substantivada, vai além do apenas estúpido, tolo, néscio, insano e imbecil, atribuindo-lhe qualidades substantivas, ou seja, é como se tais predicados ou modos de ser, altamente negativos, estivessem entranhados ou fossem parte constitutiva do folgado. O padre estava escrevendo para os letrados, portanto, para seus pares, angariando simpatias e acirrando preconceitos. Os brincantes, provavelmente analfabetos, jamais leriam tais ofensas, o que lhes importava era serem vistos, assistidos, e isso eles conseguiram.

O padre já inicia a crônica com as seguintes palavras:

*De quantos receios, folganças e desenfadados há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como aliás bem conhecido bumba-meu-boi. Em tal brinco não se encontra nem enredo, nem verossimilhança, nem ligação; é um agregado de disparates*³¹⁷.

Lopes Gama preocupou-se em entender o que estava sendo encenado, mas os códigos e as categorias utilizados em cena não o atingiram completamente, por não serem próprios da sua cultura, daí acusa de não ter enredo, ser inverossímil e “um agregado de disparates”. De qualquer forma, ainda que sem compreender, chegou ao que seria um

³¹⁵ José Ribamar Sousa Reis. *Bumba-meu-boi - o maior espetáculo popular do Maranhão*. Recife: Fundaj/Massangana, 1984. p. 7

³¹⁶ Lopes Gama. “A estultice do bumba-meu-boi” in *O Carapuceiro*. Crônicas de costume. Evaldo Cabral de Melo (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 330. (Crônica do dia 11.01.1840).

³¹⁷ Lopes Gama. *Op. cit.* p. 330.

bumba-meu-boi. Como veremos, o folguedo é um agregado de muitas danças e brincadeiras, a serem entendidas pelos brincantes e pela platéia que tem boa vontade.

O padre-editor segue com a depreciação e acaba por descrever o bumba com tanta precisão que não me furtarei em transcrevê-lo, principalmente, porque talvez seja o registro mais antigo sobre um folguedo desse tipo. Eis um trecho repleto de termos (vide pequeno glossário colocado em nota) que deviam ser mais comuns na época, mas até mesmo por soarem esdrúxulos, ajudam a construir uma certa graça, numa emulação com o próprio folguedo, mas não sem dispensar evidências de seus preconceitos raciais e de classe:

Um negro metido debaixo de uma baeta é o boi; um capadócio, enfiado pelo fundo de um panacu velho, chama-se o cavalo-marinho; outro, alapardado sob lençóis, denomina-se burrinha; um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça com uma urupema, é o que se chama caipora. Há além disto outro capadócio que se chama o pai Mateus. O sujeito do cavalo-marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e de Mateus. Todo o divertimento cifra-se em o dono de toda está súcia fazer dançar, ao som de violas, pandeiros e de infernal berradeira, o tal bêbado Mateus, a burrinha, a caipora, o boi (que com efeito é animal muito ligeirinho, trêfego e bailarino). Além disto o boi morre sempre sem quê nem para quê, e ressuscita por virtude de um clister que pespega o Mateus, coisa muito agradável e divertida para os judiciosos espectadores³¹⁸.

Com tantos detalhes é possível perceber a falta de recursos financeiros deste bumba. Muitos adereços e detalhes na construção das personagens são arranjos feitos com restos de utilitários domésticos, numa demonstração de que a carência econômica é inversamente proporcional à criatividade. Não se deixa de dançar qualquer folguedo apenas por falta de verba, pois os brincantes sempre dão um jeito e o colocam na rua. E, num testemunho claro de que cultura popular tem mesmo algo de encantatório e sedutor, o padre, ainda que tentando falar mal do bumba, acabou derrapando e se rendendo à dança do boi e revelando, entre parênteses, seu prazer em vê-lo aos pulinhos.

³¹⁸ Lopes Gama. *Op. cit.* pp. 330-31. (Glossário: baeta = tecido felpudo; capadócio = fanfarrão, parlapatão; panacu = cesto grande para levar roupas; alapardado = escondido; urupema = peneira grande de fibras vegetais).

O próprio texto, tão bem organizado e preciso, também denuncia que ele prestou muita atenção a tudo, foi capaz de descrever não só as personagens com seus respectivos nomes, mas trechos das brincadeiras e piadas. Portanto, viu o bumba todo, não arredou o pé, mesmo quando se sentiu achincalhado, pois não era dirigido a ele diretamente, mas a todos os padres e à igreja por extensão. E como se sabe, o bumba nunca terminava antes de, pelo menos, quatro horas de apresentação.

Lopes Gama expressa seu desagrado por ver um padre representado no folguedo com graça, escárnio e deboche, vestindo a carapuça. Esse teatro de rua representa o mundo, na expressão de Bakhtin³¹⁹, às avessas, portanto, a igreja é também ridicularizada pelo tratamento rebaixado por meio da personagem que representa um “sacerdote bufo”, o “bobo da função”, nas palavras do próprio Gama, indignado com o clérigo que entrara para confessar Mateus, apresentou com ressentimento a cena engraçada do co-irmão e terminou a descrição no auge da graça, tal qual é representado no bumba:

*E para complemento do escárnio esse padre bufo ouve a confissão ao Mateus, o qual negro cativo faz cair de pernas ao ar o seu confessor, e acaba, como é natural, dando muita chicotada no sacerdote!*³²⁰

E se alarga em moralismos, acusações de falta de vergonha e de educação religiosa, razões, segundo ele, que fazem o divertimento existir e ser tão aplaudido. Demonstra o incômodo de se ver malhado por um negro escravizado, afinal, o texto é de 1840. É uma pena não termos como saber se os brincantes eram negros mesmo ou se pintavam os rostos, visto que esse tipo de maquilagem é muito comum nos bumbas; ou se eram escravos forros ou autorizados pelo senhor a dançarem na rua; ou mesmo mestiços; e, como criaram ou onde e com quem aprenderam tal folguedo. E até mesmo saber se não eram perseguidos pela patrulha da cidade, o que é quase certo que sim. Mesmo não podendo responder às perguntas, temos certeza de que com rosto pintado ou não, o palhaço Mateus era um negro em cena, o que representa uma liberdade transitória dentro desse ‘mundo às avessas’, onde a

³¹⁹ Mikhail Bakhtin. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais*. 4ª ed. Brasília/São Paulo: UnB/Hucitec, 1999. p. 8.

³²⁰ Lopes Gama. *Op. cit.* p. 331.

autoridade religiosa é ridicularizada pelo escravo, pela suspensão momentânea do mundo real.

Esse ‘mundo ao contrário’ que foi estudado por Bakhtin ao tratar das formas dos ritos e espetáculos, ou seja, os festejos carnavalescos e obras cômicas representadas em praça pública na Idade Média, expressos em *Gargantua e Pantagrue*, de Rabelais, ressaltando seu caráter não-oficial e o que proporcionavam:

*Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, ‘um segundo mundo e uma segunda vida’ aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles ‘viviam’ em ocasiões determinadas*³²¹.

Tratando-se do contexto brasileiro, numa época em que a escravidão grassava em todo território nacional, o mundo dentro do bumba está “carnavalizado”, o “negro cativo”, nas palavras do padre ressentido, era o ator principal e conduzia o espetáculo, explicitando a ordem social de um mundo ainda mais dual e às avessas, e em certa medida caracterizando o evento como um ato, pode-se dizer, político e de desagravo, pois ali era permitido dizer tudo sem ser açoitado e ainda rir e debochar de instituições oficiais juntamente com a platéia, como explica Bakhtin³²²:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda a perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.

O bumba, tal como o carnaval, é uma festa de esperanças, visto que, ao abolir, provisoriamente, a situação sócio-econômica precária em que se vive e ainda arrancar daí riso e diversão, demonstra otimismo e crença de que algo possa mudar no futuro. Fazendo

³²¹ Mikhail Bakhtin. *Op. cit.* p. 5.

³²² Mikhail Bakhtin. *Op. cit.* pp. 8-9.

com que todos, de alguma forma, se livrem da angústia dos dias ruins, transformando a festa em algo criativo, saudável e libertador. Assim, ainda segundo Bakhtin³²³, esse mundo ao contrário, à medida que destrói e achincalha durante o espetáculo, é também regenerador, por isso, ambivalente, já que nega e afirma, ao mesmo tempo.

Georges Minois³²⁴ também dá uma explicação semelhante para a alegria dos espetáculos de rua: “[o] riso carnavalesco sempre tem uma função de liberação de necessidades recalçadas; as forças vitais, obrigatoriamente canalizadas na vida social cotidiana, encontram nesse riso coletivo uma válvula de segurança...”. Noutras palavras, as festas de rua e as apresentações do teatro de máscaras, que levam ao riso transgressor, burlesco, mas positivo e otimista, têm uma função catártica.

Esse tema também foi abordado por Gilberto Freyre dentro do contexto escravocrata brasileiro. O sociólogo fez uma ligação entre a imensa tristeza que era a vida dos escravos expatriados, obrigados a trabalhos duros, sem falar dos maus tratos a que eram submetidos, e a dança do bumba que lhes proporcionava momentos de alento e alegria, daí a compreensão das relações até de amizade entre os escravos e o boi que os ajudava:

O escravo vindo da África não encontrou aqui melhor companheiro do que o boi para seus dias mais tristes. Para os seus trabalhos mais penosos. [...] Quando depois o boi associou-se também aos dias alegres do negro no engenho – os de dança, de cachaça, de festa – na figura do bumba-meu-boi, é natural que o negro tenha feito desse drama popular um meio de expressão de muita mágoa recalçada: a glorificação do boi, seu companheiro de trabalho, quase seu irmão³²⁵.

Numa sociedade injusta e desumana, onde tudo acontecia em benefício da classe dominante, e contra os pobres e escravos, as leis existentes apenas confirmavam essa indignidade. É o que encontrou a historiadora Clarissa Nunes Maia, ao estudar as leis de controle sobre os batuques e festas de rua em Pernambuco, nos 40 anos que antecederam a Lei Áurea. Para não me estender demais no assunto, transcreverei apenas dois artigos das leis, para que se perceba até onde ia o controle sobre as pessoas:

³²³ Mikhail Bakhtin. *Op. cit.* p. 19.

³²⁴ Georges Minois. *História do riso e do escárnio*. M^a Elena O. Ortiz Assumpção (trad.). São Paulo: Unesp, 2003. p. 166.

³²⁵ Gilberto Freyre. *Nordeste...* pp. 102-103.

Art. 37 – Ficam prohibidos os toques, sambas ou batuques de caixas, na porta ou dentro das casas das ruas mais publicas desta villa. Os infractores, chefes dos divertimentos e os donos das casas, serão multados em 5\$000 soffrerão dous dias de prisão, se forem escravos³²⁶.

Art. 58 – Ficam prohibidas as dansas dos pretos escravos ou maracatu, pelas ruas e praças d’esta cidade; os infractores soffrerão vinte e quatro horas de prisão, e os escravos duas dúzias de palmatoadas³²⁷.

Como se percebe, o controle era exercido mesmo dentro das casas e os escravos eram os que mais sofriam penalidades. Também havia leis para as tavernas, onde os escravos iam fazer compras para os senhores e eram proibidos de beberem e até mesmo de conversarem, do contrário, seriam açoitados ou presos, e o taverneiro, multado. Choca ainda mais, quando a pesquisadora cita leis semelhantes, posteriores à escravidão, de novembro de 1888 e dezembro de 1889, numa demonstração do “controle sobre a força de trabalho e continuidade da exploração sobre os ex-escravos e trabalhadores livres”³²⁸.

Mas esse povo não se rendia, e continuava a procurar meios de escapar de tantas proibições e penalidades, porque sentia que tinha direito a tudo que lhes era negado, conforme conclui Clarissa Maia:

Os escravos, juntamente com a população pobre de Pernambuco – especialmente na capital – criaram formas de resistência que os uniram frente à dominação da classe senhorial. O bumba-meu-boi, tido pela elite como um brinquedo estúpido dessa “gente menos pensante”, na verdade mostrava o quanto o povo estava atento ao quadro social em que vivia, ao mesmo tempo em que revelava os expedientes utilizados para sobreviver ao cotidiano de uma sociedade desigual. Se na vida real não conseguiam punir aqueles que consideravam seus opressores, no auto do bumba a catarse era alcançada através do ridículo imposto a cada um deles. A ressurreição do Boi, permitindo a Sebastião/Pai Francisco ser

³²⁶ APEJE, PM de Villa Bella, lei nº 692, de 30.jun.1882. *Apud* Clarissa N. Maia. *Sambas, batuques, vozerias e farsas públicas: o controle social sobre os escravos em Pernambuco no século XIX (1850-1888)*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 91.

³²⁷ APEJE, PM de Olinda, lei nº 517, de 20 de jun 1861, Vozerias, obscenidades e indecências praticadas nos lugares públicos. *Apud* Clarissa N. Maia. *Op. cit.* p. 91.

³²⁸ Clarissa N. Maia. *Op. cit.* p. 89.

*salvo do castigo do fazendeiro, significava a superação do povo às condições de vida pouco favoráveis que levavam e ao escravo, em particular, os limites impostos pela classe senhorial à sua condição de ser humano. De todas as manifestações populares daquele momento histórico rico, o bumba-meu-boi talvez tenha sido a que melhor expressou a identidade dos oprimidos entre os homens livres e os cativos em oposição à classe que os oprimia*³²⁹.

Hoje, tanto tempo depois, as feridas não puderam cicatrizar, pois não cessaram as injustiças, por isso, os brincantes continuam a luta dos antepassados. Ao analisar o Mateus e o Bastião do Cavalo-marinho (versão atual do bumba-meu-boi pernambucano), André Bueno³³⁰ ressalta a diferença entre esses e outros palhaços, em folguedos estudados por ele no Maranhão e em Minas Gerais. A representação dessas personagens em Pernambuco já não demonstra mais a mesma devoção ou a religiosidade que ainda permanecem nos outros Estados, o que mais se evidencia é o caráter político das cenas. As falas, mesmo sendo marcadas pelo imprevisto, são de viés crítico, e, das mais singelas brincadeiras às piadas picantes, há intenções na comicidade. Há sempre alguma autoridade (soldado, padre, latifundiário) sendo questionada ou colocada para fora de cena sob pancadas. Portanto, ainda hoje em Pernambuco se mantém a intenção crítica dos bumbas do século XIX, vistos por Lopes Gama.

O texto de *O Carapuceiro* não pode demarcar a origem do bumba-meu-boi, pois sequer trata disso e não há como saber dessa informação. Pereira da Costa tentou precisar o início desse folguedo, e afirma:

O 'Bumba-meu-boi' é um drama pastoril, e não vem de diuturnas eras. Os versos

Meu boi morreu,
Que será de mim?
Manda buscar outro
Lá no Piauí,

³²⁹ Clarissa N. Maia. *Op. cit.* p. 127.

³³⁰ André 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 doutoramento em Literatura Brasileira – DLCV/FFLCH/USP. São Paulo, 2004. p. 182.

indicam, não há dúvida, que vem depois das descobertas e colonização das terras do Piauí, e da exportação do gado ali criado, cujo comércio começou entre os fins do século XVII e princípios do imediato, uma vez que as primeiras doações de terras em sesmarias para a situação de fazendas de criação, naquele estado, foram feitas pelo governador de Pernambuco em 1681, a cuja capitania pertencia então o território piauiense³³¹.

Até o momento é o dado mais antigo sobre o folguedo, e traz explicações que remontam ao princípio da criação de gado e da povoação do território brasileiro, inclusive com data histórica. Os versos utilizados para fazer as afirmações são talvez os mais antigos mesmos, por isso também são os mais citados pelos pesquisadores, e se encontram em muitos folguedos, e por esta razão, ainda que com o desvio regional operado pelo autor, estão também em *Macunaíma*.

Pereira da Costa talvez tenha sido o primeiro a afirmar que o espetáculo do “boi” surgiu no Brasil durante o “ciclo econômico do gado” e daí vieram os demais. Como já me referi no capítulo anterior, Mário de Andrade em *Aspectos da música brasileira*³³² informa, sem dizer a fonte, que o bumba já existia no Brasil no final do século XVIII. Em *Danças Dramáticas*, trata do boi como um animal essencial à vida rural do país, e depois de algumas contradições, já que também afirma que a vida econômica não é suficiente para dar origem a qualquer dança dramática, aponta o valor simbólico do boi, comparando-o, inclusive, com outros folguedos:

A importância do boi na vida brasileira, do chefe no organismo tribal, da mourama na conquista de terras, deu ao boi, ao chefe, ao mouro, um valor místico, um valor religioso, esotérico às vezes, e sempre simbólico, que foi o convite à criação das danças dramáticas. Foi a finalidade religiosa que deu aos bailados a

³³¹ Pereira da Costa. *Folk-lore pernambucano*. p. 276.

³³² Mário de Andrade. *Aspectos da música brasileira*. p. 26. (Telê Porto Ancona Lopez, em “Boi ou religiosidade ancestral e ética popular” in *Mário de Andrade: ramais e caminho*. pp. 126-136, percorre os significados do boi para o Brasil, de acordo com o que pensava Mário de Andrade).

*sua origem primeira e interessada, a sua razão de ser psicológica e a sua tradicionalização.*³³³

Outros autores, aos quais também já me referi enquanto analisava trechos de *Macunaíma*, trataram da importância do “ciclo do gado” na vida econômica do país, entre os quais Caio Prado Júnior e Capistrano de Abreu³³⁴, bem como Roger Bastide³³⁵; este fez a relação direta entre a criação de gado no Brasil e o surgimento do bailado em homenagem ao animal, quando cita inclusive uma quadrinha do ABC do Boi Espaço:

“Do casco do Boi Espaço
Mandei fazer a canoa,
Para mandar os malandros,
Do Brasil até Lisboa.
Dos chefes do boi Espaço
Fizeram uma colhé,
Para enfeitar a mesa
Das moças de Patamuté.
Dos olhos do boi Espaço
Fizeram grande botão,
Para botar no casaco
Dos moços que vão pro sertão”³³⁶

Na seqüência, o francês ressalta que toda esta civilização além de estar intimamente ligada à criação de gado, demonstra uma singularidade nas relações entre o vaqueiro e seus animais, cuja seca o obriga a soltá-los para procurar comida e depois recuperá-los quando encontra algum olho d’água:

O rebanho compreende vacas leiteiras, menos robustas, que são guardadas perto de casa, num cercado e não num estábulo como na Europa. [...] Compreende-se que, nestas relações, a amizade se desenvolva entre o vaqueiro e o

³³³ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 33. (As contradições que ocorrem nesta obra, muito provavelmente, devem-se a textos escritos em momentos diferentes, para sair em jornais e revistas, e, para que não se perdessem, no momento da organização foram amalgamados por Oneyda Alvarenga, em apenas um estudo, onde ele trata de todas as ‘danças dramáticas’. Lendo muitas vezes e com alguma atenção, é possível perceber tais problemas, que não são, na verdade, deslizes, são novas conclusões do pesquisador. Em alguns momentos o próprio autor chama atenção do leitor, para afirmações feitas até mesmo em textos já publicadas em livros, com as quais ele já não concordava mais).

³³⁴ Assunto tratado no capítulo anterior, no subitem “Funeral do boi”.

³³⁵ Roger Bastide. *Brasil terra de contrastes*. p. 89.

³³⁶ Roger Bastide. *Op. cit.* p. 90.

*boi, tão independentes, tão nômades, tão devoradores de espaço, tão combativos
um quanto o outro.*³³⁷

De acordo com Bueno³³⁸, que pesquisou o bumba-meu-boi do Maranhão e encontrou no povo Peul (Fulas) uma “cultura boieira” originária da Etiópia e espalhada em grandes áreas: Chade, Senegal, Camarões e República Centro-Africana, sempre em contato com as populações locais. Os Bantu e seus vizinhos africanos da Angola, Congo e Moçambique tinham também uma economia mista, ou seja, pastoreio do gado bovino aliado à agricultura, à pesca e ao extrativismo. Esses povos foram importados como escravos para o Brasil e trouxeram consigo, não apenas a experiência na lida com tais animais, mas toda a cultura originária desse tipo de atividade: poesia, cantos, danças com uso de máscaras, crenças e alimentação. Podendo também ter trazido algo parecido com o folguedo do bumba.

Câmara Cascudo apresenta registros de um ritual angolano dedicado ao boi, denominado Boi de Gerôa, cujo animal, considerado sagrado, saía em cortejo visitando o país e recebendo presentes:

*Os oficiais que vão na comitiva dançam e cantam uma música ritual,
extremamente pobre e curta, com vinte e cinco notas, repetidas indefinidamente, na
entrada das povoações. No boi reside a alma dos soberanos mortos*³³⁹.

Afora as observações negativas e dispensáveis sobre a pobreza musical do cântico, que nem era sua especialidade, bem como os significados sagrados para os africanos, que no Brasil se perdeu, a informação do pesquisador é enriquecedora, pois apresenta traços do folguedo brasileiro, como o cortejo, a dança e o cântico. Nas pesquisas de Arthur Ramos também há dados semelhantes sobre os mesmos povos Bantu:

³³⁷ Roger Bastide. *Op. cit.* pp. 90-91.

³³⁸ André de Paula Bueno. *Bumba-Boi maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001. p. 59. (O estudioso buscou tais informações numa vasta bibliografia sobre a África. Citarei aqui apenas três obras: J. Ki-Zerbo (coord.). *História Geral da África*. São Paulo: Ática/ UNESCO, 1982; Mário Maestri, *História da África negra pré-colonial*, Porto Alegre: Mercado Aberto, Série Revisão n. 31, 1988; Kasadi wa Mucuna. *Contribuição Bantu na música popular brasileira*. São Paulo, Global, s/d.).

³³⁹ Luís da Câmara Cascudo. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984. pp. 423-4.

*Os Ba-Naneca têm uma cerimônia especial, por ocasião das colheitas, quando prestam um verdadeiro culto a um boi a que chamam de Gerôa. Este boi é conduzido processionalmente nesses dias, e festejado com cânticos e certos instrumentos especiais a ele consagrados*³⁴⁰.

A possibilidade de colaboração dos portugueses se dá de várias formas, visto que, como dizia Gilberto Freyre³⁴¹, já chegaram por aqui misturados com outras culturas, como a mourisca e a africana, proporcionados que foram pela capacidade de grandes navegadores, desbravadores e, por extensão, escravizadores e colonizadores. É o que esclarece José Ramos Tinhorão ao afirmar que antes de 1500 os portugueses já haviam levado para o entreposto de Lisboa, como escravos, cerca de 150 mil africanos. Assim, “os portugueses não apenas se tornaram os primeiros senhores do tráfico para a Europa e para as ‘Índias de Espanha’, mas passaram a empregar em seu próprio país o trabalho escravo nas mais diferentes atividades”³⁴². Portanto, a cultura dos afro-descendentes já se entranhara à vida e aos costumes portugueses.

Havia um folguedo português denominado Tourinhas que pode, segundo Cascudo, ter colaborado com o aparecimento do bumba, pelas semelhanças que este guardava com aquele:

As Tourinhas portuguesas eram touradas de novilhas ou de fingimento. Nas primeiras toureavam animais mansos, sem maiores exigências de coragem ágil. As de fingimento, muito populares, constavam de um arcabouço, de canastras de vime cobertas de pano, com a cabeçorra do boi, ameaçante. Fingindo-o atacar, os rapazes eram perseguidos, com rumor de alegria e algazarra coletiva. Pertencem ao Minho especialmente, uma das fontes altas de emigração para o Brasil. [...] Não havia cantiga nem danças. Não encontrei alusão à Tourinha brasileira mas o motivo emigrou, a idéia de fazer o Boi dançar e escornear de brincadeira os falsos

³⁴⁰ Arthur Ramos. *O negro brasileiro*. 2ª ed. Recife: Massangana, 1988. p. 259.

³⁴¹ Gilberto Freyre. Gilberto Freyre. *Casa Grande e Senzala*. p. 125

³⁴² José Ramos Tinhorão. *Os sons dos negros no Brasil - cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988. p. 12.

*toureiros. Como estes não medram no Brasil, substituíram-nos os vaqueiros negros ou caboclos*³⁴³.

É flagrante a semelhança com o bumba-meu-boi: um boi de brincadeira, que corre atrás das pessoas como se as fosse chifrar, acompanhado de danças e cânticos. O boi brasileiro pode não ter se originado diretamente desse folguedo, mas é possível que tenha alguma influência ou se apropriado de parte da brincadeira. André Bueno, ao tratar do percurso da criação de gado desde a Antiguidade, quando os Bantu se espalharam por todo continente africano pastoreando o gado e cultivando cereais, remete, em seguida, às touradas portuguesas, que deviam ser as tourinhas relatadas por Cascudo. Tais touradas, ainda segundo Bueno, vieram para o Brasil, onde eram apresentadas em festejos ligados à corte portuguesa. Veja-se a semelhança entre as duas touradas portuguesas:

*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 intervalos negros, atores afro-descendentes que animavam os espectadores das touradas nos intervalos e recriavam comicamente os embates de tauromaquia*³⁴⁴.

Além dos países africanos, as brincadeiras com bois são comuns em muitos países da Europa, o que não quer dizer que o nosso bumba-meu-boi seja seu herdeiro direto, já que não é possível recuperar tal informação com fidelidade. No entanto, pode-se afirmar que as brincadeiras existiram ou ainda existem pelas mesmas razões: o convívio diário entre o animal e o homem, devido à parceria no trabalho e, ainda, por ser o gado produtor de alimento.

No intuito mais de ilustração e curiosidade do que de tentativa de filiação do bumba-meu-boi, apresento mais uma brincadeira de boi na Europa. Na França da Idade

³⁴³ Luís da Câmara Cascudo. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984. p. 422.

³⁴⁴ André de Paula Bueno. *Palhaços da cara preta...* p. 37.

Média também havia um brinquedo, citado em *Gargântua e Pantagruel*³⁴⁵, de François Rabelais, na lista dos mais de duzentos jogos de Gargântua, denominado: “Vamos-vamos-Boi!”. Este chamado se assemelha aos gritos proferidos pelos brincantes com o boi de pano do bumba, ainda hoje. Em nota a esse capítulo o tradutor informa que muitos daqueles jogos eram brincadeiras infantis e danças populares. Bakhtin confirma a segunda hipótese, denominando a dança de “boi violado”. E, ao explicar o que seria, faz lembrar do folguedo brasileiro:

*Em algumas cidades da França havia um costume, conservado até quase a época moderna, de durante o carnaval conduzir-se um ‘boi gordo’ pelas ruas e praças da cidade numa procissão solene, ao som da ‘viola’, donde o seu nome de ‘boi violado’. Sua cabeça era enfeitada de fitas multicores. Infelizmente ignoramos em que consistia exatamente o jogo. Pensamos que deveria haver certamente alguns socos. Pois esse boi violado, destinado ao matadouro, era a ‘vítima do carnaval’. Era ‘o rei, o reprodutor (encarnando a fertilidade do ano) e ao mesmo tempo a ‘carne sacrificada’, que ia ser golpeada e cortada para fabricar salsichas e patês.*³⁴⁶

O bumba também guarda muitas semelhanças com essa descrição, um cortejo acompanhado de músicas e danças; os enfeites na cabeça do boi, que correspondem às fitas coloridas penduradas nos chifres do boi de brinquedo; a pancadaria entre os brincantes, bem como a representação da fertilidade e por fim, o alimento, quando retalham o boi e o dividem.

O bumba de Bom Jardim era realizado em homenagem aos Reis Magos, já que no Rio Grande do Norte, o espetáculo é uma comemoração de Reis. Esta tradição vem de Portugal, de onde se originaram os Reisados e, segundo Mário de Andrade, o bumba é uma mistura de danças, de significados e de folguedos outros, principalmente do Reisado. Para ele, o bumba pode ter surgido como folguedo, da mistura de vários Reisados, auto que além de homenagear os reis do Oriente, punha em cena quase todas as personagens e figuras que se apresentam no bumba. Assim, Andrade chega à seguinte conclusão:

³⁴⁵ François Rabelais. *Gargântua e Pantagruel*. David Jardim Júnior (trad.). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991. Livro I, p. 120.

³⁴⁶ Mikhail Bakhtin. *Op. cit.* p. 176.

Parece porém que desde logo ou desde sempre, a curteza esteticamente admirável do Reisado se tornou insatisfatória ao povo. A psicologia popular, em especial o povo nosso que faz uso da música como dum estupefaciente, se compraz nas criações artísticas alongadas, que disfarçam a fadiga proletária, não pelo descanso físico, mas pela consunção. Tomaram o costume de reunir dois ou mais Reisados, como é indicação constante nos autores. E como obsessão, ou se quiserem, o complexo do boi, que é uma das constâncias mais fortes do povo brasileiro, ordenara a praxe de terminar a série de Reisados dum espetáculo com a representação do Bumba-meu-boi, a maioria dos Reisados, os mais popularmente queridos, acabaram se fundindo neste. Ficou assim um Reisado único, que não tem popularmente este nome, a dança dramática do Bumba-meu-boi, que embora não seja nativamente brasileira, mas ibérica e européia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas. Por vezes mesmo, uma verdadeira revista de números vários, com a dramatização da morte e ressurreição do boi, como episódio final³⁴⁷.

Mário de Andrade dedicava ao bumba uma atenção especial e pôde observá-lo de perto e tecer comentários que são pertinentes até hoje. Logo a seguir, explica como o bumba é formado e se realiza, e, apesar de trechos tão longos, não deixarei de transcrevê-los, visto que este trabalho é sobre a estética desse bailado na visão do poeta e estudioso paulista. Assim, mais um pouco do que ele pensava sobre assunto:

Mas não só o Bumba-meu-boi é a mais estranha, original e complexa das nossas danças dramáticas. É também a mais exemplar. O que caracteriza mais o aspecto contemporâneo de todas as nossas danças dramáticas, é que elas, como espírito e forma, não são um todo unitário em que desenvolve-se uma idéia, um tema só. O tamanho dela bem como seu significado ideológico, independe do assunto básico. No geral o assunto dá ensejo a um episódio só, rápido, dramaticamente conciso. E esse núcleo básico é então recheado de temas apostos a ele; romances e outras quaisquer peças tradicionais e mesmo de uso anual se

³⁴⁷ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 56.

*grudam nele; textos e mesmo outros núcleos de outras danças se ajuntam a ele. Às vezes mesmo estas oposições não têm ligação nenhuma com o núcleo*³⁴⁸.

Com esta afirmação, o poeta ressalta a capacidade que tem o povo brasileiro de aceitar - sem passividade - o que vem de fora, interferindo e transformando de maneira criativa, fixando suas próprias características, a ponto de quase não se reconhecer mais o original que desencadeou todo o processo de criação. Mesmo a característica ritual que talvez tenha lhe fundamentado de início, foi perdendo o sentido, pois é também teatro, diversão, dança, evento social, e acaba fazendo parte do entretenimento do povo que o realiza, sendo também profano. Portanto, com este formato novo, misturado e variado, o bumba-meu-boi só ocorre no Brasil.

No livro *Os cocos*, numa nota colocada pela organizadora, Oneyda Alvarenga, no apêndice, há um lembrete feito por Mário de Andrade para ele mesmo, provavelmente para desenvolver depois. Usando uma linguagem de seu tempo, é possível que sob influência de leituras dos primeiros pesquisadores das culturas nativas no mundo³⁴⁹, sua observação, plena de significados, está transcrita a seguir, visto que é onde ele descobre que muitas “danças dramáticas” perderam seu fundamento, dificultando nossa compreensão, como tratei:

Notar a grande dificuldade de crítica dos fatos, fenômenos e noções dum povo, e especialmente do nordestino, por estar este e aquele, a meio caminho entre o que chamamos de “primitivo” e de “civilizado”. O povo e, especialmente o nordestino, ainda conserva as ações e os resultados exteriores do primitivo, não só porque os tenha herdado deste, mas por degradação, ao constituir-se sociedade numerosa provinda dos núcleos coloniais pouco populosos. Se a sua intelectualidade age porém como a do primitivo, o contacto da civilização, tira-lhe o fundamento dessa ação. O culto ao boi é um culto sem crença, por assim dizer. Permanece a manifestação exterior, mas o fundamento dela desapareceu.

³⁴⁸ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 56.

³⁴⁹ Pequena amostra dos autores que estão em suas bibliografias e na sua biblioteca: **Charles Blondel**: *La Mentalité Primitive*, Paris, 1926. **Lévy-Bruhl**: *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, 1928. *La Mentalité Primitive*, Paris, 1933 e *Le surnaturel et la Nature dans les sociétés inférieures*. Paris, 1928. **J. G. Frazer**: *Le rameau d'oro*, Paris, 1924. **Edward B. Taylor**. *La civilization primitive*, Paris, 1920. **Paul Sebillot**: *Le folk-lore*. Paris, 1913. Há também muitos livros em espanhol e alemão sobre o mesmo assunto.

Permanece a visão da mulher vindo por mar, porém a necessidade dessa mulher desapareceu. Daí uma enorme dificuldade de crítica e de compreensão de atos, obsessões, constâncias etc, etc. que não acham base mais porque essa base ou não existe realmente ou desapareceu sem que possamos agora descobrir. Ingênuos ainda pela mentalidade, primitivos ainda pela possessão patente do intelecto-sensitivo, por assim dizer: o contacto da civilização desabusou-os. Não soa mais ingênuos no ‘modus vivendi’, da mentalidade primária não resultam mais atos primários – a não ser os conservados da tradição – e os atos deles são recebidos pela imitação do exterior. E, pois, no nordestino especialmente, se obteve um forte e notabilíssimo contraste, de seres a que o ser não corresponde aos atos: seres nascidos no seu interior, com atos importados do exterior ambiente que é civilizado. Uma desarmonia profunda, uma desagregação incoerente que agora só a cultura, a alfabetização pode harmonizar na entidade: “povo civilizado”³⁵⁰.

Por um lado, para que se possa entender melhor o que Mário de Andrade quis dizer ao utilizar as categorias “primitivo” e “civilizado” é preciso saber de onde vêm tais conceitos. Segundo Eduardo Jardim³⁵¹, que faz uma leitura do texto “Danças Dramáticas do Brasil”, à luz das obras de Frazer e Taylor, lidas e citadas pelo poeta paulista, Andrade foi bastante influenciado pelo evolucionismo de ambos, que viam no folclore a continuação de etapas anteriores da evolução cultural, isto é, ambos os pesquisadores buscam na *civilização* o que sobreviveu do *pensamento primitivo*, que seriam as manifestações folclóricas. O pensamento, dito, *primitivo* é sempre reduzido ou inferiorizado, pois o parâmetro de comparação é com o que evoluiu, com o *civilizado*, e ainda são apontadas as ‘imperfeições’ dessas etapas anteriores. Ao discordar de tais afirmações, lança-se a dúvida: será que realmente tais danças brasileiras já tiveram esse fundamento?

Talvez eu também não seja capaz de responder, mas posso lançar a hipótese de que a razão da sua existência seja mesmo a homenagem ao boi, pelos motivos já tratados noutros momentos deste trabalho. Razão esta, associada à vontade de viver num mundo diferente e melhor, ainda que momentâneo, visto que seus criadores e mantenedores foram sempre os excluídos sociais, i.é., os escravos e os trabalhadores pobres. E ainda, ao desejo e

³⁵⁰ Mário de Andrade. *Os cocos*. pp. 413-14. (Grifos meus).

³⁵¹ Eduardo Jardim. “Mário de Andrade: Retrato do Brasil” in *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, pp. 83-88.

ao direito de criar festejos comunitários, que atendam aos anseios de diversão e comunicação, valores naturais do ser humano, ou seja, o direito à cultura.

Por outro lado, Mário de Andrade tem alguma razão, visto que a busca incessante dos pesquisadores por respostas que não existem está clara. A impossibilidade ou dificuldade de se criticar as produções culturais, que se mostram complexas, devido à formação do país, onde há um emaranhado do moderno com o atraso, vem demonstrar que Andrade já havia percebido o disparate da *modernização conservadora*, e, sem utilizar exatamente tal categoria, trata do assunto. O tema hoje é recorrente, pois sempre nos deparamos com o inexplicável, com o insólito e ficamos perplexos com tantos contrastes, tantas injustiças e tanto atraso não superado convivendo com o moderno. Perplexidade demonstrada também por Mário de Andrade no trecho acima, quando trata, a seu modo, desse mesmo tema. E finaliza utilizando as expressões *desarmonia profunda* e *desagregação incoerente*, que *só a cultura, a alfabetização*, ou seja, a **educação formal** poderia proporcionar o acesso de todos aos bens produzidos pela modernidade para se chegar a ser *povo civilizado* ou cidadão de primeira classe.

Essas mesmas desarmonia e desagregação, acrescidas da fragmentação e da ambivalência, percebem-se não apenas na cultura popular, mas também na sua assimilação na erudita, haja vista as conclusões a que pude chegar sobre *Macunaíma*, no capítulo anterior.

O que fica evidente, nessas aproximações feitas acima, é que o boi sempre teve a consideração e o respeito do homem, e destas homenagens dedicadas ao parceiro, nasceram folguedos e brincadeiras em diversos países. No Brasil, as danças ao boi são um aglomerado de retalhos de várias culturas, costurados com a criatividade popular. No entanto, como também demonstrou Andrade, não é possível chegar a um nível de compreensão desejável do mito e do ritual “em toda a sua magnitude somente por sua simples associação com conteúdos ocultos. Podemos associar, mas nunca traduzir totalmente algo simbólico”, afirma Espina Barrio³⁵². E Mário de Andrade também escreveu sobre o valor simbólico dessas representações:

³⁵² Angel-B. Espina Barrio. *Manual de Antropologia Cultural*. 1ª reimpr. Mário Hélio Gomes de Lima (trad.). Recife: Editora Massangana, 2007. p. 100.

A simbólica é duma importância decisiva, eu creio, para se compreender a permanência de certas tradições de realidades extintas, na Coletividade. Parece à primeira vista absurdíssimo que em capitais regularmente abastecidas no Brasil atual, ainda celebrem a morte e a ressurreição do boi, ou a luta entre cristãos e mouros. Mas é que esses assuntos possuem uma simbólica vasta que permite ao povo o exercício permanente de certas práticas vitais. O boi não representa já agora o animal tão historicamente básico da civilização nacional, nem mesmo a precisão da carne alimentar. Representa apenas, e por isso em principal a evocação dele é grata à representação coletiva, a necessidade do alimento (qualquer), as dificuldades e lutas pra conquistar o alimento, bem como práticas da vida familiar e coletiva. [...] O tema, assim, não é mais uma idéia, mas toda uma ideologia. A sua força e vagueza de simbólica lhe assegura aceitação e permanência. É o 'jogo' no sentido spenceriano, em que se exercita em brinquedo uma atividade vital. E com o encanto a mais de disfarçar a aspereza consciente dessa atividade, seqüestrando-a e a transferido para uma das suas imagens.³⁵³

Neste trecho, o poeta foi longe com relação à importância do símbolo nas brincadeiras populares, visto que desaparecem as razões primeiras, além do ato religioso e ritual, e permanece a razão simbólica, onde se opera a mudança, inclusive, como disse Andrade, do boi como alimento, para a busca de alimentos outros, da sobrevivência mesma. Passa a ser um jogo teatral que alimenta o espírito, visto que é criativo, nutre a auto-estima e mantém a comunidade saudável, coesa e unida.

Ainda segundo Barrio, é por meio do arquétipo, ou seja, da tendência de várias culturas distantes formarem representações a partir de um modelo semelhante que, mesmo com alguma variação nos detalhes, mantém as características básicas dos folguedos. O antropólogo continua:

A enorme repetição de temas na mitologia mundial – em países e civilizações muito afastadas – faz pensar que, mais que uma difusão generalizada, existe algo no espírito humano individual que facilita tal repetição de esquemas e,

³⁵³ Mário de Andrade. “Nota 2” in *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 71. (Grifos meus).

*inclusive, de motivos místicos. Esse substrato não pode ter nada a ver com imagens ou símbolos, pois estes não se transmitem por herança*³⁵⁴.

Portanto, o que fica evidente, é que os esquemas ligados ao mitológico e ao místico se repetem ao longo do tempo, nos mais diversos e distantes povos, mas não de forma linear e hereditária, mas como uma contingência do espírito humano, um jeito que o indivíduo encontra para se relacionar com o mundo e com o incompreensível. Com isso, não estou descartando os empréstimos culturais, principalmente por ser o Brasil um país colonizado e ter assimilado as mais diversas culturas, como já frisei várias vezes. Busco entender a capacidade que tem o povo de também ser criativo, e inventar a partir das próprias necessidades ou da tentativa de resolver problemas, ocorrendo, deste modo, as “invenções simultâneas”, que são, segundo Laraia, “as criações de um mesmo objeto que ocorrem inúmeras vezes em povos e culturas diferentes situados nas diversas regiões do globo”³⁵⁵. Assim, o bumba tem seus antepassados, mas resiste no Brasil de outra forma e por outras razões, com retalhos e criações ligados entre si com pertinência e com criatividade, o que responde aos anseios de quem está envolvido no folguedo.

Do cortejo ao espetáculo

Na mesma categoria de criações semelhantes em povos distantes está o cortejo, comum a todas as culturas. Origina-se no ajuntamento de pessoas que pretendem seguir andando para algum lugar, assim, se formam filas, para que a caminhada siga organizada. Portanto, não é criação específica de nenhum povo, todos têm esta intuição, não precisando sofrer influência de outras culturas. E a prova disso, é que tal organização já aparece na Antigüidade Clássica: nas procissões dionisíacas³⁵⁶ e nas Grandes Panatenéias (ou procissão em honra de Atena)³⁵⁷; nos desfiles da vitória, quando os guerreiros entravam nas

³⁵⁴ Angel-B. Espina Barrio. *Op. cit.* p. 101.

³⁵⁵ Roque de Barros Laraia. *Cultura – um conceito antropológico*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. p. 105.

³⁵⁶ Jaa Torrano. “O Mito de Dioniso” in Eurípedes. *Bacas*. São Paulo: Hucitec, 1995. p. 16.

³⁵⁷ Auguste Jardé. *A Grécia Antiga e a vida grega*. Gilda Maria Reale Starzynski (trad. e adapt.). São Paulo: EPU/Edusp, 1977. p. 149.

idades em fileiras para receberem a homenagem do povo por terem vencido a guerra, e nas cerimônias fúnebres³⁵⁸.

São comuns nas procissões católicas da Idade Média, bem como nas diversões populares (Carnaval, Festa dos Loucos etc.) da mesma época. Aparecem também nos relatos dos cronistas viajantes³⁵⁹, que passaram pela colônia e contaram que os nativos tocavam, cantavam e dançavam em fileiras, andando pelo pátio da aldeia e entrando nas casas uns dos outros. Há registros de que os africanos também já conheciam o cortejo, provindo de seus cultos³⁶⁰. Este cortejo da religião africana foi recriado, inclusive, por Mário de Andrade na Macumba de Tia Ciata, no VII Capítulo de *Macunaíma*, quando descreve a procissão de entrada dos participantes do evento na sala, entoando um canto responsorial tirado pela Mãe de Santo e respondido por todos, dando início aos trabalhos³⁶¹. Portanto, sendo culturas distantes, cujos agentes sequer tinham conhecimento da existência uns dos outros, mas utilizavam os mesmos modos de se locomoverem de acordo com as próprias necessidades, vêm provar que não existe uma única matriz que dê origem ao cortejo, pertencendo, deste modo, a todos.

Dada a importância do cortejo por ser parte constitutiva de muitos folguedos, Mário de Andrade também tentou entendê-lo e explicá-lo. O cortejo se assemelha a uma procissão, ou seja, é formado de fileiras, com os músicos colocados no centro, em geral, na frente ou no final das filas. O que os diferencia é que a procissão é um ritual religioso e, dentre as suas características estão a compenetração, as demonstrações de fé, as rezas e os hinos dedicados ao santo, que está sendo carregado pelos fiéis, em um andor. A procissão faz um percurso determinado previamente; pode sair de alguma capela, ou da casa de alguém, e, normalmente, acabar na igreja.

Enquanto o cortejo dos folguedos, no qual as fileiras são formadas pelas personagens, é alegre, festivo e profano, pois os participantes tocam, cantam, dançam e brincam com o público que os acompanham, à medida que andam na direção do local onde o espetáculo será apresentado: pátio, praça, terreiro de alguma casa etc. O percurso nem

³⁵⁸ Auguste Jardé. *Op. cit.* p. 207.

³⁵⁹ Gabriel Soares de Sousa. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. 4ª ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional e Edusp, 1971. p. 316. Também está em Pereira da Costa. *Folk-lore pernambucano*. p. 235.

³⁶⁰ Luis Nicolau Parés. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: Unicamp, 2007. Reginaldo Prandi. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

³⁶¹ Mário de Andrade. *Macunaíma*. pp. 57-58.

sempre é combinado, pois cada vez que este cortejo sai, poderá ir para um local diferente, isto é, para onde foi convidado.

