

QUADRILHA BRASILEIRA – MOMENTOS E CAMINHOS

Lourdes Macena – Mestre em
Negócios Turísticos.
Pesquisadora de Cultura
Folclórica –CEFET/CE
Contatos: (85. 8822.8303)
e-mail: lumacena@cefetce.br

Primeiro momento

- A origem da quadrilha na Europa e nas Américas:
- Quadri= quadrado, de quatro pares
- É uma variação da contradança francesa (pas de dance), que se originou da "Country Dance" inglesa. Esta quadrilha européia serviu de base para a quadrilha americana (Square dances).
- Quadrilha Européia + quadrilha americana foram a base nos primórdios da quadrilha brasileira.

Segundo Momento: A chegada no Brasil

- Brasil Colônia e no Brasil Império: dançada na versão européia com marcação em francês.
- Era um dos principais momentos dos bailes da Corte.
- Compositores brasileiros como Silva Calado lhe dão acento bem carioca e versão nacional.
- No séc. XIX, recitavam versos nos intervalos da quadrilha e dançavam o miudinho antes da 5a. Parte.

Terceiro momento: expressão maior dos bailes populares rurais

- Desce as escadas do palácio, se populariza e se fixa mais no período junino tomando características próprias brasileiras.
- Dançada ao som da sanfona terminava sempre no mais confuso galope.
- No início do séc. XX era sempre encontrada nos bailes rurais com deliciosas reinterpretações dos vocábulos originários.
- No nordeste ela é o momento ímpar das festas juninas.

Quarto momento: o retorno para a vida urbana

- A quadrilha passa a ser na cidade uma representação da vida do campo, porém, com uma visão equivocada do agricultor dando a este uma característica do matuto para ser ridicularizado.
- Infelizmente a escola reforça esta versão. Isto toma força e durante um certo tempo foi a marca urbana que mais desprestígio trouxe a simplicidade e beleza do povo do sertão

Quinto momento: Contemporaneidade

- Uma tentativa de consertar a história mal entendida. A busca pelos aspectos tradicionais da vida no campo, de suas características e da importância das atividades relacionados ao plantio e a colheitas.
- O quadrilha como lazer, como reforço da atividade grupal, social, do encontro da comunidade e como prazer e realização pessoal.

O movimento Quadrilheiro

- Os festivais formatando e decidindo os caminhos a serem seguidos, estabelecendo e padronizando a festa espontânea.
- Uma federação, associação, entidade de classe, deve ser a representação das querências dos seus pares. Quando ela passa a pensar e decidir por eles, sem consultá-los, corre o risco de errar muito e não atender as necessidades e anseios da categoria.

OS FESTIVAIS

- Devem gerar espaço, se adequar as diversas formas e necessidades das expressões populares da comunidade que representam.
- Os casamentos fazem parte hoje do universo das quadrilhas, pelo menos das cearenses. Devem os festivais possibilitar sua representação com qualidade, como têm feito para a parte coreográfica e etc.

Os festivais

- Um encontro regional ou outros deve observar a diversidade entre as quadrilhas estaduais e favorecer a apresentação de cada uma de acordo com suas características.
- Gerar um regulamento tornando todas elas iguais desfavorece a representação da pluralidade e diversidade brasileira
- Talvez, este tipo de encontro, deveria ser não competitivo, mas apenas favorecer uma mostra do que de melhor tem cada estado

Refletir

- A quadrilha tem uma grande força de atração turística, porém sua importância para isto encontra-se nas características locais de cada uma. A diferença, as variantes é o que torna mais interessante um encontro estadual, regional e nacional. Os festivais devem favorecer isto.

Refletir

- A dinâmica tão característica das mudanças culturais no universo do Folclore têm que partir da comunidade e não das Federações e/ou associações. É o povo, somente o povo que pode fazer o que quer de sua brincadeira.

Algumas relações entre *Macunaíma* e o *Bumba-meu-boi*

In: <http://www.mafua.ufsc.br/wildmandossantos.html> (acesso em fevereiro de 2009)

Por Wildman dos Santos Cestari

RESUMO: Este estudo tem como objetivo examinar algumas relações entre a obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade, e a dança dramática dos Bois-Bumbás. Consideramos que tais relações endossam o que já foi escrito sobre o projeto dos primeiros modernistas de produzir uma literatura que denotasse um mergulho nas profundezas de nossa nacionalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Macunaíma, Bumba-meu-Boi, Mário de Andrade.