Veja-se a descrição feita por Mário de Andrade, que se encantou com os cortejos que viu:

*Há mais um elemento importantíssimo de constituição e realização que é comum a todas as nossas danças dramáticas, e deriva de outros costumes. Me refiro à parte dos bailados, consistindo num cortejo que perambula pelas ruas, cantando e dançandinho, em busca do local onde vai dançar a parte propriamente dramática do brinquedo. Esse cortejo, quer pela sua organização quer pelas danças e cantorias que são exclusivas dele, já constitui um elemento especificamente espetacular. Já é teatro. Fazem parte dele as cantigas religiosas, os dobrados de marcha, as despedidas, cantos de trabalho alusivos e danças puras: por vezes atingindo um desenvolvimento tão desmedido que podem dar ao cortejo uma importância prática bem maior que a da representação propriamente dita dramática.*³⁶²

A organização das personagens nas fileiras depende do gosto do Mestre. Poderão vir na ordem que entrarão em cena ou noutra ordem que ele desejar. Mas há sempre um bloco que forma a orquestra no centro e os demais participantes em filas: o Mestre, Mateus, Birico (Bastião ou Pai Francisco), Catirina, alguns Galantes e Damas, o Padre, o Doutor, a Cabocolinha, a Burrinha, o Boi, etc. Este último sempre correndo atrás das crianças e das pessoas que acompanham o cortejo, numa total identificação.

A própria caminhada do cortejo já faz parte do teatro que será exibido, como afirma Mário de Andrade, pois, além de cantar as toadas que vão aparecer novamente na parte dramática, tem a função de despertar o público e arrastá-lo para ver o espetáculo. Portanto, os atores já aparecem caracterizados com seus personagens, atraindo os interessados na apresentação, que passam de apenas curiosos a espectadores, pois as cantigas entoadas e as danças executadas pelo grupo tornam envolvente a relação brincante-público.

³⁶² Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 37.

O poeta pernambucano Joaquim Cardozo, também conhecedor e pesquisador da cultura popular, escreveu sobre o bumba-meu-boi maranhense na *Revista Módulo*, onde trata do cortejo, remetendo, inclusive, às pesquisas de Andrade:

*Uma característica se mantém entretanto inalterável, nesse tipo de divertimento popular, em todas as regiões onde ele se pratica – é o cortejo, a marcha das diversas figuras que o compõem, marcha solene e cadenciada, para os largos ou praças onde a função deve ter lugar. Essa marcha já foi indicada por Mário de Andrade, no seu excelente ensaio sobre as **Danças dramáticas brasileiras**, como a expressão mais permanente dessa procedência místico-religiosa – conservada nas danças, hoje em dia, mas modificadas no sentido profano³⁶³.*

Gilberto Freyre também trata dos cortejos nas procissões, quando se refere à herança dos rituais religiosos do Brasil colônia, mesclados de paganismo, ao tratar do culto à fecundidade do solo e das mulheres, para que, “com a ajuda de Deus”, fosse possível povoar a imensidão territorial, e de como o brasileiro soube adaptar-se e incluir suas próprias crenças nesses rituais. Cita uma procissão que está mais para profana que para religiosa, pelos símbolos que nela desfilam, como se fosse um desfile carnavalesco:

[...] uma que se realizou em Minas em 1733 foi uma verdadeira parada de paganismo ao lado de símbolos do cristianismo. Turcos e cristãos. A Serpente do Éden. Os quatro pontos cardeais. A Lua rodeada de ninfas. E no fim uma verdadeira consagração das raças de cor: Caiapós e negros congos dançando à vontade suas danças gentílicas e orgiásticas em honra dos santos e do santíssimo³⁶⁴.

Ele ainda descreve outra ocorrida em Lisboa no século XV, que tinha de Dioniso num barril de vinho a uma mulher com a “genitália de fora” representando o pecado,

³⁶³ Joaquim Cardozo. “Bumba-meu-boi maranhense” in *Módulo*, nº 2. Rio de Janeiro: ago/1955. pp. 10-11. (Grifos meus. O ensaio de Andrade, ao qual Cardozo se refere, é “Danças Dramáticas do Brasil”, que foi publicado no Boletim Latino-Americano de Música, em 1944).

³⁶⁴ Gilberto Freyre. *Casa Grande e Senzala*, p. 311.

dançando freneticamente. Tudo isso continuou durante os séculos na Colônia, e está apresentado no romance de Manuel Antônio de Almeida, que é uma verdadeira crônica da vida urbana do Rio de Janeiro do século XIX, em cujas procissões havia, além de santos, andores e emblemas sagrados, uma representação bíblica de Abraão matando seu filho Isaac e a ala de baianas, com roupas transparentes, “que dançavam nos intervalos dos *Deo-gratias* uma dança lá a seu capricho”³⁶⁵. Como se vê, a tradição de cortejos e procissões profanadas foi alimentada ao longo dos tempos, fazendo parte do passado do país, mas também na atualidade, pois está presente nos espetáculos populares.

Em Recife, o cortejo do bumba-meu-boi se conservou como um evento, independente da parte dramática do espetáculo. Desde os anos 60, há registros que mostram, durante os folguedos de Momo, o desfile pelas ruas da cidade bem como na passarela de disputas, diante dos jurados, do Boi de Carnaval que é somente o cortejo. Esse Boi diferenciado deve apresentar itens específicos, tal qual as troças, os blocos, escolas de samba etc., e, no final, são premiados com troféus. Segundo Katarina Real:

*No “carnavá” de 1965, pelo menos seis conjuntos de Bumba-meu-boi tiraram licença da Secretaria de Segurança Pública para sair. Mas, segundo vários de meus informantes há uma dezena de “bois” nos subúrbios que somente brincam nos seus bairros de origem, sem se preocupar com gastos e o trabalho de vir ao centro tirar licenças*³⁶⁶.

Nesta declaração da pesquisadora americana - afora a utilização da prosódia popular inserida em seu próprio texto e com aspas, talvez com intenção de marcar sua diferença em relação à fala dos brincantes - fica claro que o bumba que desfila no carnaval é o mesmo que se apresenta nos outros dias do ano, como um espetáculo teatral, no Natal e na festa de Reis. No carnaval, no entanto, comparece numa versão reduzida, desfilando pelas avenidas. Esta afirmação é confirmada por Mário Ribeiro e Leilane Nascimento, que explicam esta versão singular do bumba-meu-boi:

³⁶⁵ Manuel Antônio de Almeida. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Livraria Martins, 1941. p. 113.

³⁶⁶ Katarina Real. *O folclore no Carnaval do Recife*. 2ª ed. aument. e atual. Recife: Massangana, 1990. p. 119.

*A brincadeira aparece no Carnaval do Recife como uma forma derivada do Bumba-meu-boi, auto de Natal que representa a morte e ressurreição do boi. [...] Abrindo o desfile, os Bois normalmente trazem estandartes ou faixas com uma mensagem ou um tema, mas não são itens obrigatórios. A ordem de apresentação dos personagens varia de grupo para grupo, alguns apresentam alas e cordões (de pastorinhas, de baianas, de caboclos, etc.), mas também há agremiações em que os personagens desfilam livremente. Diferentemente do Bumba-meu-boi, o **Boi de Carnaval traz para a avenida apenas o cortejo dos personagens**. Alguns encenam a morte e ressurreição do boi, com a interação dos demais personagens. No concurso julgam-se: fantasias, adereços/alegorias, Boi (dança e vestuário), coreografia/evolução/conjunto/empolgação, figuras principais (ao menos 12 figuras), e orquestra (afinação, execução e traje)³⁶⁷.*

A encenação mencionada pelos pesquisadores e, por mim testemunhada, ao longo dos últimos 30 anos de brincante no Carnaval pernambucano, é apenas gestual e com alguns cânticos, como enfatizou Mário de Andrade no seu texto sobre o cortejo, visto que num desfile de rua não seria possível apresentar a parte teatral completa, pois sequer daria para ouvir as falas. A criatividade dos brincantes do Boi de Carnaval levou-os a incluir no desfile fragmentos do espetáculo, na tentativa de se aproximar o máximo possível do folguedo, visando conquistar os jurados e o público, com a intenção de ganhar a disputa, já que é um concurso, cujo prêmio é um troféu e o título de melhor do Carnaval.

O cortejo do espetáculo do bumba-meu-boi pára quando chega à praça, pátio ou em frente à casa escolhida ou, ainda, onde o dono convidou os brincantes para se apresentarem, então, inicia-se o folguedo propriamente dito, com o canto de abertura, pedindo licença ou permissão para se apresentar, o qual será analisado logo mais. Veja-se o que Mário de Andrade escreveu no início da cena do bumba de Bom Jardim: “Ar livre, frente de casa importante. Em geral a casa se fecha antes da cerimônia como se donos estivessem dormindo. No fundo dois paus em que penduram um pano. As entradas e saídas por

³⁶⁷ Mário Ribeiro e Leilane Nascimento. *Cartilha do Carnaval*. Recife: Editora da Fundação de Cultura, 2008. pp. 63-64. (Grifo meu).

debaixo do pano.”³⁶⁸ Este pano referido pelo pesquisador, funciona como as coxias do teatro, isto é, local de entrada e saída dos atores. Também é o camarim, onde estão todas as roupas e adereços que serão utilizados, e as personagens inanimadas que só existem quando são vestidas pelos atores, como a burrinha, o gigante, o próprio boi etc., que entrarão em cena no seu devido momento.

4 – Análises de trechos do bumba de Bom Jardim (Critérios de escolha das toadas)

O espetáculo do bumba de Bom Jardim apresenta um tema tradicional e central - a homenagem ao Boi – mas não se fixa nele, desenvolve outros, que vão desde a história do país e da comunidade, às relações sociais, e, até sobre a própria performance dos brincantes, de onde surgem novos assuntos de improviso, às vezes com a participação do público que assiste. O espetáculo também agrega falas, músicas, danças, história, piadas, rezas (benditos), ou seja, é composto de uma variedade enorme de ritmos e danças: baianos, cocos, frevos, forrós, cirandas, sambas etc. Hermilo Borba Filho também entendeu assim e explicou a formação do bumba:

*Como quer que seja, o bumba-meu-boi, na sua formação, lançou mão de todos os elementos do romanceiro, da literatura de cordel, das toadas de pastoril, de canções populares, de louvações, de loas, de tipos populares, de assombrações, do bestiário, a tudo acrescentando a improvisação dos diálogos e as danças, na fixação do mais importante espetáculo popular, num sincretismo artístico-folclórico-religioso dos mais completos*³⁶⁹.

Mário de Andrade, sendo músico, utilizou nomenclatura musical para explicar como se constituía tão complexo espetáculo, denominando-o de *suíte*: “obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas”³⁷⁰. Noutro documento acrescenta que “[a] reunião de documentos musicais distintos é muito comum no populário brasileiro. [...] A forma musical da *Suíte* é positivamente uma das preferidas pela nossa gente. Está

³⁶⁸ A partir de agora, todas as citações do Bumba de Bom Jardim, inclusive as toadas, são do Anexo I.

³⁶⁹ Hermilo Borba Filho. *Espetáculos populares do Nordeste*. p. 20.

³⁷⁰ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 71.

nos Fandangos de Cananea, se manifesta no Congado, no Maracatu, no Boi-bumbá, no Pastoril, etc.”³⁷¹

Antônio Bento também pensava parecido, numa carta endereçada a Andrade, em junho de 1936, ainda na luta para ajudar o amigo na confecção do livro sobre as “danças dramáticas”, escreve incentivando a busca pelo bumba do Maranhão, e o compara com os que ele conhecia:

*Por sinal que, há 2 dias, conversei com os representantes maranhenses sobre o folclore musical daquele Estado, no interesse de colher alguma coisa para você. Sei que o bumba de lá é muito bom, conservando com muita pureza o seu caráter de auto primitivo, à maneira do velho teatro espanhol e português. [...] Lá no Maranhão, pelo menos no alto sertão, o Boi aparece como foi primitivamente concebido, com uma história perfeitamente lógica e encadeada, ao invés do Nordeste, onde ele foi se diluindo, tendo hoje o caráter duma grande revista. Acho imprescindível conseguir-se o Bumba maranhense para o seu livro, que sem ele ficaria incompletíssimo*³⁷².

Infelizmente, tal bumba não está no livro *Danças Dramáticas do Brasil*, sinal de que não foi possível consegui-lo, mas o registro da opinião de Bento é importante, pois confirma, mais uma vez, o caráter de revista, ou seja, de temas e danças variadas do bumba.

Aproveitando tais afirmações, especialmente as de Mário de Andrade, que aparecem em vários documentos sobre a capacidade que tem o bumba de agregar em seu formato de *suíte* vários folguedos, tratarei, na análise do bumba de Bom Jardim, de confirmar o que disse o autor de *Macunaíma*, isto é, escolhi toadas que mostram outras tradições e/ou danças dentro do espetáculo maior, como o coco, o desafio, o canto de trabalho etc., sem desfigurar o formato do bumba, pois também estão incluídas as toadas de Abertura e de Despedida que caracterizam a chegada e a partida dos brincantes. Também precisei levar em conta que, ao analisar o bumba de *Macunaíma* no capítulo anterior, já pude mostrar e investigar muitas personagens do bumba do Rio Grande do Norte, que lhe

³⁷¹ Mário de Andrade. “Lundu do Escravo” in *Música, Doce Música*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. pp. 72-73.

³⁷² Antônio Bento de Araújo Lima. *Carta a Mário de Andrade*. 1º.06.1936. Autógrafo em tinta preta. Manuscritos de Mário de Andrade (MMA) - Cx 39 (2). IEB/USP. Anexo IV.

serviram de matrizes, na medida em que os comparei aos da rapsódia. Assim, tais personagens não aparecerão nesta análise.

O bumba é muito extenso e a coleta de Mário de Andrade apresenta problemas na ordem de entrada das personagens e na própria recolha, pois faltam os recitativos (falas das personagens), como está claro no Anexo I, onde o recolhedor escreveu: “Faltam apenas os recitativos” e noutro momento “Vários recitativos”. Portanto, seria impossível uma análise que contemplasse honestamente todo o bumba sem suas partes dramáticas. É compreensível esta falta porque não seria possível coligir todas as falas das personagens no momento da representação. Na inexistência de material de gravação, que era o caso de Mário de Andrade, o recolhedor teria que solicitar aos brincantes que recitassem depois todo o texto para ser copiado, o que poderia até dar certo, porém haveria dificuldades, pois, sendo o bumba improvisado, não havia falas decoradas a partir de um texto pronto. Talvez, até mesmo por isso, Antônio Bento, que cantou o bumba para Andrade escrever, também não recitou a parte dramática. E, como já foi explicitado neste capítulo, o recolhedor não tinha interesse nesta parte, pois queria apenas as toadas para que servissem de inspiração para músicos.

Tempos depois, em 1941, na introdução do estudo “O samba rural paulista”, Mário de Andrade, já compreendendo melhor a importância de uma boa recolha, faz uma *mea culpa* por ter cometido tais deslizes, pois já podia compreender por ter feito um curso de Etnografia, em 1936:

De resto, e por infelicidade minha, sempre me quis considerar amador em folclore. Disso derivará serem muito incompletas as minhas observações tomadas até agora. O fato de me ter dedicado a colheitas e estudos folclóricos não derivou nunca duma preocupação científica que eu julgava superior às minhas forças, tempo disponível e outras preocupações. Com minhas colheitas e estudos mais ou menos amadorísticos, só tive em mira conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar a poetas e músicos, documentação popular mais farta onde se inspirarem. Hoje, que estudos científicos de folclore se desenvolvem bastante em São Paulo, me arrependo raivosamente da falsa covardia que enfraquece tanto a documentação que recolhi pelo Brasil, mas é tarde.³⁷³

³⁷³ Mário de Andrade. “O samba rural paulista” in *Aspectos da música brasileira*. pp. 112-113.

E ele tem razão, enfraquece mesmo, como se perceberá no estudo do bumba, e mesmo na análise já feita no capítulo anterior, muita coisa ficou no ar, sem explicações, diminuindo o nível de compreensão do leitor interessado. Todavia, apesar dessa falha, considero que há mais acertos que erros na sua recolha, visto que, todas as toadas do bumba foram coligidas por Andrade tal qual eram cantadas, por isso, as letras lembram os sons da pronúncia, ou seja, foi mantida a prosódia típica da oralidade popular. Por meio de mudanças na acentuação, troca de vogais, contrações e elisões, o poeta tentou atingir a sonoridade mais próxima possível da que foi ouvida. Tal prosódia tem influência, inclusive, no andamento e no ritmo, na batida da música, às vezes, bem marcada, para ser dançada. Assim, o recolhedor demonstrou respeito aos brincantes e um conhecimento dentro do que lhe era possível como músico, de como fazer a coleta de material desse tipo. Em texto de 1934, Mário de Andrade demonstra que tinha preocupações com uma boa recolha:

*Procurei recolher esses documentos, da maneira, essa sim, mais cuidadosa, mais científica. Segui, na colheita folclórica, todos os conselhos e processos indicados pelos folcloristas bons. Ouvi o povo, aceitei o povo, não colaborei com o povo enquanto ele se revelava*³⁷⁴.

Noutro momento, mesmo antes de viajar para o Nordeste, já escreveu sobre a influência da prosódia no andamento da música:

*Gente cantando nasal, diluindo a prosódia pra efeitos molengos, pra coleios melódicos, raríssimamente ou nunca tristes. Canto dum rubato refinado, estupendamente natural, com a rítmica baseada diretamente nos acentos e não nos valores de tempo, esses cocos nordestinos sempre molengos na dicção, sejam afobados ou vagarentos, irônicos, malincônicos, alegres, pacientes, saem do caboclo com uma ardência maravilhosa. São ardentes. São expressivos. São profundamente humanos*³⁷⁵.

³⁷⁴ Mário de Andrade. “Na pancada do ganzá - introdução” in *Os cocos*. p. 387-88.

³⁷⁵ Mário de Andrade. “A literatura dos cocos” in *Op. cit.* p. 368.

O texto acima é de 18.07.1928. Até então, o poeta havia presenciado e coletado o canto do interior paulista, alguns no Norte – na viagem ao Amazonas - e também de seus amigos nordestinos, por isso conhecia um pouco desse cantar peculiar. Dentre esses cantadores estava Antônio Bento e uma aluna pernambucana, a qual o deixou impressionado. Mesmo estando no 7º ano do curso de música, com todo o conhecimento, “cultura afinada e... viciada nas teorias, nos preconceitos de dicção, na clareza de entonação, nas sutilezas de dinâmica, nos ritmos e compassos normais da música artística européia”³⁷⁶, ao cantar um coco para ele (que era seu professor de música e podia influenciar sua performance), a moça transformou-se, coincidindo seu canto com os dos outros colaboradores das canções populares, não reproduzindo nada do que sabia sobre as teorias eruditas. Deste modo, demonstrando a importância de uma coleta fiel ao que foi cantado.

Outros pesquisadores também observaram tal rigor nos procedimentos de coleta, como faz questão de ressaltar Maria Ignez Novais Ayala:

*Mário de Andrade, nos anos vinte, e a equipe de pesquisadores da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, dez anos depois, adotaram procedimentos extremamente avançados para a época e singulares. Desconhecemos a existência no Brasil de qualquer grande recolha de documentos orais antes da década de 40 e 50 com tal rigor científico. O método de transcrição ressaltado nas publicações organizadas por Oneyda Alvarenga, a partir das pesquisas desenvolvidas por Mário de Andrade e pelos integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, leva em consideração a fala, a oralidade*³⁷⁷.

O fato de Mário de Andrade ser músico facilitou a recolha das canções, pois seu conhecimento sobre ritmo o fez respeitar a oralidade popular com suas características

³⁷⁶ Mário de Andrade. “A literatura dos cocos” in *Op. cit.* p. 368.

³⁷⁷ Maria Ignez Novais Ayala. “Apresentação” in *Cocos: Alegria e Devoção*. M^a Ignez N. Ayala & Marcos Ayala (orgs). Natal: Editora da UFRN, 2000.p. 12. (A equipe de pesquisadores mencionada era formada por: Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira, e fez, juntamente com Mário de Andrade, um curso de Etnografia, com Dina Levi-Strauss, em 1936, portanto, estava apta para a colheita realizada na viagem ao Nordeste, de janeiro a julho de 1938. Em 2006, o Sesc Paulista lançou com a Prefeitura de São Paulo, seis CDs com parte dessa recolha).

prosódicas, que no momento do canto, ajuda a caber a letra na composição. Por meio da colaboração dos cantadores, que repetiam muitas vezes até ser possível transformar o canto numa partitura, o músico-recolhedor pôde utilizar o que lhe foi possível para realizar uma boa recolha da cantoria do povo, trazendo para a precisão do mundo erudito, aquilo que foi possível da oralidade dinâmica da criação popular.

Com relação à seqüência de entrada das personagens, Andrade criou um esquema para agregar os dois bumbas que ele recolheu em Natal, o de Fontes e o de Bom Jardim, a saber: I - Preâmbulos, II – Vida de Engenho, III – Figuras Tradicionais, IV – Rito do Boi e V – Roda de Despedidas, que não coincide com a seqüência que está na primeira página do bumba de Bom Jardim (Anexo I), também escrita pelo mesmo recolhedor.

Oneyda Alvarenga entrelaçou os dois bumbas, que estão no livro *Danças Dramáticas do Brasil*, seguindo as indicações do autor e expondo as dificuldades impostas para organizar tudo:

É claro que, apesar do auxílio dos roteiros deixados por Mário de Andrade, minha organização deste Bumba-meu-Boi terá muito de convencional e mesmo arbitrária. Mas é também certo que igual apreciação cabe não só ao esquema base de cinco partes traçado por Mário de Andrade, como a todas as sistematizações de documentos folclóricos feitas por ele nas danças-dramáticas que estudou, muito embora sejam excelentes os resultados dos critérios escolhidos: unidade dramática, clareza de exposição e, conseqüentemente, facilidade de análise³⁷⁸.

Portanto, não é possível ter certeza de qual seria a entrada correta das personagens, pois as alterações feitas pelo recolhedor impossibilitaram esta organização. E, ao contrário do que afirma Alvarenga, não me facilitou a análise, pois a ausência das falas e a desorganização da entrada de cada personagem tornaram incompreensíveis algumas partes dramáticas, desarticulando a unidade textual, visto que o bumba é um todo, uma história contada à medida que as personagens se apresentam com falas e cânticos. Assim, seguirei a seqüência da entrada que se encontra na primeira página do bumba de Bom Jardim,

³⁷⁸ Oneyda Alvarenga. *Danças Dramáticas do Brasil*. pp. 555-56.

documento em foco nesta pesquisa, que também não está exata, pois o boi, personagem principal, jamais entraria no início do espetáculo. A entrada do boi é sempre deixada para o final, criando expectativa em todos, haja vista os bumbas já citados nesta pesquisa³⁷⁹, coletados por Ascenso Ferreira, Hermilo Borba Filho, André Bueno e pelo próprio Mário de Andrade, que colheu um boi completo em Olinda, com ajuda de Ascenso, que também está em *Danças Dramáticas do Brasil*. O próprio esquema criado por Mário de Andrade e citado acima, também coloca o Rito do Boi como penúltima parte, antecedendo apenas as despedidas. Mesmo em *Macunaíma*, o boi somente aparece quase no final da rapsódia.

Esse texto, antes oral e vivo, pode ser considerado hoje, senão morto, mas pelo menos frio ou cristalizado, já que passou para a condição de obra escrita e pouco lida, depois de recolhida há 80 anos, faltando, portanto, para sua plena realização, a representação ou *performance*³⁸⁰, cuja ação envolve o encadeamento de sons, com entonação característica, quando se trata de fala; música na hora do canto; os gestos e as danças, tudo sincronizado para contarem uma história. “Somente o som e a presença, o jogo vocal e a mímica realizam aquilo que foi escrito”³⁸¹, diz Paul Zumthor. O que está escrito pode tornar-se vivo, pelo menos, no momento da leitura. No entanto, sendo uma peça teatral não terá sua plenitude apenas com a leitura e o estudo, como esclarece Anatol Rosenfeld, ao ressaltar a importância da representação:

[...] *o teatro, mesmo quando recorre à literatura dramática como seu substrato fundamental, não pode ser ‘reduzido’ à literatura, visto ser uma arte de expressão peculiar. No espetáculo já não é a palavra que constitui e medeia o mundo imaginário. É agora, em essência, o ator que, como condição real da personagem fictícia, constitui dela o mundo imaginário e, como parte deste mundo, a palavra*³⁸².

³⁷⁹ Hermilo Borba Filho. *Apresentação do bumba-meu-boi*; Ascenso Ferreira. *Bumba-meu-boi, Maracatu, Presépios e Pastoris - Ensaios Folclóricos*; André Paula Bueno. *Bumba-Boi maranhense em São Paulo* e Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 642.

³⁸⁰ Paul Zumthor. *A letra e a voz: “literatura” medieval*. Trad.: Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. A expressão é utilizada em vários momentos do livro.

³⁸¹ Paul Zumthor. *Op.cit.* p. 165.

³⁸² Anatol Rosenfeld. “O fenômeno teatral” in *Texto e contexto*. p. 28. Rosenfeld também trata do mesmo assunto em: “A essência do teatro” in *Prismas do teatro*. São Paulo: Edusp/Unicamp/Perspectiva, 1993. “O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são *representados*, no momento, portanto, em que os declamadores, através da *metamorfose*, se transformam em personagens”. p. 21.

E mais, a análise literária do texto, com recursos da cultura erudita aplicados à popular, será apenas uma tentativa de compreensão daquilo que for possível e fazendo um esforço consciente para despir-me dos preconceitos, pois como expressou Mário de Andrade:

*É sempre mesmo um defeito, mais ou menos fatal, reconheço, de ajuizar e compreender por meio de terminologia e conceitos de civilizado, as coisas do povo e das civilizações naturais*³⁸³.

Escreveu isso em defesa dos cantadores nordestinos, que receberam de Cascudo, uma crítica judiciosa, ou seja, quase uma acusação de que suas vozes não tinham:

*Nenhuma sonoridade. Nenhuma delicadeza. Nenhuma nuance. Ausência de tons graves. O cantor como o rapsodo, canta acima do tom em que seu instrumento está afinado. Abusa dos agudos. É uma voz dura, hirta, sem maleabilidade, sem floreios, sem suavidade....*³⁸⁴

E outros ‘xingamentos’ mais, como expressou Andrade, que rebate indignado e afirma que é preciso ouvir o cantor “liberto do preconceito do belcanto europeu” e cita como exemplo os coquistas Chico Antônio e Odilon do Jacaré, que eram, de acordo com a técnica, tenor e barítono respectivamente, mas com relação ao timbre europeu, eram inclassificáveis, cantavam com a voz aberta e sem cuidados para protegê-la, causando-lhe desgaste pela exposição excessiva, inclusive ao álcool, porém, não lhes tirava a beleza nem o estilo. Assim, é neste sentido e seguindo seus passos, que tentarei analisar a criação popular.

As personagens e os instrumentos musicais

Mário de Andrade fez uma apresentação das personagens principais do bumba recolhido, explicando quem eram e como cada uma delas estava vestida. Também relatou quais os instrumentos que o grupo estava tocando:

³⁸³ Mário de Andrade. “O canto do cantor” in *Os cocos*. p. 381.

³⁸⁴ Câmara Cascudo. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005. p. 132.

1- Mateus

Vaqueiro preto. Usa a 'veste' de couro ou paletó comum amarrado no pescoço por uma correia de couro. Chapéu de couro. Peitoral. Chicote. Um chocalho (campainha de vaca, cincerro) amarrado na veste. Matulão com chocalho dependurado.

2 - Birico

Máscara com bigodão caído. Chicote. Roupa comum. (Ambos [refere-se a Mateus] sempre em cena. Cantam sapateiam dançam).

3- Gracioso (ou Mestre)

Figura central. Principalmente nos bailados. Apartei Mateus e Birico. É oficial. Dólmã de farda, calça, com lista vermelha. Fita a tiracolo. Chapéu de papelão formando coroa, enfeitado de espelhos. Quanto mais espelhos indica personagem mais baluda. Espada.

4- Dois Galantes

Idem ao Gracioso. Menos suntuosos.

5- Duas Damas

Rapazes em travesti. Chapéu de moça. Fitas.

6- O coro

Além das personagens episódicas.

Instrumentos

- 1 viola (principal)
- 1 rabeca (violino)
- 1 harmônica
(instrumentos redobráveis)³⁸⁵.

Mateus e Birico são personagens importantes do bumba. Lembram o *clown* e o *toni* dos circos. Ainda que os palhaços do bumba não tenham ligação alguma com os palhaços do circo, devido às semelhanças, vale uma pequena explicação, mesmo porque Mário de Andrade também era admirador de tais personagens, principalmente do palhaço Piolim, querido de todos os modernistas. Maria Augusta Fonseca em seu estudo sobre *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, explica a origem do *clown*, citando Henry Thétard. O trecho é longo, porém importante, pois acaba descrevendo também a rusticidade de Mateus e Birico:

Antes das diferenças específicas, a palavra clown parece assemelhar-se às características próximas às do palhaço, com o mesmo vínculo no indivíduo

³⁸⁵ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*, Anexo I.

*simplório, que se veste rudemente. O termo parece “uma corruptela da palavra inglesa ‘clod’ que significa camponês, colono, e por extensão rústico. No começo do circo, não qualificava, como atualmente, todos os cômicos da pista, mas um tipo especial de cômico, inventado pelos Astley e retomado por Franconi: o camponês grotesco que pede para andar a cavalo e é antes de mais nada um cavaleiro cômico. O bufão da pista, que na época dialogava com o mestre-de-picadeiro, não era senão o palhaço que se origina dos tablados da feira e se denominava na Inglaterra, o ‘merryman’ (farsista) e na França, o ‘grotesque’.[...]” No Brasil, o termo vindo através do francês, ou do inglês, se adequou perfeitamente como sinônimo de palhaço pelos traços gerais semelhantes a esses citados.*³⁸⁶

Os palhaços do bumba também são rústicos e têm origem rural, pois são vaqueiros. Não são cavaleiros e, assim como o *clown*, conversam, principalmente, com o Mestre do bumba, este sim, a cavalo em alguns folguedos. Fazem rir e são os responsáveis pelas principais piadas, em geral, improvisadas. Estão sempre em cena, sabem cantar todas as toadas, dançam muito bem, conhecem o bumba como ninguém, improvisam o tempo todo sem perder o ritmo da peça, deste modo, são os responsáveis por levarem o espetáculo com graça até o final. O figurino de Mateus é todo de couro de boi, por ser um vaqueiro, confirmando as afirmações tanto de Pereira da Costa³⁸⁷ como de Capistrano de Abreu³⁸⁸ e demais pesquisadores, isto é, que o bumba ainda guarda traços do início da criação do gado no país, e a homenagem ao animal. Birico é seu companheiro e ajudante. Veste-se com figurino simples, mas usa chicote, instrumento de uso do vaqueiro, e máscara com bigodão, pois, juntamente com Mateus, farão palhaçadas.

Várias são as afirmações quanto aos significados do uso da máscara no bumba-meu-boi. Para Défilo Gurgel³⁸⁹, a cara pintada de preto serve para lembrar que os primeiros brincantes eram ‘vaqueiros-escravos’, ou seja, sua antiga condição de cativos. Para Borba

³⁸⁶ Maria Augusta Fonseca. *Palhaço da burguesia*. Serafim Ponte Grande de Oswald de Andrade e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979. p. 20. Citou: Henry Thétard. “Le clown”, em: *La merveilleuse histoire du circ*. Paris, Prisma, 1947.

³⁸⁷ Pereira da Costa. *Op. cit.* p. 276.

³⁸⁸ Capistrano de Abreu. *Op.cit.* p. 153.

³⁸⁹ Défilo Gurgel. *Manual do boi Calemba*. p. 36

Filho³⁹⁰, as máscaras, além de virem da tradição do teatro grego, também facilitam o trabalho do ator, que pode fazer várias personagens, isto é, ao mudar a máscara, o ator se “transforma numa nova figura, poupando um elenco numeroso”.

Ambas as afirmações encontram seus fundamentos tanto na história do teatro como na do país, mas há outras razões para o uso da máscara no espetáculo. Teatralmente também ajuda a compor, juntamente com o figurino, a personagem desejada, e mais, ao disfarçar ou esconder rosto do ator, deixa-o livre de sua aparência, liberando-o para se soltar e construir com mais eficiência a nova *persona*, sem, no entanto, fazê-lo deixar de ter consciência de que está representando e que ele não é a máscara, apenas faz com que ela funcione ou “exista”, por alguns momentos. Peter Burke³⁹¹ também afirma que “[a]s máscaras não só liberavam os mascarados dos seus papéis cotidianos, mas impunham-lhes novos papéis” e é também o que ocorre com os mascarados do bumba, que viram portavozes dos seus iguais.

Segundo Marco Camarotti, no teatro folclórico nordestino, os atores mascarados têm esta certeza de que estão representando, e demonstram isso quando:

*Nos momentos em que não estão envolvidos na ação, deixam com facilidade a condição de atores para conversar com pessoas do público ou beber, retornando depois à ação, quando isso se faz necessário, numa transição que se dá sem maiores esforços*³⁹².

É o que Brecht³⁹³ chamava de *distanciamento*, já abordado no capítulo anterior. A capacidade que o ator deve ter de não se metamorfosear na personagem para não perder o senso crítico e poder, enquanto representa, levar o espectador a pensar. É o teatro anti-realista, pois não quer mostrar a realidade tal e qual ela se apresenta; nem renunciar a si mesmo e passar a ser o outro, já é bastante parecer. É um jogo de alteridade. É preciso ter consciência de si e da personagem, que é um outro, e não se confundir com ela. O próprio dramaturgo alemão exemplifica com o teatro tradicional chinês, os teatros de feiras e o modo de falar dos palhaços, que naturalmente já utilizam esta técnica, fazendo com que o

³⁹⁰ Hermilo Borba Filho. *Apresentação do bumba-meu-boi*. p. 8

³⁹¹ Peter Burke. *Op. cit.* p. 226.

³⁹² Marco Camarotti. *Op. cit.* p. 224.

³⁹³ Bertolt Brecht. *Estudos sobre teatro*. pp. 55-57

público tome uma postura de observação e estranheza, não apenas de adesão ou empatia total. Os atores do teatro popular brasileiro, como o bumba, também o fazem intuitivamente, assim como os palhaços e os artistas das feiras.

Câmara Cascudo, que viu muitos bumbas, ressalta a capacidade dos atores de improvisar e se relacionar com o público:

*Os vaqueiros, que permanecem em cena todo o tempo da exibição, de horas e horas, improvisam sempre, enfrentando o bom-humor feroz da assistência aparteadora, admiráveis na rapidez, prontidão e felicidade das réplicas fulminantes, inventando cantigas, caricaturando a severidade das ‘damas’ e ‘galantes’, arremedando animais, fantasmas, críticas que atravessam a exibição humilde e enaltecadora da inteligência popular do Brasil*³⁹⁴.

A singularidade dessas personagens foi pesquisada por André Bueno nos folguedos de alguns Estados brasileiros, em obra já citada, principalmente por serem negras e uma espécie de grito contra as injustiças do país, por terem surgido no período da escravidão dos africanos. Ambas também são debochadas e, em cena, enfrentam o patrão, aproveitando o momento não-oficial, tendo a platéia como apoio. Segundo André Bueno,

*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, negro-fugido baianos, etc*³⁹⁵.

Para Bueno, esses palhaços são importantes dentro do espetáculo devido à consciência social que têm com relação a si mesmos e aos companheiros, levando-os a colocarem em cena as agruras que passam na vida real, transformando o ato no momento de superação, como informa:

³⁹⁴ Câmara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. p. 195

³⁹⁵ André Bueno. *Palhaços da cara preta: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião...* p. 12.

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 patrões³⁹⁶.

Mesmo não havendo uma consciência muito clara da dominação sofrida, nem também uma luta efetiva para se livrar dela, o fato de selecionar, de improviso, falas que são gritos de protestos, os brincantes já demonstram uma forma de resistência. Foi o que também percebeu Luigi Satriani, ao analisar cantigas populares da Itália meridional, em cujas letras está clara a contestação, ou seja, as lutas entre ricos e pobres, ainda que “a consciência de dominação seja inversamente proporcional à efetivação da dominação mesma”³⁹⁷. Esclarece ainda o antropólogo italiano:

Em todas elas existe notável carga contestadora com relação à cultura dominante e, particularmente, com respeito aos seus temas ideológicos, como os da fraternidade e da igualdade – e aos próprios dominadores. Não existe consciência política no sentido de uma lúcida consciência de classe, mas, não obstante, se trata sempre de uma consciência pré-política, que leva à convicção da injustiça da situação em que se vive e ao desejo de evidenciá-la, de dela lamentar-se e de modificá-la³⁹⁸.

³⁹⁶ André Bueno. *Op. cit.* p. 12.

³⁹⁷ Luigi M. Lombardi Satriani. *Antropologia cultural e análise da cultura subalterna*. Josildeth Gomes Consorte (trad.) São Paulo: Hucitec, 1986. p. 119.

³⁹⁸ Luigi M. Lombardi Satriani. *Op. cit.* p. 119.

O simples fato de existirem duas culturas, a erudita e a popular, já aponta para o pressuposto de quem as produziu, uma classe hegemônica e outra dominada. Isso gera um descompasso na compreensão dos que têm acesso à cultura erudita, quando classificam a cultura popular de inferior, de algo que não pode ser considerado arte, pois não tem o valor de uma obra de arte. Tais valores atribuídos pelos homens são judiciosos e redutores. O valor de uma produção artística é intrínseco a ela, não é alguém de fora que atribui o valor à obra, ela vale por si mesma, vale pelo que representa para a comunidade que a produziu.

Continuando com a apresentação das personagens, introduzo uma das mais importantes: o Mestre, que é uma personagem central e fixa, isto é, faz parte de todas as danças do bumba e se mantém em cena todo o tempo. Repetirei a definição de Mário de Andrade, para comentá-la tendo-a mais próxima:

Figura central. Principalmente nos bailados. Apartei Mateus e Birico. É oficial. Dólmã de farda, calça, com lista vermelha. Fita a tiracolo. Chapéu de papelão formando coroa, enfeitado de espelhos. Quanto mais espelhos indica personagem mais baluda. Espada³⁹⁹.

É fácil entender que o Mestre está vestido de militar. Nos folguedos pernambucanos, o Mestre também veste roupa de oficial e é chamado de Capitão, assim como Mateus e Bastião também são vaqueiros. No Rio Grande do Norte, o Mestre é chamado de Gracioso, talvez este nome venha do personagem de uma ópera anônima, sobre o nascimento de Jesus, representada em 1760 nas missões jesuíticas, na qual – na definição do próprio Andrade - um “pretinho, soprano, de gênio alegre e burlesco”⁴⁰⁰ representava com tanta graça que lhe foi atribuído este epíteto ou cognome.

Veja-se que os dois ajudantes, apartados aí por Andrade, isto é, separados ou diferentes do Mestre, são vaqueiros e estão vestidos de acordo com a profissão, e convivem com uma autoridade vestida de soldado de alta patente. Talvez tanto brilho seja a representação das roupas das autoridades, desde o Brasil Colônia, passando pelo Império até a República, sempre cheias de ornamentos dourados, medalhas e galões, e, no imaginário popular passou a ser uma referência ao poder, reproduzida no folguedo. Sua

³⁹⁹ Mário de Andrade. Anexo I.

⁴⁰⁰ Mário de Andrade. *Dicionário Musical Brasileiro*. p. 246.

roupa enfeitada, inclusive com espelhos, demonstra sua importância dentro do espetáculo. É uma mistura de vida rural pecuária com vida urbana, apresentadas num mesmo contexto. O Mestre só não é mais importante que o boi. Em alguns bailados, ele é o dono do animal, ou o dono da fazenda, o patrão dos dois vaqueiros. É o chefe da função, o organizador do espetáculo, em cena e fora dela. É o Mestre quem organiza a entrada e a saída das personagens em cena.

No bumba de Fontes, coligido por Mário de Andrade, é também o Gracioso quem dá as ordens, desde o início do espetáculo. A seguir uma explicação de Andrade, no roteiro do “Programa de Fontes”, que confirma isso: “Cena. Música está de pé com as figuras. **Ao comando do Gracioso**, Mateus pede pra ela tocar. Música acede e senta”⁴⁰¹ Ou seja, os músicos estão esperando somente a ordem do Mestre para sentarem e começarem a tocar; assim como personagens e figurantes, só entram sob seu comando. E sendo tão importante dentro do espetáculo, sequer se dirige, ele mesmo, aos músicos, dá a ordem a Mateus que a transmite, numa clara reprodução da hierarquia militar.

Há bumbas, como os coligidos por Hermilo Borba Filho e por Ascenso Ferreira em que isto está claro, como na seguinte fala do Capitão: “Mateus! Vai dizê a cantadeira que chame o Cavalão-Marinho pra fazê mesura”⁴⁰². Com esta ordem, o Mestre está não somente autorizando a entrada da personagem, mas também, dando a deixa para que a cantadeira comece a executar a toada do Cavalão Marinho, que é o animal que será montado por ele. E acontece este chamamento de várias maneiras, porém, no bumba de Natal não é possível saber como se dão tais entradas. Nas explicações sobre o Mestre, Borba Filho afirma:

*O Capitão Boca Mole é o dono da festa. É ele quem, falando, cantando, dançando, **apitando**, comanda o espetáculo. A princípio vem a pé, mas logo depois surge o Cavalão-Marinho, um arcabouço de cavalo, com um buraco no meio por onde ele entra, parecendo mesmo montado.*⁴⁰³

Deste modo, a personagem do Mestre-Capitão está composta, e o cavalo marinho fará as mesuras ditas acima, que próprio Mestre fizer, visto que ambos dão vida a duas

⁴⁰¹ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 548. (Grifo meu).

⁴⁰² Hermilo Borba Filho. *Apresentação do bumba-meu-boi*. p. 24.

⁴⁰³ Hermilo Borba Filho. *Op. cit.* p. 11. (Grifo meu, usarei essa referência logo mais.)

personagens ao mesmo tempo: o Mestre montado no Cavalo Marinho. “O Cavalo-Marinho é tão importante para o folguedo que, em algumas situações, o próprio folguedo recebe essa denominação”⁴⁰⁴, afirma Marco Camarotti. É o caso do folguedo citado por André Bueno, existente em Pernambuco e na Paraíba, que tem as mesmas personagens do bumba, mas é chamada de Cavalo Marinho⁴⁰⁵. Sua participação em cena é idêntica à do Gracioso de Natal, todavia, esta última não vem montada, como explica Antônio Bento, respondendo a uma pergunta de Mário de Andrade: P: “O Gracioso é o que também chamam Mestre, não é?” R: “No Rio G. do Norte vem sempre a pé. Em Pernambuco é que ele vem a cavalo.”⁴⁰⁶ Desde modo, fica claro que em Natal, o Cavalo Marinho não ocorre, o que aparece na metade do espetáculo é uma Burrinha⁴⁰⁷, confeccionada em moldes semelhantes ao do Cavalo Marinho, como descreveu Borba Filho, que é homenageada com toadas e danças.

Mário de Andrade, quando trata do Mestre em seu estudo, está se referindo às personagens dos mais variados folguedos, não apenas ao do bumba, por sua presença central e destacada em todas as folganças. Andrade busca entender quem é e o que significa este Mestre em cena:

*Ainda parece ter derivado dos costumes dos janeireiros, a figura do Mestre, que, com este nome principal, ou com outro, é comum a todas as danças dramáticas. O Mestre é o diretor do espetáculo e do Rancho, puxador das cantorias comumentes, organizador e mandachuva. No geral ele funde a sua posição técnica de Mestre do bailado com a dum dos personagens principais da parte dramática. [...] É o solista dos cantos todos. Nas canções dotadas de refrão, ele canta o texto estrófico, e o coro responde com o refrão. [...] É o Mestre quem possui o apito servindo pra iniciar e terminar os dançados.*⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Marco Camarotti. *Resistência e voz. O teatro do povo do Nordeste*. p. 227.

⁴⁰⁵ A origem da personagem é múltipla. Segundo Cascudo, o Cavalo Marinho é um animal encantado que vive no mar, rios e lagos. Ocorre n’*As Mil e uma noites* e também nas lendas indígenas do Amazonas, onde está ligado à boa sorte. Com o formato do cavalinho existente no mar, é usado na Itália como amuleto contra mau-olhado. Não há informações de como virou personagem de bumba. Câmara Cascudo. *Dicionário do folclore brasileiro*. p. 261 e segs.

⁴⁰⁶ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 563.

⁴⁰⁷ Vide item XI do Bumba de Bom Jardim. Anexo I.

⁴⁰⁸ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 66-67. (Grifo meu).

Os janeireiros tratados pelo poeta são os brincantes das Janeiras, festas ligadas ao ciclo do Natal e, principalmente, Ano Novo, que os portugueses trouxeram para o Brasil. Eram cortejos que percorriam as casas, na madrugada de 31 de dezembro, cantando em louvor aos santos, pedindo e recebendo, dinheiro, presentes e alimentos. Segundo Cascudo, “[a]s janeiras estavam ligadas aos cultos agrários, as *Kalendas Januari*, festejadas no início do ano, propiciando a fertilidade futura”⁴⁰⁹. Andrade afirma que a personagem do Mestre pode ter sua origem nesses cantores; mas, noutro texto, do mesmo ano, onde trata da liderança do Mestre entre os brincantes, também afirma:

*O exercício da sua chefia, pelo mestre das danças dramáticas e de certos grupos de dançadores do samba rural, é perfeitamente assimilável ao desses reis negros do Brasil e ao dos morubixabas*⁴¹⁰.