RÉSUMÉ: Le présent travail a pour but examiner quelques rapports entre le récit de l'oeuvre *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade, et celui de la danse dramatique des Boi-Bumbás. Nous prenons en considération que tels rapports endossent ce qui a déjà été écrit à propos du projet des premiers modernistes de produire une littérature qui dénote la meilleur expression de notre nationalité.

MOTS-CLÉ: Macunaíma, Bumba-meu-Boi, Mário de Andrade.

A literatura, por ser uma das formas de criação cultural e artística, possibilita a reflexão da configuração criada no texto com a realidade que lhe é externa. Na concepção de Octávio Ianni (1999, p.38), "como o mundo é complexo, intrincado, difícil, problemático, contraditório, contínuo, descontínuo, opaco e infinito, os indivíduos e as coletividades estão sempre empenhados na elaboração de alguma forma de exorcismo, sublimação ou fabulação", muda-se a linguagem, mas toda narrativa pode ser tomada como uma forma de "desencantamento e reencantamento do mundo".

O crítico Antonio Candido (1981, p. 23), propondo a concepção da literatura como "um sistema de obras ligadas por denominadores comuns", tanto internos (língua, temas, imagens) quanto externos (elementos de natureza social e psíquica dos quais se destacam os produtores das obras, seus receptores e os mecanismos transmissores envolvidos), considera a literatura como um tipo de comunicação inter-humana que sob este ângulo aparece "como um sistema simbólico, por meio do qual as veledades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contanto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade".

A obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, como destaca Lígia Chiappini (2000, p.315) é "ficção e uma ilusão, que desmitifica a si mesma e as linguagens ilusórias que critica", quando, por meio da paródia, rompe com a "visão superficial de Brasil" e "penetra fundo na cultura brasileira". Esse aspecto pode ser confirmado pelo próprio Mário de Andrade, em um dos prefácios destinados à obra, catalogado por Telê Ancona Lopez (1974, p.99-100): "Eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo".

Como escreveu Antonio Candido (1985, p.119), o Modernismo inaugurou "um novo momento na dialética do universal e do particular" presente em nossa cultura. Para

~~122~~

este estudioso da literatura brasileira, a obra de Mário de Andrade é "a obra central e mais característica do movimento", nela o autor:

Compendiu alegremente lendas de índio, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em fase do europeu, mostrando como cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura (CANDIDO, 1985, p.120).

Nesse sentido, Mário de Andrade, como outros modernistas da fase heróica, buscou legitimar aspectos mais característicos que pudessem constituir nossa identidade cultural, propondo uma nova concepção de sociedade com base na adequação do pensamento à realidade social, revelando-se sabedores do conhecimento do caráter plural da cultura brasileira, que, como destacou Alfredo Bosi (1992, p.7) "é um passo decisivo para compreendê-la como um 'feito de sentido', resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço".

No caso específico de Mário de Andrade, para atingir seu objetivo em busca de nossas reminiscências culturais, concilia, como observa Travassos, citada por Sérgio Braga (2002, p.334), "a identificação de noções da mentalidade primitiva sobreviventes no povo, num modo de pensar e fazer música, e a fidelidade a seu princípio de pesquisar o brasileiro". As justificativas para esta atitude do artista moderno, nos primeiros anos do nosso modernismo, podem estar tanto na ênfase dada à arte primitiva nas vanguardas européias quanto, e talvez principalmente, na observação de Antonio Candido (1985, p.121) de que haveria uma coerência da arte primitiva com a nossa cultura já que "no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente".

Ao se deter no resgate das manifestações enraizadas na cultura, Mário de Andrade acaba conhecendo o *totemismo* que envolve a figura do boi, simbolicamente cingido por uma atmosfera mística, ritualizado nos festejos do bumba-meu-boi e marcado por profunda afetividade. Como acentua Câmara Cascudo (1976, p.151), "o bumba-meu-boi é um auto de excepcional plasticidade e o de mais intensa penetração afetiva, é o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso".

No primeiro tomo de suas *Danças dramáticas*, Mário de Andrade explica o surgimento da dança do Bumba-meu-boi e a predileção popular pelo boi:

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 com a obsessão (sic), ou se quiserem, o complexo do boi, que é uma das constâncias mais fortes do povo brasileiro, ordena a praxe de terminar a série de Reisado 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 brasileiro, mas ibérica e européia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas. Por vezes mesmo uma verdadeira revista de números

vários, com a dramatização da morte e ressurreição do boi, como episódio final (ANDRADE, 1982, p. 54).