É difícil saber ao certo de onde se originou o Mestre, mas é preciso ter claro que todos esses detalhes podem ter ajudado a compor a personagem, que é importante e fundamental em qualquer folguedo popular e, que, é preciso estudá-lo e tentar esclarecer sua influência dentro e fora do folguedo, por ser um verdadeiro líder.

Tanto Borba Filho como Mário de Andrade citam o apito utilizado pelo Mestre, por esta razão e, também, porque a utilização permanece, é preciso alguma explicação. Não é considerado instrumento musical, mas aparece em todas as cenas, “[é] o Mestre quem possui o apito servindo, pra iniciar e terminar os dançados”, informa Andrade. Ainda afirma que deve ter vindo de Portugal, pois nos bailados dos Açores, o costume existia. E também que, tanto entre os indígenas do Brasil como nos da América do Norte, o costume de usar apitos em rituais era bastante comum. Na África, o uso do apito não se limitou aos rituais, era usado igualmente nas danças e nas caçadas. Por fim, conjectura: “me parece convincente para se imaginar no apito do Mestre, um eco simpático de preferências ameríndias, ou pelo menos das culturas primitivas”⁴¹¹, suposição completamente aceitável, visto que os folguedos tradicionais vindos da Europa, da África e as danças encontradas nas Américas guardam os traços das suas origens.

⁴⁰⁹ Câmara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. pp. 469-70.

⁴¹⁰ Mário de Andrade. “Mestres e instrumentos” in *Op. cit.* p. 66. (Texto publicado em 1944 e está em *Danças Dramáticas no Brasil* como nota de roda-pé).

⁴¹¹ Mário de Andrade. *Op. cit.* pp. 67-68.

A expressão “Mestre”, utilizada nos folguedos, contém uma semântica rica. Significa que ele é o líder dentro e fora de cena e exerce esse poder ainda nos nossos dias; é chamado, como os artesãos medievais, por este tratamento respeitoso até fora do espetáculo. É o Mestre quem mantém o folguedo vivo, tem espírito de luta e sabe o valor daquilo que faz, por isso, leva à frente, com muita dificuldade, a brincadeira popular.

O Mestre é praticamente o dono do folguedo⁴¹², ou seja, é o responsável por arranjar dinheiro, que pode até sair de sua renda pessoal, para comprar os enfeites e confeccionar e/ou coordenar a confecção de roupas, adereços e materiais de cena, como os bichos e o próprio boi. Espetáculos como esses, que põem em cena às vezes mais de 30 pessoas, e precisam de uma grande quantidade e variedade de figurinos, além de muito material de cena, não seriam possíveis sem um líder que tomasse a frente e realizasse o trabalho anterior e árduo, juntamente com os demais participantes, que o obedecem, pois sabem que se assim não for, o espetáculo não sairá da vontade.

Mário de Andrade pensou apenas no Mestre em cena e jamais fora dela. Assim, não atinou para esses detalhes e perdeu a oportunidade de descobrir como o bumba podia existir tão bonito num meio tão precário, onde faltava quase tudo para a sobrevivência das pessoas. Ele viu tantos materiais (bichos, fantasias, objetos de mão, enfeites e adereços, animais fantásticos, etc.) utilizados em cena pelos brincantes e não demonstrou interesse em saber algo a respeito, pois em nenhum texto ele cogitou sequer quem confeccionaria tanta coisa e com que dinheiro.

Tudo é feito pelos próprios brincantes, com mais criatividade do que recursos. E são reparados - quando é possível -, e reutilizados até ficarem imprestáveis. Todo esse acervo de material de cena e figurino é guardado, em geral, na casa do Mestre, ou em algum espaço providenciado por ele. Nem sempre são locais apropriados, visto que as casas são pequenas e o material acaba por se deteriorar, por falta de adequação para guardar objetos grandes e de difícil acomodação. São os Mestres quem têm a capacidade de falar do folguedo com mais desenvoltura, de saber, inclusive, o significado das figuras que surgem,

⁴¹² Todas as informações além de testemunhadas por mim, também estão relatadas pelos próprios brincantes, no documentário: *Danças Brasileiras*, de Antônio Nóbrega e Rosane Almeida, São Paulo: Instituto Brincante e TV Futura, 2005/2007. Érico José Souza de Oliveira acompanhou o Mestre Biu Alexandre do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, da zona da mata pernambucana, e pôde constar situação idêntica, relatada no livro: *A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)*, Recife: Sesc, 2006. Mais informações: Hermilo Borba Filho. *Apresentação do bumba-meu-boi* e Ascenso Ferreira. *Ensaio Folclóricos*.

pois nem sempre todos os brincantes conseguem explicar detalhes do espetáculo, sabendo apenas da sua própria personagem dentro de jogo teatral, mas sem se importar com detalhes do espetáculo como um todo, o que é aprendido apenas por alguns mais interessados e, às vezes, é um destes que poderá ser escolhido pelo Mestre, para substituí-lo em sua ausência ou sua morte.

Em muitos casos, os folguedos passam de uma geração a outra, dentro de uma mesma família, que gosta e se interessa em manter vivo e atuante aquele brinquedo. Mas acontece de ser passado para quem gosta e está envolvido com o espetáculo, se o Mestre não tiver parente próximo que se interesse. Muitos Mestres são rabequeiros, criadores de novos personagens e compositores de toadas.

Na seqüência da descrição das personagens feita por Mário de Andrade, vêm, logo após o Gracioso, os Galantes, as Damas, o Coro e as personagens episódicas. Segundo o recolhedor, os Galantes se vestiam com indumentárias iguais à do Gracioso, porém, menos suntuosas. E as Damas são rapazes travestidos de mulher, usando, inclusive, chapéu de moça, com fitas. Não descreve o coro, mas são os participantes que ficam ao lado dos músicos, e ajudam a cantar, além dos próprios brincantes que estão em cena. As personagens episódicas - também não descritas por ele - são as que aparecerão em apenas uma cena determinada, e em geral são representadas por um dos galantes ou damas, que saem de cena e se vestem de Boi, Burrinha, Pastorinha, Gigante, etc., representam e voltam aos papéis anteriores, se for preciso.

Noutros bumbas, como nos de Pernambuco e do Maranhão, existe uma personagem feminina fixa chamada Catirina ou Mãe Catirina e que também está sempre em cena com os dois vaqueiros, e é feita por uma moça. Em Pernambuco, ela é representada por um rapaz vestido de mulher. No bumba de Fontes, também coligido por Andrade, é representada por uma mulher e tem o nome de Rosa, todavia, no de Bom Jardim, ela não aparece ou não existe.

Segundo Cascudo⁴¹³, os Galantes são “Personagens não cômicos nos autos tradicionais brasileiros ou antigos bailes pastoris. Usam indumentária vastamente ornamental e declamam loas, versos laudatórios aos santos”. Informa, ainda, que saíram, juntamente com as Damas, das procissões de *Corpus Christi*, de Lisboa.

⁴¹³ Câmara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. p. 419.

Mário de Andrade também comentou a peculiaridade de não haver mulheres representando, e que os homens fazem os papéis femininos:

*Com exceção dos Pastoris (que hoje só se representa por mulheres, com algum raro ator solista) e dos Maracatus, as nossas danças dramáticas são obrigatoriamente representadas só por homens atualmente. Os próprios personagens femininos são encarnados por rapazes novos.*⁴¹⁴

Muitos estudiosos atentaram para esta singularidade, Marco Camarotti é um deles e vai um pouco mais além, tentando entender de onde vem tal costume:

*No teatro grego, por exemplo, as mulheres eram excluídas do palco; no teatro elizabetano, elas não tinham permissão para aparecer no palco, sendo os papéis femininos representados por homens ou garotos. Uma situação que só mudou a partir da segunda metade do século XVII. [...] Embora algumas vezes usem atrizes para representar papéis femininos, os espetáculos folclóricos nordestinos continuam a ser, predominantemente, representados por homens. O melhor exemplo disso é o Bumba-meu-boi. [...] Entretanto, o mais interessante aspecto deste Homem-vestido-de-mulher, é que não há intenção da parte do ator de se fazer parecer com uma mulher de verdade. Muitas vezes eles usam bigode e/ou barba, e mesmo seu comportamento nunca é exatamente igual ao da mulher. Pernas cabeludas ficam também à mostra o tempo todo e, se eles disfarçam a voz, seu falsete é tão exagerado que só reforça sua condição masculina.*⁴¹⁵

É importante essa consciência dos brincantes em se manterem homens vestidos de mulheres, do contrário seria um espetáculo de Travestis ou *Drag queens*, que também é popular, mas não da mesma linha dos folguedos. O sentido teatral que os atores têm ao interpretarem as mulheres sem maneirismos ou trejeitos femininos acrescenta qualidade à representação e ao trabalho do ator e, deste modo, mais graça ainda à personagem.

⁴¹⁴ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 77.

⁴¹⁵ Marco Camarotti. *Resistência e voz. O teatro do povo do Nordeste*. p. 206 e segs.

Hermilo Borba Filho também registra, no bumba que coligiu, que apenas os homens se encarregam de todos os papéis e dá sua versão das razões pelas quais isso permanece até a época em que ele recolheu o espetáculo, meados dos anos 60, do século XX.

A inferioridade da mulher é patente no 'Bumba', a partir dos 'travestis'. Se não permitem atrizes não é apenas por uma questão de tradição – os gregos e os ingleses, com o decorrer dos tempos, substituíram os rapazinhos que se encarregavam dos papéis femininos por atrizes mesmo – mas por preconceito dos quais ainda não conseguiram se libertar: a mulher é para tomar conta de casa, lavar, cozinhar, parir. Deve-se notar, no entanto, que os atores encarregados dos papéis femininos o fazem com muita seriedade – seriedade dentro do cômico – e continuam duros como machos, sem nenhum maneirismo⁴¹⁶.

Pode não ser apenas uma questão de manter o referido 'preconceito', como acusou Borba Filho, mas também não é possível aceitar a comparação direta do bumba com os teatros elisabetano e grego, clamando pela mesma mudança aqui, sem explicar ou buscar as razões que levaram os europeus a mudarem ao longo do tempo, que não caberia fazer aqui. Talvez os homens vestidos de mulheres se mantenham em alguns folguedos por causa da tradição, sempre foi assim e eles não desejam mudar. Sendo caricata, é muito mais engraçada quando representada por um homem.

Noutro trabalho, onde trata não apenas do bumba, mas também de outros espetáculos populares, o mesmo pesquisador é mais suave:

Não há atrizes na representação. Os papéis femininos são defendidos por homens vestidos de mulher, à boa maneira dos espetáculos elisabetanos. Uma única exceção é feita para a Pastorinha, geralmente uma menina ou mesmo uma adolescente, mas nunca uma mulher mesmo⁴¹⁷.

O que não se pode dizer dos bumbas do Maranhão, onde a Mãe Catirina é interpretada por uma mulher, como já alertei. Nas Congadas do Vale do Paraíba e Sul de

⁴¹⁶ Hermilo Borba Filho. *Apresentação do bumba-meu-boi*. p. 16.

⁴¹⁷ Hermilo Borba Filho. *Espectáculos populares do Nordeste*. p. 24.

Minas que presenciei em vários momentos na cidade de Aparecida/SP, na festa de São Benedito, que ocorre todos os anos no mês de abril, já existem mulheres nas danças e até folguedos com Mestras. Mas a tradição de homens vestidos de mulheres nos espetáculos populares ainda é muito comum. O trabalho mais recente ao qual tive acesso, sobre um Cavalo Marinho da cidade de Condado/PE⁴¹⁸, as Damas, a Pastorinha, a Catirina e outras personagens episódicas ainda são interpretadas por homens.

Quanto aos instrumentos musicais, o recolhedor enumerou os seguintes: uma viola, uma rabeca e uma harmônica. Cada instrumento tem sua função nas toadas. Mário de Andrade apenas colocou entre parênteses que a viola é o mais importante e que a rabeca é um violino; e que são redobráveis, talvez para facilitarem ser carregados. Entretanto, no *Dicionário Musical Brasileiro*, há mais detalhes:

Viola = Instrumento de cordas dedilhadas, semelhante na forma e na sonoridade ao violão, constituído por uma caixa de ressonância de madeira em forma de oito e braço dividido em trastos em cuja extremidade as cordas são fixadas e afinadas por cravelhas. As cordas são dispostas aos pares, sendo que o seu número varia entre dez (mais comum), doze e até quatorze cordas.

Rabeca = É como chamam o violino os homens do povo no Brasil.

Harmônica = O mesmo que sanfona. É como no Nordeste chamam a sanfona⁴¹⁹.

Considerando tais informações insuficientes e, sendo os instrumentos de suma importância para o desenvolvimento dos espetáculos, visto que não existem folguedos sem o acompanhamento musical, fiz uma busca sobre cada um deles, pensando, especialmente, em como chegaram ao Brasil e se mantiveram na cultura popular. Com exceção da sanfona, tais instrumentos são confeccionados pelos próprios brincantes, agregando valor e tornando-se ainda mais populares, pois, não são apenas objetos que produzem sons, mas obras artesanais, que, muitas vezes, são comercializadas pelo artesão-brincante. Há Mestres brincantes no Nordeste, que não apenas tocam muito bem, mas confeccionam seus instrumentos, ensinam os filhos e os brincantes que quiserem aprender, além de criarem

⁴¹⁸ Érico José Souza de Oliveira. *Op cit.* pp. 465 e segs.

⁴¹⁹ Mário de Andrade. *Dicionário Musical Brasileiro*. pp. 557, 423 e 255, respectivamente.

escolas para repassar seu saber de autodidatas a quem se interessar, tanto em tocar como a confeccionar instrumentos musicais⁴²⁰.

Ainda hoje, os três instrumentos enumerados por Mário de Andrade fazem parte dos grupos musicais dos espetáculos, acrescido, em alguns deles, de zabumba, ganzá, pandeiro, reco-reco etc.

Em Portugal e Espanha, a viola era chamada de “vihuela” e era muito parecida com o alaúde, segundo pesquisas do músico espanhol, radicado no Brasil, Luis Soler:

*Este tipo de viola, já perfeitamente definido e muito popular no Portugal renascentista, é que veio para o sertão e o que é conhecido, hoje, com o nome de “viola sertaneja”. Com idêntico conjunto de cordas e idêntica afinação que a antiga. Tão similar, aliás, que qualquer música escrita para “vihuela” ou alaúde nos séculos XVI e XVII, na Europa – o repertório é muito grande – pode ser tocada na viola sertaneja sem qualquer adaptação prévia. Uma perfeita sobrevivência, neste caso também, das deixas musicais arábico-ibéricas: perdidas lá, conservadas aqui.*⁴²¹

Com relação às violas de arco e à rabeca, bem como sua evolução, que é o violino, pelas mãos de *luthières* habilidosos, Soler⁴²² explica que havia três instrumentos de cordas friccionadas com arco e muito semelhantes em fins da Idade Média e que chegaram à Península Ibérica pelas invasões árabes. Um deles, de duas cordas, chamado *rabab* ou *rebab*. Outro africano, das tribos árabes berberes, chamado *ar’abebah*, com apenas uma

⁴²⁰ É o caso do rabequeiro-artesão pernambucano Mestre Salustiano (Manoel Salustiano Soares), falecido em 2008, que deixou um enorme patrimônio cultural, não somente nos folguedos criados por ele: o *Cavalo Marinho Boi Matuto* e o *Maracatu Rural Piaba de Ouro*, que permanecem atuantes, mas também no desdobramento do seu trabalho artístico. Mestre Salu, além de ser bom improvisador e criador de toadas, também confeccionava os guarda-roupas das personagens e bichos do folguedo, e, suas próprias rabecas. Também ensinou a muita gente tocar e a confeccionar o instrumento. Criou um centro cultural – Casa da Rabeca do Brasil - na periferia de Olinda onde agrega várias formas populares de cultura e encontros culturais diversos, desde música e dança, até artesanatos e pesquisas. Por tudo e isso e muito mais que não daria para enumerar aqui, Mestre Salu, que percorreu vários países mostrando seu trabalho, recebeu o título de doutor *honoris causa*, da UFPE (1965), o de “reconhecido saber” pelo Conselho Estadual de Cultura e Pernambuco (1990), o de comendador da Ordem do Mérito Cultural, do Governo Federal (2001), e, em 2002, foi escolhido como Patrimônio Vivo de Pernambuco. Sua família mantém seu trabalho e seus filhos são rabequeiros, dançarinos, artesãos e cantadores. (Cf. Site da Fundação Joaquim Nabuco: www.fundaj.gov.br).

⁴²¹ Luis Soler. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995. p. 108.

⁴²² Luis Soler. *Op. cit.* p. 109 e segs.

corda e que se tocava com o apoio do peito, para ajudar na recitação do rapsodo. O terceiro instrumento, segundo o pesquisador, já derivado dos outros dois, chamava-se *rabé*, com três cordas e também era tocado com o apoio no peito. À medida que este último foi evoluindo em seu formato, modo de esticar cordas, tocar com o apoio do ombro e do queixo, melhorando, assim, a técnica da mão esquerda, é que se chegou à rabeca (som mais grave) e depois no violino (viola pequena). As violas de arco desapareceram, os violinos foram para as orquestras e as rabecas ficaram no meio rural mais rústico, de Portugal, Itália e Espanha. A viola e a rabeca chegaram ao Brasil por volta do séc. XVII e estão em pleno uso em várias partes do país até hoje.

Mário de Andrade percebendo a importância dessa viola na cultura brasileira colocou-a em *Macunaíma*, a qual aparece em vários momentos: tocada pelo herói; enfeitada por um tatu-canastra, proporcionando boa caçada a Jiguê e no Epílogo, quando o narrador se revela para contar-cantando a história do herói, ouvida de um papagaio, para quem quiser escutar:

*E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a historieta.
Por isso vim aqui. Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos,
ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala
impura as frases e os casos de Macunaíma, o herói da nossa gente. Tem mais
não.*⁴²³

A sanfona ou harmônica é um instrumento de cordas friccionadas, com um fole que ajuda a emitir os sons. Ainda sem sofisticação já era popular na Europa no século XI, na Renascença e nos reinados de Henrique III e Luis XV atingiu o auge nas classes elevadas, depois entrou na obscuridade. No século XIX foi aperfeiçoada na Áustria, atingindo o formato e o som que conhecemos hoje. Chegou ao Sul do Brasil (RS) por volta de 1836 e ao Nordeste durante a Guerra do Paraguai (1864-1870)⁴²⁴. Hoje é um instrumento popularíssimo, mas seu maior sucesso ocorreu entre os anos 40 e 70 do século passado,

⁴²³ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 168

⁴²⁴ *Enciclopédia da Música brasileira, erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977. p. 687. E Tomas Borba e Fernando L. Graça. *Dicionário de Música* (ilustrado). 2ª ed. Lisboa: Edições Cosmos, 1963. 2º volume. p. 499.

devido à projeção que lhe foi dada pelo Rei do Baião, Luiz Lua Gonzaga,⁴²⁵ fazendo com que muitos jovens se interessassem em aprender a tocá-la.

Toadas de Abertura

Mário de Andrade recolheu duas toadas de abertura, que vem a ser o primeiro canto realizado no início do bumba-meu-boi, para começar o espetáculo. Tais toadas não foram aproveitadas em *Macunaíma*, pois na obra erudita não há este episódio, no qual há expectativa do início do folguedo, o bumba começa com um boi correndo da Sombra, portanto, não é um espetáculo completo, e, está na obra para fazer sentido com a história do herói, não se constituindo um texto à parte. A primeira toada do bumba de Bom Jardim, provavelmente foi cantada por Antônio Bento, ainda em São Paulo, antes da viagem à Natal. Esta suposição baseia-se na existência de um outro manuscrito enviado a Luciano Gallet⁴²⁶, isto é, Mário de Andrade fez outra cópia em papel de partitura, do mesmo bumba e enviou ao amigo músico, onde também se encontra apenas a primeira toada. Quando da sua visita ao Rio Grande do Norte, os brincantes devem ter cantado outra, que também foi coligida. As duas estão dispostas em *Danças Dramáticas do Brasil* e estão transcritas neste trabalho, logo a seguir:

Coros de Abertura

O coro invisível entra por trás do pano.

1 - (em desuso já)

1

Meu sinhô dono da casa
Qu'eu venho de madrugada
Si num me abrir's essa porta,
Num sois filiz, num sois nada!

2

Sinhóra dona da casa,
Dente de marfim dôrado,
Você é nossa madrinha,
Nóis somos seus afiado!

3

⁴²⁵ Mundicarmo Ferretti. *Baião de dois: Zedantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. 2ª ed. Recife: CEPE, 2002. José Teles. *O baião do mundo*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

⁴²⁶ De acordo com observação de Oneyda Alvarenga, em *Danças Dramáticas do Brasil*, p. 545, esse manuscrito foi devolvido a Mário de Andrade pela esposa de Luciano Gallet, após sua morte, no início dos anos 30. E encontra-se com as demais coletas, nos Arquivos de Mário de Andrade, no IEB.

Sinhóra dona da casa,
O sinhô também, meu amo,
Viemos dá boas festas,
Dá boa-entrada du ano!

4

Essa casa é muito grande
E a sombra dela nos cobre;
Toda vida vi dizê:
“Casa grande, gente nobre”.

5

Avistei os santos Reis,
Assubindo pru artá,
Cum livro de oro na mão
Pra missa nova cantá.⁴²⁷

Logo em seguida, está a outra toada. Ambas têm o mesmo significado: abertura de portas, i.é., o cortejo pede para ser recebido e ao mesmo tempo saúda os donos da casa, que participam da teatralidade fechando a porta e abrindo quando são solicitados pelo canto.

2 - (*em uso agora*)

1

Aqui viemos cantá
Como se canta na corte;
Meus sinhores e sinhóras,
Deus lhi dê muito boa-sorte!

2

Oh de casa! Oh de fora!
Mangerona que ‘stá aí!
Ou é o cravo ou é a rosa,
Ou a flô de bugarí.

3

Eu bati na tua porta,
Pus a mão na fechadura,
Eu falei, tu num falaste,
Coração de pedra dura!⁴²⁸

⁴²⁷ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I. A disposição das estrofes nos originais manuscrito e datiloscrito sofre alterações, isto é, no escrito à mão com caneta-tinteiro e em papel de partitura, e que devem ser as anotações colhidas com Antônio Bento, a primeira estrofe está sempre sob as cifras da partitura e, em seguida, aparecem apenas mais duas estrofes - quando existem -, dispostas uma ao lado da outra. Há folhas pautadas e avulsas com o restante das letras das estrofes, manuscritas. Já nos originais datilografados em papel jornal, as estrofes estão umas atrás das outras, numeradas e sem as rubricas explicativas. E é nesta segunda versão dos originais (datiloscrita) que a prosódia calcada na oralidade popular está mais marcada, ou seja, ao tomar nota enquanto ouvia, Mário de Andrade não se preocupou tanto em mudar a acentuação da pronúncia, escreveu corretamente quase todas as canções, todavia, ao datilografar, deu preferência ao modo que foi pronunciado. Mantive a disposição e a prosódia da segunda versão, por ser a última e definitiva, feita pelo recolhedor.

⁴²⁸ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*, Anexo I. (Encontrei a mesma letra desta toada, cantada em dois cocos, denominados ‘Cocos de Tebei’, dança “para aplainar o chão de terra batida, preparando para aplicação do contra-piso”, dos brincantes da cidade de Tacaratu, no sertão de Pernambuco. In *CD Eu tiro o couro do dançador. Coco de Tebei*. Recife: Sambada Comunicação e Cultura, 2008).

As duas toadas têm a forma mais comum da criação popular brasileira, a quadrinha em redondilhas maiores⁴²⁹, como demonstrei nas análises do primeiro capítulo. O seu conteúdo é laudatório aos donos da casa, onde o bumba quer se apresentar, porque quer angariar a simpatia de quem está dentro de casa para que se consiga realizar o folguedo no local. Mas tudo faz parte do teatro, pois como já foi dito, os donos da casa participam da encenação. Deste modo, além de solicitar que se abram as portas, também elogiam os moradores e a própria casa. Esta é comparada à corte, a palácios reais. Tratam a dona da casa como madrinha, que quer dizer outra mãe, aludindo ao significado religioso do batismo católico, momento em que alguém passa a ter esse vínculo com a criança batizada e, na falta dos pais, assume a responsabilidade sobre o infante. É também uma relação próxima a que se tem com a Virgem Maria, a protetora, a auxiliadora, no universo da religiosidade popular.

Vale destacar os seguintes versos da 2ª estrofe da 1ª toada, onde há referência ao dente de ouro da senhora: *Sinhóra dona da casa,/Dente de marfim dôrado*. Mário de Andrade, em “Samba rural paulista”, abordou com bom humor esse gosto do brasileiro por ouro nos dentes. A partir dos versos: *Eu vou buscar meu dentinho de ouro/Pra mandar na capital*, ele expressa o seguinte:

Justamente estes últimos versos correspondem a um costume arraigado em nosso povo muito, o de sacrificar até dentes são, pondo-lhes uma obturação de ouro. Porque “ouro”, uma das obsessões da nossa poética popular, não corresponde no povo brasileiro à noção de dinheiro, finanças, economia, existência “no ter”, mas a enfeite, a beleza, possibilidade de conquista sexual. Um gordo “desvio” a estudar para os psicanalistas⁴³⁰.

No caso específico da letra desta toada, fica de fora apenas a possibilidade de conquista sexual, pois a chegada dos brincantes para se apresentarem no bumba-meu-boi não tem esse significado; no entanto, as demais hipóteses têm muito a ver com o gosto do

⁴²⁹ Mário de Andrade. “Samba rural paulista” in *Aspectos da música brasileira*. p. 166.

⁴³⁰ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 164.

povo brasileiro pela cor dourada do Sol. Isso também está presente em *Macunaíma*, onde Andrade utiliza expressões como: ‘dourado’, ‘relumear de ouro’, ‘doirado’, sempre reiterando o calor e o brilho luminoso dos trópicos⁴³¹. Na toada também está presente a expressão “livro de oro”, que é carregado pelos santos Reis. Este é o nome dado a um livro utilizado pelos brincantes para recolher dinheiro, que será utilizado na compra de matérias para a confecção de guarda-roupa e objetos de cena do espetáculo. Nem sempre conseguem doação suficiente, pois, não são todas as pessoas que querem assinar e deixar algum donativo para o grupo. No texto popular, o livro é levado ao altar da igreja, pelos Santos Reis, como oferenda numa missa. É uma forma de agradecimento ao Santo e aos doadores pelo que se conseguiu. Vi o “livro de ouro” percorrendo as casas em várias ocasiões.

É uma mistura entre o sagrado e o profano, ou seja, dança e canto que tratam de assuntos ligados à religião, e ainda se mantêm nos folguedos populares porque muitos surgiram de rituais religiosos. A participação dos referidos Reis na história cristã está ligada aos relatos em torno do nascimento de Jesus, que segundo tal tradição, três Reis do Oriente foram guiados por uma estrela até a cidade de Belém, para visitar uma criança que acabara de nascer e presenteá-la com ouro, incenso e mirra. É por isso que o bumba do Rio Grande do Norte era realizado em homenagem ao dia de Reis (06 de janeiro), embora já começasse a se apresentar nas festividades de final de ano, como está claro na própria letra da canção, quando os brincantes desejam boas festas e boas entradas de ano, numa junção harmônica do sagrado e do profano. O antropólogo Espina Barrio ressalta a importância dessa dicotomia na compreensão do papel da religião na cultura e acrescenta que,

*A experiência humana do sentido do sagrado serve de fundamento a todos os fenômenos do culto, o mito, a oração e o sacrifício. O numinoso não só é misterioso e ultraterreno, mas também fascinante, terrífico, monstruoso, sublime.*⁴³²

Neste contexto, a música e a dança têm grande expressividade e influência na cultura, devido ao seu trânsito entre o sagrado e o profano. Segundo Barrio, as Américas

⁴³¹ Mário de Andrade. *Macunaíma*, nos capítulos: VIII, “Vei, a Sol” e XVII, “Ursa Maior”, onde o sol tem uma participação decisiva no desenrolar dos acontecimentos.

⁴³² Angel-B.Espina Barrio. *Op. cit.* p. 251.

são uma das áreas de interesse da etnomusicologia, pela sua diversidade, já que agregam tradições indígenas, européias e africanas, pois,

*A música muitas vezes acompanha a celebração de rituais religiosos e também as festas e os trabalhos profanos: no campo, na casa etc. Em todos estes casos colabora na adaptação humana ao meio*⁴³³.

Já com relação à dança, Barrio ressalta que além dos benefícios físicos que os movimentos proporcionam ao homem, em muitos casos, acompanha a música nos rituais, e mais:

*Não se deve esquecer o aspecto lúdico da dança nem tampouco o efeito benéficamente socializador que produz.*⁴³⁴

Outro dado que ilustra a dicotomia sagrado e profano é que na tradição católica, ligada à religiosidade popular brasileira, há pessoas que fazem promessas aos Santos, as quais são pagas neste dia, com o ato de receber o bumba-meu-boi em suas casas. Isso ocorre ainda hoje no Maranhão, cujas promessas feitas a São João, a quem é dedicado o bumba maranhense, são pagas com a dança do bumba⁴³⁵. O ato de receber os brincantes em casa equivale ao ex-voto, isto é, ao pagamento da promessa. Cascudo explica:

A “promessa” pode constar da obrigação de praticar ou não determinados atos, abster-se de usar certas cores, servir-se de alimentos indicados, conservar o cabelo e barba [...] cumprindo infinito número de deveres penitenciais oferecidos no momento de aflição. Ao lado das “promessas” religiosas, há a sobrevivência de votos tradicionais e antiqüíssimos, nada ortodoxos mas teimosamente julgados eficientes e agradáveis aos santos, como seriam aos deuses mortos de outrora. Não fazer a barba e o cabelo até o implemento de uma ocorrência pedida ao santo era promessa utilíssima e severa para os homens antigos. Ligava-se aos ritos de

⁴³³ Angel-B.Espina Barrio. *Op. cit.* p. 264.

⁴³⁴ Angel-B.Espina Barrio. *Op. cit.* p. 264.

⁴³⁵ André Bueno. *Bumba-boi maranhense em São Paulo.* pp. 30-31.

*vingança, e quebrar a promessa acarretaria males indescritíveis. É um ato, prometido ou não, ainda comum por todo o interior do Brasil*⁴³⁶.

É por esta razão que no primeiro canto de abertura, já na 1ª estrofe, há um verso que parece uma ameaça: “Si num me abrir’s essa porta,/Num sois filiz, num sois nada!”, os brincantes apenas lembram ao dono da casa, seu compromisso com o padroeiro e que a infelicidade baterá na porta de quem faz promessa a santo e não paga, ou seja, a ‘quebra’ da promessa pode causar alguma infelicidade, por vingança do Santo. É também uma característica dessa religiosidade o medo de ser castigado por não cumprir com o prometido.

Durante a apresentação do bumba-meu-boi, em geral, são servidas comidas e bebidas para todos, pois o encontro é uma festa em homenagem aos Santos. E, às vezes, até se recolhe dinheiro para os brincantes, tema que será tratado noutra ocasião deste trabalho. A vizinhança é toda convidada, sempre há uma platéia de interessados em pagar promessas, participar da festa e divertir-se com as piadas das personagens. Alguns seguiram o cortejo, que arrastou os interessados para o local da apresentação, que neste caso, como é possível perceber, é na casa de alguém⁴³⁷, talvez no terreiro da frente. Essa primeira música chama a atenção de todos, atrai os assistentes para uma confraternização. Os espectadores fazem uma meia lua em volta das personagens e assistem com grande interesse, visto que faz parte do seu imaginário, além de se sentirem integrados àquela comunidade, que trata de assuntos que lhes dizem respeito.

A segunda toada é a que Mário de Andrade pôde ouvir cantada pelos brincantes, e, provavelmente, recolheu em Natal, já que ele diz: “em uso agora”. A letra apresenta um tratamento respeitoso, pois vêm cantar “como se canta na corte”, desejando, inclusive, boa sorte a todos que estão ali. A 2ª estrofe é a reprodução de um tratamento dado pelo povo, semelhante ao bater palmas, quando se chega à casa de alguém e é preciso chamar quem está dentro de casa, e não se sabe o nome dos moradores. Nessas casas não é comum o uso de campainha, não só porque nem sempre há energia elétrica, mas por não terem o costume. Até hoje no Nordeste esses chamados são comuns. Quem chega diz: Oh de casa!

⁴³⁶ Câmara Cascudo. *Dicionário do folclore brasileiro*. p. 739. Cascudo ainda cita a Dança de São Gonçalo, um dos folguedos que também é oferecido como pagamento de promessas.

⁴³⁷ Neste caso, o bumba-meu-boi foi apresentado na frente da casa da família de Antônio Bento, portanto, a letra criada anteriormente, se encaixou ao ambiente da apresentação.

E quem está dentro, responde: Oh de fora! E pergunta quem é e a que veio. Recurso também utilizado por Mário de Andrade, em *Macunaíma*, pelo menos em dois momentos. Um deles já foi citado, é quando a Sombra-Jiguê quer engolir os irmãos e a cunhada, numa vingança contra o herói. Perdida no escuro, delicadamente pede fogo: “Foguinho, mano Maanape!” Eles saem para alumiar o caminho e são engolidos, trechos já analisados. Outro momento é quando o herói chega na casa de Oibê, ali há um diálogo semelhante:

Macunaíma bateu e uma vozica mui doce gemeu de lá dentro:

- Quem vem lá!

- É de paz!

Então a porta se abriu e apareceu um bicho tamanho que sarapantou o herói. Era o monstro Oibê o minhocão temível. O herói sentiu friagem por dentro mas se lembrou do Smith-wesson, criou coragem e pediu pousada.

- Entre que a casa é sua.⁴³⁸

É possível perceber os mesmos significados na obra popular e na erudita. É um apelo para chamar a atenção de quem está dentro de casa e ser bem recebido. Há outros modos de fazer isso, um dos mais comuns ainda hoje é: “Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo”, grita que está fora. E o dono da casa responde: “Para sempre seja Deus louvado”. Com esta saudação, é certeza de que a porta vai se abrir.

No caso do folgado, as respostas são dadas por meio de metáforas, demonstrando delicadamente no diálogo cantado que os donos da casa são simpáticos aos visitantes, visto que os tratam como flores aromáticas: *Oh de casa! Oh de fora!/Mangerona que ‘stá aí!/Ou é o cravo ou é a rosa./Ou a flô de bugarií*. A poesia popular é rica em analogias, que têm origem na própria fala, nos diálogos corriqueiros do dia-a-dia. Como afirma Antonio Candido,

O povo, como é fácil verificar, sobretudo no campo, tem inclinação acentuada para a linguagem metafórica, principalmente sob a forma de comparação. [...] é preciso, portanto, distinguir a linguagem figurada espontânea, que representa simplesmente um modo normal da expressão humana, e a

⁴³⁸ Mário de Andrade. *Macunaíma*. pp. 140-41

*linguagem figurada elaborada, construída com intenção definida, visando a determinado efeito*⁴³⁹.

Deste modo, tanto na linguagem coloquial como na literária ocorrem as criações figuradas espontâneas e elaboradas. No caso dos textos ora analisados, estão dentro da categoria dos elaborados, visto que são letras de músicas criadas para determinado fim, por meio da linguagem utilizada dentro do universo da comunidade dos brincantes, e, ainda que nem sempre possamos entendê-las, são plenas de significados para quem a criou, pois, informa ainda Antonio Candido:

*Muitas vezes, o elemento simbólico não está na peculiaridade das palavras, ou na seqüência de imagens, mas no efeito final do poema tomado em bloco. E em tudo observamos a capacidade peculiar de sentir manipular as palavras. [...] Por isso é que a analogia está na base da linguagem poética, pela sua função de vincular os opostos, as coisas diferentes, e refazer o mundo pela imagem.*⁴⁴⁰

Na terceira estrofe da segunda toada parece faltar alguma informação para completar a conversa, pois há uma mudança de significados. Repetirei toda estrofe em seguida para trazê-la para próximo da análise:

Eu bati na tua porta,
Pus a mão na fechadura,
Eu falei, tu num falaste,
Coração de pedra dura!

As letras das canções integram a parte dramática, isto é, sendo um teatro cantado, constrói sentido dentro do contexto maior do espetáculo. Esta estrofe parece um poema de amor, com o apaixonado sofrendo, pois reclama do coração duro de alguém que não responde ao seu chamado, o que nesta canção causa estranhamento, pois, como se viu na estrofe anterior, quem está dentro de casa responde ao chamado e com muita delicadeza.

⁴³⁹ Antonio Candido. *O Estudo analítico do poema*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH, 1996. p. 70.

⁴⁴⁰ Antonio Candido. *Op. cit.* pp. 65-67.

Esse tipo de conversa, dando impressão de haver atrito entre os componentes dos folguedos e os festeiros (donos da casa) não existe, uma vez que são os próprios moradores da casa quem os convidam para que o bumba se realize no seu terreiro ou sala.

Seguindo o ensinamento de Mário de Andrade, que em 1941, se refere a autores ou pesquisadores que pouco valorizam os textos coligidos, alegando falta de lógica, tentarei entender como isso acontece. Assim, levantarei algumas hipóteses, na tentativa de entender porque ocorrem na cultura popular, estrofes, aparentemente, incompreensíveis. A começar pelo que Andrade escreveu sobre este assunto:

Alguns autores nossos, preocupados de folclore, têm classificado de boçais, sem sentido ou coisa parecida certas poesias de danças cantadas nossas, cocos, sambas etc. [...] É não compreender a coisa folclórica. Não se trata aqui de poesia cantada, não se trata propriamente de poesia, mas de música. A música domina soberana. Como porém o instrumento usado pra fazer música é a voz humana, a palavra se ajunta necessariamente, não à música, mas à voz humana, e a melodia é preenchida com palavras. E sempre palavras “necessárias”. Quero dizer: palavras congregadas em textos que, se a nós, voluptuosos da inteligência lógica, nos parecem às vezes incompreensíveis ou de nenhum valor lírico, correspondem no entanto dentro da sensibilidade popular, negra ou brasileira, a necessidades profundas ou intensas, a tendência ou capacidade coletivas.⁴⁴¹

Andrade entendia a capacidade e as razões da criação dos brincantes, que, sem se preocupar com quem vai ouvir e criticar, inventam e dão o sentido que querem, arranjando inclusive, processos novos para produzir sua cultura, como demonstrou o poeta, que acaba nos ensinando como olhar para tais produções sem tecer comentários indignos, mas pesquisar e tentar entender esse universo como um todo.

Talvez esta quadrinha seja aproveitada de outra canção e tenha sido cantada neste dia para que Mário de Andrade anotasse, já fazendo parte dessa toada. Isso é perfeitamente possível, pois o bumba é constituído de uma colagem de vários folguedos, e as letras também podem fazer parte dessa mistura, quando pedaços de canções são aproveitados

⁴⁴¹ Mário de Andrade. “O Samba rural paulista” in *Aspectos da música brasileira*. pp. 163-64. (O ensaio sobre ‘O Samba rural paulista’ foi publicado inicialmente na *Revista do Arquivo Municipal*, em 1941).

noutras toadas, principalmente, se a letra cabe dentro da nova composição musical, e, sendo quadrinhas de sete sílabas, incorporá-las numa canção semelhante é mais fácil ainda.

Mário de Andrade apresenta um caso parecido num estudo publicado antes de sua viagem ao Nordeste, e tece comentários sobre o coco “Meu barco é veleiro”, do qual ele apresenta duas versões, uma paraibana e outra pernambucana. Eis a quadra da Paraíba, a cuja estrofe ele se refere em seguida:

*Meu barco é veleiro
Lá fora tem lama;
Eu amo a cor morena
A cor é que me ama*⁴⁴².

E conclui:

*E como as coisas vivem numa **ligação fraterna** bem comovente inda cabe lembrar que a estrofe da versão paraibana andou no centro do Brasil e talvez pelo país todo, convertida num lundu famanado “A cor morena”*⁴⁴³.

Portanto, uma estrofe cantada como coco na Paraíba, era cantada noutras partes do país como lundu⁴⁴⁴, talvez por ser uma quadra de sete sílabas, fácil de se acomodar ‘fraternamente’, para usar suas palavras, às canções com estrofes semelhantes.

Há outras observações esclarecedoras de Andrade sobre a criação de improviso em *O samba rural paulista*, no qual ele constatou que uma letra conhecida por todos pode ser aproveitada na construção de uma outra, isto é, serve como estímulo à nova criação. Noutras palavras, na hora de criar uma nova toada, um dos cantores começa a inventar uma estrofe nova com ajuda dos demais, e, para tanto, recorre a algum verso pronto e tradicionalizado que vai sendo modificado, com novas imagens que vão se associando até formar outra letra. A estrofe antiga que serviu de estímulo, poderá ser abandonada, mas, por vezes, fica incorporada à nova toada. “Surpreende-se um *fiat* humano, lancinante de

⁴⁴² Mário de Andrade. *Ensaio sobre a música brasileira*. p. 104. (Esta obra teve sua primeira edição em 1928).

⁴⁴³ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 104. (Grifo meu).

⁴⁴⁴ “Lundum, landu, lundu, dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente os de Angola, para o Brasil”. Cf. Câmara Cascudo. *Dicionário do folclore brasileiro*. p. 524.

primaridade e de apoios no já existente”⁴⁴⁵, afirma o poeta. Talvez este processo de produção, acabe dando em letras como a da toada acima, que dão a impressão de não ter nada a ver com o todo, mas que pode ter servido de estímulo inicial e acabou ficando.

Quando Mário de Andrade escreveu no primeiro canto do bumba: “(em desuso já)”, talvez não tivesse muito claro que dificilmente uma toada não é mais cantada. O que pode ter ocorrido é que a toada anotada com ajuda de Antônio Bento, anos antes, não fora cantada naquele dia em que o poeta assistiu ao bumba, porque havia sido criada outra. No entanto, não significa, como expressou Andrade, que entrou em desuso. Os brincantes cantam alternadamente, tanto as canções mais novas como as mais antigas. É por esta razão, que ainda hoje ouvimos cantigas que foram anotadas por Mário de Andrade, porque algumas nunca deixam de ser cantadas, não morrem, são criadas outras e o repertório se amplia, por isso, escrever “em desuso já” não foi adequado.

Esta era uma característica dos pesquisadores de cultura popular, desde o século XIX, afirmar que os folgedos estavam em decadência e iam desaparecer. Pereira da Costa é um deles, em seu *Folk-lore pernambucano*, afirma isso com relação a várias danças, e muitas existem até hoje. Os brincantes não têm esse sentimento de que a cultura produzida por eles não possa se modificar, devido às interferências externas sobre a tradição, ou mesmo, de que tais mudanças, a faça desaparecer. Como afirma Canclini, “o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições”⁴⁴⁶, ou seja, é vivida como vida mesma, cotidiana, sendo parte do humor, da diversão e das mudanças.

As cantigas têm um longo tempo de vida e andam de um Estado para outro, acompanhando os brincantes⁴⁴⁷. Encontrei, recentemente, uma gravação em CD de um Reisado do Recife/PE⁴⁴⁸, com várias toadas dos dois bumbas recolhidos no Rio Grande do Norte por Mário de Andrade: **a Pastorinha; O Jaraguá; uma das Cantigas de Engenho**

⁴⁴⁵ Mário de Andrade. “O Samba rural paulista” in *Aspectos da música brasileira*. p. 128. (O ensaio sobre ‘O Samba rural paulista’ foi publicado inicialmente na *Revista do Arquivo Municipal*, em 1941).

⁴⁴⁶ Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa (trads.). 4ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Edusp, 2006. p. 221.

⁴⁴⁷ Tenho apresentado, em notas de roda-pé, as canções que encontro e ainda são cantadas atualmente e que fazem parte deste acervo com o qual estou trabalhando, no intuito de confirmar a vida longa dessas obras. É importante perceber que toadas criadas no início do séc. XX, ou mesmo antes, ainda são cantadas e, com o avanço tecnológico, são gravadas, facilitando o acesso do pesquisador. As informações que ora apresento, pela quantidade de dados encontrados em apenas um CD, mereceu lugar no corpo do texto.

⁴⁴⁸ Geraldo Almeida. CD Reisado Imperial – Mestre Geraldo de Almeida. Recife: Funcultura/Secretaria de Educação e Cultura, 2006.

(D. Mariana) e a **Morte do boi**. É quase certo que sejam do bumba de Goianinha, especialmente, esta última, pois tem exatamente as mesmas estrofes, indo, inclusive, buscar outro boi no Bom Jardim, que era o nome do engenho. Para ajudar na confirmação, há uma outra toada, curiosa, que mesmo não estando em nenhum dos dois bois coligidos por Andrade, já que em ambos o animal ressuscita, será transcrita aqui, devido à peculiaridade da letra. Se esta toada for também do bumba de Bom Jardim, como desconfio, talvez tenha sido criada depois, com os brincantes dividindo o animal, como tratei no capítulo anterior. Veja-se:

“A planta do boi
É pra nós dois
A chã de dentro
É de **Antônio Bento**
A chã de fora
É de Dona Flora”.

Ainda que não tenha sido possível confirmar, esse Antônio Bento mencionado, pode ser o que já conhecemos. De acordo com as informações contidas na capa do CD, o mestre Geraldo Almeida nasceu em 1924, na Paraíba, onde sempre brincou Reisado. Foi morar em Recife com onze anos de idade. Em 1951, fundou com sua comunidade o Reisado Imperial, onde pôde cantar e ensinar todas as toadas guardadas na memória, além de criar novas cantigas. Hoje é o único Reisado em atividade em Recife. Por isso as toadas não morrem, pois tem sempre alguém querendo continuar cantando-as.

Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala contam uma história de um mesmo coco encontrado em vários folguedos que, inclusive, lhes serviu como primeiro estímulo para uma pesquisa maior sobre a referida dança/canto. Eles ouviram na Vila das Palmeiras, em São Paulo, numa festa de São Benedito, em meados dos anos 70, um coco reconhecido naquela comunidade como “batuque ou samba de umbigada e samba-lenço”⁴⁴⁹, cantado por matriarcas negras e idosas que o aprenderam, ainda crianças, com o pai, no interior da Bahia. O mesmo coco havia sido registrado por Mário de Andrade, no Rio Grande do Norte, e também foi incluído, por Oneyda Alvarenga, no livro *Os Cocos*, com a seguinte

⁴⁴⁹ Maria Ignez N. Ayala & Marcos Ayala. “Apresentação” in *Cocos: alegria e devoção*. M^a Ignez N. Ayala & Marcos Ayala (orgs). Natal: Editora da UFRN, 2000. p. 9.

observação do poeta: “É o romance tradicional português transformado em coco”⁴⁵⁰. Esse coco foi também encontrado pelos Ayala, em pesquisas anteriores (Pereira da Costa e Sílvio Romero), na seção de parlendas. Resumem:

*O fato de um poema aparecer em uma e outra manifestação é freqüente nesta cultura que desconhece fronteiras rígidas. A constatação de que um mesmo verso e melodia ou outros muito semelhantes foram encontrados com um intervalo de mais de sessenta anos, às vezes em locais distantes um do outro, permite falar não só de permanência, mas da existência de pontos de contato entre diferentes manifestações de cultura popular e seus integrantes. Estes elos podem ser encontrados no interior de mais de uma manifestação, como é o caso de uma mesma letra ser cantada ora no coco, ora na ciranda*⁴⁵¹.

Em outro texto, também de M^a Ignez Ayala, juntamente com Marinaldo José da Silva, há outra constatação mais singular ainda:

*Neste ano de 1999, fomos à Festa de Exu, que ocorre sempre no mês de agosto e grande foi o espanto ao encontrar como ponto de Exu Maioral o coco semelhante àquele que, improvisado por Chico Antônio, tanto encantou Mário de Andrade. Lá estava cantado com toda força, como ponto do Maioral*⁴⁵².

Outro pesquisador também da UFPB - Jimmy Vasconcelos de Azevêdo - é ainda mais incisivo e claro quando trata da criação com base na tradição existente, e faz a seguinte reflexão:

Isso parece se dever a uma tradição comum, um repositório tradicional de versos, temas, motivos, crenças, valores, que servem de inspiração a representantes de sistemas distintos, como por exemplo, ao poeta de cordel, ao embolador de coco, ao cantador de viola, ao contador de estórias; e até mesmo a

⁴⁵⁰ Mário de Andrade. *Os cocos*. p. 143. (O coco “Oh mana deixa eu ir (Tanglo-Manglo)” é cantado até hoje pelos brincantes de Pernambuco. Está gravado no cd do Mestre Ambrósio, *O fuá na casa de CaBRal*. Sony Music, 1998, com o título “Usina (tango no mango)” com a informação: “música e letra tradicionais”).

⁴⁵¹ Maria Ignez Novais Ayala. “Apresentação” in *Op. cit.* p. 10.

⁴⁵² Maria Ignez Novais Ayala e Marinaldo José da Silva. “Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira” in *Op. cit.* p. 134.

*brincadeiras populares de caráter mais comunitário como o coco-de-roda, a ciranda, o cavalo-marinho. E isso se dá na medida em que todos lançam mão, reelaboram e particularizam elementos tradicionais, tornando-os novos e distintos, revestidos de características inerentes aos novos contextos em que passam a figurar*⁴⁵³.

Portanto, não apenas o entrecruzamento da cultura é legítimo, como as músicas cantadas dificilmente entram em desuso, são reformuladas, reaproveitadas e permanecem sendo executadas nos mais variados folguedos. Tendo isso em vista, Mário de Andrade utilizou métodos parecidos em *Macunaíma*, onde há o aproveitamento de uma gama enorme da produção popular, numa construção intrincada e complicada, provocando a incompreensão de muitos leitores. O próprio bumba da rapsódia é diferenciado, sem fugir ao estilo do folguedo nem da obra erudita, conta também a história do herói. Se seu autor não conhecesse as produções populares, inclusive, por meio das análises, que as colocaram em lugar de destaque, este bumba de *Macunaíma*, poderia não fazer o menor sentido. Mas não é o que acontece, com já enfatizei antes.

Questões sobre anonimato e autoria

O assunto anterior, no qual apresento toadas recriadas por brincantes de vários folguedos e de épocas diferentes, induziu-me a embarcar noutra questão, que abordarei a partir sempre dos estudos de Mário de Andrade. Há momentos em que se percebe o olhar mais erudito e exigente do músico-pesquisador, ainda em 1928. O *Ensaio sobre a música brasileira*⁴⁵⁴, mostra que Andrade, nessa época, se preocupava muito com a exatidão das músicas e reclamava especialmente de uma chamada *Pinião*, cuja grafia ele chegou a encontrar com quatro versões rítmicas e melódicas ligeiramente diferentes, e considera que só duas delas eram legítimas, e só a terceira é exata. As quatro são legítimas e exatas, pois, quem criou ou cantou tais músicas, sequer tinha preocupação com autoria ou com tais diferenças, que apenas enriquecem o cancionário nacional. Alguém criou a primeira versão

⁴⁵³ Jimmy Vasconcelos de Azevêdo – “O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita” in *Op. cit.* p. 83.

⁴⁵⁴ Mário de Andrade. *Ensaio sobre a música brasileira*. pp. 17-18. (1ª edição 1928).

e outros cantadores, à medida que cantavam, foram mudando tanto o ritmo como a melodia e até a letra, aumentando o repertório popular. Afirma Bráulio Tavares:

*No mundo da literatura oral, não existe ‘a’ versão oficial. Não existe original: tudo é cópia. Como tudo é feito na base da memória, cada versão é diferente da anterior. É raro que se encontrem duas versões exatamente iguais; mas não importa. Cada uma é tão legítima quanto as outras*⁴⁵⁵.

Amadeu Amaral também trata desse assunto e sustenta que há um cantador que inventa a toada ou a cantoria, mas não tem interesse em deixar seu nome como autor, e que “a poesia do povo se encontra em estado de elaboração incessante”:

*Os processos de composição e ética autoral dos poetas rústicos são muito diversos daqueles que vigoram entre os seus colegas letrados. Os vates do povo não têm o sentimento muito vivo da propriedade artística. Parecem considerar a poesia – e esta é mais ou menos a tradição de todos os povos - como uma espécie de patrimônio comum, em cujo fundo pode cada qual prover-se à vontade. E como a ele tudo volta, o acervo vai sempre crescendo. Isto, aliás, é compreensível. Tudo é conservado de memória. O nome do autor nada tem que ver com o texto; deixa-se cair, como excrescência inútil. Transmitidas oralmente, as composições não podem deixar de ser modificadas de todo modo, e surgem as variantes, os enxertos, os cruzamentos*⁴⁵⁶.

Foi na viagem pelo Nordeste que Mário de Andrade percebeu o quanto o povo era improvisador, e como podia mudar e recriar a mesma música, se ela fosse cantada várias vezes, ainda que pela mesma pessoa. Assim, demonstra que mudou de opinião, numa entrevista dada logo depois da sua volta, ao periódico paulista, *O Jornal*, onde também explica porque escolheu o Nordeste:

⁴⁵⁵ Bráulio Tavares. *Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 106.

⁴⁵⁶ Amadeu Amaral. *Tradições Populares*. São Paulo: Hucitec/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. pp. 85-86. (1ª ed. 1948).

Escolhi-o porque me parecia a parte de musicalidade mais curiosa. A viagem confirmou a opinião. O nordestino é duma musicalidade prodigiosa. Vive cantando. Vive em música. Música duma riqueza, duma variedade tão desnorteante que confesso não poder dar ainda opinião crítica muito segura sobre as riquezas que recolhi. Sei apenas que são riquezas. [...] Aqui no sul as melodias todas são mais fixas como linha melódica e mesmo como ritmo por causa do texto fixo. Na maioria dos casos no nordeste isso não se dá. O nordestino é eminentemente improvisador. Os textos tradicionais fixos rareiam muito. [...] E pelas associações de toda espécie deforma os textos decorados, mas tanto! que eles se tornam às vezes totalmente incompreensíveis. Trago exemplares interessantíssimos dessas deformações. Às vezes a melodia de certos cocos quase que varia de indivíduo para indivíduo⁴⁵⁷.

Como não se sabe exatamente quem criou, pois o conceito de autoria para os brincantes não existia, muitos estudiosos criaram a questão do anonimato nas produções populares. Afirmção antiga e não mais aceita. Mesmo Mário de Andrade jamais tratou a produção popular como anônima, preferia utilizar a expressão “consulta coletiva” e não “criação coletiva” que leva ao anonimato, quando explicou o processo criativo no samba rural paulista:

*Curioso é que entre um samba e outro, dançarinos e orquestra se juntam, como estivessem combinando um segredo. Então qualquer um indistintamente, no **geral o diretor tira um canto lento**, de caráter lamentoso, muito livre de compasso, que na sua manifestação mais original, é um verdadeiro recitativo, sobre poucos sons, cortado de neumas e de expressões interjectivas em fermata. O coro repete cada frase do **solista**, ou, quando o Neuma é mais elaborado, executa somente este. ‘**Nesses recitativos vi surgirem quadrinhas tradicionais**’. A coisa dura às vezes uns cinco minutos, e não parece feita para descansar os corpos. É um legítimo processo de ensalmo que vai enfeitando o grupo: ‘um refrão, uma idéia vai se fixando, a inspiração se determina, o pessoal com maior intensidade*

⁴⁵⁷ Mário de Andrade. *O Jornal*. São Paulo, s/d. IEB, Recortes III, Microfilme do Álbum 35.

(Esta entrevista não foi incluída no livro *Entrevistas e Depoimentos*, T.A. Queiroz: São Paulo, 1983, organizado por Telê Porto Ancona Lopez, por esta razão, faz parte deste trabalho como Anexo III. Optei por atualizar a grafia do Português desta entrevista na citação, para facilitar a leitura. Mas no anexo está como se encontra em *O Jornal*).

*acolheu em uma idéia, um texto, uma melodia' e então o solista – pois tudo era entoado a seco – faz um sinal aos instrumentistas, estes esboçam um ritmo, cada qual se coloca em seu lugar em sua fila e o samba principia com o texto aprovado por todos.*⁴⁵⁸.

Noutro texto, ele também afirma:

*Aliás, é preciso entender, quando digo: “o povo cria” não quero afirmar que a coletividade cria, dá a luz, em estado de agrupamento. Sempre é um indivíduo que “dá a luz” mas seja ele popular, ou apenas popularesco, ou mesmo à vezes erudito, o fenômeno da geração da obra dentro dele é inteiramente determinado e fecundado pelas tendências, formas, processos já tradicionais no seu povo. A criação, em seguida, é logo adotada pelo povo, e varia e se transforma e se ajeita a fatalidade coletiva*⁴⁵⁹.

Também segundo Andrade, esta característica de criar a partir de frases musicais, dadas por um puxador, além do Brasil, é também dos negros norte-americanos. Arremata:

*São exemplos vivos, magnificamente característicos de que a canção popular se compõe a si mesma. [...] Ora o que salta, o que mais valoriza e caracteriza entre nós a **consulta coletiva** é ser ela um processo, uma tradição sistematizada, impreterível e consciente*⁴⁶⁰.

Muitos são os estudiosos que confirmam as teorias de Mário de Andrade, quando sustentam a inexistência do anonimato e apontam alguém no grupo que criou a música e o texto, como é o caso do puxador ou líder do samba visto e anotado por ele. Segundo Antonio Candido, a noção de obras anônimas é romântica e ultrapassada, pois toda obra exige a presença do “artista criador”. Continua:

⁴⁵⁸ Mário de Andrade. “O samba rural paulista” in *Aspectos da música brasileira*. pp. 123-24. (Grifos meus. Glossário: ensalmo é curar com orações, benzedura. Neumas são expressões interjectivas que servem para encher espaços melódicos. Fermata é a duração de uma nota).

⁴⁵⁹ Mário de Andrade. “Reisados e Romances”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13.08.1944. (O trecho transcrito está publicado em forma de nota de roda-pé, em *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 82).

⁴⁶⁰ Mário de Andrade. “O samba rural paulista” in *Op. cit.* pp. 128-29. (Grifo meu).

O que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo⁴⁶¹.

Em seguida, Candido lembra que é preciso, como fez Mário de Andrade, associar aos valores do tempo mais um item que interessa aos indivíduos criadores:

*O que interessa de fato é a combinação da análise estrutural com a da função social, pois a literatura dos grupos iletrados liga-se diretamente à **vida coletiva**, sendo as suas manifestações mais ‘comuns’ do que ‘pessoais’, no sentido de que, ao contrário do que pode ocorrer nas literaturas eruditas, nunca o artista ou poeta deixa de exprimir aspectos que interessam a todos.⁴⁶²*

Segismundo Spina confirma o sentido da expressão “coletiva”, quando trata não apenas da poesia dos grupos primitivos, mas também daquela que se “situa na infância ou na madrugada dos povos atuais”:

*A chamada poesia democrática, a poesia como criação coletiva, não existe. A poesia primitiva é uma **poesia de caráter coletivo** porque representa os anseios da coletividade e está intimamente ligada ao ‘modus vivendi’ dessas comunidades; a sua realização poética, entretanto, atribui-se a uma ‘tête poétique’, alguém da tribo se distinguiu por essas qualidades. [...] A poesia é, pois, coletiva no sentido de que, conheçamos ou não a pessoa do poeta, exprime os sentimentos da coletividade, e não a individualidade do poeta⁴⁶³.*

Portanto, isso explica porque Mário de Andrade utilizou a expressão “consulta”, na qual estão embutidos o agente da consulta e os significados sociais da comunidade,

⁴⁶¹ Antonio Candido. “Literatura e vida social” in *Literatura e sociedade*. p. 23.

⁴⁶² Antonio Candido. *Op. cit.* p. 43. (Grifo meu).

⁴⁶³ Segismundo Spina. *Na madrugada das formas poéticas*. pp. 15-16. (Grifos meus).

anulando o anonimato. Maria Ignez Novais Ayala também percebeu nas suas pesquisas de campo sobre o coco paraibano, que:

*Quando se busca o entendimento do que é a brincadeira do coco através de seus cantadores e dançadores, vão surgindo peças de um grande quebra-cabeças, que revelam, entre fios da memória, a maneira como constroem a sua história, que se vinculam intimamente as suas vidas, com a história de seus versos, de seus cantos, de seus passos. Com a convivência acentuada, vai se revelando a história oculta de um coco ou outro, o que motivou sua criação, **quem fez os versos, quem escolheu a melodia. Relativiza-se a idéia corrente de anonimato e vão surgindo elementos que permitem considerar em que consiste o improviso. Ora significa criação a partir de certas circunstâncias, ora a maneira criativa de inserir um verso da tradição em situações presentes, que faz o já conhecido surgir como algo novo porque se encaixa em uma ocorrência nova, o que lhe atribui um novo sentido**⁴⁶⁴.*

Deste modo, fica claro que não há um criador anônimo, mas alguém inserido em seu contexto social que, com ajuda de seus pares, cria versos e canções para satisfação dos anseios da própria comunidade.

Outros folguedos no bumba

Há, ainda, umas rubricas de Mário de Andrade que também fazem parte da abertura do bumba. Enquanto as personagens Mateus e Birico brincavam e diziam recitativos, que não aparecem, o recolhedor apenas escreveu a seguinte frase, logo depois da segunda toada, já analisada:

*Durante coro entra Mateus montando no Birico para oferecer o boi pro dono da casa. O dono é sempre chamado por ele de 'sinhozinho', recordação da escravidão*⁴⁶⁵.

⁴⁶⁴ Maria Ignez N. Ayala. “Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX” in *Op. cit.* pp. 31-32. (Grifos meus).

⁴⁶⁵ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*, Anexo I.

Mário de Andrade tem razão, pois o bumba-meu-boi surgiu ainda durante o período colonial, quando estava em pleno vigor a escravidão dos africanos, e o ato de oferecer o boi para o dono da casa e chamá-lo de “sinhozinho” são atitudes que reproduzem não apenas o respeito e a subserviência ao senhor mas também a busca de angariar simpatia ou conquistar a atenção de quem era dono de tudo, até mesmo de quem brincava, como já tentei esclarecer no início deste capítulo, quando tratei de como, provavelmente, surgiu o bumba-meu-boi no Brasil, nos terreiros dos engenhos de cana-de-açúcar. Algumas toadas podem até ser da época da escravidão e virem sendo cantadas ao longo do tempo. Quando Andrade recolheu este bumba, fazia apenas 40 anos da Abolição, muita gente que havia sido escrava ainda estava viva, contando o que ocorreu e cantando as canções para suas comunidades. Assim, entraremos agora na análise dessas canções do bumba popular, que também são novos folguedos.

O coco

Uma das toadas do bumba de Bom Jardim é um coco, que é dança e música, como veremos. Antes, porém, são necessárias algumas explicações sobre a recolha desse coco e como ele está inserido no bumba. Numa seqüência de cenas feita pelo recolhedor, primeiro vem ‘Abertura’ e depois ‘Danças’⁴⁶⁶, o coco faz parte destes bailados. Assim, no interior do documento, logo depois das Toadas de Abertura, ele escreve a entrada das personagens que vão fazer parte das coreografias das referidas danças, que estão assim dispostas:

Terminando o coro entram os 5 outros personagens tomando a seguinte disposição:

Dama Galante Gracioso Galante Dama
o o O o o

Mateus e Birico durante toda a peça fazem micagens, discutem, dizem pilhérias, fazem rir.

Dansas (7 personagens) instrumental⁴⁶⁷.

As sete personagens citadas entre parênteses são as cinco dispostas acima mais Mateus e Birico. As danças são peças soltas, que não estavam no original manuscrito, mas

⁴⁶⁶ Vide primeira página do *Bumba de Bom Jardim*, Anexo I.

⁴⁶⁷ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*, Anexo I.

entre as folhas datilografadas, principalmente porque muitas são apenas instrumentais. É possível supor que sejam toadas que Mário de Andrade recolheu em Natal e ficaram fora do manuscrito que já existia. Foram datilografadas, quando havia letra, com um aviso de que eram do bumba do Rio Grande do Norte, que é o caso do coco. Por esta razão, o documento se encontra no final do Anexo I, para não interferir na seqüência dada ao manuscrito, por Mário de Andrade. Há vários outros **baianos instrumentais** nestas mesmas condições, todos incluídos por Oneyda Alvarenga em *Danças Dramáticas do Brasil* ou em *As melodias do boi e outras peças*.

A expressão ‘baiano’, muito comum entre os brincantes, às vezes fica meio obscura para os não iniciados. Em *O turista aprendiz*, enquanto trata de um coco do bumba de São Gonçalo, visto na praia de Redinha, também em Natal, Mário de Andrade acaba por dizer o que vem a ser baiano. Começa por descrever o coco e sua dança, depois emenda uma explicação:

Um sonzinho de rebeca se aproxima.

*“- Deu a força a levada
Que me encheu toda a canoa!...”*

*Coco pára. A rebeca está clara e enfim visível, mexendinho num ‘baiano’
(dança) monótono, mas admirável⁴⁶⁸.*

É a apresentação do espetáculo encadeado, i.é., depois do coco, a rebeca prossegue num baiano. Portanto, as personagens dançam um bailado com músicas, em sua maioria, instrumentais. Segundo Câmara Cascudo, baiano é:

Dança viva, com coreografia individual, permitindo improvisações e habilidades de pés e velocidade de movimentos de corpo consagradores na apreciação popular. Era o baile do Birico e do Mateus [...] no bumba-meu-boi, sempre aplaudido.⁴⁶⁹

O coco foi tratado pelo autor de *Macunaíma* com muito apreço, tanto antes como depois da viagem ao Nordeste, quando conheceu Chico Antônio, coquista famoso de Natal,

⁴⁶⁸ Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. p. 229.

⁴⁶⁹ Câmara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 127.

por isso merece também uma atenção especial nesta pesquisa. A seguir o coco do bumba de Bom Jardim:

Coco do Piauí, com seu Baiano

1

Ua véia munto veia
Num podia se aluí,
Chamando a rapaziada
Pro coco do Piauí!

2

O coco do Piauí!
Todo eu cortei-lhe o cacho
Cum a faca de dois gume
Na bêra de um riacho.

3

Quatro moça nã festa,
Dansarum sem se sintí
Só cum o gosto da pancada
Do coco do Piauí!

4

Um véio mais ãa véia
Que num pode mais siguí,
Mais (mas) qérim dáa ãa vorta
No coco do Piauí!⁴⁷⁰

O coco é música e, também, dança, em geral de roda, alegre e divertida. Dança-se com pulos, sapateados, viradas de corpo e umbigadas. As batidas dos pés, as palmas e um ganzá, quase sempre são suficientes como instrumentos do bailado. As mulheres aproveitam as saias largas para jogá-las na coreografia. Alguns grupos usam tamancos para demarcar o ritmo na batida dos pés.

Edison Carneiro esclarece:

De acordo com observações pessoais, os dançarinos organizam-se em círculo, de que fazem parte os músicos, com pequenos tambores (zambê) que percutem entre as pernas. Um dos dançarinos vem para centro do círculo e dança, exercitando a sua iniciativa, até passar a vez, com uma umbigada, ou um simulacro de umbigada, a outro parceiro. Um dos tocadores, chamado “coqueiro” ou “coquista”, faz o canto, coco ou embolada, a que os demais respondem em coro⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I.

⁴⁷¹ Edison Carneiro. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: MEC, 1961. pp. 18-19.

O mesmo pesquisador informa que este tipo de coco de umbigada, dançado aos pares, é chamado de “piauí”, talvez por isso a letra coligida leve o nome de Coco do Piauí. Por ser estimulante, até a platéia acaba dançando, como demonstra a letra acima: os velhos e as moças não conseguem se segurar e entram na dança. Pelo uso da percussão e semelhança com outras danças afro-brasileiras, é bem possível que tenha origem africana, com fortes influências indígenas, como cogita Carneiro: “O coco parece provir, não diretamente do “batuque” africano, mas de uma combinação de formas desigualmente evoluídas dele – o samba, que ainda se dançava, e o baiano, já no seu ocaso”⁴⁷². As palavras “batuque” e “samba”, segundo Tinhorão, serviam aos portugueses, para designar várias danças: cocos, lundus, fofa, fado; folguedos estes, criados pelos africanos escravizados e seus descendentes brasileiros⁴⁷³.

Maria Ignez N. Ayala também percebeu traços africanos na dança, na forma de canto coral e nos instrumentos, confirmando o que já disseram outros pesquisadores; para ela os cocos são uma identidade cultural brasileira com marcas africanas:

*São fortes as marcas da cultura negra nos cocos, especialmente nos dançados: os instrumentos utilizados, todos de percussão (ganzá, zabumba ou bombo, zambê ou pau furado, caixa ou tarol), o ritmo, a dança com umbigada ou simulação de umbigada e o canto com estrofes seguidas de refrão desenvolvido pelo solista e pelos dançadores. Esses elementos aparecem também no batuque, no samba-lenço paulista, no jongo, no samba de partido alto, no samba de roda da Bahia*⁴⁷⁴.

Na letra do coco de Bom Jardim há uma forte conotação de piada e deboche, portanto, sua temática está ligada ao cômico, a capacidade que tem o povo de rir de si mesmo. Trata também da alegria festiva que é dançar um coco e do quanto tal dança é atraente, viva e irresistível. Assim, tematiza a própria dança, ou seja, volta-se para si

⁴⁷² Edison Carneiro. “Coco – uma síntese folclórica” in *Samba de umbigada*. p. 67.

⁴⁷³ José Ramos Tinhorão. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008. pp. 55-84. (Nesta obra há todo o percurso da “umbigada”, desde as festas africanas até sua inserção na cultura brasileira).

⁴⁷⁴ Maria Ignez Novais Ayala. “Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX” in *Cocos: alegria e devoção*. pp. 22-23.

mesma num recurso metalingüístico, que o povo não conhece por denominações, mas sabe utilizar e criar.

Na primeira e na quarta estrofes há o riso dos “velhos assanhados”, que sequer podem se mexer, mas quando ouvem as batidas querem dançar um coco sensual e pulado.

Repito para aproximá-las:

Ua véia munto veia
Num podia se aluí,
Chamando a rapaziada
Pro coco do Piauí!

Um véio mais ãa véia
Que num pode mais siguí,
Mais (mas) qérim dáa ãa vorta
No coco do Piauí!

A prática desse riso aparentemente redutor é comum na cultura popular desde muito tempo. Para Bakhtin⁴⁷⁵, tal deboche deve-se à perda da fertilidade, devido à degradação corporal do velho. Tais imagens fazem parte do que ele chamou de “realismo grotesco”, cujo exemplo apontado pelo estudioso russo é o das velhas grávidas que riem. Há um paralelo entre tais imagens rabelaisianas e a do canto popular analisado, que aponta para as pessoas mais velhas tomando parte de uma dança sensual com umbigadas, como algo ridículo e fora de propósito. É nesse ridículo que se encontra o *grotesco ambivalente*, apresentando, no mesmo corpo, a juventude e a velhice, pois ambos fazem parte do mesmo mundo. A decrepitude do corpo dos velhos poderia ter lhes tirado o vigor, mas acontece o contrário, a idade não impede as velhas de ficarem grávidas, nem, no caso do coco, de dançarem e fazerem o que lhes agrada, e, ao não resistirem ao som vibrante e entrarem na roda, causam estranhamento, mas também exaltam e elevam a dança e a si mesmas, pois,

*No realismo grotesco, o princípio material e corporal aparece sob forma universal, festiva e utópica. O cósmico e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente ‘positivo’, que nem aparece sob a forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida.*⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Mikhail Bakhtin. *Op. cit.* pp. 22-23.

⁴⁷⁶ Mikhail Bakhtin. *Op. cit.* p. 17.

Portanto, é a própria vida pulsando, e generosamente permitindo a todos que participem dela, assim, não é egoísta, tudo é festa e solidariedade, por isso, uma utopia.

Mas a dança atrai, principalmente, os jovens, e num contraponto temático, eles aparecem na terceira estrofe, atraídos que são pelo ritmo acelerado e alegre:

Quatro moça nãa festa,
Dansarum sem se sintí
Só cum o gosto da pancada
Do coco do Piauí!

Na segunda quadrinha a ambigüidade da expressão “coco” é o recurso mais explorado, veja-se:

O coco do Piauí!
Todo eu cortei-lhe o cacho
Cum a faca de dois gume
Na bêra de um riacho.

Ao tratar do corte de um cacho de cocos, dá impressão de ser um canto de trabalho⁴⁷⁷, cujo trabalhador é chamado também de “tirador de cocos” e tem grande habilidade para subir na referida árvore. Mas parece ter, ao mesmo tempo, um sentido figurado engraçado, sugerindo outro tipo de cacho de coco, semelhantes aos que Macunaíma - enganado por um macaco mono - quebrou com um paralelepípedo, achando que eram coquinhos toaliquiçus e morreu, sendo ressuscitado pelo irmão feiticeiro. Os mesmos “cocos da baía” que ele perdeu depois no lagoão da Uiara. No caso da quadrinha, o tal cacho de coco dos brincantes é cortado com uma faca de dois gumes, que está representada pelos movimentos de umbigada para um lado e para o outro, na dança frenética. Deste modo, a estrofe se mantém coerente, pois prossegue tratando de si mesma e dentro do cômico do início ao fim.

São quadras em redondilhas maiores - as mais comuns nesses bailados -, mas não as únicas e tratam de assuntos variados. Jimmy Vasconcelos de Azevêdo constatou que,

Os metros, embora variem um pouco, apresentam o predomínio da redondilha; as rimas são abundantes; os temas são muito diversos e versam desde

⁴⁷⁷ Sobre o canto de trabalho também estudado por Mário de Andrade, me deterei com mais profundidade na análise da toada sobre o trabalho dos brincantes nos engenhos.

*a realidade do cantador, seu dia-a-dia, o trabalho, os amores, até fatos históricos marcantes e pitorescos. O improviso parece ter um papel importante, mas assume diferentes formas e acepções no coco dançado (de roda) e no apenas cantado (coco de embolada), diferindo também da noção de improviso encontrada entre os cantadores de viola.*⁴⁷⁸

O canto, ainda segundo Azevêdo, é em forma de dueto, com um solista e um coro.

*Após o estudo de um número razoável e representativo de cocos, constatamos que tal forma é de fato, a mais empregada. Isso talvez até por permitir um diálogo entre o coro e o solista, e, por conseguinte, uma participação bem maior do público*⁴⁷⁹.

O solo é puxado por um dos músicos ou pelo Mestre, e repetido pelos dançadores e músicos, que formam o coro. No caso do coco acima, provavelmente, a primeira estrofe pode ter servido de refrão, ainda que não esteja apontado pelo recolhedor. Ou cada estrofe seja repetida pelo coro, à semelhança do canto responsorial. Às vezes, há certa dificuldade de apontar o refrão de um coco, especialmente quando se observa somente a letra sem ouvi-lo. Mário de Andrade percebeu isso em alguns cocos que lhe foram dados e explica que é freqüente utilizarem uma quadra como refrão ou “havendo mesmo alguns de que não se sabe qual é o refrão”⁴⁸⁰. Noutra obra da mesma época, onde também tratou da dança, Andrade mais uma vez se refere ao refrão: “O que caracteriza o *coco* e o que determina em geral é o refrão. As estrofes ou são improvisadas no momento ou são tradicionais”⁴⁸¹, ou seja, decoradas pelo cantador e conhecidas de todos.

Outra importância atribuída ao coco por Andrade, principalmente devido ao seu interesse que os músicos o aproveitassem, é o fato de ser uma forma popular que só existe com solo e coro, valorizando, portanto, o coral.

⁴⁷⁸ Jimmy Vasconcelos de Azevêdo. “A poesia dos cocos” in *Cocos: alegria e devoção*. p. 73.

⁴⁷⁹ Jimmy Vasconcelos de Azevêdo. *Op. cit.* p. 74.

⁴⁸⁰ Mário de Andrade. Apêndice VI in *Os cocos*. p. 416.

⁴⁸¹ Mário de Andrade. “Cocos” in *Ensaio sobre a música brasileira*. (1ª edição de 1928). p. 87.

*Sob o ponto-de-vista exclusivamente musical, o coco tem um interesse enorme. Das nossas formas populares, é a única que tem mais uma importância coral enorme. [...] E pela variedade com que o coral se manifesta nele se vê que tesouro ele oferece pros nossos compositores desenvolverem não só em música vocal como instrumental também*⁴⁸².

Depois, Andrade viu e confirmou que no samba rural paulista o recurso de solo e coro também era utilizado.⁴⁸³

Mesmo sem conhecer, Mário de Andrade arrisca algumas definições sobre o coco, mas o próprio não tinha muita certeza, visto que suas observações foram escritas antes da viagem ao Nordeste, quando tinha apenas alguns documentos, que ganhara dos seus colaboradores, dentre eles Antônio Bento. Até então, portanto, o poeta nunca havia presenciado a execução do coco pelo povo que o criara. Mesmo assim, a partir das letras, partituras e do que ouviu dos amigos, expõe suas impressões:

*Hoje possuo uma coleçãozinha de 35 cocos e posso afirmar por eles que de fato a riqueza de formas poéticas inéditas e a variedade delas é enorme nesse gênero musical do nosso populário. A riqueza musical deles nem se fala! [...] Coco também é uma palavra vaga assim, e mais ou menos chega a se confundir com toada e moda, isto é, designa um canto de caráter extra-urbano. Pelo menos me afirmou um dos meus colaboradores que muita toada é chamada de coco. [...] O coco ora é dançado ora é não. Sob esse ponto-de-vista me parece que ele tem uma ascendência aproximada das rodas coreográficas portuguesas para adultos. Não dou isso como certo, é apenas uma impressão que tenho*⁴⁸⁴.

⁴⁸² Mário de Andrade. “A literatura dos cocos” in *Os cocos*. p. 365.

⁴⁸³ Mário de Andrade. “O Samba Rural Paulista” in *Aspectos da Música Brasileira*. pp. 120-132. [O Maracatu rural (ou de baque solto ou de orquestra), que não chegou ao conhecimento dele, pois nem era conhecido por este nome ainda, e não é o mesmo que ele conheceu, **também usa o mesmo método de composição e improviso**, e está em pleno funcionamento na zona da mata norte de Pernambuco. Cf. Severino Vicente da Silva. *Festa de Caboclo*. Recife: Associação Reviva, 2005. (Vol I - Col. Maracatus Maracatuzeiros). O Maracatu que Mário de Andrade conheceu e recolheu em Recife foi o ‘Nação Sol Nascente’, que é outro tipo de Maracatu, também chamado do “baque virado”, ou seja, diferente no formato, dança, música e ritmo. Há também, em *Danças Dramáticas do Brasil*, peças soltas de outros Maracatus denominados Nação. pp. 478-516. Mais informações em: Ivaldo Marciano de F. Lima & Isabel Cristina M. Guillen. *Cultura Afro-descendente no Recife: Maracatus, valentes e catimbós*. Recife: Edições Bagaço, 2007].

⁴⁸⁴ Mário de Andrade. “A literatura dos cocos” in *Os cocos*. p. 345 e segs. (Texto de 18.07.1928). (Grifos meus)

Como é perceptível, Mário de Andrade não tinha certeza, mas levanta hipóteses e acerta algumas. Hoje, o coco não é palavra vaga, pois a batida de seu ritmo é peculiar e clara; nem tem origem apenas portuguesa, mas africana também, como já ficou claro nas afirmações de Edison Carneiro e Maria Ignez Ayala, o que será percebido por Andrade depois, com mais pesquisas. Mais adiante, no mesmo texto, o autor de *Macunaíma* encontra traços ameríndios em alguns cocos, tanto nas letras sobre animais como nos refrãos de encher e neumas (Oh!; Ih!; Ôlá, lá, lá, Ôlê, lê....) próprios do canto indígena⁴⁸⁵.

Seu encantamento com a qualidade das composições populares, tanto musicais como das letras, mostra-se mais evidente noutro momento, quando se depara com este coco:

“Olêlê, minha senhora
De que chora esse menino!
Ele chora de malino
Somente pra aperrear!
Olelê, minha senhora,
Bote a mão aí no torno,
Me tapeia nesse corno
Que ele já não chora mais!”⁴⁸⁶

Então explica:

*Pela construção dos primeiros textos de cocos imaginei que eram literários e não populares. De fato se a gente põe reparo na abundância de rimas desse último documento, custa a aceitar isso como forma popular. É rica por demais. Não só as rimas se multiplicam e a oitava assume uma formação quase inteiramente erudita, como inda o solista se compraz em rimar com a deixa do coro. Isso é comum nos cocos e de habilidade grande.*⁴⁸⁷

E cita mais um coco para exemplificar esta rima do verso da quadra com o do refrão:

“Solo: - Peixe piaba,
Tubarão, baleia-serra,

⁴⁸⁵ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 356. (Exemplos de refrãos de encher: ‘Seu mano!’, ‘Oh maninha!’, ‘Oh Maria, Mariá’ etc., cujo assunto desenvolvi com mais detalhes no capítulo anterior).

⁴⁸⁶ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 352.

⁴⁸⁷ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 352.

Vou-me embora desta terra,
Vou tarrafiar no mar!
Coro: - Meu barco é veleiro
Nas ondas do mar!...⁴⁸⁸

À medida que analisa cada quadrinha, vai chegando a conclusões que têm muito valor, pela precisão, devido ao fato de ser músico e poeta:

Mas voltando pro caso da riqueza de rimas, estou convencido que isso é mesmo bem uma criação popular do nordeste, e especialmente dos cocos. É incrível a variedade de formas poéticas e de metros que estes apresentam. Nossa poesia popular corre toda heptassilábica que nem a de Portugal. É raríssimo o emprego de outro metro, a não ser na modinha e no lundu, e na chula praceanas em que a cultura das cidades é manifesta. Porém no Nordeste, especialmente os cocos trazem uma variedade livre de entroncamentos que emprega até efeitos de cortes nas palavras raramente empregados na poesia artística e no geral só pra efeitos cômicos⁴⁸⁹.

Esse refrão que rima com um verso da quadra é muito comum nos cocos e tem semelhanças com a composição do coco ora analisado, visto que não sabemos qual das quadras é o refrão. Talvez cada uma seja repetida pelo coro, após ser tirada pelo Mestre cantador, como já afirmei. E mais, a expressão “Coco do Piauí” é repetida em todas as estrofes, reforçado, assim, o significado de refrão de cada uma delas, além de rimar no interior de quadra e deixar nos ouvidos um alongamento do som em [í] que se completa na outra quadra. Essa poesia cujo refrão rima com a quadra é denominada de zégel ou zijel e tem origem árabe. Segundo Luis Soler, esse tipo de poema surgiu na região Andaluz, na Espanha, por volta do século IX e se espalhou por toda a Península, levado talvez pelos trovadores. Há registros de que,

[...] o inventor do zégel foi um poeta muçulmano-andaluz de nome Mucaddam ben Muàfa, cego, da região de Córdoba, que viveu em fins do séc. IX e no primeiro quarto do X, e mais, os versos do zégel são cantados revezadamente

⁴⁸⁸ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 352.

⁴⁸⁹ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 353.

*por um solista e um coro, e vêm acompanhados de alaúde ou pífono, tamboril ou castanholas, combinando às vezes com dança*⁴⁹⁰.

A semelhança com as danças brasileiras e em especial com o coco é flagrante. Soler também explica o zégel com mais detalhes:

*O zégel típico começa com um estribilho – habitualmente de dois versos, monorrimos – que constitui-se em ‘tema’ da composição e é cantado em coro pelos assistentes, que assim participam da representação. Logo vem a estrofe, cantada por um solista, composta por um trístico monorrímo – cuja rima varia a cada nova estrofe – seguido de um quarto verso que acaba com a rima do estribilho, se constituindo em chamada para o coro repetir o invariável estribilho. Esta alteração de solista-coro e feitiço dos 4 versos da estrofe repete-se sucessivamente tantas vezes quantas estrofes tiver no zégel*⁴⁹¹.

Assim, lembrando não só o Coco, mas o Samba Rural paulista e o Maracatu do Baque Solto, danças populares brasileiras de herança variada. Um dado ainda a ser acrescentado sobre a dança do coco, que resiste viva até nossos dias, são seus três tipos: coco de embolada; coco para dançar (às vezes chamado de zambê, devido ao instrumento de percussão que o acompanha) e o coco de culto. Nas pesquisas sobre o coco paraibano, Maria Ignez Ayala amplia essa variedade:

*Os cocos assumem várias feições, podendo se configurar como canto acompanhado apenas por palmas e batidas dos pés; canto com acompanhamento de pandeiro ou ganzá; só texto escrito, quando integra a literatura de folhetos; dança acompanhada de versos cantados ao som de bumbos, ganzá e outros instrumentos de percussão; cantos integrados a cultos religiosos afro-brasileiros*⁴⁹².

⁴⁹⁰ Luis Soler. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. p. 51. (Assunto também tratado por Segismundo Spina. *Manual de Versificação Românica Medieval*. São Paulo: Ateliê, 2003).

⁴⁹¹ Luis Soler. *Op. cit.* p. 50

⁴⁹² Maria Ignez Novais Ayala. “Apresentação” in *Op. cit.* p. 13. (Grifos meus).

O coco de embolada é diferente do coco de roda. É para ser assistido, por ser um desafio, às vezes, como é o caso de Chico Antonio, os músicos dançam, mas não há dançarinos. Hoje, é acompanhado pelo pandeiro e, antes, no caso de Chico Antonio e Odilon do Jacaré, pelo ganzá⁴⁹³. O coco de zambê é o coco de roda, onde todos dançam e chamam seus pares para roda com umbigadas, como ficou claro acima.

Esse coco de embolada foi o que Mário de Andrade realmente admirou, por ser o tipo cantado pelo Caruzo⁴⁹⁴ nordestino, Chico Antônio, nome que lhe foi atribuído pelo poeta paulista:

Está na minha frente e se dirige a mim:

“Ai dotô
Quando chegá em sua terra
Vá dizê que Chico Antonio
É danado pra embolá!
 Oh-li-li-li-ô!
 Boi Tungão
 Boi do Maiorá!...”

(Maiorá é o diabo).

Estou divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida.

Chico Antonio apesar de orgulhoso:

“Ai, Chico Antonio
Quando canta
Istremece
Esse lugá!...”

Não sabe que vale uma dúzia de Caruzos. Vem da terra, canta por cantar, por uma cachaça, por coisa nenhuma e passa uma noite cantando sem parada. Já são 23 horas e desde as 19 que canta. Os cocos se sucedem tirados pela voz firme dele. Às vezes o coro não consegue responder na hora o refrão curto. Chico Antonio pega o fio da embolada, passa pitos no pessoal e “vira o coco”. Com uma habilidade maravilhosa vai deformando a melodia em que está, quando a gente põe reparo é outra inteiramente, Chico Antônio virou o coco⁴⁹⁵.

⁴⁹³ Mário de Andrade. *Vida de cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

⁴⁹⁴ Andrade se refere a Enrico Caruso (1873-1921), tenor napolitano, considerado o maior intérprete de música erudita de todos os tempos, “o grande Caruso”. Cf. György Miklos Böhm. *Enrico Caruso na América do Sul*. O mito que atravessa o milênio. São Paulo: Editora de Cultura, 2000.

⁴⁹⁵ Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. p. 244.

A dupla brasileira mais famosa nesse tipo de coco, hoje, é: Caju e Castanha, coquistas pernambucanos, que começaram a cantar ainda crianças, numa praça em Recife, tocando em pandeiros feitos de latas de doce⁴⁹⁶ e estão em atividade há mais de 20 anos.

Outro embolador famoso foi o herói Macunaíma, que “botava a boca no mundo feito maluco fazendo emboladas e traçados sem sentido”, enquanto navegava pelo Araguaia, de volta ao Uraricoera, como relata o narrador e apresenta a criação do herói:

“Taperá tapejara
- Caboré,
Arapaçu passoca,
- Caboré,
Manos, vamos-se embora
Pra beira do Uraricoera!
- Caboré!”⁴⁹⁷

Em nota ao trecho transcrito, Telê Porto A. Lopez⁴⁹⁸ afirma que Andrade fez um jogo de palavras, com o objetivo de acentuar a musicalidade e, que, ‘taperá’ é a andorinha que os leva de volta a ‘tapejara’ ou tapera, antiga moradia de Macunaíma e seus irmãos. Em Cavalcanti Proença⁴⁹⁹ é possível desvendar um pouco mais as palavras soltas dessa embolada, assim, ‘arapaçu’ é o pica-pau e ‘passoca’ é farinha de castanhas ou de amendoim, alimento comum no Amazonas. “Caboré” é uma pequena coruja, e a repetição ritmada da palavra transforma-a no refrão da embolada. Deste modo, é possível entender que o herói convoca os pássaros para os ajudarem a voltar ao Uraricoera. A repetição dos sons das vogais ‘a’, ‘e’ reforça os significados dos propósitos do embolador, ou seja, a alegria do herói ao voltar para casa. Nesse trecho da obra, Macunaíma canta várias toadas com entusiasmo, e sempre acompanhado da violinha.

Ainda com relação aos tipos de coco, a pesquisa paraibana chamou atenção para os cocos de culto. A singularidade desse coco é seu percurso ao longo do tempo, que me parece inverso ao das outras danças populares. O coco foi sempre uma dança profana e continua a sê-lo no estado de Pernambuco, onde há este folguedo do litoral ao sertão. Hoje, com as facilidades tecnológicas, muitos coquistas, mulheres, homens, duplas e grupos,

⁴⁹⁶ Lenine. *CD O dia em que faremos contato*. Barueri: BMG/Ariola, 1997. (Neste cd há trechos de depoimentos de Caju e Castanha, ainda crianças, bem como uma embolada cantada por eles.)

⁴⁹⁷ Mário de Andrade. *Macunaíma*. p. 137.

⁴⁹⁸ Telê Porto A. Lopez. “Notas” in *Macunaíma*. p. 137.

⁴⁹⁹ Cf. Cavalcanti Proença, no glossário de *Roteiro de Macunaíma*.

gravam CDs e fazem muito sucesso, portanto, já estão inseridos na indústria cultural e nada têm de sagrados.

Todavia, Maria Ignez Ayala encontrou na Paraíba, nos anos 90, cocos de terreiro ou cocos religiosos, dando a impressão de que a dança fez o percurso contrário, isto é, passou de profana para sagrada. Mário de Andrade, por exemplo, em seus estudos não faz qualquer referência a esta dança ter vindo de algum culto religioso. Vejamos o que afirma a pesquisadora:

Recentemente encontrei uma profusão de cocos solicitados, dançados e cantados por entidades que costumeiramente baixam em alguns rituais afro-brasileiros encontrados na Paraíba. Aqueles que já não fazem mais parte desse nosso mundo de comuns mortais são recebidos alegremente no espaço sagrado do ritual religioso e festejam dançando, cantando cocos que rememoram o trabalho difícil do tempo de cativo, instaurando magia, momentos de intensa vivacidade que os mantêm em contato, reduzindo distâncias, aproximando mundos diversos, matando a saudade, em grande solidariedade entre vivos e... encantados⁵⁰⁰.