No estudo que Gilda de Melo e Souza (2003, p.17) fez sobre *Macunaíma* a autora destaca que Mário de Andrade tinha conhecimento de que o boi era " 'o bicho nacional por excelências' e se encontrava referido de norte a sul do país, tanto nas zonas de pastoreio como nos lugares sem gado". A unificação da figura do boi em nossa cultura é marcada pelas palavras da autora e do escritor quando nos deparamos com a seguinte passagem: "num país sem unidade e de grande extensão territorial, 'de povo desleixado de pátria é quase uma quimera', o boi - ou a dança que o consagra - funcionava como um poderoso elemento 'unanimizador' dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade".

Essa consagração à figura do boi, distinguindo-o como símbolo *totêmico*, deve-se à sua importância na vida brasileira. Como destaca Sérgio Braga (2002, p. 374), trata-se da "escolha do animal como signo que põe em evidência o pensamento mítico". Referindo-se à Etienne Somain, Braga acrescenta ainda que "o mito é um tipo de discurso ideológico utilizado pelas sociedades humanas para a construção de uma linguagem de referência comum, cujos propósitos estão voltados para a re(criação) cultural" (p.380). Desse modo, o boi como símbolo mítico, ritualizado pelos festejos de sua dança dramática, constitui um palco afetivo e, ao mesmo tempo, ideológico que, pela potência de seu discurso, acaba se transformando em mais um valioso instrumento de reflexão a respeito do significado de suas representatividades fortemente acessíveis para o entendimento da vida social de onde emana. Assim, confirma Oliveira, citado por Braga, "o bumba-meu-boi, antes de ser uma dança, é uma representação dramática, é uma farsa. Seu enredo expressa toda uma realidade sócio-econômica e seu conteúdo musical, rítmico, coreográfico e indumentário constitui a marca de culturas diversas" p.253).

Desse ângulo, podemos usar algumas palavras de Roger Bastide (1971, p.200) para observar que o *Bumba-meu-boi* "nos dá acesso às metamorfoses da sensibilidade coletiva, aos sonhos do imaginário, às variações dos sistemas de classificação, enfim, às visões do mundo dos diversos grupos sociais que constituem a sociedade global", e podemos, indo mais além, propor que Mário de Andrade, ao transpor para a narrativa aspectos característicos das danças dramáticas dos *boi-bumbás*, possibilitou um mergulho no imaginário coletivo do povo brasileiro, extraíndo dele, segundo a proposta modernista, aquilo que pudesse ser reconhecido como uma síntese da identidade cultural, tal como é afirmado por ele em um dos seus prefácios não publicado:

É agora, depois dele feito que me parece descobrir nele um sintoma de cultura nossa. Lenda, história, tradição, psicologia, ciência, objetividade nacional, cooperação acomodada de elementos estrangeiros passam aí, por isso que malicio nele o fenômeno complexo que o torna sintomático. (ANDRADE, Apud LOPEZ, 1974, p.91)

Nota-se que ele procurou retratar o imaginário, mas problematizando-o por meio da paródia. Esta intenção é confirmada pelo próprio autor em outro de seus prefácios destinados à obra, posteriormente organizado por Telê Ancona Lopez, quando Mário de Andrade tenta explicar *Macunaíma*:

Mas se principio matutando um pouco mais sobre o livro que escrevi sem nenhuma intenção, me rindo apenas das alusões à psicologia do brasileiro que botava nele,

124

134

principia surgindo tanto problema tratado, tanta crítica feita dentro dele que, tanto simbolismo até; que nem sei, parece até uma sátira tremenda. E não é não. (ANDRADE, Apud LOPEZ, 1974, p.96-7)

O caráter associativo identificado na estrutura da obra, de se fazer juntar uma variedade de coisas em torno de um mesmo núcleo, além de fazer de Macunaíma uma obra moderna e modernista, permite que sejam pontuadas proximidades entre sua narrativa e as danças dramáticas dos *bumbas-meu-boi*, principalmente porque estas *danças dramáticas*, de acordo com Mário de Andrade:

Não são um todo unitário em que se desenvolve uma idéia, um tema só. O tamanho delas, bem como o 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. (ANDRADE, 1982, p.54).

Haroldo de Campos (1993, p.14) considera que esse caráter associativo, em *Macunaíma*, é justificado pela "imediatez associativa com que se processa a *collage* dos fragmentos", e Cavalcante Proença (1987, p.19), considera que "cada capítulo é um conto de convergência, conforme o processo popular de juntar numa única narrativa os motivos de vários contos, desde que exista entre eles uma analogia".