Assim, fica claro que é possível um outro percurso, que não somente do sagrado para o profano, mas também o contrário, pois, a liberdade criativa do ser humano não tem limites. Isso também sinaliza para um ato de resistência, visto que as religiões e as danças afro-brasileiras foram muito perseguidas, como já tratei. E, acreditar, criar, cantar, dançar, manter viva a própria cultura é desafiador, bem como meios legítimos de se resistir à dominação e à indiferença.

⁵⁰⁰ Maria Ignez Novais Ayala. “Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX” in *Op. cit.* pp. 33-34.

O desafio

Um dos quadros desse bumba é o Desafio, que sozinho, em sua versão original, não é propriamente um folguedo, no sentido de que teria cantos, danças e recitações com uma história a ser contada, mas uma apresentação de canto improvisado entre dois contendores, acompanhados da viola, no entanto, faz parte desse espetáculo. A seguir, a coleta de Mário de Andrade:

Boi sai fazendo cortesia. Mateus e Birico entoam um desafio na viola.

Desafio

(Martelo)

1

Azulão da perna preta,
Da perna preta azulão,
Cavo cacimba no sêco,
E bebo água no salão.

2

Sim sinhô, seu fura-pedras,
Teu martelo é batedô
Quanto mai o sinhô se avexa
Mais pancadas eu lhe dô!

3

Me chamaram pra cantá
Lá na vila do Arei (Arêz);
Cheguei lá caí duente
Três dias num vadiei⁵⁰¹.

No bumba, este desafio aparece logo após a saída do boi de cena, de acordo com a rubrica da coleta, transcrita acima. Mário de Andrade informa que os brincantes costumam intercalar um folguedo no outro ou preencher espaços com cânticos e danças das mais variadas, mesmo que nada tenha que ver com o contexto geral daquela “dança dramática”. Este desafio é mais um exemplo disso. E, mesmo sendo chamado de desafio, não agrega todas as características, próprias desta forma de canto, como por exemplo, os versos improvisados, já que esses deviam estar apenas decorados e somente com três quadras setessilábicas. E também, num desafio, propriamente dito, jamais encerraria em tão pouco

⁵⁰¹ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. Anexo I.

tempo e, principalmente, sem uma longa peleja, que é o que mais o distingue, ou seja, a luta versificada entre os dois cantadores-contendores para que um seja o vencedor, cujas provocações e afrontas ficam evidentes. Segundo Câmara Cascudo⁵⁰², desafio é uma “disputa poética, cantada, parte de improviso e parte decorada, entre os cantadores”.

Entre a primeira e a segunda quadra há alguma disputa entre os dois cantores, mas na terceira muda completamente de assunto, cujo tema poderia até fazer parte do desafio, mas como não tem uma continuidade, fica-se sem saber se realmente era um desafio. Não é possível saber também se a toada era maior e, por alguma impossibilidade da coleta, não foi anotada, pois não há qualquer observação do recolhedor.

Os dois versos de abertura da primeira estrofe são, na verdade, um só, que aparece de forma invertida, provocando uma rima inusitada e diferente. Apenas afirma que o pássaro azul, muito comum no sertão, tem as pernas pretas. Parece não ter nada a ver com o restante da quadra, mas é um recurso comum nas poesias populares, para completar uma estrofe. É uma quadrinha composta de dísticos, ou seja, os dois primeiros versos não se relacionam com os dois seguintes, no que diz respeito ao conteúdo. E, a ligação entre elas é feita apenas por meio da rima, pois, diz Spina:

*O dístico e a quadra são, portanto, as formas matrizes do raciocínio poético dos trovadores populares. Há quadras que não são mais que associação de dísticos em que a primeira metade pode muitas vezes nem ter relação lógica com a segunda, a não ser por uma rima que as articula*⁵⁰³.

E, ao utilizar o artifício de inverter a ordem da frase, as rimas aconteceram internamente e com as mesmas palavras. Assim, “perna preta” do final do primeiro verso, rima com “perna preta” do segundo, que está no interior da frase. O mesmo acontece com “azulão”, que abre o primeiro e fecha o segundo verso. É a chamada rima interna ou leonina, que ainda segundo Spina⁵⁰⁴, já era conhecida pelos elegíacos latinos, e passou pela Idade Média em hinos eclesiásticos, textos didáticos e epígrafias, chegando aos provérbios da atualidade, fazendo parte, portanto, da tradição poética.

⁵⁰² Câmara Cascudo. *Dicionário do folclore brasileiro*. p. 349.

⁵⁰³ Segismundo Spina. *Na madrugada das formas poéticas*. p. 110.

⁵⁰⁴ Segismundo Spina. *Op. cit.* p. 94.

O assunto desta estrofe tem relação com o universo de seca do Nordeste brasileiro. Os cantores tratam de um poço (cacimba) que é cavado no solo seco, em busca de água, atitude muito comum em toda região citada. Todavia, neste caso, os artistas trazem o trabalho de cavar para dentro do espaço onde ocorre o bumba ou o desafio, e para construir a rima, usam elementos do mundo rural. Cavar aqui está em sentido figurado, e significa improvisar, criar naquele instante, como se tivesse cavando assuntos da memória, do cotidiano, da capacidade e talento dos desafiantes.

A segunda estrofe continua com o mesmo assunto, e já aparece o aspecto de contentada, quando o segundo cantor chama o primeiro de “fura-pedras”, voltando com a informação para os pedregulhos do sertão, onde é comum se cavar tais cacimbas. Nesse contexto, furar pedras pode ser a tentativa de fazer o verso do desafio e não conseguir, fazer versos ruins. Deixando, assim, nervoso (avexado) quem o fez: “quanto mai o sinhô se avexa/mais pancadas eu lhe dô!”, o que é aproveitado pelo contendor, que “bate” ainda mais no parceiro. Deste modo, a atitude literal de cavar em pedras passa a ser o desafio propriamente dito, que é bater no outro por meio das palavras do canto. Porém, a contenda desse encontro fica apenas nisso, o que é muito pouco para se caracterizar desafio.

A terceira estrofe trata dos convites recebidos pelos cantadores e, mesmo pelos bumbas, para se apresentarem pelos recantos do interior do país. E, também, daquilo que pode ocorrer com os brincantes, adoecer e não poder se apresentar ou “vadiar”, brincar, ir às festas. Arez era uma vila que ficava entre Natal e Goianinha, por onde Mário de Andrade fatalmente era obrigado a passar quando ia e voltava da casa de Câmara Cascudo para a de Antônio Bento. Está emancipada e seu nome peculiar vem da homenagem à Vila do mesmo nome que fica no Alentejo em Portugal, hoje distrito de Nisa⁵⁰⁵. Na crônica de 7.01.1929, Andrade informa: “É já tardinha e Arez passa por nós. No longe, quatro quilômetros pra esquerda, passa o mar guardando na memória dos moradores da vila o ronco dos aviões que vão pro sul”⁵⁰⁶.

Há também rimas internas nesta estrofe, veja-se:

“Me chamaram pra cantá
Lá na vila do Arei (Arêz);
Cheguei lá caí duente
Três dias num vadiê”.

⁵⁰⁵ Informações colhidas no site da Prefeitura de Arez: www.icone.inf.br/arez - acesso dia 05.12.2008.

⁵⁰⁶ Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. p. 240.

A expressão “cantá”, do final do primeiro verso, e o advérbio “lá” do início do segundo, rimam com o “lá” interno do terceiro verso. Ou, se não rimam, pelo menos deixam uma sutileza de som ou um eco musical na estrofe. Mas, o que chama a atenção é que a prosódia ajuda na construção da rima, tanto neste caso, como na palavra “Arez”, que pronunciada “Arei”, acaba por rimar com “vadieí”. Nas três estrofes, as rimas de final de verso se realizam apenas no segundo com o quarto versos (ABCB), que são típicas das quadrinhas populares, herança portuguesa, segundo Braulio Tavares⁵⁰⁷.

Ainda na segunda estrofe (2º verso) há uma peculiaridade: “Teu martelo é batedô”, trata do martelo utilizado como ferramenta de trabalho, para quebrar as pedras, mas refere-se também ao tipo de desafio, chamado ‘martelo’. O recolhedor também colocou entre parênteses sob o nome Desafio a palavra ‘martelo’, talvez seguindo as informações prestadas por seus auxiliares na recolha. Todavia, esse não é propriamente um martelo, de acordo com os conceitos utilizados pelos próprios cantadores.

O modelo mais antigo de versos cantados no Brasil, segundo Cascudo⁵⁰⁸, é a quadra de sete sílabas, - exatamente como a transcrita acima – a qual chamavam: “verso de quatro”. O pesquisador explica que nesta expressão “subentendia-se ‘pés’ que para o sertanejo não é a acentuação métrica, mas a linha”, ou seja, “verso de quatro” (quadra de quatro versos) também é entendido como de quatro pés. Aos poucos, foi substituído pela sextilha, pelo martelo (decassílabo de dez ‘pés’) e pela parcela ou carretilha (verso de cinco sílabas ou redondilha menor), forma também usual de desafio.

Leonardo Mota⁵⁰⁹ também já afirmava que, para os poetas nordestinos, pé não é acentuação métrica, é o verso ou a linha.

O ‘verso marteliano’ não tem nada a ver com canto de trabalho, como pode parecer. Cascudo⁵¹⁰ informa que o verso leva o nome do seu criador, o professor de literatura da Universidade de Bolonha, Pedro Jaime Martelo (1665-1727), cuja criação tinha “doze sílabas, com rimas emparelhadas”, que nunca foi utilizado no Brasil, onde foi remodelado, passando, o martelo, a existir como os versos de dez sílabas que têm de seis a dez linhas.

⁵⁰⁷ Braulio Tavares. *Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 32.

⁵⁰⁸ Câmara Cascudo. “Modelos de verso sertanejo” in *Vaqueiros e Cantadores*. p.19.

⁵⁰⁹ Leonardo Mota. *Viroleiros do Norte*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1982. p. 66. (1ª ed. 1925).

⁵¹⁰ Câmara Cascudo. *Op. cit.* p. 21.

Portanto, tem origem erudita, mas no Brasil foi recriado, modificado e utilizado de outra maneira. Cascudo ressalta a importância do martelo entre os cantadores:

*O martelo de ‘dez pés’ é o tipo maior, a grande arma do desafio. Cantador que resiste ao embate está consagrado. Pela sua imponência é a sedução de todos os cantadores. Não há peleja em que o martelo-de-dez-pés não apareça, melhor ou pior manejado*⁵¹¹.

No *Dicionário*, Cascudo⁵¹² informa que a poesia popular de seis versos (sextilha), com dez sílabas (decassílabo), é denominada de “martelo-agalopado” ou “martelo-de-seis-pés”. No entanto, há controvérsias com relação a este tipo de martelo, pois Braulio Tavares, enquanto explica a métrica da poesia popular brasileira, adianta que, o que distingue o ‘martelo agalopado’ são os acentos na terceira, sexta e décima sílabas, em estrofes de dez linhas e não de seis. Completa:

*Essa métrica é a de um estilo usado pelos repentistas nordestinos com o nome de ‘martelo agalopado’. Os cantadores nordestinos costumam usá-la em estrofes de dez linhas, nos ‘motes em decassílabos’. Os motes são versos dados ao repentista para que este improvise uma estrofe cujas últimas linhas são o mote proposto*⁵¹³.

Sobre o mesmo assunto, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos confirma a pesquisa de Tavares:

A décima decassilábica fez nascer um gênero original, o martelo. O sistema de rimas é o mesmo, mas o ritmo é transformado pela obrigação da acentuação na 3ª, 6ª e 10ª sílaba. [...] Este “martelo a galope” foi assim chamado, sem dúvida, para diferenciá-lo do martelo de seis pés, ou martelo gabinete, sextilha decassilábica, hoje raramente cantado. O martelo agalopado é um dos mais belos gêneros da poesia oral nordestina. Sempre presente nas cantorias, ele

⁵¹¹ Câmara Cascudo. *Op. cit.* p. 21.

⁵¹² Câmara Cascudo. *Dicionário do folclore brasileiro.* p. 561.

⁵¹³ Braulio Tavares. *Op. cit.* p. 51.

*requer a grandiloquência, o épico, às vezes o cômico, de acordo com os feitos que o poeta atribui a si mesmo*⁵¹⁴.

Assim, o martelo de dez pés tem grande importância entre os cantadores de desafio e nisso há concordância entre os três pesquisadores. Para Bráulio Tavares é o “patamar poético mais complexo e eloqüente”⁵¹⁵, devido à dificuldade em realizá-lo. Cascudo também o ressalta:

Cantar o martelo, improvisá-lo ou declamá-lo, respondendo ao adversário no embate do desafio, é o título mais ambicionado pelos cantadores.

Portanto, é isso que importa, a admiração que todos têm por este tipo de verso. Cascudo⁵¹⁶ sabendo desses desacertos faz um alerta com relação à confusão na denominação dos versos:

Há uma confusão na nomenclatura dos tipos poéticos sertanejos em sua maioria pela ignorância dos cantadores analfabetos ou rapidez do registro do observador.

Esse modo de compreensão popular com relação à nomenclatura poética é confirmado por Cavalcanti Proença, que explica o seguinte:

[...] a sílaba não é a unidade métrica, nem mesmo as células métricas ou pé da denominação tradicional. Em verdade os elementos que se podem considerar como unidades são o verso, os grupos de versos e a estrofe, construídos, ou melhor, caracterizados pela linha tonal da declamação, que afinal, coincide com as frases melódicas da cantoria. Assim é que os “versos” de quatro “pés” são as quadras,

⁵¹⁴ Idelette Muzart-Fonseca dos Santos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Márcia Pinheiro (trad.). Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação de Cultura do Estado da Bahia, 2006. p. 125.

⁵¹⁵ Bráulio Tavares. *Op. cit.* p. 146.

⁵¹⁶ Câmara Cascudo. *Op. cit.* p. 561.

*tomando-se “verso” como estrofe e “pé” como verso. Vê-se, pois, que há uma unidade simples reconhecida pelos próprios poetas, isto é, o pé ou o verso.*⁵¹⁷

Cascudo ainda informa que o desafio brasileiro é de origem apenas portuguesa, descartando os índios nativos e qualquer possibilidade de ter chegado aqui também por meio dos escravos ou mesmo dos árabes, via portugueses e espanhóis. Sua pesquisa é importante, pois começa pela Grécia antiga, onde se encontram as primeiras aparições deste gênero musical:

*O desafio existiu na Grécia como disputa entre os pastores. Esse duelo, com versos improvisados, chamado pelos romanos de ‘amoebœum cormen’, dizia em seu próprio enunciado a técnica usada pelos contendores*⁵¹⁸.

Tais informações são veementemente rebatidas por Mário de Andrade, que afirma ser “um desperdício de erudição”⁵¹⁹, ir buscar no canto amebœu dos pastores gregos a origem do desafio. Todavia, logo depois, sai um livro de Roger Bastide⁵²⁰ que elogia esta busca de Cascudo pelo desafio entre os gregos, fazendo Mário de Andrade, em texto que comenta o livro do professor francês⁵²¹, recuar.

Mas com relação à afirmação de Cascudo de que “O desafio, de improviso, acompanhado musicalmente, não há nas terras da África”⁵²², Mário de Andrade não concorda e rebate-a: “Quanto aos africanos, acho impossível aceitar não haja entre eles lutas poético-musicais”, visto que “o processo mais generalizado de cantar entre os afro-negros é o improviso solista intercalado por estribilho coral”⁵²³ e também entre cantadores que se desafiam por noites seguidas. Concorda apenas que os indígenas não tinham esta forma de canto.

⁵¹⁷ Cavalcanti Proença: “Introdução” in *Literatura popular em verso, antologia*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1964. pp. 5-6.

⁵¹⁸ Câmara Cascudo. “O desafio” in *Vaqueiros e Cantadores*. p. 185. (1ª edição: 1939).

⁵¹⁹ Mário de Andrade. “Vaqueiros e cantadores” in *O empalhador de passarinho*. p. 196. (Texto de 11.02.1940).

⁵²⁰ Roger Bastide. “Vaqueiros e Cantadores” in *Psicologia do Cafuné*. E estudos de sociologia estética brasileira. Curitiba: Editora Guaíra, 1941. p. 35. (livro de novembro de 1941).

⁵²¹ Mário de Andrade. “O desafio brasileiro” in *O empalhador de passarinho*. p. 196. (Texto de 23.11.1941).

⁵²² Câmara Cascudo. “O desafio” in *Vaqueiros e Cantadores*. p. 192. (1ª edição: 1939).

⁵²³ Mário de Andrade. “O desafio brasileiro” in *Op. cit.* p. 277.

Como se estivessem em “desafio”, há uma tréplica de Cascudo⁵²⁴ à objeção de Mário de Andrade, em cuja resposta reafirma sua posição tanto com relação aos gregos como aos africanos, sempre se utilizando de uma vasta bibliografia, o mesmo que fez Mário de Andrade. Eram bons debates, nos quais não havia vencedores, e ficavam apenas no campo intelectual, ou seja, as discordâncias não eram tomadas como ataques pessoais, mas como uma busca da compreensão daquele assunto, uma forma de entender a cultura do país em formação, a amizade entre ambos continuava.

Segundo Roger Bastide⁵²⁵, a origem social do Desafio está nas sociedades dualistas, ou seja, sociedades cuja unidade se articula por meio de metades antagônicas e excludentes, como é o caso dos sexos masculino e o feminino, que por meio de jogos poéticos entre os clãs chegam ao casamento (China antiga). Ou o duelo de tambores, que ajuda a resolver problemas jurídicos, criminais e de poder (esquimós), bem como os duelos literários, que pela natureza pacífica desse povo do ártico, resolvia seus problemas num torneio, cujo embate consistia em lançar quadras satíricas entre eles, assistidas por toda a tribo.

Afirma, ainda, que no Brasil o Desafio já chegou como expressão literária, uma competição entre indivíduos, não mais entre grupos e não como um meio de resolver problemas, já que foi trazido pelos europeus, que não formavam mais sociedades primitivas, como as referidas. Todavia, o próprio Bastide cita um texto onde ainda se encontram traços da luta entre setores desiguais, talvez por se manterem assim até a atualidade: homens e mulheres:

“Homem: Eu passei o Parnaíba
Navegando numa barca;
Os pecados vêm de saia,
Mas não pode vir de carça.
Mulher: Dizem que muié é farça,
Tão farça como papé;
Mas quem vendeu Jesus-Cristo,
Foi home, não foi mulé”.⁵²⁶

Muitos desses desafios surgem com o apoio do público, que lança motes a serem trabalhados pelos contendores. Ayala informa que,

⁵²⁴ Câmara Cascudo. “Desafio Africano” in *Vida do Cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. pp. 166-168. (Texto de 28.12.1941, *Diário de Notícias/RJ*).

⁵²⁵ Roger Bastide. “Dos duelos de tambores ao desafio brasileiro” in *Psicologia do Cafuné*. pp. 30-32.

⁵²⁶ Santa-Anna Nery, F. J. *Folclore Brasileiro*. 2ª ed. Recife: Massangana, 1992. p. 68. (Busquei o texto no livro citado, pois Bastide apresentou apenas alguns versos mutilados, nos quais se perdem os significados e a rima).

Ao receber motes, gêneros e assuntos, o repentista se esmera em desenvolver bem o que é pedido, preocupando-se em superar a qualidade dos versos criados pelo parceiro. Essa preocupação evidencia-se na expressão “pagar (ou não pagar) o verso”, significando que a estrofe de um repentista foi equivalente (ou inferior) à anteriormente improvisada por seu colega. Não basta, porém, o empenho individual. O repente surge a dois, alternadamente. O desempenho de um cantador depende da capacidade de improviso de seu companheiro. Pode-se dizer que, no momento da cantoria, se tece uma teia de relações envolvendo um e outro cantador e o público, instância crítica que, através da apreciação, incitamento e determinação de assuntos, impulsiona o desafio⁵²⁷.

O público não é passivo, manifesta-se não apenas com aplauso, mas com motes enviados aos poetas, para que se desenvolva a poesia. Este papel no Nordeste é exercido pelo apologista, pessoa que gosta, convida, organiza e oferece a própria casa para que ocorram as cantorias. Deste modo, a cantoria não atinge apenas o plano individual, visto que o assunto abordado é de interesse da comunidade, nas palavras de Elba Braga Ramalho:

A expressão de sua subjetividade ainda denota o subjetivo coletivo da sociedade. Os Repentistas Nordestinos são porta-vozes dos sentimentos coletivos do meio social que representam.⁵²⁸

Talvez os registros mais antigos sobre o canto improvisado e com mote, nas terras brasileiras, estejam em Gabriel Soares de Sousa, no capítulo “Que trata das saudades dos tupinambás, e como choram e cantam”, o cronista declara que pôde testemunhar esta ocorrência entre os nativos:

*Os tupinambás se prezam de grandes músicos, e, ao seu modo, cantam com sofrível tom, os quais têm boas vozes; mas todos cantam por um tom, e os músicos fazem **motes de improviso**, e suas voltas, que acabam no consoante do mote; um só diz a cantiga, e os outros respondem como o fim do mote, os quais cantam e*

⁵²⁷ Maria Ignez Novais Ayala. *No arranco do grito*. Aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988. p. 20.

⁵²⁸ Elba Braga Ramalho. *Cantoria Nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000. p. 53.

*bailam juntamente numa roda, na qual um tange um tamboril, em que não dobra as pancadas; outros trazem um maracá na mão, que é um cabaço, com umas pedrinhas dentro, com seu cabo por onde pegam; e nos seus bailes não fazem mais mudanças, nem mais continências que bater no chão com um só pé ao som do tamboril; e assim andam todos juntos à roda, e entram pelas casas uns dos outros; onde têm prestes vinho, com que os convidar; e às vezes anda um par de moças cantando entre eles, entre os quais há também mui grandes músicas, e por isso mui estimadas. Entre este gentio são os músicos mui estimados, e por onde quer que vão, são bem agasalhados, e muitos atravessaram já o sertão por entre seus contrários, sem fazerem mal.*⁵²⁹

Este trecho, relativamente curto, traz tantas informações que precisam ser comentadas. Além do improviso, que, como se vê, não herdamos apenas dos europeus e africanos, também tivemos nossos improvisadores nos bravos tupinambás, que, além de tudo, cantavam utilizando o mote como se faz ainda hoje na cantoria popular e, neste caso, pela descrição do cronista, o mote é repetido pelos outros participantes, assim como o refrão coral dos Cocos, do Macaracatu de baque solto e do Samba Rural Paulista. Esta roda de dançadores batendo o pé, no ritmo da percussão, como descreve o observador, é muito semelhante à roda de coco, inclusive pelos instrumentos utilizados: um maracá, que é o ganzá e um tamboril, que é um tambor pequeno com um som mais agudo, instrumento de percussão, que ajuda a marcar o compasso da batida do pé no chão.

Outro dado importante é o cortejo já tratado acima. E mais, as mulheres participavam da festa, não apenas como espectadoras, mas como integrantes ativas. Os nativos tupinambás respeitavam a inteligência feminina e tinham excelentes poetas, que participavam das rodas de cantoria, criando e cantando, e eram muito estimadas. E por fim, Soares de Sousa ressalta o *status* que os músicos e cantores, homens e mulheres, adquiriam, sendo respeitados, como se fossem entidades sagradas, eram bem recebidos, inclusive pelos inimigos, que não tinham coragem de agredi-los. Assim, nossos antepassados nativos também eram musicais e se interessavam por danças e cânticos de improviso como um grande valor para a tribo. O que não está dito é se nesse improviso havia algum desafio.

⁵²⁹ Gabriel Soares de Sousa. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. 4ª ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional e Edusp, 1971. pp. 315-16. (Grifo meu).

Mário de Andrade estava atento aos improvisos dos cantadores populares e revela isso na entrevista já citada: “A música do Nordeste brasileiro – Mário de Andrade, de volta duma viagem de estudos, conta a *O Jornal* as suas impressões”, concedida logo após sua volta do Nordeste, em 1929, para o periódico *O Jornal*. O poeta também ressalta a dificuldade em anotar tudo que se desejava, principalmente por causa do improviso permanente dos cantadores, e explica:

*O nordestino detesta decorar. [...] Prefere o improviso que põe em atividade imediata todas as funções da inteligência. Improvisa o texto e pode-se dizer que até a música. [...] Porque embora se sirvam de melodias tradicionais, no Nordeste vivem deformando constantemente essas linhas numa série de variantes que não param mais. [...] E nisso o cantor nordestino faz maravilhas. Varia com habilidade musical verdadeiramente virtuosística, fazendo malabarismos rítmicos e até melódicos que desesperam o anotador. [...] Cheguei, às vezes, a levar quase uma hora para anotar cientificamente certos documentos. Porém, o que desespera o anotador é que esses malabarismos são devidos, em grande parte, ao texto improvisado. E como esse texto não volta mais o malabarismo não volta mais.*⁵³⁰

Neste momento da entrevista, ele se queixa de não possuir “aparelhos fonográficos”, que lhe permitissem um trabalho mais completo.

A improvisação e o desafio é uma capacidade do ser humano e é encontrada em muitas culturas desde muito tempo. Por esta razão, resolvi fazer uma pequena demonstração do que pude encontrar sobre este assunto, em pesquisas realizadas nos diversos países, onde o improviso e o desafio é um saber autóctone de cada povo.

Segundo Peter Burke, “desafio” entre dois cantores foi uma instituição tanto na Sicília como no Japão:

Na Sicília, no século XVII, havia desafios de improviso que lembram os ‘stevleik’ noruegueses ou as disputas de ‘Haiku’ no Japão do século XVII. ‘Provisanti’ (“improvisadores”) era um termo comum para designar os poetas

⁵³⁰ Mário de Andrade. Anexo III.

populares. Um dos 'provisanti' mais conhecidos em Toscana, por volta de 1500, foi Cristoforo, chamado de 'Altíssimo'⁵³¹.

Ainda segundo Burke, todos estes costumes vieram da Idade Média. E dá mais um detalhe sobre a estrofe de quatro versos, vinda de um país nórdico, que pouco ou nada tem a ver com a cultura ibérica, de onde mais provavelmente vem parte da cultura brasileira:

No início do século XIX, em Telemarck e Setesdal, na Noruega, era comum a improvisação do 'stev', uma estrofe com quatro versos, composta com duas parselhas rimadas, e a participação do 'stevleik', uma disputa ou competição em que os dois participantes compunham estrofes alternadas⁵³².

Assim, no norte da Europa, além do improviso, há também o desafio, e com as estrofes de quatro versos, tão comuns entre os cantadores brasileiros. E isso não quer dizer que as quadras daqui vieram da Noruega, mas que lá como na Península Ibérica, essa poesia era conhecida.

Outra pesquisa rica é a do músico (violinista) espanhol, Luis Soler, já citada neste trabalho, que morou muitos anos em Pernambuco e percebeu o quanto de espanhol e árabe existe na música do Nordeste brasileiro. Ao morar primeiro no Uruguai, Soler já percebeu que os *payadores* da região do rio da Plata se assemelhavam aos *glossadors* das Ilhas Baleares espanholas. Depois, chegando ao Brasil, encontrou, além dos rabequeiros, também existentes na Espanha, os repentistas violeiros, que são sinônimos dos *glossadors* e *payadores*.

Segundo o maiorquino Rafael Ginard⁵³³, traduzido por Soler, do catalão para o português:

As populações procuram diversões. Desde tempos antigos e até pouco menos de um século, nas pequenas cidades e aldeias não existiam teatros nem salões sociais nem, muitas vezes, botecos. Os feriados eram poucos. Não se viajava. E os glosadores supriam, em grande parte, esta falta de diversões. Eles

⁵³¹ Peter Burke. *Cultura popular na Idade Moderna*. p. 167.

⁵³² Peter Burke. *Op. cit.* p. 167.

⁵³³ Rafael Ginard, *Cançoner popular de Mallorca*. Palma de Maiorca: Ed. Moll, 1960 *apud* Luis Soler. *Op. cit.* p. 20. (Ginard é da Ilha de Moiorca, Baleares espanholas).

eram mesteirais, camponeses ou pedreiros. Homens iletrados, mas ricos em potencial humano, observadores dos fenômenos naturais, conhecedores da vida e do linguajar, capazes de respostas prontas e maliciosas, de gracejos imprevisíveis. Com uma memória prodigiosa, desenvolvida pelo exercício continuado, eles possuíam uma importante bagagem de conhecimentos religiosos e históricos, adquiridos principalmente através dos sermões eclesiásticos avidamente ouvidos e fielmente lembrados.

Veja-se a semelhança deste texto com o seguinte, onde também há a declaração de um apologista, entrevistado por Elba Braga Ramalho:

*A fama de alguns cantadores corre léguas, criando entre as populações do mundo rural um público fiel que não mede sacrifícios para se fazer presente a esse tipo de diversão. O apologista Santiago de Oliveira, veterinário em Morada Nova/CE, constata o significado desse evento para os sertanejos **‘Eles se deslocam de lá, de vinte até trinta quilômetros de bicicleta não é? E vem assistir à Cantoria! Quer dizer, uma coisa muito ligada ao homem do campo mesmo é a Cantoria... Eles fazem todos os esforços para vir à Cantoria, seja lá que distância for! De maneira que, eu chamo a Cantoria como, digamos... o maior divertimento do homem do campo!’** É diversão no sentido de criar uma situação de autonomia em relação ao cotidiano das pessoas. Os que dela fazem parte – Cantadores e público – passam a viver emoções de alegria, de exaltação, de tensão, sentimentos esses proporcionados pelo clima festivo que se estabelece.⁵³⁴*

Os cantadores representam a memória cultural viva, ou seja, cantam assuntos que dizem respeito à vida de todos, com uma linguagem que os identificam. Nessa luta de palavras e canto pode haver trechos decorados, que talvez seja o caso do cantador do bumba de Bom Jardim, mas boa parte é feita no momento, com informações gerais sobre a vida, ou, ainda, dados conhecidos anteriormente sobre o desafiante, ou colhidos sobre o ambiente e as pessoas da platéia, e mesmo, nos próprios versos acabados de ouvir.

⁵³⁴ Elba Braga Ramalho. *Cantoria nordestina: música e palavra*. pp. 87-88. (Grifos meus).

Enquanto explica sua ficção *Vida de cantador*,⁵³⁵ cujo protagonista é Chico Antonio, tendo Odilon do Jacaré como uma das personagens, Andrade trata do repertório ou “sabença”, como ele mesmo denominou, destes e de outros cantadores:

Não foi nenhum exagero meu afirmar que Odilon do Jacaré sabia de-cor livros inteiros. É incrível o que os cantadores conseguem saber e decorar. Como aquele que pra dar exemplo dos cantores que renegava, explicou-se desse jeito:

“Como alguns dos cantadores
Que já vi alguma vez
Que diz palavra indecente
Como pescoço em francês”.

Lêem e decoram livros inteiros. O grande cantador Ugolino Nunes da Costa, que viveu no século passado, conseguia decorar o “Novo” e o “Velho Testamento”, o “Dicionário da Fábula, o “Manual Enciclopédico” e a “Missão abreviada”, e seu mano Nicandro, variando pouco de leitura conhecia a fundo a “Mitologia” e a “História Sagrada”. Pertencente a Ugolino, conta Câmara Cascudo que teve em mãos um exemplar da “História do Imperador Carlos Magno” e tenta no lugar fornecer uma bibliografia dos livros mais freqüentes nas mãos e na cachola dos cantadores. aos que enumerei, acrescenta o “Lunário Perpétuo”⁵³⁶.

Além de Andrade e Cascudo⁵³⁷, alguns pesquisadores da atualidade fizeram a mesma constatação e aumentaram a bibliografia lida pelos cantadores. Ayala⁵³⁸ informa que todos eles sentem a necessidade de estarem atualizados para fazerem seus versos com assuntos do momento. Isso significa reter na memória conhecimentos que podem ser subdivididos em diferentes categorias. Uma delas abrange os assuntos do momento: futebol, eleições, escândalos, guerras, visita do papa etc. Outra, a história dos heróis nacionais, mitologia greco-romana, biologia, anatomia etc. Alguns chegam a estudar em dicionários, para adquirir vocabulário mais rico. Há os analfabetos ou semi, que retêm na

⁵³⁵ A organizadora Raimunda de Brito Batista denominou *Vida de Cantador* de “obra experimental”. p. 25.

⁵³⁶ Mário de Andrade. “Notas sobre o cantador nordestino” in *Vida de cantador*. pp. 73-74. (Coluna: ‘Mundo Musical’, da *Folha da Manhã*, 13.01.1944).

⁵³⁷ Câmara Cascudo. “A cantoria” e “O desafio” in *Vaqueiros e cantadores*. pp. 173 e segs. (Nesses textos estão os mesmos livros citados por Mário de Andrade).

⁵³⁸ Maria Ignez Novais Ayala. *No arranco do grito*. p. 116.

memória aquilo que ouvem, sem um maior aprofundamento, mas são uma minoria, em geral, cegos cantadores de romances. A pesquisadora cita mais algumas fontes desse conhecimento:

[...] são memorizados dados recolhidos de livros. “Lunário Perpétuo”, “Almanaque do pensamento”, “Manual enciclopédico”, “O Mártir do Gólgota”, a Bíblia, gramáticas expositivas, livros de História e Geografia, são apontados como leituras dos mais velhos, se bem que alguns repentistas da nova geração tenham utilizado estas fontes no início de sua carreira. Atualmente, o “Almanaque Abril” é citado como o livro de consulta obrigatória dos novos poetas, que também não dispensam a leitura de jornais e revistas, enciclopédias e livros de religião (não só a Bíblia).⁵³⁹

É possível perceber que, pelo fato de a tradição exigir, levou muitos cantadores à leitura e até mesmo aos estudos formais, ou seja, quem assiste às cantorias considera melhor, o cantador bem informado e quem tem vasto e variado conhecimento ou é “sabido” – como é mais comum dizerem. O saber é bastante valorizado por todos, inclusive, pelos analfabetos, que aprendem de cor, até os longos romances narrativos. E não somente as histórias cantadas, mas também as contadas. Isso demonstra aquilo que Antonio Candido afirmou sobre o direito fundamental de todos à literatura, que está no mesmo patamar da educação, moradia, saúde, alimentação etc., por atender “a necessidades profundas do ser humano, a necessidades que não podem deixar de ser satisfeitas sob pena de desorganização pessoal, ou pelo menos de frustração mutiladora”⁵⁴⁰, pois,

Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito -, como anedota, caso, história em quadrinho, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba

⁵³⁹ Maria Ignez Novais Ayala. *Op. cit.* p. 115.

⁵⁴⁰ Antonio Candido. “O direito à literatura” in *Vários escritos*. p. 241.

carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. Ainda afirma que, a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura.⁵⁴¹

Em seguida, cita os esforços de Mário de Andrade, nos anos 30, junto ao Departamento de Cultura de São Paulo, que incrementou os meios de acesso à cultura e de pesquisas etnográficas, tendo em vista o direito que todos têm a este bem. Além do esforço pessoal em buscar, ele mesmo, ainda nos anos 20, as pesquisas folclóricas, numa clara demonstração de que a produção popular é importante para todos. Sua rapsódia é parte dessas coletas, não apenas reunidas, mas costuradas contando uma história. Por exemplo, Macunaíma, de vez em quando, canta e recita versos, orações e ditos populares, sempre com a lógica que o contexto da obra exige. Em carta aberta a Raimundo Moraes, Mário de Andrade ao informar as fontes de *Macunaíma*, coloca sua obra na mesma categoria de romances populares cantados pelos trovadores, que são os cantadores ora tratados:

O sr., muito melhor que eu, sabe o que são os rapsodos de todos os tempos. Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e lêem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias. Um Leandro, um Ataíde nordestinos, compram no primeiro sebo uma gramática, uma geografia, ou o jornal do dia, e compõem com isso um desafio de sabença, ou um romance trágico de amor, vivido no Recife. Isso é Macunaíma e esses sou eu⁵⁴².

Na seqüência, diz que Macunaíma não é um herói “de ‘romance’ no sentido literário da palavra, mas de ‘romance’ no sentido folclórico do termo”⁵⁴³, que são os romances

⁵⁴¹ Antonio Candido. *Op. cit.* pp. 242-43.

⁵⁴² Mário de Andrade. “A Raimundo Moraes” in *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Telê Porto A. Lopez (estabelecimento de texto, introdução e notas). São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. pp. 433-34. (Carta-aberta publicada no *Diário Nacional*. São Paulo, 05.09.1931).

⁵⁴³ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 434.

narrativos. É semelhante, mas não igual, visto que é erudito. E como afirma Gilda de Mello e Souza⁵⁴⁴, Andrade expõe na carta acima o que foi aproveitado e até copiado por ele, mas não diz como organizou isso na obra, i.é., não revela o “mecanismo do processo” de construção, que seria, segundo Souza, a partir da canção de roda e do bumba-meu-boi, que costumam juntar uma seqüência de danças ou a *suíte*; e do improvisado do cantador nordestino, que é a *variação*, já tratadas no capítulo anterior. A pesquisadora ainda se refere à longa meditação estética de Mário de Andrade, que, segundo ela, tem dois pontos que se repetem em sua produção ensaística, a saber: “análise do fenômeno musical e do processo criador do populário”⁵⁴⁵, este último também aproveitado na sua ficção.

Muita coisa mudou entre as primeiras cantorias e as da atualidade. Segundo Márcia Abreu, os desafios começavam cordiais com a chegada do desafiante e depois esquentavam. “Essa cordialidade – afirma a pesquisadora - desaparecia assim que começava o desafio, momento em que os cantadores agenciavam todas as suas habilidades poéticas, visando fazer calar seu oponente”.⁵⁴⁶ Todavia, o desafio de hoje já não é mais tão desafiador como os de antigamente, pois a peleja propriamente dita está prejudicada. Isso ocorreu por várias razões, entre as quais informa Abreu:

*No final dos anos 20, quando as características das cantorias já estavam definidas, os cantadores começaram a formar duplas estáveis, alterando o caráter de desafios anteriores, pois passaram a ensaiar suas apresentações, diminuindo o caráter de luta das primeiras pelejas. Alguns atribuem essa modificação à influência das pelejas fictícias que, a essa altura, já corriam publicadas em folhetos, fornecendo farto material a ser decorado.*⁵⁴⁷

Além disso, os encontros não se limitam mais às casas dos apologistas ou bares. Hoje, há grandes eventos dos cantadores, com platéia cheia, na maioria das vezes, em rádios e festivais de cantoria, onde ninguém quer sair desmoralizado ou desmoralizar o

⁵⁴⁴ Gilda de Mello e Souza. *O tupi e o alaúde*. pp. 12, 26 e 32.

⁵⁴⁵ Gilda de Mello e Souza. *Op. cit.* p. 11.

⁵⁴⁶ Márcia Abreu. *História de cordéis e folhetos*. Campinas/SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 1999. p. 76.

⁵⁴⁷ Márcia Abreu. *Op. cit.* p. 89.

outro, sob pena de não encontrar mais com quem cantar. Então, fazem o verso sem chegar a um confronto que desrespeite o parceiro. Mas, como revela Ayala,

Não obstante, a disputa poética, para os repentistas, tem início a partir do momento em que dois cantadores se apresentam diante do público. Cortesmente ou não, trava-se, o tempo todo, uma luta, pois a competição entre os repentistas é a caracterização primeira da cantoria. Ivanildo Vila Nova⁵⁴⁸ afirma categoricamente: “Toda cantoria é uma disputa. A disputa é a própria cantoria. Sempre a finalidade é cantar mais do que o outro”⁵⁴⁹.

Por essa razão, não deve morrer tão cedo, principalmente, porque é alimento de muitos espíritos. Assim, com a viola, o ganzá ou a rabeca, cria-se uma luta em nível intelectual e civilizado, satisfazendo a todos, aos artistas e quem os assiste e torce por um deles.

A pesquisadora, Elba Braga Ramalho, levanta diferentes hipóteses que envolvem o cantor repentista e de desafios:

Dois aspectos novos, que superaram a tradição e que estão interligados, são o estabelecimento do tempo de duração do evento e a implantação do ‘cachê’ profissional. O tempo de duração do evento é a referência de medida do cachê.⁵⁵⁰

Tais informações geram complicadores para a profissão, também informados pela autora. Anteriormente, “[só] se cantava pela bandeja, só se cantava esperando que o sujeito elogiasse pra pessoa pagar”⁵⁵¹. Depois, a cantoria passou a ser também um show com hora marcada, com ingressos e, às vezes, dentro de teatros. Deste modo, vai diminuindo a chamada cantoria de elogio, característica da cantoria da bandeja, que aproximava o cantor da platéia, que era reunida nos terreiros das fazendas, nos sítios, nas salas casas ou nos bares e restaurantes. Bandeja, neste caso, representa a coleta, que pode ser feita numa bandeja mesmo, que fica perto da dupla ou é passada entre os ouvintes, tal qual um chapéu,

⁵⁴⁸ Ivanildo Vila Nova é repentista pernambucano, atuante ainda hoje.

⁵⁴⁹ Maria Ignez Novais Ayala. *No arranco do grito*. p. 148.

⁵⁵⁰ Elba Braga Ramalho. *Op. cit.* p. 104. (Grifos da autora).

⁵⁵¹ Elba Braga Ramalho. *Op. cit.* p. 104.

para que se coloque dinheiro para os cantadores. Esse tipo de colaboração ou mesmo pagamento ainda existe, mas somente os cantadores mais famosos cantam em recintos fechados, com hora marcada e platéia pagante.

Ramalho não reconhece que o canto dos cantadores seja uma mercadoria, nem mesmo quando, num verso analisado por ela, o poeta diz “A nossa mercadoria/É uma mercadoria bela”, afirma que é uma ironia, pois cantar, ou improvisar cantando é sua profissão, o que me parece uma contradição, já que o resultado de um trabalho profissional precisa ser pago. Veja-se o que ela afirma a respeito da bandeja:

O dinheiro é uma forma de retribuição, de reconhecimento, de aplauso do público pelo improviso cantado. No sertão, existe ainda a tradição da bandeja colocada entre artistas e público para as contribuições espontâneas que se efetuam durante toda a Cantoria. Os Cantadores vêm na contribuição do público um estímulo à inspiração. O dinheiro, neste caso, ainda tem a mesma função desempenhada na sociedade tradicional, como elemento simbólico de intercâmbio de bens⁵⁵².

Isso é muito contraditório, visto que há uma parte do livro⁵⁵³ tratando apenas da cantoria como profissão, que é uma realidade nos dias de hoje. O dinheiro serve para os cantadores sobreviverem, não há nada de elemento simbólico, ele representa o que ele é, o capital. O fato de ser por meio da bandeja, onde cada um dá o que pode, não elimina o caráter capitalista do dinheiro. E é mesmo preciso que se dê ou se pague ao cantador, pois do contrário, ficam desempregados ou, em alguns casos, voltam para a roça, pois precisam, pelo menos, comer e alimentar suas famílias. O cantador Josué Picanço da Silva, entrevistado por Ramalho, é claro:

O prazer não é de cantar, o prazer é de ganhar! Se fosse cantar pra não ganhar nada, não tinha quem fosse cantador, não tinha poeta! Porque cantar pra não ganhar ninguém ia⁵⁵⁴.

⁵⁵² Elba Braga Ramalho. “A função social do dinheiro” in *Op. cit.* pp. 138-39

⁵⁵³ Elba Braga Ramalho. “A Categoria Profissional” in *Op. cit.* pp. 100-113.

⁵⁵⁴ Elba Braga Ramalho. *Op. cit.* p. 140.

Ele tem razão, ainda que haja um pouco de exagero em sua fala, assim como o que diz não representa o pensamento de todos, é óbvio que não é possível passar a vida com a viola debaixo do braço se não for para sobreviver dela. Mas como se viu, a autora associa o “prazer de ganhar” declarado pelo poeta com o de ser aceito. Apenas ‘ser aceito’ não gera renda, e eles precisam sobreviver. O dinheiro, seja da bandeja ou do cachê, representa aquilo que é, capital que compra uma mercadoria. Os cantadores não vivem num mundo à parte, eles vivem no mundo capitalista.

Hoje, eles têm os vários recursos tecnológicos da mídia, que prometem fazê-los ganhar melhor. Muitos gravam CDs e DVDs, têm programas em rádios, com patrocinadores, que são quem mandam no que é dito e cantando, mas fazem muito sucesso pelos interiores do país. Essa é a realidade, que os próprios não escamoteiam, pelo contrário, querem isso cada vez mais. Se é bom ou ruim, já é outro problema, pois, como disseram Adorno e Horkheimer⁵⁵⁵, a “indústria cultural” cria as necessidades no artista e no público consumidor, para que as gravadoras e patrocinadores, seus legítimos representantes, possam atender como querem, manipulando-os para, assim, ganharem mais e mais dinheiro, já que fazem o papel de atravessadores, ou seja, estão entre quem canta e quem consome. Com o advento da pirataria, enfim, encontraram um inimigo forte com quem lutar...

Portanto, um “desafio” gravado passa a ser não um desafio nos moldes ao vivo, da peleja, da surpresa da boa resposta, pois tem por trás tantos problemas e tantas “mãos” apontando o que se pode e o que se deve dizer para agradar, que passa a ser só mais um pastiche. O desafio aí é outro, conseguir vender. Não estou querendo dizer que os repentistas não têm o direito de gravar e fazer parte dessa indústria, pelo contrário, todos, e não apenas os cantadores, têm. A gravação tem seu lado positivo, guardar a cultura, ainda que seja mais uma seqüência de escolhas do produtor, automatizada para atender ao mercado, e não a criatividade do improviso.

Depois dessa discussão, volto a afirmar que o Desafio contido no bumba coligido por Andrade, pode até não ser um desafio propriamente dito, pelo tamanho e ausência da disputa mesma, mas me instigou a percorrer e entender melhor esse canto popular tão

⁵⁵⁵ Theodor Adorno e Max Horkheimer. “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” in *Dialética do Esclarecimento*. p. 114.

fascinante. O que fica claro é que muitas culturas enriqueceram a criação da brasileira. E que, em todos os países, há sempre uma denominação para quem consegue improvisar, os *stevleik* noruegueses, os *provisanti* italianos, os *glossadors* espanhóis, os *payadores* uruguaios e os repentistas brasileiros, além dos cantadores tupinambás e africanos.

Para terminar esta minha peleja, mais uma informação necessária: o coco de embolada é um tipo de desafio e os dois coquistas citados por Mário de Andrade, Odilon do Jacaré e Chico Antônio, foram grandes desafiadores um do outro. Chegaram a passar dias na disputa, como conta em *Vida de cantador*⁵⁵⁶, tanto na ficção como na “Psicologia” de Odilon do Jacaré, inserida no final do livro pela organizadora. E o vencedor foi Chico Antônio. Este, enquanto executava o “Boi Tungão” para Andrade, coco de sua autoria, que de tanto cantar já havia partes decoradas, intercalou muitos versos improvisados e caprichou para despedir-se do recolhedor, deixando-o ainda mais maravilhado:

“Adeus as moça sentada,
Adeus lúiz de alumiá,
Adeus casa de alicerce
E a honra desse lugá!...

Adeus sala! adeus cadera!
Adeus piano de tocá!
Adeus tinta de iscrevê
Adeus papé de assentá!
- Boi Tungão!...”⁵⁵⁷

Canto de trabalho

O canto de trabalho que aparece no bumba de Bom Jardim, de acordo com a coleta (Anexo I), faz parte do penúltimo quadro do folguedo e é característico daquela região no Rio Grande do Norte, onde havia muitos engenhos de cana-de-açúcar, o que justifica uma criação desse tipo, num bumba-meu-boi. Por esta razão, iniciarei este percurso, apresentando a região percorrida por Mário de Andrade e descrita em suas crônicas, além de tratar um pouco da vida rural nos engenhos e dos problemas econômicos que afetam

⁵⁵⁶ Mário de Andrade. *Vida de cantador*. pp. 38, 153 e 163.

⁵⁵⁷ Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. pp. 146 e 148.

quem está diretamente ligado a este trabalho; para, em seguida, analisar as toadas recolhidas por Andrade, que têm assunto variado.

No dia 07.01.1929, Mário de Andrade se mudou da casa de Cascudo, em Natal, para a de Antonio Bento, em Goianinha, ao sul da Capital potiguar, onde ficou até o dia 16, quando retorna à Capital. Assim, abre a crônica do dia 07, com a seguinte frase: “Vou-me embora viver vida de engenho por uns dias...”⁵⁵⁸, e passa a descrever o que lhe chama atenção no itinerário de uma cidade a outra. Uma viagem curta pelo litoral, onde as dunas, os coqueiros e os taboleiros são a vista principal. Até que começa a esverdear, devido aos canaviais, e o cronista escreve:

*Também a vista vai se tornando mais gostosa de ver. Zona de engenhos. De vez em quando o taboleiro despenca pra várzeas chatas, verdes-claras, que no inverno serão inundadas. Canaviais. Pinta no verde o branco dos engenhos de bangüê, com a chaminé gorda e cortinha feito a gente daqui.*⁵⁵⁹

E, assim, vai descrevendo a paisagem à medida que se aproxima do engenho, já à tardinha. No outro dia começa conhecer e descrever as novidades, entre as quais todo o processo de produção de açúcar, mel, rapadura e cachaça. Andrade não ficou apenas na observação silenciosa; é perceptível, pelo que escreveu, que mais uma vez andou fazendo muitas perguntas, pois há detalhes em suas anotações, cujas informações só seriam possíveis por meio de conversa:

*Os engenhos de bangüê tiram o nome duma padiola de carnaúba em que se carrega o bagaço de cana pra bagaceira. A bagaceira é o espaço que fica em torno da casa do engenho. Aí os bois vêm mastigar o bagaço, aproveitando o restico de caldo ficado nele. Depois de seco o bagaço é aproveitado como combustível. O que sobra no fim da moagem, queima-se. Vai servir de adubo pras terras do canavial*⁵⁶⁰.

⁵⁵⁸ Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. p. 239.

⁵⁵⁹ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 240.

⁵⁶⁰ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 242.

Depois de descrever todo o processo de produção, que não vem ao caso colocar aqui, aponta uma das criações populares que surgem a partir dos fatos da vida no engenho:

Como se vê são ainda processos bem primários de fábrica... Os pessimistas falam que pelo menos trinta por cento do açúcar se perde. Parece muito... Porém vinte por cento que seja, o brasileiro já está cansado com os 400 anos de bangüê... Pede usinas. O “coqueiro” se inspira e na “pancada do ganzá” celebra as turbinas modernas....

- “Aonde eu vi nove trubina?...
- Na Usina brasileira.
- Aonde eu vi nove trubina?...
- Na Usina brasileira”.⁵⁶¹

O poeta tem razão, pois o Engenho de Bom Jardim faz parte dos que resistiram à invasão da usina, mais eficiente e lucrativa, porém, mais poluidora. Com a abolição da escravatura e industrialização, muitos engenhos entram em derrocada e a maioria dos senhores de engenho passou a ser plantador e fornecedor de cana à usina. Este fato fez aumentar ainda mais as grandes propriedades rurais, ou seja, a concentração fundiária passou a ser ainda maior, pois, para alimentar as usinas, bem equipadas e rápidas, era preciso muita cana-de-açúcar.⁵⁶² No entanto, a tendência era os usineiros cultivarem as próprias terras, como acontece hoje, ou seja, o latifúndio apenas mudou de dono. No Nordeste, principalmente nas zonas da Mata e Litorânea, não há mais a Mata Atlântica, no entanto, continuam verdes, de uma cor verde-cana, chiando monótona e tristonha, no balanço do vento. João Cabral também viu:

[...]
As coisas não são muitas
que vou encontrando neste caminho
Tudo planta de cana
nos dois lados do caminho;
e mais planta de cana
nos dois lados dos caminhos
por onde os rios descem
que vou encontrando neste caminho;
e outras plantas de cana
há nas ribanceiras dos dois rios

⁵⁶¹ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 243.

⁵⁶² Manuel Correia de Andrade. *A terra e o homem no Nordeste*. 4ª ed. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980. p. 102.

que estes encontram
antes de se encontrarem comigo.
Tudo planta de cana
E assim até o infinito;
Tudo planta de cana
Para uma só boca de usina.⁵⁶³
[...]

Manuel Diégues Júnior explica a resistência de alguns senhores do bangüê, que chegaram moendo até os anos 50:

*Há, porém, os mais heróicos, os que resistem a todos os sacrifícios, e mantêm seus engenhos moentes e correntes. Continuam fabricando seu açúcar bruto, seu mascavo, seu retame, sua cachaça em alambique de barro. Resistem bravamente às invasões mais fortes, juntam-se uns aos outros para defender a pequena economia em que se baseia sua existência. É que esta economia – a do engenho de açúcar – tem sido o esteio de toda uma região, e seu declínio tem acarretado, igualmente, o declínio, o enfraquecimento, o quase esfacelamento de todo o sistema econômico regional.*⁵⁶⁴

Além disso, os engenhos haviam criado uma quantidade enorme de profissionais diretamente ligados à sua produção, que, com o crescimento da usina, principalmente em Pernambuco, Alagoas e Sergipe, deixaram de ser tão necessários, causando não somente o desemprego, mas também tornando esses trabalhadores, homens sem profissão. Os que foram trabalhar nas usinas criaram o proletariado rural, envolvendo o aprendizado de novas atividades, sujeição total às normas do usineiro, fazendo-os migrarem tanto entre usinas e engenhos, como de uma região para outra, em busca da sobrevivência⁵⁶⁵.

[...]
Vira usinas comer
as terras que iam encontrando;
com grandes canaviais
todas as várzeas ocupando.

⁵⁶³ João Cabral de Melo Neto. “O rio” in *Obra Completa*: volume único. Marly de Oliveira (org.) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 129.

⁵⁶⁴ Manuel Diégues Júnior. *O engenho de açúcar no Nordeste*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1952. (Serviço de Informação Agrícola – documentação da vida rural nº 1). p. 11.

⁵⁶⁵ Manuel Correia de Andrade. *Op. cit.* pp. 105-114.

O canavial é a boca
com que primeiro vão devorando
matas e capoeiras,
pastos e cercados;
com que devoram a terra
onde um homem plantou seu roçado;
depois os poucos metros
onde ele plantou sua casa;
depois o pouco espaço
de que precisa um homem sentado;
depois os sete palmos
onde ele vai ser enterrado⁵⁶⁶.
[...]

A organização social do Brasil teve seu início no ciclo da cana-de-açúcar, exatamente porque tinha a capacidade de juntar muitas pessoas em torno do trabalho do engenho. Manuel Diegues também ressalta que foram esses aglomerados humanos, que acabaram dando origem a muita dança folclórica:

Rara a festa popular do nordeste que não tenha suas origens ligadas ao engenho. Danças dramáticas, danças individuais, festejos populares vão encontrar suas raízes em engenho de açúcar. Pois foi aí, mais que nos incipientes núcleos urbanos dos primórdios da colonização, que se processaram as relações transculturativas, de que resultam os motivos folclóricos regionais. Entre eles, danças, cantos, festas, comemorações. Bumba-meu-boi, congo, fandango com o episódio da “Nau Catarineta”, são folguedos que ainda hoje encontram seu melhor ambiente nos pátios da casa grande, nos terreiros de trabalhadores, às vezes nas próprias salas da casa grande. Senhores de engenho havia, e em nossos dias ainda há, que fazem questão de ver em sua sala de visitas os reisados, os fandangos, as cheganças, os pastoris do pessoal do engenho.⁵⁶⁷

Foi no engenho Bom Jardim, talvez semelhante aos mencionados, que Mário de Andrade assistiu ao bumba-meu-boi de Fontes no dia 09 de janeiro de 1929, sobre o qual diz o seguinte:

⁵⁶⁶ João Cabral de Melo Neto. *Op. cit.* p. 130. (Nesse poema estão todos os assuntos abordados neste trabalho a respeito do engenho e da usina, e muito mais).

⁵⁶⁷ Manuel Diégues Júnior. *Op. cit.* p. 59.

*Trabalho quase o dia todo. De-noite o “Boi” de Fontes veio dançar no engenho. A mais perfeita dança dramática que já vi na viagem. Artistas deliciosos de espontaneidade e espírito*⁵⁶⁸.

No dia seguinte, conhece Chico Antônio e começa a coleta com ele. Trabalha muito, pois, ao mesmo tempo, Antonio Bento vai trazendo os brincantes dos dois bumbas, Bom Jardim e Fontes, para cantarem para Andrade, que completa o bumba que já havia coletado em São Paulo⁵⁶⁹. Eis o Canto de trabalho do bumba de Bom Jardim:

Cantigas de Engenho

*Feita a coleta, armam engenho pequeno, tipo chamado “bulandeira” puxado a besta. Vem padre e benze engenho. Os cinco [Gracioso, 2 Galantes, 2 Damas] fazem de animais. Pegam as fitas e giram pra direita, pra esquerda. Mateus e Birico, de chicote, “tangem” os animais*⁵⁷⁰.

1ª Cantiga

Meu engenho é novo
É de D. Mariana
Tange besta, nego!
Meu cabôco, bate a cana!

2ª Cantiga

Sinhô Morêra Césa
Vamo pra Canudo
Matá Cunseiêro
Cum jagunç’e tudo!

Zô Morêra Césa [Os (soldados de) Moreira César]
Forum inganado,
No primêro fogo
Saiu baliado!

Quero que dê licença
Já nessa hora
Pra falá do uso
Das moça de agora.

⁵⁶⁸ Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. p. 310.

⁵⁶⁹ Informações colhidas no final de *O turista aprendiz*, onde Oneyda Alvarenga colocou um item: “Complementação”. Nestes anexos, entre outros documentos, estão as “Notas de Viagem”, que seria um diário manuscrito, em forma de agenda de bolso, no qual Mário de Andrade escreveu o que ocorreu a cada dia, pois as crônicas diárias publicadas no jornal não revelavam tudo e acabaram na Paraíba, no dia 05/fev. No entanto, o poeta continua sua viagem: vai para o Recife, onde chega dia 08/fev, passa o Carnaval e trabalha um pouco mais, depois segue para Maceió e Bahia e só chegará ao Rio de Janeiro, no dia 24/fev. pp. 298-320.

⁵⁷⁰ Ao lado desta observação há um desenho feito por Mário de Andrade e reproduzido em *Danças Dramáticas do Brasil*, p. 591.

Elas diz: - Mamã,
Vamos pra igreja
Fazê uns namoro
Que os santo num veja!

Elas diz: - Mamã,
Quero meu vistido,
Pr'eu fazê bem curto,
Cu's braços perdido!

Quero o meu vistido
De seda amarela,
Pr'eu fazê bem curto
No mei' da canela!

Esta nossa musga
Basta pur agora
Adeus povo todo
Que eu vou imbora!
(*Estes dois são cantos de trabalho, provavelmente*)⁵⁷¹.

Não são todos os bumbas que têm este tema: trabalho em engenhos de cana-de-açúcar, como um dos seus quadros. Ele aparece em alguns bumbas de Natal porque, na época, esta Capital comportava em seus arredores vários engenhos, como é o caso do de Bom Jardim e outros que Mário de Andrade visitou e comenta em *O turista aprendiz*. O quadro temático dentro da brincadeira ocorre por ser o trabalho de muitos brincantes, em razão de a cultura popular lidar sempre com o universo de seus participantes.

Na rubrica, além da referência à religiosidade popular reproduzida no ato de o padre benzer o engenho, muito comum sempre que se inicia a moagem nos engenhos nordestinos, Andrade indica, inclusive, o tipo de engenho, de “bulandeira”, puxado por juntas de bois ou burros, que vão andando em círculo, movimentando a roda dentada da máquina, que, por sua vez, movimenta a moenda, que mói a cana.

O engenho bolandeira é descrito por Manuel Diegues Júnior da seguinte forma:

... tratava-se de dois eixos, um sobre o outro, os quais se moviam pela mão de uma roda de água ou de bois que andavam com uma muito campeira chamada bolandeira, a qual ganhando vento movia e fazia mover os outros. Esta peça – a bolandeira – aliás, não deixou de aparecer em máquinas futuras. O nome

⁵⁷¹ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. p. 13-14.

*bolandeira se originava de seu modo de andar circularmente no ar sobre a moenda, o que se parece com o voar de um pássaro quando dá no ar os seus rodeios. A peça era usada exclusivamente nos engenhos d'água, até que o aparecimento de moendas horizontais, no meado do século XIX, também a dispensou*⁵⁷².

Mário de Andrade fez um desenho desse engenho, que está em seus manuscritos bem como em *Danças Dramáticas do Brasil*, mostrando a representação do seu funcionamento dentro da “dança dramática”, por meio das personagens: os Galantes fazem o papel dos animais e Mateus e Birico são os responsáveis por conduzi-los (tangê-los). No lugar do cabresto, os brincantes levam fitas na mão, que estão amarradas no alto de um pau, com as quais trançam um tecido colorido, enquanto cantam e rodam passando um por baixo do braço do outro, para que o trançado multicolor cubra o alto do mastro. É a Dança da Fita ou o Pau de Fita. Esse engenho de fingimento desenhado por Andrade, também foi visto por Cascudo, que o descreveu:

Findam esses autos, em sua mais alta percentagem, pela dança coletiva de todas as figuras, junto aos “tocadores”, orquestra, ou fingem um engenho de moer cana, reproduzindo os trabalhos da safra. Lembro-me dos engenhos, movidos pelos personagens do Boi, numa apoteose às atividades normais e diárias. [...] Como os engenhos de açúcar não deram nenhuma brincadeira típica, houve a convergência para o auto que nascera nas fazendas, próximas e comuns, porque a maioria dos senhores-de-engenho era proprietária de fazendas de gado. No Natal do meu tempo os melhores BUMBAS-MEU-BOI, mais completos e variados, vinham do vale do Ceará-Mirim⁵⁷³, trazendo o nome dos engenhos a cuja sombra se formaram, BOI DA ILHA BELA, BOI DO DIAMANTE, BOI DE CAPELA, BOI DO JUREMAL⁵⁷⁴.

⁵⁷² Manuel Diégues Júnior. *Op.cit.* pp. 23-24.

⁵⁷³ Região ao redor da cidade do mesmo nome, ao norte de Natal.

⁵⁷⁴ Câmara Cascudo. *Literatura Oral no Brasil.* p. 430.

A dança da fita ainda existe pelo país afora, não apenas nos bumbas, mas noutros folguedos (Reisados, Folias do Divino, Festas de São João). Cascudo também trata dessa brincadeira, vista por ele no Boi de Mamão de Santa Catarina:

... damas e cavaleiros rodam pegando na extremidade de umas fitas policolores presas ao “pau de fita”, muito comum nas danças de roda, para adultos, na Europa central e do norte. Esse “pau de fita” é um elemento tipicamente germânico dentro do brasileiríssimo BOI DE MAMÃO⁵⁷⁵.

Cascudo⁵⁷⁶ informa, ainda, que a dança é de origem espanhola e portuguesa, por esta razão espalhou-se por toda a América Latina, sendo vista desde o México até a Argentina.

As cantigas executadas, como já disse o recolhedor, são cantos de trabalho, que também relatam os afazeres daquela labuta. Tais cantos são executados por vários motivos, podem apenas conter o assunto do trabalho executado, mas, em geral, são cantados para dar ritmo ao trabalho⁵⁷⁷, também para ajudar a amenizar a dureza da lida, e até para dar notícias ou como forma de comunicação, enquanto trabalham.

A primeira cantiga é uma quadrinha em redondilhas menores, que trata do tema do próprio engenho: “Meu engenho é novo/ É de D. Mariana/ Tange besta, nego!/Meu cabôco, bate a cana!” Há, nesta pequena quadra, o negro trabalhador que tange o animal e o caboclo, uma mistura de índio com branco ou mesmo apenas o índio, pois esta denominação sempre foi ligada ao nativo. Mesmo no Candomblé, a entidade que trás esse nome, é um índio. É uma clara representação do trabalho nos engenhos, feito pela mestiçagem do Brasil, que sustentou os senhores e seus descendentes por muito tempo.

⁵⁷⁵ Câmara Cascudo. *Op. cit.* p. 431.

⁵⁷⁶ Câmara Cascudo. *Dicionário do folclore brasileiro.* p. 688.

⁵⁷⁷ Mário de Andrade. “Carregando Piano II” in *As melodias do boi e outras peças.* p. 371. (Há neste livro exemplos de cantigas de carregar piano, que são cantos de trabalho urbano e “um meio de ritmar o passo dos carregadores”. Há uma curiosidade, nesta mesma obra, em “Carregando Piano I”: carregadores da Bahia “cantavam juntos uma *melopéia ritual*, quando transportavam o instrumento pela rua. Diziam que era pra não desafinar...” p. 369). Em *Danças Dramáticas do Brasil*, nas Cheganças de Marujos, Mário de Andrade registra alguns cantos dos marinheiros e afirma serem de trabalhos no mar. p. 129. E, na mesma obra, refere-se aos neumas das “cantigas dos pedreiros, o ‘êi!’, é usado pra indicar o ato preparatório do esforço...”, p. 184. Também em Pereira da Costa, *Folk-lore pernambucano*, há cantos de carregar piano. pp. 257-58. Em *Mário de Andrade: Missão de Pesquisas Folclóricas*. Coleção de CDs, já citada, há cantos de carregar pianos recolhidos em Pernambuco, com fotos no encarte, inclusive.

Segundo Tinhorão, na África sempre existiu o canto de trabalho, que era criado na intenção de obter chuva, para que as sementes crescessem, para haver abundância na colheita, para descascar os grãos, para uma boa caça ou pesca e assim por diante. Com relação aos trabalhos pesados, acreditava-se que o canto lhes proporcionava força, mas, na verdade, o ritmo do canto lhes proporcionava organização e cadência ao carregarem fardos pesados. Deslocados que foram de sua vida e de sua terra natal e, pior, obrigados a trabalharem para senhores violentos, os significados anteriores perderam a razão de ser, já que a terra e a produção não eram mais da comunidade.

A conseqüência desse divórcio entre tradição africana e as inesperadas condições de trabalho impostas pelos colonizadores levou os escravos a uma espécie de adaptação de seu antigo costume: ao invés de se dirigirem aos poderes ocultos na natureza, passaram a usar os versos de seus cantos para conversar entre si enquanto trabalhavam, o que descobriram ser possível fazer não apenas através do emprego de seu quase dialeto, composto pela mistura de português com palavras africanas, mas da inteligente ocultação do sentido do que diziam pelo jogo metafórico das imagens. [...] A par dessa invenção sonora que se integrava por outro lado, ao costume africano das adivinhas, os escravos africanos e seus descendentes crioulos iam desenvolver ainda uma grande variedade de cantos de trabalho de tipo universal, ou seja, as pequenas expressões repetidas ou versos que os trabalhadores entoavam em coro para concentrar forças ou dar cadência a gestos coletivos”⁵⁷⁸.

Talvez, por estas mesmas razões existam cantos de trabalho como o segundo canto transcrito acima, também quadrinhas de cinco sílabas, que tratam de assuntos diversos. Segundo Segismundo Spina⁵⁷⁹, essa redondilha menor já era utilizada pelos trovadores galego-portugueses, que também combinavam versos mais longos e mais curtos, demonstrando concisão e virtuosidade.

Spina também trata do tipo de canto ligado ao trabalho:

⁵⁷⁸ José Ramos Tinhorão. *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folguedos: origens. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008. pp. 125-26.

⁵⁷⁹ Segismundo Spina. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 35.

*A poesia que se liga à atividade de trabalho do homem como estimulante e como sedativo do esforço muscular é representada pelos chamados ‘cantos de ofício’. Os cantos que acompanham o trabalho, particularmente o trabalho em cooperação. [...] Esses cantos alcançaram desenvolvimento considerável nas sociedades agricultoras, onde o trabalho adquire uma forma coletiva (danças, cantos por ocasião da colheita, da manipulação de certos produtos etc.).*⁵⁸⁰

As duas primeiras estrofes da segunda toada, as quais repetirei aqui, para aproximá-las da análise, já não se referem ao trabalho no engenho:

“Sinhô Morêra Césa
Vamo pra Canudo
Matá Cunseiêro
Cum jagunç’ e tudo!

Zô⁵⁸¹ Morêra Césa [Os (soldados de) Moreira César]
Forum inganado,
No primêro fogo
Saiu baliado!”

Devem ter sido criadas no final do século XIX ou início do século XX, devido ao assunto, a destruição de Canudos, no sertão da Bahia, fato histórico contado por Euclides da Cunha, em *Os Sertões*. Parece mesmo uma ironia, ou gozação ao Coronel Moreira César, que liderou a terceira e também desastrosa expedição a Canudos, narrada na referida obra, com o título “Expedição Moreira César”. Como as duas quadras, praticamente, resumem o conflito, é imprescindível recontar parte do ocorrido em 1897.

Depois de duas derrotas, o governo de Prudente de Moraes resolveu convocar um militar graduado e remanescente da Revolta da Armada, para agradar “as mentes pensantes” do país, o Coronel Antônio Moreira César, assim introduzido:

*Ora de todo o exército, um coronel de infantaria, Antônio Moreira César,
era quem parecia haver herdado a tenacidade rara do grande debelador de*

⁵⁸⁰ Segismundo Spina. *Na madrugada das formas poéticas*. p. 41.

⁵⁸¹ O som “Zô”, Mário de Andrade, provavelmente com ajuda de quem cantou, traduziu como “os soldados”, o que tem lógica, dentro do contexto histórico.

*revoltas. O fetichismo político exigia manipulados de farda. Escolheram-no para novo ídolo*⁵⁸².

Euclides da Cunha não dispensa os adjetivos e apresenta o coronel como um verdadeiro facínora, que deixou sua marca de crueldade por onde passou; e foi, exatamente, devido ao seu rico currículo em maldades, que fora escolhido pelo governo “para chefe da expedição vingadora. Em torno do nomeado criara-se uma lenda de bravura”.⁵⁸³ Todavia, na apresentação de tamanha coragem, além, dos vários crimes, está a descrição, um tanto biológica e até determinista, porém reveladora:

*Era tenaz, paciente, dedicado, leal, impávido, cruel, vingativo, ambicioso. Uma alma proteiforme estrangida em organização frágilima. [...] Assim, era um desequilibrado. Em sua alma a extrema dedicação esvaía-se no extremo ódio, a calma soberana em desabrimentos repentinos e a bravura cavalheiresca na barbaridade revoltante. Tinha o temperamento desigual e bizarro de um epilético provado, encobrendo a instabilidade nervosa de doente grave em placidez enganadora.*⁵⁸⁴

Essa fama já era conhecida pelos moradores de Canudos, pois havia cordéis sobre a valentia desse homem sem limites, a quem deram a alcunha de o “Corta-cabeças”, deixando, assim, o povo de Canudos em grande expectativa. E foi, entre uma convulsão epilética e outra, fazendo a tropa parar para socorrê-lo, que o coronel invadiu Canudos, comandando 1.300 “combatentes, fartamente municados com quinze milhões de cartuchos e setenta tiros de artilharia”⁵⁸⁵. Porém, numa operação com falhas de planejamento, pois não conheciam a topografia do terreno nem a capacidade de defesa dos adversários, muito menos as ruelas estreitas e labirínticas da cidade, e o Coronel, numa clara demonstração de arrogância, subestimou o inimigo que, silencioso, se preparava para a investida, tendo, a seu favor, o conhecimento da região:

⁵⁸² Euclides da Cunha. *Os Sertões: campanha de Canudos*. 39ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria Francisco Alves/Publifolha, 2000. p. 249.

⁵⁸³ Euclides da Cunha. *Op. cit.* p. 249.

⁵⁸⁴ Euclides da Cunha. *Op. cit.* p. 251.

⁵⁸⁵ Euclides da Cunha. *Op. cit.* p. 255.

*O coronel Moreira César, porém, desdenhara essas condições imperiosas e, arrojando a batalha toda a sua gente, parecia contar menos com a bravura do soldado e competência de uma oficialidade leal que com uma hipótese duvidosa: o espanto e o terror dos sertanejos em fuga, colhidos de improviso por centenas de baionetas.*⁵⁸⁶

Assim, confiantes, invadiram a cidadela no dia 03 de março, sendo derrotados em apenas uma incursão. Os soldados em debandada, correndo para se safar da perseguição e tomados pelo pânico, abandonaram, inclusive, o cadáver o coronel atingido por dois tiros, logo no início da investida. Deixaram tudo para trás:

*A terceira expedição anulada, dispersa, desaparecera. E como na maioria os fugitivos evitassem a estrada, desgarraram, sem rumo, errando à toa no deserto, onde muitos, entre estes os feridos, se perderam para sempre, agonizando e morrendo no absoluto abandono. [...] Enquanto isso sucedia os sertanejos recolhiam os despojos. Pela estrada e pelos lugares próximos jaziam esparsas, armas e munições, de envolta com as próprias peças do fardamento, dólãs e calças de listras carmesim, cujos vivos denunciadores demais no pardo da caatinga os tornaram incompatíveis com a fuga. De sorte que a maior parte da tropa não se desarmara apenas diante do adversário. Despira-se... [...] A expedição Moreira César parecia ter tido um objetivo único: entregar-lhe tudo aquilo, dar-lhes de graça todo aquele armamento moderno e municia-los largamente.*⁵⁸⁷

Talvez, por todos estes acontecimentos, as estrofes populares estejam mesmo debochando das ocorrências, inspiradas até mesmo pelos cordéis que correram mundo afora contando a história.

Porém, na quarta expedição, em outubro do mesmo ano (1897), a guerra acabou, com um triste saldo: 5 mil soldados mortos, e o massacre da cidade, cuja estimativa era de 10 a 25 mil habitantes.

⁵⁸⁶ Euclides da Cunha. *Op. cit.* p. 280.

⁵⁸⁷ Euclides da Cunha. *Op. cit.* pp. 297-98.

Um país que não oferece a seu povo a mínima condição de sobrevivência, restando-lhe o abandono e a miséria, facilita a aceitação da crença de que o Rei Dom Sebastião voltará para tirá-lo do sofrimento, pois a assistência espiritual dada de forma messiânica por Conselheiro, porém, em presença e sofrendo junto, não resolvia, mas consolava e nutria esperanças vãs. Um governo sem o menor conhecimento do seu povo que não se importou em verificar e entender o que se passava, preferindo acreditar que Canudos era uma ameaça à República recém-proclamada e incompetente para administrar o país, partindo para mais um massacre, pois este não foi o único episódio desse tipo, alguns dos mais famosos foram: na Serra do Rodeador (1819) e na Pedra Bonita (1836), em Pernambuco (1838) e Contestado, no Paraná e Santa Catarina (1912-16). Messianismo e conflito social são, infelizmente, temas recorrentes, pois, recorrente também é o descaso das autoridades. Referindo-se ao episódio do Contestado, Maurício Vinhas de Queiroz afirma:

Só teremos compreendido profundamente o que houve nos sertões do Paraná e Santa Catarina se considerarmos os fenômenos aí registrados como decorrentes de uma crise de estrutura. Acumulam-se, através dos anos, problemas sociais de toda espécie, nunca resolvidos, agravaram-se os conflitos latentes entre as várias classes e camadas, e assim foram geradas fortíssimas tensões⁵⁸⁸.

Entre os problemas acumulados estão a falta de terra, moradia, alimento, escola, saúde, trabalho etc., além do jugo dos *coronéis*, latifundiários que exploram o colono ou foreiro, que mora num pedaço de terra do senhor e é obrigado a trabalhar para ele, ou mesmo o pequeno sitiante seu vizinho, que, muitas vezes, tem até suas terras roubadas⁵⁸⁹, visto que a divisa do terreno ‘anda’, aumentando as terras do mais rico.

Maria Isaura P. de Queiroz, também confirma tais problemas e o messianismo como uma solução popular, na falta de uma ação institucional concreta que os socorra da miséria:

⁵⁸⁸ Maurício Vinhas Queiroz. *Messianismo e conflito social*. (A guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916). 3ª ed. São Paulo: Ática, 1981. p. 249.

⁵⁸⁹ Francisco de Oliveira. *Elegia para uma Re(li)gião*. Sudene, Nordeste. Planejamento e conflitos de classes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 43. (O mesmo assunto é tratado também por Manuel Correia de Andrade. *A terra e o homem no Nordeste*. 4ª ed. revista e atualizada. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980; Lygia Sigaud. *Os clandestinos e os direitos*. Estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco. São Paulo: Duas Cidades, 1979; Marusia de Brito Jambeiro. *Engenho de rapadura: racionalidade do tradicional numa sociedade em desenvolvimento*. São Paulo: IEB/USP, 1973).

Os movimentos messiânicos se destacaram por pretenderem remediar problemas sócio-políticos de ordem variada. Não se trata, pois, de simples movimentos religiosos, mas de atividades que se apresentam como soluções para situações de crise social, - soluções consideradas legítimas por trazerem a chancela religiosa⁵⁹⁰.

Deste modo, o Bumba de Bom Jardim lembra esse fato histórico em apenas duas estrofes, numa espécie de demonstração de solidariedade a seus iguais massacrados.

As demais estrofes da mesma toada mudam completamente de assunto. Num tom meio moralista, tratam das moças modernas (de então), que enganavam as mães para saírem em busca de namorados, apresentando a estrofe com a fala das referidas donzelas, recurso comum na poesia popular e erudita. Parecem mesmo toadas distintas, como se as duas primeiras estrofes tivessem sido utilizadas como estímulo na criação da segunda. Com tamanha variedade de assunto, as toadas também cumprem outro papel, assim como os folhetos de cordéis⁵⁹¹, na divulgação dos assuntos sociais e políticos do país e do dia a dia das comunidades, como se fossem periódicos com função informativa, trazendo as notícias até para quem não sabe ler.

Logo após as cantigas de engenho, vêm as despedidas, quando são cantadas toadas, cujas letras tratam de dar adeus aos donos da casa e a todos os presentes. Esses cantos são comuns em todos os bailados populares.

Roda de Despedidas

Assim como existem as Toadas de Abertura, que, como vimos, abrem as portas e iniciam a apresentação, há também nos folguedos as Toadas de Despedidas, com a função de agradecer e encerrar o espetáculo. Segundo Érico Oliveira, que coligiu um Cavalo Marinho, em Pernambuco, e pôde registrar tais despedidas:

⁵⁹⁰ Maria Isaura Pereira de Queiroz. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Dominus/Edusp, 1965. p. 330.

⁵⁹¹ Idelete Muzzart-Fonseca dos Santos. *Memórias de vozes*. p. 73 e segs.

*São as toadas que finalizam o espetáculo festejando seu acontecimento e se despedindo dos espectadores, através de danças, cânticos, saudações e agradecimentos*⁵⁹².

Deste modo, encerrando esta análise, apresento as Despedidas do bumba de Bom Jardim:

Despedida

Aparecem todos os personagens, episódicos e não, e cantam e dançam de roda. Nos lugares marcados por X batem com o pé forte. A despedida é agradável ou desagradável, conforme a coleta rendeu.

Versos de Coleta boa

1ª cantiga

1

Esta casa é bunita
Pur dentro, pur fóra não:
Pur dentro cravos e rosas
Pur fora mangiricão

2

Essa nossa dispidida
Faiz o curaçon chorá;
Adeus, até par' o ano
Si nós ainda vortá!

3

Quando eu me fô dessa terra,
Saio partindo de pena;
Diz adeus qu' eu vô imbora,
Minina da cô morena!

4

Pra cantá a dispidida
Pricisa juízo fino;
Viva rapazes e moças,
Hóme, mulé e minino!

5

Quando passá pela crúiz,
Faça venda cum chapéu;
Pidirmos ao Santos Reis
Que leve noss' alma' ô céu!

6

Ôh sinhô dono da casa,
A nós quêra disculpá,
Que nós num samo dinhêro
Que a todos possa agradá!

7

⁵⁹² Érico Oliveira. *A roda do mundo gira...* p. 562.

Viva Damas e Galantes,
Viva Birico e Mateu,
Viv' o dono dessa casa
E viva quem mereceu.

8

Quando eu saí dessa terra
Hei-de saí avuando
Qu' é pras ave num dizerim
Que m' incontrarum chorando!

2ª cantiga

1

Meus senhores e senhoras
Despedida de Belém
Despedida, despedida,
Até para o ano que vem!

2

Despedida, despedida,
Em louvor a São Francisco,
Meus senhores e senhoras
Fiquem todos na paz de Cristo!⁵⁹³

*(Versos de coleta ruim)*⁵⁹⁴

Este costume de cantar coisa agradável ou desagradável pra gente da casa, conforme a coleta, vem das janeiras de Portugal. Se a coleta for ruim lá cantam:

Esta casa cheira a breu
Aqui tem algum judeu
Ou:
Esta casa cheira a unto
Aqui mora algum defunto

O recolhedor colocou juntamente com a primeira rubrica das toadas de Despedidas, uma observação sobre despedida agradável ou desagradável, dependendo do que rendeu na coleta de dinheiro, sem ver qualquer cantiga de coleta ruim nos bumbas. E ainda escreveu em nota, no manuscrito, uma cantiga de coleta ruim, também transcrita acima.

A impressão que dá é de que houve uma associação de idéias, já que ele conhecia as Janeiras portuguesas, e, ao assistir a referida Despedida, fez a relação na hora da coleta, pois não há nos bumbas, nem verifiquei em suas coletas de outros folguedos brasileiros, toadas para coleta ruim ou Despedidas de maldizer, como ele também classifica.

⁵⁹³ Mário de Andrade. *Bumba de Bom Jardim*. pp. 14-15.

⁵⁹⁴ O recolhedor pôs estas observações no manuscrito, em nota, no final da coleta do bumba de Bom Jardim. Também está em nota no livro *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 636.

Na rubrica, que acompanha os “Versos de coleta ruim” (acima), já está escrito que este canto faz parte das Janeiras portuguesas⁵⁹⁵, não é do bumba recolhido. O próprio Mário de Andrade afirma: “O pedido de dinheiro, geral no Nordeste e no Norte, bem como as **Despedidas de maldizer** diante da espórtula deficiente, **jamais observei aqui**”⁵⁹⁶. O recolhedor quis dizer que viu os pedidos de dinheiro, mas não as Despedidas de maldizer. Estas observações estão acompanhadas de um estudo, no qual ele trata desse tema, em vários países europeus, a saber: Suécia, Inglaterra, França, Alemanha, nas Janeiras, Maias e Reis, portugueses. Em nota⁵⁹⁷, trata também do assunto, em folguedos mexicanos e colombianos, onde certos desmandos ocorriam, como incêndios das casas que não os acolhiam. Mas o que ficou de herança nas “danças dramáticas” brasileiras foi só a despedida mesma, não os insultos.

Segundo Segismundo Spina, as cantigas de maldizer ou escárnio apareceram na Idade Média e estão compiladas no “Cancioneiro da Ajuda”,

*[...] de intenção satírica, cuja denominação se explica pelo fato de o trovador invocar ou não o nome da pessoa escarnecida. De fato estas cantigas apresentam, do ponto de vista sociológico, não estético, um interesse maior que o das outras formas da poesia lírica, em virtude do seu conteúdo informativo – histórico e social*⁵⁹⁸.

Massaud Moisés trata sobre a diferença das duas cantigas:

*Na de maldizer, a sátira é feita diretamente, com agressividade, “mas descobertamente”, com “palavras que querem dizer mal e não haverão outro entendimento senão aquele que querem dizer chãmente”, como ensina a Poética Fragmentária*⁵⁹⁹.

⁵⁹⁵ Expliquei o que foram as Janeiras neste capítulo, quando tratei do Mestre.

⁵⁹⁶ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 64. (Grifo meu).

⁵⁹⁷ Mário de Andrade. *Danças Dramáticas do Brasil*. p. 83.

⁵⁹⁸ Segismundo Spina. *Presença da Literatura Portuguesa I. Era Medieval*. 3ª ed. revista. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969. p. 17.

⁵⁹⁹ Massaud Moisés. *A literatura portuguesa*. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 1980. p. 28.

Assim, as cantigas de maldizer eram mais claras que as de escárnio, ou seja, revelavam quem era xingado, porém, ambas eram satíricas. Pelos versos copiados por Mário de Andrade, os brincantes das Janeiras cantavam algo para amaldiçoar a casa e os seus proprietários ou moradores, que não lhes ofereciam dinheiro ou presentes. Portanto, fica claro que as cantigas de coleta ruim, cantadas em Portugal, também denominadas por Andrade de ‘Despedidas de maldizer’, são semelhantes às cantigas de maldizer, surgidas na Idade Média, visto que eram criadas para o dono da casa que não fosse generoso. E, não havendo no bumba cantiga desse tipo, que se possa analisar, pois a que Mário de Andrade copiou é de um folguedo português, não vejo necessidade de ir mais longe.

Quanto à Despedida e aos pedidos de dinheiro, o autor de *Macunaíma* acrescenta:

Ainda mais geral é o rito de cantar louvações e despedidas. [...] As louvações ou são profanas, dirigidas ao dono da casa em que dançam, e sua família, ou religiosas, salvando o Natal, e os Santos Reis. [...] São nomeadas Despedidas pelo próprio povo, o que também ocorre pelo menos no norte de Portugal. [...] Às vezes mesmo são as próprias canções de mendicância tradicionais, que se transplantam pra dentro das danças dramáticas. Gente do povo, no geral trabalhadeira, esmolando à mendiga... [...] A gente nordestina não me pareceu mais pedichona do que qualquer outra... Mas ao realizar suas danças dramáticas, bem como em qualquer função de cantoria profissional, renasce nela extraordinariamente vivo aquele espírito pagão dos pedidos de alvízaras, em cortejo, perseverando na Europa cristã, e caracterizado em Portugal especialmente pelos peditórios dos janeiros⁶⁰⁰.

Estes últimos andavam de casa em casa, pedindo dinheiro, comida e presentes, enquanto rezavam e cantavam benditos em louvor aos santos, na esperança de um ano de boa colheita. Talvez, tenha sido mesmo uma herança das janeiras, que tais pedidos se mantiveram, tornando-se comuns nos demais folguedos. Hermilo Borba Filho fez o seguinte comentário sobre o bumba recolhido por ele, em Recife:

⁶⁰⁰ Mário de Andrade. *Op. cit.* pp. 60-61.

*O dinheiro como a cachaça, é outro elemento constante numa função.
Cada ator faz a sua coleta, através de piadas, as mãos estendidas, criando uma
representação à parte na caça ao numerário.⁶⁰¹*

A toada de Bom Jardim, transcrita acima, faz louvação à casa, à platéia, aos donos da casa, aos santos Reis e aos próprios brincantes. Com humildade dissimulada, pedem desculpas se não agradaram a todos, já que os próprios, como está na letra da toada, não são como dinheiro: “Ôh sinhô dono da casa,/A noís quêra discurpá,/Que noís num samo dinhêro/Que a todos possa agradá!”. Numa confirmação de que tais pedidos são insistentes. Outro dado importante, é que demonstram que estão penalizados por serem obrigados a irem embora, e prometem voltar no outro ano, fechando um ciclo, mas deixando claro, que é temporário, o retorno é certo. Dão vivas a todas as personagens, aos donos da casa e a “quem mereceu”. Segundo Hermilo Borba Filho os “vivas” nos bumbas são “reminiscências dos ‘vivas’ dados a pessoas importantes em discursos, comícios, solenidades etc.”⁶⁰². A última estrofe é particularmente muito bonita:

“Quando eu saí dessa terra
Hei-de saí avuando
Qu’ é pras ave num dizerim
Que m’ incontrarum chorando!”

Os brincantes estão tristes por terem que ir embora e arranjam um disfarce para não demonstrar tanto pesar, assim, sairão voando rapidamente para que as aves não percebam seu choro.

Mário de Andrade escreveu estudos sobre os cantadores que, além de pedirem dinheiro, também bebem cachaça durante a apresentação, como alertou Borba Filho. O poeta paulista se referia menos aos bumbas e mais a Chico Antônio; aos folhetos de cordel, que tratam do tema; aos repentistas bebedores, que fazem apologia ao consumo da dita; e, também, aos sambistas paulistas, quando tratou do “Samba rural paulista”.

O consumo da cachaça pelo cantor - segundo Andrade⁶⁰³, ajuda na inspiração, especialmente no improvisado. É herança tanto dos nativos brasileiros, como dos

⁶⁰¹ Hermilo Borba Filho. *Apresentação do bumba-meu-boi*. p. 10.

⁶⁰² Hermilo Borba Filho. *Op. cit.* p. 20.

⁶⁰³ Mário de Andrade. “O cantor cachaceiro (I)” in *Vida do cantor*. pp. 91-93. (Texto de 30.03.1944)

muçulmanos e dos trovadores da Idade Média européia. Exceto os de fé islâmica, os demais jogam um pouco da bebida para os “espíritos do ar”, ou para o santo. “O romanceiro da cachaça é enorme e dava um livro só por si”,⁶⁰⁴ afirma.

E termina seu segundo texto sobre o assunto, com versos da *Intriga da aguardente*, da autoria de um “cantador cachacista”, de quem não se sabe o nome, com os quais também encerro este capítulo:

“Porque eu deixei-a,
Não toquei mais nela,
Mas saudades dela
A mim contrareia;
Hoje desprezei-a,
Já estou conservado,
Inda massado
Digo um segredo:
Um porre bem cedo
É bom que é danado!”⁶⁰⁵

⁶⁰⁴ Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 94.

⁶⁰⁵ Mário de Andrade. “O cantador cachaceiro (II)” in *Op. cit.* p. 102. (Texto de 13.04.1944).

Considerações finais

*A experiência que passa de pessoa a pessoa
é a fonte a que recorreram todos os narradores.
E, entre as narrativas escritas, as melhores são
as que menos se distinguem das histórias orais
contadas pelos inúmeros narradores anônimos.
Walter Benjamin⁶⁰⁶*

Não é fácil chegar a alguma conclusão a respeito de uma obra como *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* nem de folguedos como o bumba-meu-boi, especialmente quando se buscam ressonâncias que as aproximem. No caso da obra erudita, sua complexidade e riqueza induzem a muitos caminhos, que nem sempre são, necessariamente, os traçados ou pensados por seu autor. Aliás, isso foi reconhecido por Mário de Andrade, quando afirmou: “Talvez eu devesse escrever no livro, pelo menos ensaio, *Ao lado de Macunaíma*, comentando tudo o que botei nele. Até mesmo sem querer!”⁶⁰⁷ Com relação ao bumba-meu-boi, considero ainda mais complicado, devido não apenas a seu formato, mas, principalmente, por ser obra popular, analisada com recursos eruditos e tratada, de certa forma, como obra literária escrita, já que era oral e não foi recolhida por mim, nem tampouco recentemente, não sendo possível sequer o acesso aos agentes do folgado estudado.

O próprio Mário de Andrade não tinha muita clareza sobre o resultado de tudo que escreveu nessa ficção inverossímil, como já disse Gilda de Mello e Souza: “a originalidade estrutural de *Macunaíma* deriva, deste modo, do livro não se basear na mimesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção”⁶⁰⁸. Frye⁶⁰⁹ afirma que a obra que lida com o mito não deriva de analogias com o mundo exterior à literatura, pois o mito deve ser recriado e tomar seu próprio rumo. É o que também ocorre

⁶⁰⁶ Walter Benjamin. “O narrador” in *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. 7ª ed. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1994. Vol. I. p. 198.

⁶⁰⁷ Mário de Andrade. “Notas diárias. Especial para *Mensagem*” in *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 235. (Texto publicado em julho de 1943, no Quinzenário *Mensagem*, BH).

⁶⁰⁸ Gilda de Mello e Souza. *O tupi e o alaiúde*. p. 10.

⁶⁰⁹ Northrop Frye. *Anatomia da crítica*. p. 137.

com o bumba, que trata de assuntos da comunidade, mas sem intenções de verossimilhança, conceito que seus criadores sequer sabem que existe, e nem precisam saber mesmo.

Macunaíma e o bumba-meu-boi apresentam seqüências de acontecimentos e uma variedade de informações e significados que se repetem no tempo, por isso é possível compreendê-los, mesmo que às vezes esse desvendamento imponha algumas dificuldades. E mais, tanto a obra erudita quanto a popular apontam para conceitos e idéias sem, necessariamente, serem os próprios, reforçando seus sentidos figurados ou metáforas, lembrando, portanto, o conceito de alegoria, como se verá.

Quando Andrade tentou explicar, numa carta a Manuel Bandeira, o que seria o símbolo em sua obra, se estendeu tanto, que entrou em contradição. Ele havia se referido ao herói, numa carta de outubro de 1927⁶¹⁰, como “símbolo dos brasileiros”, pela sua falta de caráter, o que foi rebatido por Bandeira, que chegou a dizer:

Fiquei um pouco decepcionado com as suas alusões aos símbolos. Não fale disso a ninguém. Macunaíma é gostosíssimo como Macunaíma. Agora se é símbolo de brasileiro, se a cabeça é tradição, etc., etc., isso me amola⁶¹¹.

Respondendo a tais observações, Andrade tenta explicar, pede, inclusive, para que não se confunda com o símbolo de Mallarmé e Maeterlinck, porque o que eles fizeram foi Simbolismo. O símbolo ao qual se referia era aquele que “a importância está na coisa em si, ou por outra: **a coisa pode viver por si**. Porém a quem lê o *Quixote* e **percebe além da coisa em si, tudo o que ela traz de representações ideais**, esse tem o gozo infinitamente maior”⁶¹². Também cita Shylock, Ulisses e Dom João na tentativa de reforçar seu pensamento. No entanto, esclarece que:

*Macunaíma não é símbolo de brasileiro, aliás, nem no sentido em que Shylock é da Avareza. Se escrevi isso, escrevi afobado. **Macunaíma vive por si**, porém possui um caráter que é justamente de não ter caráter. [...] Assim: pondo os pontos nos is: Macunaíma não é símbolo de Brasileiro como Piaimã não é símbolo*

⁶¹⁰ Mário de Andrade. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. p. 359.

⁶¹¹ Manuel Bandeira. *Op. cit.* Carta de 6.11.1927. p. 361.

⁶¹² Mário de Andrade. *Op. cit.* Carta de 7.11.1927. p. 363. (Grifos meus).

do italiano. Eles *evocam “sem continuidade”* valores étnicos ou puramente circunstanciais de raça. Se *Macunaíma mata Piaimã nunca jamais em tempo algum não teve a intenção de simbolizar que brasileiro acabará vencendo italiano (idéia que só me veio agora escrevendo)*, mata porque de fato mata na lenda *arecuná*⁶¹³.

Há neste pequeno trecho, alguns pontos que precisam ser tratados. Seu esclarecimento sobre símbolo está mais próximo da definição de alegoria, ainda que haja contradição, quando ele diz que seu símbolo evoca “sem continuidade” e, anteriormente, disse que “a coisa pode viver por si” e fez uma rica comparação com *Dom Quixote*. Tanto este como *Macunaíma* evocam valores contínuos no tempo, sim, porque o símbolo ao qual ele se refere é, na verdade, a alegoria, ou seja, não é uma simples imagem que se acaba no momento em que é vista, não é momentânea como as imagens do Simbolismo. Tanto *Macunaíma* como *Quixote* seguem no tempo apresentando significados, são metáforas continuadas.

Segundo Benjamin, a alegoria é diferente do símbolo por diversas razões. A representação simbólica existe em sua totalidade apenas num dado momento, é sensível, corpórea, física e sempre igual a si mesma. E isto é o Simbolismo ao qual Andrade se referiu. Já a alegoria é uma progressão, uma seqüência de momentos, a representação das idéias contínuas, acompanhando o fluxo do tempo. E também cita *Dom Quixote* como exemplo alegórico da melancolia.⁶¹⁴ Portanto, é na alegoria que se “percebe além da coisa em si, tudo que ela traz de representações ideais”, como disse Andrade. Deste modo, é possível afirmar que *Macunaíma* é uma alegoria do Brasil, visto que é a realização daquele Brasil que o autor conhecia, e que continua valendo para os nossos dias, ou seja, se repete no tempo e não carrega em si sentido próprio, mas metafórico.

Segundo Kothe, a repetição de idéias na alegoria se dá devido ao convencionalismo da linguagem, ou seja, são os mesmos significantes para os mesmos significados, pois, “parece reproduzir o que acontece com toda e qualquer língua, dado o caráter, *a priori*,

⁶¹³ Mário de Andrade. *Op. cit.* pp. 263-4. (Grifos meus).

⁶¹⁴ Walter Benjamin. “Alegoria e drama barroco” in *A Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. pp. 168-9.

‘arbitrário’ e, *a posteriori*, convencional do signo”.⁶¹⁵ No entanto, a própria alegoria se contrapõe ao convencionalismo pela alteridade, i. é., ao lidar com o outro, que seria a cultura, necessariamente aciona a realidade, pois, como reforça Kothe:

*Na alegoria, tudo parece abrir-se para uma ilusão de infinitude: o próximo se revela distante, e o literal demonstra a insuficiência da leitura de sua literalidade. O alegórico aponta para o outro, para um sentido mais além: ele não é apenas ele mesmo, mas também não é apenas esse outro que nega e no qual ele se afirma. [...] A concentração na leitura da alegoria decifra uma concreta tessitura de significados complementares, apontando para o campo semântico da utopia, campo em nada abstrato, pois é ditado por aquilo que a própria alegoria apenas suspeita: a realidade e sua história.*⁶¹⁶

Portanto, neste caso, não é possível entender a alegoria sem compreender esse outro de quem ela trata, a cultura do país. *Macunaíma* e o bumba-meu-boi lidam, a seu modo, da realidade e da história do país, por meio da cultura. E, sendo ambos também cultura, acabam tratando de si mesmos, visto que fazem parte desse caldo cultural, complicado e contraditório. Há muitas alegorias encadeadas, tanto num como noutro, tornando-se, no final, uma alegoria maior que se refere ao Brasil.

Uma das principais partes da rapsódia é vista pelo próprio Mário de Andrade como alegoria: o capítulo VII - “Vei, a Sol”. Por ser bastante representativa, transcreverei parte da sua explicação:

De uma das alegorias não me lembrava, porém a leitura de hoje fez ela me ressaltar bem viva na lembrança. Talvez a recordação chegasse tão viva agora porque, tendo imaginado retomar a composição do meu romance “Café”, o problema de formarmos, de querermos formar uma cultura e civilização de base cristã-européia, que seria por assim dizer a tese do romance, esteja me preocupando muito. Já me esquecera da alegoria que pusera sobre isso no Macunaíma.... Mas agora tudo se lembrou em mim vividamente, ao ler a frase: “Era malvadeza de vigarenta (a velha Vei, a sol) só por causa do herói não ter se

⁶¹⁵ Flávio R. Kothe. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. p. 16.

⁶¹⁶ Flávio R. Kothe. *Op. cit.* pp. 60 e 64.

*amulherado com uma das filhas da luz”, isto é, as grandes civilizações tropicais, China, Índia, Peru, México, Egito, filhas do calor.*⁶¹⁷

Para Telê Porto Ancona Lopez, este capítulo é “fundamental na trama, marcando a adesão e o recuo do protagonista”⁶¹⁸, o que já confirmei, quando tratei do assunto no capítulo primeiro desta tese. O herói sela seu destino quando não consegue manter um acordo com Vei, a Sol, acontecendo depois o que já sabemos: além de perder a imortalidade, é manipulado, posteriormente, pelo ardil da Sol, caindo numa desgraça sem chance de retorno. Trata-se da representação de um país jovem e colonizado, que vem de longa data, chegando aos nossos dias, negando sua miscigenação. Além de impor a índios e negros e seus descendentes, uma condição de subserviência. A aceitação daquilo que chega da Europa é sempre mais rápida e demonstra certo sentimento de inferioridade, como fez o herói, na sua imensa volubilidade, preferindo a portuguesa do cais às filhas dos trópicos, que, inclusive, o haviam ajudado há pouco tempo. Assim, o Brasil tem traços das civilizações que o formaram, é essencialmente misturado e ainda está tentando aprender a lidar com isso.

O bumba-meu-boi apresenta exatamente essa mistura. A dança agrega partes das culturas vindas dos mais variados locais, como se viu no segundo capítulo, que são aceitas e compreendidas pelos brincantes como seus - e são deles (nossos) mesmo -, mas nem sempre entendidas por todos os brasileiros. E, no final da apresentação, esses artistas gostariam de continuar dançando, brilhando enquanto espetáculo, como se essa vontade representasse também a mesma busca do herói, querer continuar em foco, viver do brilho, nem tão inútil, pois, estão tentando entender a si mesmos e a seus pares.

Aí está, inclusive, mais uma alegoria do livro, a melancólica subida do herói para o céu, indo “viver do brilho inútil das estrelas”, demonstrando essa dificuldade ainda por resolver, do país e do seu povo e do próprio autor, que também é parte disso. Não sabendo bem o que fazer, pois é algo sem solução, usa o mito puro e simples, deixando algo estranho e meio difícil de entender.

Este é outro ponto a ser discutido, pensando no que Mário de Andrade escreveu na carta para Manuel Bandeira, transcrita no início desta conclusão, quando afirma que tudo

⁶¹⁷ Mário de Andrade. “Notas diárias. Especial para *Mensagem*” in *Macunaíma: a margem e o texto*. p. 101.

⁶¹⁸ Telê Porto Ancona Lopez. “Nota 3” in *Macunaíma*. p. 67.

está na lenda nativa. Se alguma atitude do herói está na rapsódia tal e qual está na lenda ou na tradição, como bem disse o poeta pernambucano sobre o mito da ‘cabeça’⁶¹⁹, não diminui a responsabilidade de quem escreveu aproveitando tais contribuições, pois no livro erudito, como já me referi nas análises anteriores, os significados mudam, não sendo possível aceitar a transposição chapada da lenda para a obra erudita, ou seja, com os mesmos significados anteriores, que lhe deram origem. Pois, com afirma Jean-Pierre Vernant:

[o mito] *se apresenta como um relato vindo do fim dos tempos e que já existiria antes que um contador qualquer iniciasse sua narração. Nesse sentido, o relato mítico não resulta da invenção individual nem da fantasia criadora, mas da transmissão e da memória. [...] Memória, oralidade, tradição: são essas as condições de existência do mito*⁶²⁰.

Desde modo, *Macunaíma* parece com lenda e tem muito da cultura popular, mas nem um nem outro. Nas lendas ameríndias, a interpretação é dada por quem conta, como ainda confirma Vernant, “[o] relato mítico sempre comporta variantes, versões múltiplas que o narrador tem à sua disposição, e que escolhe em função das circunstâncias, de seu público ou de suas preferências, podendo cortar, acrescentar e modificar o que lhe parecer conveniente”⁶²¹. Nas obras eruditas, a procura dos significados é feita pelos leitores. E poucos leram Kock-Grünberg ou Couto de Magalhães antes de ler *Macunaíma*. Muitos sequer sabem que foi inspirada em alguma outra obra, e não precisam saber, ou melhor, não há necessidade. A leitura de *Macunaíma* deve ser independente, mesmo sendo inspirada nos mitos caxinauás, arekunás e taulipangs, e em muitos outros fragmentos da tradição brasileira, recolhidos e utilizados pelo autor. O mito conta uma história ou é fonte de conhecimento nas culturas nativas bem como na literatura erudita, na filosofia, na psicanálise, etc., todavia, nestas últimas, toma outro caminho, leva a novas interpretações.

⁶¹⁹ Manuel Bandeira se refere ao monstro que teve a cabeça decepada pelo herói e passa a persegui-lo, por ter ficado escrava de quem o venceu. Capítulo IV. Boiúna Luna. Cf. Cavalcanti Proença, esse mito faz parte da tradição *taulipang*. p. 144.

⁶²⁰ Jean-Pierre Vernant. *O Universo, os deuses, os homens*. Rosa Freire d’Aguiar (trad.) São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 12.

⁶²¹ Jean-Pierre Vernant. *Op. cit.* p.13.

Assim, virar estrela e “ir para o céu”, que é o que acontece com quase todas as personagens da rapsódia, são imagens do mito universal, anterior ao significado de transcendência cristã, ou seja, de ressurreição e salvação, no qual Tristão de Ataíde acreditava e vinculou *Macunaíma*, sendo rebatido por seu autor, que insiste que não há religião em suas obras:

Minha produção se tem sido especialmente acatólica, pode ter certeza que é pela descrição sensibilizada com que me sinto na impossibilidade de jogar uma coisa para mim essencial e tão elevada como a religião dentro dessas coisas tão vitais, terrestres e mundanas como as artes. Sei mais que levei um pouco longe a complacência com o sensual no “Macunaíma”, porém não posso fazer nada para que isso me desagrade. Me limitei no único símbolo dentro da concepção do livro e do personagem (pois não podia me sujeitar ao rito de Camões entre santos e deuses) e fazer o meu, que acho satirizante e infeliz, herói a achar a verdade na simbologia da ida pro céu. Ele vai pra encontrar Ci.⁶²²

O problema está no uso do recurso sem mediações, tal qual é encontrado nas lendas, que não é possível ser aceito pelo leitor da mesma forma que se aceitam tais explicações nos mitos. Não se lê uma obra erudita sem questionamentos, pois o leitor faz deduções, interpretações e perguntas numa tentativa de entender o que foi escrito.

Outra interpretação, talvez até mais interessante, foi a de Joaquim Cardozo⁶²³, da qual Mário de Andrade sabia da existência, pelo que diz em carta a Murilo Miranda, mas talvez não tenha chegado a ler o texto:

Você por acaso não leu aí, creio que na Folha Carioca, ou outro jornal Carioca no título, uma nota de Joaquim Cardozo, sobre ‘Macunaíma’? toda gente me fala que é estupenda, eu não li, não tenho lux, acho ridículo, e estou sem jeito de pedir ao J. Cardozo.⁶²⁴

⁶²² Mário de Andrade. *71 cartas de Mário de Andrade*. pp. 37-38.

⁶²³ Joaquim Cardozo. “Macunaíma” in *Macunaíma - um herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez – Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. pp. 356-57. (Texto de 18.01.1945 – *Folha Carioca*).

⁶²⁴ Mário de Andrade. “Carta de 17.02.1945” in *Cartas a Murilo Miranda*. Raúl Antelo (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 181. *Apud Macunaíma*. p. 519. (Mário de Andrade faleceu em 25.02.1945, oito dias depois dessa carta ser escrita).

Cardozo também viu o herói como um símbolo e o comparou ao *Quixote*, mas não àquela figura sombria e humilhada, o engenheiro-poeta aponta para as atitudes de um herói ativo, apesar da preguiça, todavia, com ações improvisadas e com vitórias sem conseqüências, pois é um “herói do que há de vir”. E acrescenta o poeta:

Lembro-me quando o li pela primeira vez: percorria então, em serviços topográficos, várias praias do Norte e todas as tardes assistia à passagem de um grande bando colorido de jandaias que me fazia pensar: ali vai Macunaíma, o herói de nossa gente; e uma vez que me perdi de noite nos “taboleiros” paraibanos foi pela Ursa Maior que me orientei: Macunaíma me indicara o caminho⁶²⁵.

Assim, o fato de Macunaíma ter virado estrela, o transformou de herói sem rumo em um ponto de orientação para viajantes, como nas cartas de navegação, nas quais as estrelas faziam parte da orientação de rotas e caminhos. Segundo Ronaldo Mourão⁶²⁶, as Ursas Maior e Menor, formadas por sete estrelas cada, serviram de orientação aos navegadores, pois apontam sempre para o Norte. E a Ursa Maior literária nos instiga e orienta em buscas, confusas, às vezes, mas a procuras por nós mesmos e pelo país.

Talvez haja um certo exagero de Mário de Andrade na escrita de *Macunaíma*, porém legítimo. Um deles é ter tomado tantas informações colhidas de Norte a Sul do país, e tê-las juntado no enredo, numa intenção de unidade. Esse procedimento do exagero pode ser compreendido como um contraponto ao momento de decadência da literatura, ou seja, faz parte do rompimento com a estética anterior - o parnasianismo -, tal qual fez o Barroco, segundo Walter Benjamin⁶²⁷, em relação ao teatro pastoral, utilizando-se exatamente da alegoria. Neste sentido, Andrade seguiu os expressionistas alemães, que também demonstraram esta reação ao romance político por meio da valoração de culturas antigas, reação esta, vista de forma positiva por Benjamin, que acrescenta:

⁶²⁵ Joaquim Cardozo. “Macunaíma”. *In Op. cit.* pp. 356-8.

⁶²⁶ Ronaldo Rogério de Freitas Mourão. *A astronomia em Camões*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998. p. 158.

⁶²⁷ Walter Benjamin. *Op. cit.* p. 76.

*Como o expressionismo, o Barroco é menos a era de um **fazer** artístico, que de um inflexível **querer** artístico. É o que sempre ocorre nas chamadas épocas de decadência. A realidade mais alta da arte é a obra isolada e perfeita. Por vezes, no entanto, a obra acabada só é acessível aos epígonos. São os períodos de ‘decadência’ artística, de ‘vontade’ artística⁶²⁸.*

Tudo isso lembra as intenções de se fazer uma literatura diferente, de romper com o que vinha sendo feito, tanto de Mário de Andrade como de seu grupo de amigos modernistas, que chocaram a sociedade paulista nos anos de 1920, mas que acabaram por promover tais mudanças, que foram incorporadas pela geração seguinte, como expressou Antonio Candido: “o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normaliza’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças”⁶²⁹.

Benjamin prossegue a análise e reforça o interesse pela forma:

*Somente a forma como tal está ao alcance dessa vontade, e não a obra individual bem construída. É nesse **querer** que se funda a atualidade do Barroco, depois do colapso da cultura clássica alemã. A isso se acrescenta a busca de um estilo lingüístico violento, que esteja à altura da violência dos acontecimentos históricos. [...]. Hoje como antes, exprime-se em muitos deles a procura de um novo ‘pathos’. Os escritores se esforçavam por apropriar-se pessoalmente da força imagística interna, da qual deriva, em sua precisão e sua delicadeza, a linguagem da metáfora. Seu ponto de honra não era o uso das frases metafóricas, e sim a criação de palavras metafóricas, como se seu objetivo imediato fosse, ao inventar as palavras da poesia, inventar as palavras da língua.⁶³⁰*

O investimento consciente na forma, por meio do emprego de uma nova linguagem, também está na obra poética e ficcional de Mário de Andrade, além de comentado

⁶²⁸ Walter Benjamin. *Op. cit.* p. 77. (Grifos do autor).

⁶²⁹ Antonio Candido. “A Revolução de 1930 e a Cultura” in *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000. p. 182.

⁶³⁰ Walter Benjamin. *Op. cit.* pp. 77-78. (Grifos do autor).

extensivamente por ele em seus textos.⁶³¹ Em *Macunaíma* esta linguagem diferente é um dos atrativos, devido à utilização das falas brasileiras constitutivas do texto, associadas à força da imagem metafórica, com a qual toda a rapsódia é construída, transformando-a numa grande alegoria.

Todas estas pesquisas e buscas, até certo ponto angustiadas, refletiram na obra de Mário de Andrade, como afirma Gilda de Mello e Souza, sintetizando as produções andradinas, ao tratar de “A meditação sobre o Tietê”, poema de *Lira paulistana*:

*O processo poético que caracteriza a obra de maturidade de Mário é misterioso, intencionalmente oblíquo e, portanto, difícil. O pensamento sempre aflora camuflado através de símbolos, metáforas, substituições – expediente impenetrável para quem não possui um conhecimento mais profundo, tanto da realidade brasileira, como da biografia do escritor. De fato, uma das referências do seu código poético é o Brasil, que ele procura apreender em vários níveis, nas variações semânticas e sintáticas da língua, nos processos tradicionais da poética erudita e popular, nas imagens e metáforas que tira da realidade exterior: a cidade natal onde viveu, o mundo muito mais amplo da geografia, da história, da cultura complexa do país. E como a outra referência do código é o eu atormentado do artista, a poesia resulta numa realidade ao mesmo tempo selvagem e requintada, primitiva e racional, coletiva e secreta, que não se furta ao exame, mas está sempre disfarçada por trás da multiplicidade das máscaras.*⁶³²

Depois do longo percurso desta pesquisa é possível entender que tais preocupações já faziam parte da vida de Mário de Andrade mesmo antes dos anos de 1920 e continuaram, até nos últimos trabalhos, visto que *Lira Paulistana* (escrito do final dos anos de 1930 até início de 1945), é uma publicação póstuma. E, lendo mais uma vez o poema citado por Gilda de Mello e Souza, percebe-se o quanto Andrade ainda estava ligado ao bumba-meu-boi, e quanto o poema sintetiza as suas preocupações. Quase tudo que se disse de Macunaíma encontra-se em “A meditação sobre o Tietê”. Há, inclusive, um ritmo de

⁶³¹ Mário de Andrade. “O Movimento Modernista” in *Aspectos da Literatura Brasileira*. pp. 240-42.

⁶³² Gilda de Mello e Souza. “A poesia de Mário de Andrade” in *A idéia e o figurado*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2005. p. 31.

bailado e o “Boi Paciência” passa dançando e se afogando nas águas já poluídas do Tietê, como se no bumba estivesse. E o poeta melancólico desabafa nos últimos versos:

Transfigurado além das profecias!
Eu recuso a paciência, o meu boi morreu, eu recuso a esperança.
Eu me acho tão cansado em meu furor.
As águas apenas murmuram hostis, água vil mas turrona paulista
Que sobe e se espraia, levando as auroras represadas
Para o peito dos sofrimentos dos homens.
... e tudo é noite. Sob o arco admirável
Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca,
Uma lágrima apenas, uma lágrima,
Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê⁶³³.

⁶³³ Mário de Andrade. “A meditação sobre o Tietê” in *De Paulicéia desvairada a Café (Poesias Completas)*. p. 317. (Escrito entre 30.11.1944 e 12.02.1945).

Bibliografia

1- Obras de Mário de Andrade

- ANDRADE, Mário de. *Paulicea Desvairada* por Mario de Andrade. São Paulo: Casa Mayença, 1922. (Edição fac-similar da 1ª ed., publicada pela Edusp).
- _____. *Bumba do Rio Grande do Norte (Bom Jardim)*. Documento transcrito dos originais manuscritos (autógrafos e datiloscritos) de Mário de Andrade. IEB/USP/FMA/MMA-Cx 39 (1). São Paulo, 1926. (Anexo I).
- _____. “A Música do Nordeste brasileiro” in *O Jornal*. São Paulo, IEB, Recortes III, Microfilme do Álbum 35, s/d. (c.1929). [Anexo III].
- _____. *Danças Dramáticas do Brasil*. Tomo I. Oneyda Alvarenga (org.). São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.
- _____. *Danças Dramáticas do Brasil*. Tomo III. Oneyda Alvarenga (org.). 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia. Brasília: INL, 1982.
- _____. *Danças Dramáticas do Brasil*. Volume Único. Oneyda Alvarenga (org.). 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. (Reconquista do Brasil, 227 – Edição Comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna - 1922-2002).
- _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1963. (Obras Completas, vol. VII).
- _____. *Música, Doce Música*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. (Coleção Excelsior, vol. 44).
- _____. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo: Livraria Martins, 1963. (Obras Completas, vol. XVI).
- _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Telê Porto A. Lopez (estabelecimento de texto, introdução e notas). São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1978.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

- _____. *Namoros com a Medicina*. 4ª ed. São Paulo/Belo Horizonte: Martins/Itatiaia, 1980.
- _____. *Entrevistas e depoimentos*. Telê Porto Ancona Lopez (org.). São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- _____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. 2ª ed. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.
- _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- _____. *Os Cocos*. Oneyda Alvarenga (Preparação, introdução e notas). São Paulo/Brasília: Duas Cidades, INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. (Edição Comemorativa do 90º aniversário de nascimento de Mário de Andrade).
- _____. *Os Cocos*. Oneyda Alvarenga (Preparação, introdução e notas). 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. (Reconquista do Brasil, 2ª série, vol 229. (Edição Comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna).
- _____. *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- _____. *As melodias do boi e outras peças*. Oneyda Alvarenga (org.). São Paulo: Livraria Duas Cidades; Brasília: INL, 1987.
- _____. *O Banquete*. 2ª ed. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- _____. *Vida de Cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1993.
- _____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica: Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/ São Paulo: Livros Técnicos e Científicos e Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. (Biblioteca universitária de literatura brasileira).

- _____. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica, Telê Porto Ancona Lopes (org.). 2ª ed. 1ª reimp. São Paulo: ALLCA XX, 1997. (Col. Archivos, 6).
- _____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 18ª ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Telê Porto Ancona Lopes e Tatiana Longo Figueiredo (estabelecimento do texto). 1ª reimp. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação: Oneyda Alvarenga (1982-84), Flávia Camargo Toni (1984-89). Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília-DF: Ministério da Cultura, São Paulo: IEB, Edusp, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, série 2, vol.162).
- _____. *Pequena História da Música*. 10ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003. (Col. Obras de Mário de Andrade).
- _____. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Porto Ancona Lopes. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. (Obras de M. Andrade, 20. Edição Comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna).
- _____. *O empalhador de passarinho*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. (Obras de M. Andrade, 21. (Edição Comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna).
- _____. *O baile das quatro artes*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

Cartas

- _____. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- _____. *71 cartas de Mário de Andrade*. Lygia Fernandes (org.). Rio de Janeiro: Livraria São José, s/d.

- _____. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto: 1924-36*. Georgina Koifman (org.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Mário de Andrade, Cartas a Anita Malfatti. (1921-1939)*. Marta Rossetti Batista (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____. *Correspondência Mário de Andrade Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. 2ª ed. São Paulo: Edusp, IEB, USP, 2001. (Col. Correspondência, I).
- _____. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas: Aracy Amaral. São Paulo: Edusp/ IEB, 2001. (Col. Correspondência, II).
- _____. *Carlos e Mário*. Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade. Prefácio e notas às cartas de Drummond: Silvano Santiago. Organização e pesquisa iconográfica: Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.
- _____. *Carta a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.
- _____. *Pio e Mário – diálogo da vida inteira*. A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade. 1917-1945. Denise Guarinha, estabelecimento de texto e notas. São Paulo/Rio de Janeiro: Edições Sesc/Ouro sobre Azul, 2009.

2 - Obras sobre Mário de Andrade

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário*. Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade. Prefácio e notas às cartas de Drummond: Silviano Santiago. Organização e pesquisa iconográfica: Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.
- ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo/Brasília: Hucitec/INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917-1929* (documentação). Pesquisa, seleção, planejamento: Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima. São Paulo: IEB, 1972.
- _____. & LIMA, Yone Soares de Lima. *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. 2ª ed. revisada e ampliada. São Paulo: IEB/USP, 1998.
- _____. “O colecionador” in *Coleção Mário de Andrade: religião e magia; música e dança; cotidiano*. Marta Rossetti Batista (org.). São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2004. (Uspiana: Brasil 500 anos).
- CAMARGO, Suzana. *Macunaíma – ruptura e tradição*. São Paulo: Massao Ohno/João Farkas Editores, 1977.
- CARDOZO, Joaquim. “Macunaíma” in *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*. Mário de Andrade. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/ São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. (Biblioteca universitária de literatura brasileira).
- CASTELLO BRANCO, Carlos Heitor. *Macunaíma e a viagem grandota*. Cartas inéditas de Mário de Andrade. 2ª ed. São Paulo: Quatro artes editora, 1971.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. *Roteiro de Macunaíma*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- CHAMIE, Mário. *Intertexto: a escrita rapsódica – ensaio de leitura produtora*. São Paulo: Edição Práxis, 1970.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Secretaria

da Cultura e Tecnologia, 1977.

FACIOLI, Valentim. “Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: aspectos” in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. Vol. 50 – Jan/dez. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1992.

_____. “São Paulo Capital Brasil (Mário de Andrade: Literatura e Modernização)” in *Cerrados*. Brasília: Revista da Unb, 2009 (no prelo).

FERNANDES, Florestan. “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”. In *O Folclore em Questão*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1989. pp.147-168.

FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. *Macunaíma: enumeração e metamorfose*. Tese de doutoramento em Literatura Brasileira, DLCV/FFLCH/USP - São Paulo, 2006.

GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e ‘L’Esprit Nouveau’*. São Paulo: IEB/USP, 1969.

JARDIM, Eduardo. “Mário de Andrade: Retrato do Brasil” in *Mário de Andrade Hoje*. Carlos E. O. Berriel (org.). São Paulo: Ensaio, 1990.

_____. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JORDÃO, Marina Pacheco. *Macunaíma girando entre contradições*. São Paulo: Fapesp, Annablume, 2000.

KNOLL, Victor. *Paciente Arlequinada: uma leitura da Obra Poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec e Secretaria de Estado da Cultura, 1983. (Linguagem).

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*. Imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1972.

_____. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

_____. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. “Mário de Andrade cronista do Modernismo: 1929-1921”. In *Literatura e*

- Sociedade*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: FFLCH/USP, Modernismo, nº 7 – 2003/2004.
- MAJOR NETO, José Emílio. “A *Lira Paulistana* de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do Outro”. Tese de doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. DTLCC/FFLCH/USP, São Paulo, 2006.
- MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de Jamais Aconselhar: a Epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2007.
- MORAES, Rubens Borba de. *Lembrança de Mário de Andrade – 7 cartas*. São Paulo: Digital Gráfica, 1979.
- PASSOS, José Luiz. *Ruínas de Linhas Puras*. Quatro ensaios em torno de *Macunaíma*. São Paulo: Annablume, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Macunaíma e a ‘entidade nacional brasileira’” in *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PINTO, Edith Pimentel. *A gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- RAMOS JR., José de Paula. “A fortuna crítica de *Macunaíma*: primeira onda (1928-1936)”. Tese de doutoramento em Literatura Brasileira, – DLCV/FFLCH/USP. São Paulo, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. “Mário e o cabotinismo” in *Texto/contexto*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Col. Debates).
- _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Edusp/Editora da Unicamp/Perspectiva, 1993. (Col. Debates).
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.
- _____. *A idéia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2005.
- WISNIK, José Miguel. *Dança Dramática (poesia/música brasileira)*. Tese de Doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada. (Mimeo). Universidade de São Paulo, 1979.

3 - Obras sobre Cultura Popular

- ABREU, Márcia. *História de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 1999. (Histórias de Leitura).
- ALMEIDA, Renato. *Manual de coleta folclórica*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1965.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982. (Col. O Baile das Quatro Artes).
- AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. Com um estudo de Paulo Duarte. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignêz Novais. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987. (Coleção Princípios).
- _____. *Cocos: Alegria e Devoção*. Natal: Editora da UFRN, 2000.
- AYALA, Maria Ignêz Novais. *No arranco do grito*. Aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.
- BASTIDE, Roger. *Psicanálise do Cafuné*. E estudos de sociologia estética brasileira. Curitiba: Editora Guaíra, 1941. (Col. Caderno Azul, vol.2).
- _____. *Sociologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Editora Anhambi, 1959.
- _____. *Brasil Terra de Contrastes*. Maria Isaura Pereira Queiroz (trad.). Paulo Duarte (pref.). 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971. (Col. Corpo e Alma do Brasil).
- _____. *Arte e Sociedade*. Tradução Gilda de Mello e Souza. 3ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. “Cronotopo de Rabelais” in *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance*. 4ª ed. Aurora Fornoni Bernadini et alii (trads. do russo) São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.
- _____. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. 4ª ed. Yara Frateschi (trad.). Brasília/São Paulo: Ed. UnB/Hucitec, 1999.
- BONALD NETO, Olímpio. *Os Gigantes Foliões em Pernambuco*. Olinda: Fundação Centro de Preservação dos Sítios Históricos de Olinda, 1992.

- BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos Populares do Nordeste*. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1966. (Coleção Buriti, nº 10).
- _____. *Apresentação do Bumba-meu-Boi*. Recife: Editora Guararapes. 1982. (Cadernos Guararapes nº 5).
- BRANDÃO, Théó. *Um auto popular brasileiro nas Alagoas*. Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, nº 10, Recife, 1961.
- _____. *Folgedos Natalinos – Bumba-meu-boi*. Maceió: Museu Théó Brandão, 1976. (Coleção Folclórica da UFAL).
- BUENO, André Curiati de Paula. *Bumba-Boi maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- _____. *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 doutoramento em Literatura Brasileira – DLCV/FFLCH/USP. São Paulo, 2004.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Europa, 1500-1800. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz – O teatro do Povo do Nordeste*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2001.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa (trads.). 4ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Edusp, 2006.
- CARDOZO, Joaquim. “O bumba-meu-boi maranhense” in *Módulo*. Revista de Arquitetura e Artes Plásticas. Ano 1, nº 2. Rio de Janeiro: ago/1955.
- _____. *O Coronel de Macambira (bumba-meu-boi)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *De Uma Noite de Festa. Bumba-meu-boi em três quadros*. Rio de Janeiro: Agir, 1971. (Coleção Teatro Moderno, 23).
- _____. *Marechal, Boi de Carro*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1975. (Coleção Teatro Moderno, 26).
- CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro: MEC, 1957. (Biblioteca de Divulgação Cultural).
- _____. “Coco – uma síntese folclórica” in *Samba de umbigada*. Rio de

- Janeiro: MEC, 1961. (Biblioteca de Divulgação Cultural).
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- _____. *Literatura Oral no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984.
- _____. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.
- COSTA, Gilmar Benevides. *O canto sedutor de Chico Antônio*. Natal: Editora da UFRN, 2004.
- COUTO DE MAGALHÃES, José Vieira. *O Selvagem*. Edição comemorativa da 1ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. (Reconquista do Brasil, vol. 16).
- COX, Harvey. *A Festa dos Foliões. Um ensaio teológico sobre festividade e fantasia*. Edmund Binder (trad.). Petrópolis: Vozes, 1974.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. 39ª ed. Anamaria Skinner (estabel. do texto). Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora/Publifolha, 2000. (Col. Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- FERREIRA, Ascenso. *Bumba-meu-boi, Maracatu, Presépios e Pastoris - Ensaios Folclóricos*. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986.
- _____. *Poemas de Ascenso Ferreira*. Catimbó- Cana Caiana – Xenenhém. 5ª ed.
- FERRETTI, Mundicarmo. *Baião de dois: Zedantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. 2ª ed. Recife: CEPE, 2002.
- GAMA, Pe. Lopes. “A estultice do bumba-meu-boi” in *O Carapuceiro*. Crônicas de costume. Evaldo Cabral de Melo (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (Col. Retratos do Brasil).
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Maria Betânia Amoroso (trad.). José Paulo Paes (trad. dos poemas). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- IBIAPINA, Fontes. *Peremiologia Nordestina*. 3ª ed., revista e ampl. Teresina: Editora da UFPI, 2008.
- JAMBEIRO, Marusia de Brito. *Engenhos de rapadura*. São Paulo: IEB/USP, 1973.

- LIMA, Ivaldo Marciano de F. & GUILLEN, Isabel Cristina M. *Cultura Afro-descendente no Recife: Maracatus, valentes e catimbós*. Recife: Edições Bagaço, 2007.
- MAIA, Clarissa Nunes. *Sambas, batuques, vozerias e farsas públicas: o controle social sobre os escravos em Pernambuco no século XIX (1850-1888)*. São Paulo: Annablume, 2008.
- MEDEIROS, Sérgio. *Makunaíma e Jurupari. Cosmogonias ameríndias*. Sérgio Medeiros (org.) São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção textos, 13).
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Maria Elena O. Ortiz Assumpção (trad.). São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte*. Poesia e linguagem do sertão nordestino. 5ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1982.
- NÓBREGA, Antonio. *Nove de frevereiro*. São Paulo: CD Brincante Produções Artísticas, vol. 2, s/d.
- _____ & ALMEIDA, Rosane. *Danças Brasileiras*. São Pulo: Documentário do Instituto Brincante e TV Futura, 2005-2007.
- OLIVEIRA, Érico José Souza de. *A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalinho Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)*, Recife: Sesc, 2006.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Elegia para uma Re(li)gião*. Sudene, Nordeste. Planejamento e conflitos de classes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- PÁDUA, Vilani Maria de. *Tradição e modernidade em “O coronel de Macambira”, um bumba-meu-boi de Joaquim Cardozo*. Mestrado em Literatura Brasileira-FFLCH/USP. São Paulo, 2004.
- PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *Folk-lore pernambucano*. 1ª ed. autônoma. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.
- _____. *Folk-lore pernambucano*. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco. 2ª edição autônoma: corrigida, ilustrada e enriquecida com índice remissivo. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004. (Encartado CD-ROM contendo, na íntegra: *Anais pernambucanos, Vocabulário pernambucano e Dicionário de pernambucanos célebres*).
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Segredos guardados. Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das

- Letras, 2005.
- QUEIROZ, Maurício Vinhas. *Messianismo e conflito social*. (A guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916). 3ª ed. São Paulo: Ática, 1981.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Dominus/Edusp, 1965.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. David Jardim Júnior (trad.). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Ed. Vila Rica, 1991.
- RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- REAL, Katarina. *O folclore no Carnaval do Recife*. Leonardo Dantas Silva (apres.) 2ª ed. aument. e atual. Recife: Editora Massangana, 1990.
- REIS, José Ribamar Sousa dos. *Bumba-meu-boi. O maior espetáculo popular do Maranhão*. 2ª ed. Recife: Editora Massangana, 1984.
- RIBEIRO, Mário e NASCIMENTO, Leilane. *Cartilha do Carnaval*. Recife: Editora da Fundação de Cultura, 2008.
- ROMERO, Sílvio. *Folclore brasileiro. Cantos populares do Brasil*. Tomo I. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. (Col. documentos brasileiros, vol. 75).
- _____. *Folclore brasileiro. Cantos populares do Brasil*. Tomo II. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. (Col. documentos brasileiros, vol. 75 A).
- _____. *Folclore brasileiro. Cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985. (Col. Reconquista, vol. 87).
- SANTA-ANNA NERY, F. J. de. *Folclore Brasileiro: poesia popular – contos e lendas – fábulas e mitos – poesia, música, danças e crenças dos índios*. Trad., apres. e notas adicionais, Vicente Salles. 2ª ed. Recife: Fundaj/Massangana, 1992. (1ª ed. Paris, 1889).
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e*

- cordel*. Márcia Pinheiro (trad.). Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação de Cultura do Estado da Bahia, 2006.
- SATRIANI, Luigi M. Lombardi. *Antropologia cultural e análise da cultura subalterna*. Josildeth Gomes Consorte (trad.) São Paulo: Hucitec, 1986.
- SILVA, Severino Vicente da. *Festa de Caboclo*. Recife: Associação Reviva, 2005. (Vol I - Col. Maracatus Maracatuzeiros).
- SOLER, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. 2ª ed. corrigida e ampliada. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.
- TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular do Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- TELES, José. *O baião do mundo*. Recife: Prefeitura do Recife/Secretaria de Cultura – Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil – um panorama da linguagem cômica*. São Paulo: Hedra, 2000 (a).
- _____. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000 (b).
- _____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. *Os sons que vêm da rua*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *Os sons dos negros no Brasil – cantos, danças, folguedos: origens*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Introdução à poesia oral*. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida (trad.). São Paulo: Hucitec, 1997.

4 – Obras Gerais

- ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial. (1500-1800)*. 7ª ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Fragmentos

- Filosóficos. Guido Antonio de Almeida (trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ALI, Said M. *Versificação Portuguesa*. Manuel Bandeira (prefácio). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.
- _____. *Versificação Portuguesa*. Manuel Bandeira (prefácio). 1ª reimpr. da 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1954)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- ANDRADE, Manuel Correia. *A terra e o homem no Nordeste*. 4ª ed. revista e atualizada, São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.
- ANDRADE, Oswald de. *A Utopia antropofágica*. Inclui: “A antropofagia ao alcance de todos”, de Benedito Nunes. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- BANDEIRA, Manuel. *Seleção de Prosa*. 4ª impressão. Júlio Castañon Guimarães (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. “Poética de Gonçalves Dias”. In *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Volume único. Alexei Bueno (org.) Manuel Bandeira (textos críticos). Rio de Janeiro: Aguilar, 1998.
- BARRIO, Angel-B. Espina. *Manual de Antropologia Cultural*. 1ª reimpr. Mário Hélio Gomes de Lima (trad.). Recife: Editora Massangana, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Paulo Sérgio Rouanet (trad., apres. e notas). São Paulo: Brasiliense, 1984. (Col. Elogio da Filosofia).
- _____. *Obras escolhidas*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Magia e técnica, arte e política. 7ª ed. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1994. (Vol.I.)
- BORBA, Tomas e GRAÇA, Fernando L. *Dicionário de Música* (ilustrado) 2ª ed. Lisboa: Edições Cosmos, 1963.
- BORNHEIM, A. Gerd. *O sentido e a máscara*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Col. Debates).
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno – Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática,

- 1988.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Fiama Pais Brandão (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. (Col. Logos).
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1971.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lima de Freitas (ilustrações); Hernâni Cidade (prefácio); São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- _____. *et alii. A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Col. Debates, vol. 1).
- _____. *Estudo analítico do poema*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH, 1996.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CARPEAUX, Otto Maria. “O brasileiríssimo José Lins do Rêgo” in *José Lins do Rêgo*. Eduardo Coutinho e Ângela Bezerra de Castro (orgs.). Rio de Janeiro/João Pessoa: Civilização Brasileira/Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1991. (Col. Fortuna Crítica).
- CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa*. 27ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- CHAVES, Nelson. “Alimentação na Zona da Mata” in *Antropologia do Açúcar*. Recife: IAA/Museu do Açúcar, 1972. (Curso sobre antropologia do açúcar promovido pelo museu do açúcar nos meses de maio/junho de 1971).
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil – Modernismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970. (Vol. V).
- CRUZ, Eva Aparecida P. S. *A função de Orfeu e as pedras no caminho: leitura de “Bumba-meu-poeta” e outros textos de Murilo Mendes*. Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH/ USP. São Paulo, 2004.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia*. Manuel Bandeira (org.) Maximiano de Carvalho Silva (apresentação). 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1985 (Col. Nossos Clássicos, v.18).

- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *O engenho de açúcar no Nordeste*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1952. (Serviço de Informação Agrícola – documentação da vida rural nº 1).
- Enciclopédia da Música brasileira, erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.
- EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Candrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência e traduções*. Inéditos de Blaise Cendrars. 2ª ed., revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/Fapesp, 2001.
- FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*. Serafim Ponte Grande de Oswald de Andrade e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979.
- _____. “Modernismos daqui e de lá” in *D.O. Leitura*. São Paulo, ano 20, números 1 e 2, Janeiro/Fevereiro de 2002. pp. 46-55. (Revista da Imprensa Oficial do Estado e São Paulo).
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Maria Helena Martins (trad.). 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1974.
- FRANCESCHINI, Marcele Aires. *Ascenso Ferreira e o modernismo brasileiro*. Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH/ USP. São Paulo, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Nordeste – aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. (Col. Documentos Brasileiros, nº 4).
- _____. *Manifesto Regionalista*. 7ª ed. rev. e aum. Fátima Quintas (org.). Prefácio de Antônio Dimas. Recife : Fundaj/Editora Massangana, 1996.
- _____. *Casa Grande e Senzala*. Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil-1. 45ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Péricles Eugênio da S. Ramos (trad.) São Paulo: Cultrix, 1973.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. 2ª ed. Martha Conceição Gambini (trad.). Edgard de Assis Carvalho (revisão técnica). São Paulo: Editoras Unesp/Paz e Terra, 1990.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria

- de Estado da Cultura, 1989.
- HOLLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.
- JAMBEIRO, Marusia de Brito. *Engenho de rapadura: racionalidade do tradicional numa sociedade em desenvolvimento*. São Paulo: IEB/USP, 1973
- JARDÉ, Auguste. *A Grécia Antiga e a vida grega: geografia, história, literatura, artes, religião, vida pública e privada*. Gilda Maria Reale Starzynski (trad. e adapt.). São Paulo: EPU/Edusp, 1977.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura – um conceito antropológico*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- LIMA, Antônio Bento de Araújo. *Carta de Antonio Bento a Mário de Andrade*. Autógrafo, 1936. Fundo Mário de Andrade (FMA). Manuscritos de Mário de Andrade (MMA)– Danças Dramáticas (Bumba-meu-boi), Cx. 39 (2). IEB/USP. Anexo III.
- _____. *Manet no Brasil*. Estudo comemorativo da passagem do centenário da visita do pintor ao Rio de Janeiro – 1849-1949. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1949.
- _____. *Expoentes da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Clube de Arte, 1973.
- _____. “Comentários às ilustrações de Carybé”. In *Macunaíma*. Edição comemorativa do cinquentenário da publicação de *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. 1928-1978. Rio Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos e Edusp, 1979.
- _____. *Milton da Costa*. São Paulo: Kosmos, 1980.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*: volume único. Marly de Oliveira (org.) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Luciana Stegagno Picchio (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro: história social e cultura do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 1980.
- MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *A astronomia em Camões*. Rio de Janeiro: Lacerda

- Editores, 1998.
- NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Col. Elos).
- ORNELLAS, Manoelito. *Gaúchos e beduínos*. (A origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul). Prefácio de Érico Veríssimo. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1976.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, 1967. (A tradução dos trechos utilizados é minha).
_____. *Signos em rotação*. Sebastião Uchoa Leite (trad.) São Paulo: Perspectiva, 2005. (Col. Debates).
- PRADO JÚNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*. 21ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise*. 2ª ed. Recife: Massangana, 1988.
- SCHAAN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica na cerâmica marajoara*. Mestrado em História. PUC/RS. Porto Alegre, 1996. pp. 102 e segs. (Acesso ao trabalho Completo em pdf: www.marajoara.com/cultura).
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
_____. *Pindorama Revisitada – cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2000. (Série Brasil Cidadão).
- SIGAUD, Lygia *Os clandestinos e os direitos*. Estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- SILVEIRA BUENO, Francisco da. *Grande Dicionário Etimológico – prosódico da Língua Portuguesa*. 4º vol, 2ª tiragem da 1ª ed. São Paulo: Saraiva, 1968.
- SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. 4ª ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional e Edusp, 1971. (Col. Brasiliana, vol. 117. Edição castigada pelo estudo e exame de muitos códices manuscritos existentes no Brasil, em Portugal, Espanha e França, e acrescentada de alguns comentários por Francisco Adolfo de Varnhagen).

- SPINA, Segismundo. *Presença da Literatura Portuguesa I. Era Medieval*. 3ª ed. revista. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.
- _____. *A cultura literária medieval*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- _____. *Na madrugada das formas poéticas*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- TORRANO, Jaa. “O Mito de Dioniso” in Eurípedes. *Bacas*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. 5ª reimpressão. Rosa Freire D’Aguiar (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VICTORIA, Luiz Augusto Pereira. *Dicionário Básico de Mitologia – Grécia, Roma, Egito*. Ilustrado. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- WILIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade – na História e na Literatura*. Paulo Henriques Brito (trad.). São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- WISNIK, José Miguel. “Machado Maxixe: o caso Pestana” in *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira 4/5. Literatura e Canção. pp. 13-79. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANEXOS

ANEXO I

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo/USP
Fundo Mário de Andrade
Manuscritos de Mário de Andrade (MMA) - Cx 39 (1)
Danças Dramáticas – Bumba-meu-boi

Bumba do Rio Grande do Norte (Bom Jardim)⁶³⁴ **Cenas⁶³⁵**

- 1- Abertura
- 2 - Dansa
- 3 - Abôio
- 4 - Pastorinha
- 5 - Dansa e canto do boi (Baiano do Boi)
- 6 - Zé Maria
- 7 - Urubu
- 8 - Retirada do Boi
- 9 - Desafio
- 10 - Gigante
- 11 - Burrinha
- 12 - Cabocolinha⁶³⁶
- 13 - Mané da Lapa
- 14 - Os Galantes⁶³⁷
- 15 - Birico
- 16 - João Gurujuba
- 17 - O lenço
- 18 - Ciranda
- 19 - Rosalina
- 20 - O Gracioso⁶³⁸
- 21 - Bendito

⁶³⁴ Documento transcrito dos originais manuscritos (autógrafos e datiloscritos) de Mário de Andrade.

⁶³⁵ Mário de Andrade omitiu o Doutor dessa lista de cenas, mas ele aparece no corpo do Bumba, entre o Baiano do Boi e a cena de Zé Maria.

⁶³⁶ Cabocolinha ou Caboclinha, personagem misteriosa, de origem indígena, assim como a dança dramática de nome Caboclinhos, que são personagens que dançam fantasiados de índios. (Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, p.211). Mário de Andrade a descreve na hora da sua entrada.

⁶³⁷ Galantes: personagens não cômicos, vestidos de indumentária vastamente ornamental e ajudam a cantar as toadas e loas do bumba bem como dançar os baianos. Já foram cantadores de procissão, onde entoavam hinos laudatórios aos Santos. (Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, p.419).

⁶³⁸ Gracioso é o nome dado ao Mestre no bumba de Natal/RN, por ele vir bem vestido, até mais que os Galantes. Também foi uma personagem cômica de ópera anônima, sobre o nascimento de Jesus. (Mário de Andrade. *Dicionário Musical Brasileiro*, p.246). Talvez o nome venha da graça que tal personagem fazia.

- 22 - Cantiga
- 23 - Cantigas de Engenho
- 24 – Despedida

Personagens

1- Mateus

Vaqueiro preto. Usa a 'veste' de couro ou paletó comum amarrado no pescoço por uma correia de couro. Chapéu de couro. Peitoral. Chicote. Um chocalho (campainha de vaca, cincerro) amarrado na veste.

2 - Birico

Máscara com bigodão caído. Chicote. Roupa comum. (Ambos [refere-se a Mateus] sempre em cena. Cantam sapateiam dansam).

3- Gracioso (ou Mestre)

Figura central. Principalmente nos bailados. Aparteia Mateus e Birico. É oficial. Dólmã de farda, calça, com lista vermelha. Fita a tiracolo. Chapéu de papelão formando coroa, enfeitado de espelhos. Quanto mais espelhos indica personagem mais baluda. Espada.

4- Dois Galantes

Idem ao Gracioso. Menos suntuosos.

5- Duas Damas

Rapazes em travesti. Chapéu de moça. Fitas.

6- O coro

Além das personagens episódicas.

(Faltam apenas os recitativos)

Instrumentos

- 1 viola (principal)
 - 1 rabeca (violino)
 - 1 harmônica
- (instrumentos redobráveis)*

Representação

Cena

Ar livre, frente de casa importante. Em geral a casa se fecha antes da cerimônia como se donos estivessem dormindo. No fundo dois paus em que penduram um pano. As entradas e saídas por debaixo do pano.

I – Coros de Abertura⁶³⁹

O coro invisível entra por trás do pano.

1 - (em desuso já)

1

Meu sinhô dono da casa
Qu'eu venho de madrugada
Si num me abrir's essa porta,
Num sois filiz, num sois nada!

2

Sinhóra dona da casa,
Dente de marfim dôrado,
Você é nossa madrinha,
Nóis somos seus afiado!

3

Sinhóra dona da casa,
O sinhô também, meu amo,
Viemos dá boas festas,
Dá boa-entrada du ano!

4

Essa casa é muito grande
E a sombra dela nos cobre;
Toda vida vi dizê:
“Casa grande, gente nobre”.

5

Avistei os santos Reis,
Assubindo pru artá,
Cum livro de oro na mão
Pra missa nova cantá.

⁶³⁹ A disposição das estrofes no original manuscrito e no datilografado muda, isto é, no escrito com caneta-tinteiro e em papel de partitura, e que devem ser as anotações colhidas com Antônio Bento, a primeira estrofe está sempre sob as cifras da partitura e, em seguida, aparecem apenas mais duas estrofes - quando existem -, dispostas uma ao lado da outra. Há folhas pautadas e avulsas com o restante das letras das estrofes, manuscritas. Já nos originais datilografados em papel jornal, as estrofes estão umas atrás das outras, numeradas e sem as rubricas explicativas. E, é nesta segunda versão dos originais (datilografada) que a prosódia está mais marcada, ou seja, ao tomar nota enquanto ouvia, Mário de Andrade não se preocupou tanto em mudar a acentuação da pronúncia, escreveu corretamente quase todas as letras, todavia, ao datilografar deu preferência ao modo que foi pronunciado. Mantive a disposição e a prosódia desta segunda versão, por ser a última e definitiva, feita pelo recolhedor.

2 - (em uso agora)

1

Aqui viemos cantá
Como se entra na corte;
Meus senhores e sinhóras,
Deus lhi dê muito boa-sorte!

2

Ôh de casa! ôh de fora!
Mangerona quem 'stá aí!
Ou é o cravo ou é a rosa,
Ou a flô do bugari.

3

Eu bati na tua porta,
Pus a mão na fechadura,
Eu falei, tu num falaste,
Coração de pedra dura!

Durante o coro entra Mateus montado no Birico pra oferecer o boi pro dono da casa. O dono é sempre chamado por ele de “sinhozinho”, recordação da escravidão. Terminando o coro entram os 5 outros personagens tomando a seguinte disposição:

Dama Galante Gracioso Galante Dama
o o O o o

Mateus e Birico durante toda a peça fazem micagens, discutem, dizem pilhérias, fazem rir.

II – Dansas (7 personagens) instrumental⁶⁴⁰

Vários recitativos.

Retiram-se os 5 personagens secundários.

III – Aboio – este é mesmo aboio de gado.

1

Boi Espaço munganguêro
Chegue pra ponta da lança!
Que o duro também se quebra
- Êh boi bunito! –
E o brabo também se amansa!

2

Sacudi meu lenço branco

⁶⁴⁰ Estas músicas instrumentais para dançar são os baianos, que também podem ter letra, como é o caso do Coco do Piauí, o qual não aparece no manuscrito. Seguindo o roteiro do Boi de Fontes, Oneyda Alvarenga o intercalou entre os baianos. Encontrei-o nos originais datilografados, fora de seqüência, mas com a observação do recolhedor, de que era do Rio Grande do Norte. Encontra-se no final deste documento, para não interferir na seqüência dada por Mário de Andrade.

Por cima da nuv'iscura;
Sustente a sua palavra
- Eh boi bonito! –
Que eu tenho a minha sigura.

3

Quem mora im bêra de estrada
Adonde passa passageiro
É obrigado a dar arrancho
- Eh boi bonito! -
Aquele que é boiadeiro.

IV – Pastorinha

Rapaz vestido de menina. Ou uma das damas. Entra puxando o boi por lenço nos chifres. Canta dialogando com Mateus e Birico.

1

- Linda Pastorinha,
Que fazeis aqui?
- Vim buscáa meu gado,
- Ôh maninha! -
Que aqui perdi!

2

Linda moreninha
De minha paixão,
Nunca mais te tiro
- Ôh maninha! -
Do meu coração!

3

Oh sinhô meu amo
Da gola amarela,
Num namore a moça
-Oh meu amo!
Que a moça é donzela!

Boi entra – característico passo pesado ritmado. Cabeça é uma caveira de boi, chifruda. Corpo armação coberta de pano com desenhos, figuras geométricas no geral, em vermelho. Na cabeça uma estrela pintada. O homem debaixo da armação olha por um buraco no pescoço do boi. Durante o canto da Pastorinha e em geral quando está vivo, o boi se mexe muito, investe, implica com Mateus e Birico.

V – Dansa e cantiga do boi (Baiano do Boi)

Mateus e Birico cantam brincando com o boi.

1

Êh boi bunito
Êh! Bumba
Boi disingano
Êh bumba!

2

Meu boi bunito

Boi aligria
Istrele do Norte
Fulô do dia

Euá,
Êh bumba!
Folga meu boi { bis }
3
Meu boi bunito
Meu boi chuvisco,
Deixa Mateus
Pega Birico!

Enquanto o boi dança, a Pastorinha sai. Depois de dansas, brinquedos, pândegas, ridículos, Mateus e Birico matam o Boi. Cantam os mesmos com o tema da Pastorinha.

1
Lá morreu meu boi
Que será de mim
Manda buscar outro
- Ôh maninha
Lá no Bom Jardim! (Piauí)⁶⁴¹

2
Que meu boi vivê
Boto na iscola
Pra aprendê a lê!
- Ôh maninha
Pra tocar viola!

Mandam chamar o doutor. Este acabado de formar em Coimbra, entra recitando. Examina o boi, porém não consegue resolver o caso. Não sabe dizer se está morto ou vivo. Mateus e Birico resolvem dar um cristel no boi. Os meninos que estão perto são agarrados para servirem de cristel. O menino pegado fica desmoralizado, passa a se chamar Zé Maria. Todos fogem por isso e custa pegar um. Começa a cantiga do Zé Maria, cantada por Birico.

⁶⁴¹ A palavra Piauí entre parênteses é justificada por Mário de Andrade no manuscrito autógrafo, enviado a Luciano Gallet, onde Andrade entremeia no original em papel de partitura, recados para o músico, dentre os quais: “Si faltar melódica (sic), uma que recomendo pela popularidade, embora não faça propriamente parte do auto, (é evidentemente inspirada nele) é o ‘O meu boi morreu’, que aliás é mesmo do nordeste e talvez do Rio Grande do Norte, onde o último verso se canta em vez de ‘Lá no Piauí’, ‘Lá no Bom-Jardim’ (Bom Jardim é um Engenho importante do Rio Grande do Norte)”. *In Bumba, meu boi!* “Melodias do auto Bumba, meu boi! tal como cantado no Rio Grande do Norte. Recolhidas em São Paulo por Mario de Andrade, em 1926”. (autógrafo do autor). Fundo Mário de Andrade. MMA. Danças Dramáticas (Bumba-meu-boi), Cx.39(1), IEB/USP.

VI – Música de Zé Maria

1

Zé Maria, Zé Maria,
Adonde foi que s'iscondeu?
Tanta bala, tando chumbo,
Zé Maria num morreu!

2

Lá detrás da padaria
Tem um pé de fruta-pão,
Todo dia boto um
Pra mulé do meu patrão.

3

Macêra, minha macêra,
Macêra das aligria,
Os anjos do céu se alegram
De me vê na padaria.

O doutor não acertou e o cristel não produziu efeito. Chamam o urubu pra ver se o boi morreu. É um menino de preto. Dança pesado, de cócoras ou de joelhos, mexendo os ombros. Entra dansando e entra no cu do boi.

Cantam Mateus e Birico

VII – Urubu

1

Urubu é passo (pássaro) limpo, limpo, limpo,
Urubu é passo feio, feio, feio,

2

Urubu é passo nobre, nobre, nobre,
Urubu é passo sujo, sujo, sujo!

3

Urubu é passo preto, preto, preto,
Urubu é passo limpo, limpo, limpo!

(Em seguida a cada estrofe do canto sempre segue refrão instrumental repetindo o mesmo canto um bocado variado que nem este que dou aqui do Urubu).

Boi nada. Então Mateus o excita. Quer comer? Quer beber? Quer ir embora? etc.etc. até que pergunta: Quer um saco de dinheiro que o Coronel (dono da casa) tem guardado aí? (O bumba sempre arrecada dinheiro). Então o boi acorda, se mexe, muge, revive.

Ressurreição do boi

Mateus e Birico cantam no tema da Pastorinha:

Alevanta boi
Do meu coração,
Que o dono da casa,
- Ôh maninha
Tem boa função.

O boi dança, faz desordens, saúda o dono da casa e a família deste. Mateus e Birico cantam.

VIII - Retirada do boi

1

Meu boi bunito
Boi disingano
Dá um adeus
Até para o ano!
 Ôh êh bumba
Folga meu boi (bis)

2

Meu boi bunito,
Boi aligria,
Ao dono da casa
Faiz curtizia!

3

Meu boi bunito,
Meu boi Cigano,
Boi, te despede
Até par' o ano!

4

Meu boi bunito,
Meu boi Judeu,
Aboia o boi, Birico
Leva o boi, Mateu!

5

Meu boi bunito,
Meu boi bargado (bragado),
Vamos s'imhora
Num sapatiado!

Boi sai fazendo cortesia. Mateus e Birico entoam um desafio na viola.

IX – Desafio

(Martelo)

1

Azulão da perna preta,
Da perna preta azulão,
Cavo cacimba no sêco,
E bebo água no salão.

2

Sim sinhô, seu fura-pedra,
Teu martelo é batedô
Quanto mai u sinhô se avexa
Mais pancadas eu lhe dô!

3

Me chamarum pra cantá
Lá na vila de Arei (Arêz);
Cheguei lá caí duente

Treis dia num vadiiei.

X – O Gigante

Homem - enfiada na cabeça uma cabaça grande, onde pintaram olhos enormes, boca, nariz. Cabelo de algodão. A cavalo. Cavalo de armação que o homem enfia na cintura. Montaria antiga feminina. Saia muito rodada. Ancas grandes. Voz cavernosa. Tem 300 anos.

Mateus indaga (o que quer?). O Gigante vem campeando a mulher que morreu há 300 anos. Nome dela é enorme. Gigante dança baiano lerdo e pesado

Mateus e Birico cantam.

1

Meu Deus, que bicho é esse
Que na roda apareceu!
Foi por causa desse bicho
Que a alma do boi se perdeu

2

Oh Mateus, que bicho é esse
Que apareceu no lugá?
- É um cavalo istrangêro
Que saiu para dansa.

3

Ôh meu cavalo marinho
Da cabeça de algudão,
Dê viva o dono da casa
Qu' é a sua obrigação!

4

Gigante, quando eu te vejo
Na roda para dansar
Parece os anjo do céu,
Meu Deus, cumparando má!

5

Chega pra diante, Gigante,
Dexêmo de cirimonha
Eu já istô aburrecido
Da tua poca vergonha!

6

Gigante, cavalo é boi,
Cavalo num é boi não:
Que boi vai pro açôgue,
Cavalo vai pro sertão.

7

Gigante cadê a chave,
A chave do teu baú?
- Ficou na Maçonaria
Do Rio Grande do Sul

8

Gigante, quando viesses
Da tua terr' intrangêra,
Praquê num trussesses logo

Tua amada cumpanheira.

9

Arretira-te gigante

Que o caso está perigoso

Quem se arretirou amante,

Faz ação de generoso.

Encontram a mulher do Gigante (uma das Damas). Casam de novo e saem.

XI – Burrinha

Mulher montada num burro. Dansa um sapateado rápido.

Mateus e Birico cantam.

1

Zabelinha, Zabelinha,

Zabelinha, Zabelão,

Come pão, como farinha

Come tudo que lhe dão!

- Olêê, olêê

Olêê, cumo hé-de sê!

2

Chega, chega minha burra,

Aqui p'a dentro da sala,

Venha dá munto bâ-noite

Ô sinhô dono da casa!

3

Mã burrinha como mio

Também bebe aguardente,

Arrenego desta burra

Que num pode cum a gente!

4

Mã burrinha come mío,

Come paia de arrôiz,

Arrenego desta burra

Que num pode cum nós dois!

5

Barro duro, barro duro,

Barro duro, barro mole,

Faiz a tua dispidida,

Vamo, vamo-nos imbora!

6

Vamo, vamo, minha burra,

Vamo, vamo-nos imbora,

Que a noite é d'escuro

Vamo vê tua senhóra!

XII - Cabocolinha

Persongem mística, derivada talvez da Caapora. Veste de índia entra assobiando e pulando. Dansa especial e difícil.

1

- A cabocolinha
Dansa muito bem!
- Por isso me chamum (chamam)
“Minina, meu bem!”

2

A cabocolinha
Dansa muito má,
Pode se chamá:
-Marica, Iaiá!

3

A cabocolinha
Vem de Coitêzêra,
Pode se chamá:
Marica facêra!

XIII – Manuel da Lapa

Coreografia de bebedeira. Homem, um dos Galantes ou outro. Na cabeça uma urupema, por cima um saco que amarra na cintura. Sapateado muito rápido. No meio da frase musical, ajoelha-se e de cócoras, roda o tronco fazendo circunferência (figura usada nos bailados russos). Mateus e Birico cantam:

1

Seu Manué da Lapa que vem do Assú (bis)
Vem carregadinho de fôia de cajú! (bis)

2

Seu Manué da Lapa que vem do sertão, (bis)
Vem carregadinho de rama de algudão. (bis)

3

Seu Manué da Lapa que vem da Ribêra, (bis)
Ele é casado cum sua facêra. (bis)

4

Seu Manué que mora na Lapa (bis)
Ele é casado, tem sua mulata. (bis)

5

Quando ele bebe que fica chulado, (bis)
Carrega em baxo, meu bem, bem por baxo, (bis)
Dá vorta no meio, barrabo, Sinhá!

XIV – Galantes

Braços dados com as Damas passeiam lentamente pelo terreiro e cantam com M. e B.

1

Vamos manas, por aqui,
Cum gado sem pasto,
Cum a mulé sem marido,
Cum iscravo sem sinhô! (bis)

2

Quem quisé baiá
Mas quem quisé baiá!
Eu mi vô pras Alagoa,
Terei temp' pra dêlatá!

XV – O Birico

Pedem para ele cantar uma moda (Serve de acalanto).

Toada⁶⁴²

1

Ôh minha rosêra branca
Purqu'istáís tão disfoiada?
Foi o vento da tardinha
Sereno da madrugada.

2

Tanta laranja madura,
Tanto limão pelo chão,
Tanta mocinha bunita,
Tanto rapaiz bestalhão.

XVI – João Gurujuba

Velho de máscara feiosa, com barba de algodão. Voz cavernosa. Recita em parlato.

Recitativo pausado.

João Gurujuba:

- Eu quero fazê a barba!

Mateus e Birico:

- 'Spera aí, meu véio,
Que eu já vou, já venho,
Vô buscá istojo,
Vô buscá naváia,
Vô buscá a toáia,
Pra fazê a barba,
Pra ganhá dinhêro!

Acendem lamparina, pegam o velho, botam fogo na barba. Velho abandona máscara e foge correndo.

XVII – Dansa do lenço (instrumental)

Entram Galantes, Damas, Gracioso e com Mateus e Birico, todos com lenço na mão, dansam.

Dansam em seguida esta Ciranda.

XVIII – Ciranda

Ôh Ciranda, cirandinha
Vamo todos cirandá,
Vamo dá a meia vorta
Vorta e meia vamo dáa,
E depois da vorta dada
Cavalêro troca o pá! (bis)

⁶⁴² No manuscrito está escrito “Moda”, no datilografado, “Toada”.

E alterando os pares variam a dansa.

XIX – Rosalina

Cantada entre os Galantes e uma Dama. Já não entra mais no bumba. Romance nortista. Moça pobre apaixonada por homem rico, mas que não cede por orgulho. Afinal acaba cedendo, procura o ‘doutor’ e se casam.

- Ôh de casa! – Oh de fora!

- Nego, vá vê quem t’ahí

- Seu dotô, é Rosalina

Que vem hoje pur’aqui!

- Corre, corre, meu cavalo,
Meu cavalo corredô!

Vamo ver-r-a Roaslina
Na casa de seu dotô!

XX – Cantiga⁶⁴³

Gracioso, Galantes e Damas. (Cantiga de roda parece)

Quem quisé comprá eu vendo
Ané de outro lavrado,
Cambraínha, peça fina,
Pur um preço acomodado!

XXI – Bendito

Mateus e Birico recolhem espóstulas. Os outros cinco “tiram sortes”, isto é, dão lenço a assistente que o retoma com dinheiro dentro.

1

Nossa Senhora já’s tá
Com seu joeio chagado,
Pidindo a seu bento fio,
- Oh meu Deus! -
Que me dê ô menu um cruzado! (ao menos)

2

Nossa Senhora já’s tá
Com seu joeio no chão,
Pidindo a seu bento fio,
- Oh meu Deus! -
Que me dê ô menu um tostão!

3

Do tronco nasceu a rama

⁶⁴³ Na lista das cenas, no início, corresponde ao Gracioso.

Da rama nasceu a flô,
Da flô nasceu Maria,
- Oh meu Deus! -
Mãi de nosso Redentô!

XXII – Cantiga (*Antonio Bento não lembrava a letra*)⁶⁴⁴.

Senhora, seu passarinho
Toda noite me chamou
Quando foi de madrugada
Foi-se embor'e me deixou.

XXIII – Cantigas de Engenho

*Feita a coleta, armam engenho pequeno, tipo chamado “bulandeira” puxado a besta. Vem padre e benze engenho. Os cinco (Gracioso, 2 Galantes, 2 Damas) fazem de animais. Pegam as fitas e giram pra direita, pra esquerda. Mateus e Birico, de chicote, “tangem” os animais*⁶⁴⁵.

1ª Cantiga

Meu engenho é novo
É de D. Mariana
Tange a besta, nego!
Meu cabôco, bate a cana!

2ª Cantiga

Sinhô Morêra Césa
Vamo pra Canudo
Matá Cunseiêro
Cum jagunç'e tudo!

Zô Morêra Césa [Os (soldados de) Moreira César]
Forum inganado,
No primêro fogo
Saiu baliado!

Quero que dê licença
Já nessa hora
Pra falá do uso
Das moça de agora.

Elas diz: - Mamãi,
Vamos prá igreja
Fazê uns namoro
Que os santo num veja!

⁶⁴⁴ Há esta observação no manuscrito, mas a quadra está completa noutro manuscrito enviado para Luciano Gallet. Ambos foram coletados com ajuda de Antônio Bento.

⁶⁴⁵ Ao lado desta observação há um desenho feito por Mário de Andrade e reproduzido em *Danças Dramáticas do Brasil*, p. 591.

Elas diz: - Mamã,
Quero meu vistido,
Pr'eu fazê bem curto,
Cu's braços perdido!

Quero o meu vistido
De seda amarela,
Pr'eu fazê bem curto
No mei' da canela!

Esta nossa musga
Basta pur agora
Adeus povo todo
Que eu vou imbora!

(Estes dois são cantos de trabalho, provavelmente).

XXIV – Despedida

Aparecem todos os personagens, episódicos e não, e cantam e dansam de roda. Nos lugares marcados por X batem com o pé forte. A despedida é agradável ou desagradável, conforme a coleta rendeu.

Versos de Coleta boa

1ª cantiga

1

Esta casa é bunita
Pur dentro, pur fóra não:
Pur dentro cravos e rosas
Pur fora mangiricão

2

Essa nossa dispidida
Faiz o curaçon chorá;
Adeus, até par' o ano
Si nós ainda vortá!

3

Quando eu me fô dessa terra,
Saio partindo de pena;
Diz adeus qu'eu vô imbora,
Minina da cô morena!

4

Pra cantá a dispidida
Pricisa juízo fino;
Viva rapazes e moças,
Hóme, mulé e minino!

5

Quando passá pela crúiz,
Faça venda cum chapéu;
Pidirmos ao Santos Reis

Que leve noss'alma'ô céu!

6

Ôh sinhô dono da casa,
A noís quêra disculpá,
Que nóis num samo dinhêro
Que a todos possa agradá!

7

Viva Damas e Galantes,
Viva Birico e Mateu,
Viv'o dono dessa casa
E viva quem mereceu.

8

Quando eu saí dessa terra
Hei-de saí avuando
Qu' é pras ave num dizerim
Que m'incontrarum chorando!

2ª cantiga

1

Meus senhores e senhora
Despedida de Belém
Despedida, despedida,
Até para o ano que vem!

2

Despedida, despedida,
Em louvor a São Francisco,
Meus senhores e senhoras
Fiquem todos na paz de Cristo!

FIM

(Versos de coleta ruim)⁶⁴⁶

Este costume de cantar coisa agradável ou desagradável pra gente da casa, conforme a coleta, vem das janeiras de Portugal. Se a coleta for ruim lá cantam:

Esta casa cheira a breu
Aqui tem algum judeu
Ou:
Esta casa cheira a unto
Aqui mora algum defunto

⁶⁴⁶ Não há registros, neste bumba, de toadas relacionadas à coleta ruim, mas estas observações estão no manuscrito, em nota no final da coleta do bumba de Bom Jardim. Também está em nota no livro *Danças Dramáticas do Brasil*. p.636.

Coco do Piauí, com seu Baiano⁶⁴⁷

1

Ua véia munto veia
Num pudia se aluí,
Chamando a rapaziada
Pro coco do Piauí!

2

O coco do Piauí!
Todo eu cortei-lhe o cacho
Cum a faca de dois gume
Na bêra de um riacho.

3

Quatro moça nãa festa,
Dansarum sem se sintí
Só cum o gosto da pancada
Do coco do Piauí!

4

Um véio mais ãa véia
Que num pode mais siguí,
Mais (mas) qérim dáa ãa vorta
No coco do Piauí!

Lamento de Mateus⁶⁴⁸

Mateus quando Berico morre.

1

Sòdades eu tenho do país do norte
Meu Deus, protegeí um fio sem sorte!
Sòdades eu tenho, lá pur onde andei.
Do meu Ciará, do povo que amei!

2

Eu vinha do norte, meu vinh' do sú,
Meu Deus protegeí esse pobre nu;
Sòdades eu tenho do centro das mata,
Lá do meu sèrtão, do leite das vacas!

⁶⁴⁷ Peças soltas, que não estavam no original manuscrito, mas entre as folhas datilografadas. Provavelmente são toadas que Mário de Andrade recolheu em Natal e ficaram fora do manuscrito que já existia. Foram datilografadas com um aviso de que eram do bumba do Rio Grande do Norte. Há vários baianos instrumentais nestas mesmas condições, todos incluídos por Oneyda Alvarenga em *Danças Dramáticas do Brasil* ou em *As melodias do boi e outras peças*.

⁶⁴⁸ Essa toada não está no original manuscrito, mas foi recolhida por Mário de Andrade, com o cantador João Sardinha, de acordo com informação do próprio poeta na “Psicologia dos Cantadores” (*Danças Dramáticas do Brasil*, p.543). A toada está neste mesmo livro, na página 612. Quanto à rubrica: “Mateus quando Berico morre”, não me foi possível entender o porquê, pois esse personagem não morre, fica em cena com Mateus até o final do bumba. A própria letra do “Lamento” nada tem a ver com a morte de Birico. Mateus se lamenta da própria pobreza, da saudade que sente dos familiares e do sertão, sua terra natal.

Baiano do Boi⁶⁴⁹

1

Meu boi bunito,
Boi Aligria,
Istrêla do Norte,
Fulô do dia!

2

Meu boi bunito,
Boi Coração,
Faiz ãa “venda” (saudação)
De venta no chão!

3

Meu boi bunito,
Boi da aligria,
Ûa venda bem feita
A toda a famia!

4

Meu boi bunito,
Boi Coração,
Dansa de roda
Um galopão!

5

Meu boi bunito,
Bo Maracajá,
Baxa a cabeça,
Vamo vadiá!

6

Meu boi bunito
Meu boi judeu,
Folga de roda,
E dá em Mateu!

7

Meu boi bunito,
Meu boi Chuvisco,
Folga de roda
E pega Birico!

8

Meu boi bunito,
Meu boi bunito,
Dêxa o Birico
E dá-lhe na Rosa!

⁶⁴⁹ Versão maior encontrada entre os trabalhos datilografados. Mário de Andrade havia riscado as últimas duas estrofes, mas como não se repetem, manteve-as. O mesmo fez Oneyda Alvarenga, que as transcreveu no livro *DDB*, por “não entender a razão do corte”. p.625. Provavelmente esta letra está mesclada com a do bumba de Fontes, pois na estrofe nº 8 fala da personagem Rosa, que não é do bumba de Bom Jardim, mas do de Fontes.

9

Meu boi bunito,
Meu boi judeu!
Abóia o boi, Birico,
Leva o boi, Mateu!

10

Meu boi bunito,
Meu boi bargado,
Vamus'imhora
Num sapateado!

Anexo II

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo/USP
Fundo Mário de Andrade
Recortes - “Diário Nacional” — Microfilme 48 - 14.02.1928

“Regionalismo”⁶⁵⁰

Na arte brasileira, até mesmo na moderna, o elemento regional está comparecendo com uma constância apavorante. Carece acabar com isso logo.

Na pintura, com exceção de Tarsila do Amaral, que sempre fugiu com muita discrição do elemento propriamente regional, este elemento se manifesta às vezes tendencioso, mesmo em artistas muito bons que nem Di Cavalcanti.

Hoje em dia é rara a exposição brasileira de pintura que não tenha uma figuração mais ou menos inconsciente de regionalismo. Querem fazer “nacionalismo” porém despencam logo para o elemento característico, especificamente regional. Isso quando mais não seja prova nos artistas uma fraqueza molenga de concepção criadora e uma pobreza de cultura.

Regionalismo em arte como em política, jamais não significou nacionalismo no único conceito moral desta palavra, isto é: realidade nacional. Significa mas é uma pobreza mais ou menos consciente de expressão, se observando e se organizando numa determinada e mesquinha maneira de agir e criar.

Regionalismo é pobreza sem humildade. É a pobreza que vem de escassez de meios expressivos, da curteza das concepções, curteza de visão social, caipirismo, saudosismo. Comadrismo que não sae do beco e o que é peor: se contenta com o beco. Porque quando o artista é deveras criador, bem que pode parar num beco toda a vida, porém feito Lasar Segall nas obras brasileiras dele, tira do elemento regional um conceito mais largo, alastra o documento, humanizando-o.

⁶⁵⁰ Texto de Mário de Andrade, publicado no *Diário Nacional*, em 14.fev.1928, não saiu em livro ainda. Encontra-se em estado tão precário que foi microfilmado, mesmo assim não é possível conseguir xerox.

A manifestação mais legítima do nacionalismo se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo. Porque na verdade, qualquer nacionalismo imposto como norma esthetica, é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um indivíduo livre. Não tem nenhum gênio grande que seja estheticamente nacionalista. E até são raros os que a gente pode chamar de psicologicamente nacionalista.

O nacionalismo só pode ser admitido consciente quando a arte livre de um povo ainda está por construir. Ou quando, perdidas as características básicas por um excesso de cosmopolitismo ou de progresso, a gente carece buscar nas fontes populares as essências evaporadas. Como é o caso da música italiana depois do período absurdo de Verismo.

Agora o regionalismo, esse não adianta nada nem para a consciência de nacionalidade. Antes a conspurca e depaupera, lhe estreitando por demais o campo de manifestação e por isso a realidade. O regionalismo é uma praga antinacional. Tão praga como imitar a música italiana ou ser influenciado pelo estilo portuguez.

M. de A.

Anexo III⁶⁵¹

A música popular do nordeste brasileiro **MARIO DE ANDRADE DE VOLTA DUMA VIAGEM DE ESTUDOS,** **CONTA A “O JORNAL” AS SUAS IMPRESSÕES** **(Da Sucursal d’O JORNAL em S. Paulo)**

S. Paulo – Faz uma semana que Mario de Andrade chegou do nordeste brasileiro. O autor de “Macunaíma” deve ter impressões interessantes para contar a O JORNAL. E o redactor vae visitar a casa da rua Lopes Chaves onde reside Mario de Andrade.

A conversa começa familiarmente:

- Então está satisfeito com a viagem?
- Nem se fala! muitíssimo.
- Mas ouvimos dizer que não fez apenas um passeio, trabalhou também...
- É verdade. Passeei muito e trabalhei muito. Os resultados que colhi são optimos. Inesperados mesmo. Colhi muita coisa, melodias principalmente.

E é aqui que a entrevista realmente se inicia.

UM POVO QUE VIVE CANTANDO

- O nosso folklore musical como base de estudo, vive em completo abandono até agora. É uma vergonha. A musica popular brasileira é das mais ricas do mundo. O que já temos de registrado é uma ninharia em relação ao que possuímos.

Mario de Andrade fala tudo isso de corrida e pára. É preciso perguntar:

- Porque principiou pelo nordeste as suas pesquisas?

E Mário de Andrade começa a contar: “Verdadeiramente eu não principiei pelo nordeste. Já no meu “Ensaio sobre a Música Brasileira” publiquei uma série de documentos musicaes provenientes de todo o paiz. Mas é facto que o meu trabalho mais “d’après nature”, mais scientifico, foi o desta viagem pelo nordeste. Escolhi-o porque me parecia a parte de musicalidade mais curiosa. A viagem confirmou a opinião. O nordestino é duma musicalidade prodigiosa. Vive cantando. Vive em musica. Musica duma riqueza, duma variedade tão desnordeante que confesso não poder dar ainda opinião crítica muito segura sobre as riquezas que recolhi. Sei apenas que são riquezas.

⁶⁵¹ “A Música popular do Nordeste brasileiro” in *O Jornal*. São Paulo, s/d. IEB/USP, Recortes III, Microfilme do Álbum 35 [Data provável, c. 1929. Publicado em três colunas, em ¼ de página do referido periódico, onde não é possível ver o número da página. Mantive a ortografia da publicação].

- Mas porque essa incerteza?

- A propria exigüidade do tempo de que dispuz para viajar. Foram tres mezes apenas e sem descanso. Não tinha lazeres necessarios para estudar criticamente os documentos colhidos. Limitei-me, por isso, a colher-os, reservando o estudo delle para depois.

AS DIFFICULDADES DE TRABALHO

- Trago do Nordeste uma collecção de seiscentas melodias, entre peças originaes e variantes. É um número formidável, que representa um trabalho e um sacrifício de que me orgulho. Só mesmo um musico que já tenha estado no nordeste pode avaliar o que representa de esforço e paciencia a collecção de documentos que ajuntei. Porque?

- Por causa da difficuldade extrema de anotar musicalmente o cantar nordestino. Aqui no sul as melodias todas são mais fixas como linha melodica e mesmo como rythmo por causa do texto fixo. Na maioria dos casos no nordeste isso não se dá. O nordestino é eminentemente improvisador. Os textos tradicionaes fixos rareiam muito. O nordestino detesta decorar. E quando decora se abate numa passividade intelectual tamanha que não se preocupa absolutamente com o sentido desse texto. E pelas associações de toda espécie deforma os textos decorados, mas tanto! que eles se tornam ás vezes totalmente incompreensíveis. Trago exemplares interessantíssimos dessas deformações.

Deus me livre de dar a parecer, com essa observações, que o povo nordestino é pouco inteligente. Ao contrário. É tão inteligente que se fatiga em decorar. Prefere o improvisado que põe em actividade todas as funções da intelligência. Improvisa o texto e pode-se dizer que até a música.

- Porque esse “pode-se dizer?”

- Porque embora se sirvam de melodias tradicionaes no nordeste, vivem deformando constantemente essas linhas numa série de variantes que não pára mais. Ás vezes a melodia de certos “côcos”⁶⁵² quasi que varia de indivíduo para indivíduo.

QUE É “COCO” NO NORDESTE?

- É difficil dar uma explicação rapida delle. Trata-se de uma forma choreográfica (embora ás vezes não dansada) obrigada a estrophe solista e refrão coral. Muitas vezes a estrophe solista se limita a variar a linha melodica do próprio refrão. E nisso o cantador nordestino

⁶⁵² Palavra acentuada apenas neste momento.

faz maravilhas. Varia com habilidade musical verdadeiramente virtuosística, fazendo malabarismos rythmicos e até melodiosos que desesperam o anotador.

- Porque são muito difficeis.....

- Nem tanto por isso... Não ha dificuldades que na se resolva embora tome tempo e esgote a gente. Cheguei⁶⁵³ ás vezes a levar quasi uma hora para anotar scientificamente certos documentos. Porém, o que desespera o anotador é que esses malabarismos maravilhosos são devidos em grande parte ao texto improvisado. E como esse texto não volta mais, também o malabarismo não volta. São [.....] guarda p'ra nunca mais⁶⁵⁴.

- E não haverá meio de recolher essas riquezas?

- Ha mas eu não os possuía. Existem os aparelhos phonográficos. Porém a aquisição dum aparelho bom não era permitida e passei sem ele. Tomou mais tempo e mais esforço intellectual, perdi a maioria dessas riquezas dum só instante, mas o que trago compensa a saudade do que perdi.

A COLLEÇÃO NORDESTINA RECOLHIDA

- Trouxe mais ou menos um pouco de tudo. Desafios, romances rhapsodicos, rezas de feitiçaria, cantigas infantis, acalantos, “bemditos” de mendigos... e trago principalmente uma coleção vasta de “cocos” e dansas dramáticas.

- ... dramáticas?

- Sim, as dansas providas de representação, Cheganças, Congo, Bumba meu boi, do Rio Grande do Norte. Trago ainda de Natal uma Chegança magnífica. Trago a Nau Catharineta da Parahyba e as curiosíssimas melodias de flauta dos caboclinhos de lá. Trago ainda um “Boi” de Pernambuco e as cantigas de Maracatú, da Nação do Sol Nascente, de Recife.

O que eu trouxe, entretanto, dependeu, além de minha boa vontade do esforço dos meus amigos nordestinos. A hospitalidade nordestina é uma dessas coisas que até envergonham a nós, sulistas. Mas, além della, tive amigos que emprestaram um carinho incomparável á minha tentativa. O meu trabalho é delles tambem. Antonio Bento de Araujo Lima no Rio Grande do Norte, José Americo de Almeida e Adhemar Vidal, na Parahyba, Ascenso Ferreira em Pernambuco, buscando cantadores facilitando tudo, são os donos do que eu colhi. Devo a elles uma gratidão que nem sei!

⁶⁵³ Erro provavelmente tipográfico: cheguei

⁶⁵⁴ Frase ilegível. Percebe-se no documento microfilmado problemas na impressão do jornal.

Pretendo publicar logo o que trouxe. Tudo depende de tempo de que disponha, porque sabe que sou um homem ocupado. É mais provável que venha tudo num volume só. Mas, o que posso garantir é que, mesmo sendo fraca a parte propriamente minha desse livro, elle vae ser um monumento da cantiga brasileira.

Anexo IV

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo/USP
Fundo Mário de Andrade

Manuscritos de Mário de Andrade (MMA) - Cx 39 (2)

Danças Dramáticas – Bumba-meu-boi

Carta de Antônio Bento a Mário de Andrade

Autógrafo, tinta preta em papel pautado de quatro páginas, 13,5cm x 18,00cm, com logotipo do Senado Federal no alto, à esquerda, da 1ª página.

Rio, 1 de junho de 1936.

Mario amigo – Esta carta vae registrada para evitar possível extravio, pois não recebi de você senão as linhas endereçadas para o “Diario Carioca”.

Para a minha casa não recebi nenhuma a não ser a carta – ou antes o cartão que o correio me entregou hoje. Pelo tom vejo que você está brabo e com razão, porque em matéria de amizade e de pontualidade nas relações epistolares reconheço a sua inalterável correção. Quanto a mim, não preciso dizer que sou safado, em toda a extensão “macunaimal” da palavra.

Vá portanto me desculpando e creia que eu continuo sendo o velho Antonio Bento de sempre.

Os azares da profissão me fizeram dar com o costado aqui no Monroe, onde estou fazendo chronica política.

Por sinal que, há 2 dias, conversei com os representantes maranhenses sobre o “folklore” musical daquele Estado, no interesse de colher alguma cousa para você. Sei que o bumba de lá é muito bom, conservando com muita pureza o seu character de auto primitivo, á maneira do velho teatro hespanhol e portuguez.

O sr. Godofredo Viana, que foi governador no Maranhão e cujo pai tinha fazenda no sertão, assistiu muitas vezes ao Bumba e um romance já conhecido pretende contal-o tal e qual o representavam há meio século. Lá no Maranhão, pelo menos no alto sertão, o Boi apparece como foi primitivamente concebido, com uma historia perfeitamente lógica e encadeiada, ao invéz do Nordeste, onde elle foi se diluindo, tendo hoje o character duma grande revista. Acho imprescindível conseguir-se o Bumba maranhense para o seu livro, que sem elle ficaria incompletíssimo. Há muito que faço “demarches” para o obtel-o, mas tudo tem ficado em promessas. O sr. Godofredo prometeu-me ler a versão que sahirá no

seu livro, com o reconto e as poesias cantadas. Resta obter as melodias, e isso é o mais difícil.

Quem sabe se por intermédio do major Othelo Franco você não poderia conseguir ahi alguma cousa? Os meus amigos maranhenses estão agora na opposição e só pensam em política, de modo que enquanto o actual Governador não for derrubado não se consegue nada.

Veja portanto que a arranja algo por aquella via, pois o Bumba maranhense não pode deixar de entrar no seu trabalho, dada a sua importância como documento dum passado que só existe ou sobrevive em pedaços isolados de dois ou três Estados brasileiros. Escreva-se nesse sentido, dizendo qualquer cousa. Meu endereço continua sendo Voluntário da Pátria, 193-C.8. Abraços do velho amigo

Antonio Bento.

Na margem superior da quarta página, aproveitando espaço, o missivista passou um traço separando o que já havia sido escrito, e ainda informou:

Também tive informações do Boi do Piauí, mais ou igual ao do Maranhão, sendo cantado em junho, pelo São João, ao contrario das Festas de Reis, representadas de 24 de dezembro a 6 de janeiro. É possível conseguir-se temas, etc.