Observa-se, porém, que se os *bois-bumbás* se desenvolvem em torno da figura do boi, o qual por sua vez passa por constantes mortes e ressurreições, tal como atesta Mário de Andrade (1982, p.39), ao destacar que "há sempre personagens que lutam com a figura principal, depois de morto o bicho, este revive por qualquer artimanha", o enredo da obra *Macunaíma* não foge a esta regra, pois o herói passa também, no decorrer da história, por freqüentes lutas, algumas, às vezes, seguidas de mortes e ressurreições como o episódio denominado *Piaimã*, quando, após ser morto pelo gigante *Piaimã*, comedor de gente, o herói é picado em "vinte vezes trinta torresminhos" e borbulhando "na polenta fervendo", é salvo pelo mano feitiçeiro *Maanape* que assopra nele fumo e "*Macunaíma* vem saindo meio pamonha ainda, muito desmerecido, do meio das folhas", em seguida, *Maanape* lhe dá "guaraná em pó e ele fica taludo outra vez".

Esse tema da morte e ressurreição do boi nas danças dramáticas dos *bumbás*, de acordo com Sérgio Braga (2002, p.226-7), "constitui o fundamento do entreccho que se põe em cena, ou seja, a *suíte* em sua seqüência de cenas, que culmina com a morte e o retorno do animal alegórico". Assim a *suíte* atrelada ao tema da morte e ressurreição do boi constitui o princípio funcional do bailado, além de permitir, desse modo, que a sua encenação venha a ser efetivamente orquestrada. Esse aspecto é reconhecido por Mário de Andrade, ao informar em nota explicativa o que quer dizer com a expressão "danças dramáticas":

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

Em *Macunaíma*, o modelo da composição da narrativa, segundo Gilda de Melo e Souza (2003, p.12), estaria também calcado no princípio da *suíte* e da *variação*,

125

~~135~~

pois, para a estudiosa, na elaboração da narrativa, Mário de Andrade teria transportado duas formas peculiares à música popular:

a que se baseia no princípio rapsódico da *suíte* - cujo exemplo mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do Bumba-meu-Boi - e a que se baseia no princípio da variação, presente no improviso do cantador nordestino. (SOUZA, 2003, p.12)

Pode-se dizer, com isso, que na narrativa de Mário de Andrade, essas duas formas de composição, têm na figura do *rapsodo* o potenciador de suas funcionalidades, pois este rapsodo, como o Mestre, um dos figurantes do bailado do bumba-meu-boi, identificado por Mário de Andrade (1982), é o responsável por tirar o canto, dando início ao festejo, pois na narrativa, também, o canto é tido como o princípio do conto, conforme destacou José Miguel Wisnik (1979, p.138). O reconhecimento, contudo, de que a narrativa trata de um canto rapsódico só é revelado ao leitor no último capítulo da obra, no "Epílogo", e é neste momento que o narrador se insere na narrativa como personagem, melhor dizendo, com palavras de Telê Ancona Lopez (1996, p.12), como "protagonista do fazer arriscado e sedutor de uma rapsódia escrita", visando, à moda dos antigos aedos, manter viva na lembrança de "nossa gente", por meio de seu canto-conto, as histórias do herói de nossa gente.

A *suíte* e a variação não só constituem os pilares sobre os quais a narrativa foi arquitetada, mas suas incidências mostram-se insinuantes no decorrer da fábula. Em muitos momentos Macunaíma aparece variando em seu canto emboladas à moda dos cantadores nordestinos, que Mário de Andrade, em um dos seus prefácios catalogados por Lopez (1974, p.98), chamou de os "nossos rapsodos atuais", que "transportam tudo o que escutam e lêem pros seus poemas, dando ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias". Um exemplo dessa incidência pode ser observado no fragmento que se refere ao capítulo "A Pacuera De Oibê", quando o herói Macunaíma, após ter recuperado seu talismã, a muiraquitã, decide retornar com seus manos "pras querências deles", ou seja, para o Uraricoera. Viajando sobre as águas do Araguaia, o herói vai "erguido na proa da igaraté", "repicando na violinha botando a boca no mundo", "fazendo embolada e traçados sem sentido":

Anti é tapejara,
- Pirá-uauau
Ariramba é conzinheira
- Pirá-uauau
Taperá, onde a tapera
Da beira do Uraricoera?
- Pirá-uauau
Taperá tapejara,
- caboré,
Arapaçu passoca,
- caboré,
Manos, vamos-se embora
Pra beira do Uraricoera!
- caboré.

De modo semelhante, no capítulo "Uraricoera", o princípio da *suíte* utilizado na elaboração estrutural de *Macunaíma* mais uma vez se revela. Trata-se de um capítulo que não apenas introduz na narrativa a origem dos festejos de *bumbás*,

26

~~26~~

como deseja nos convencer o narrador ("E foi assim que inventaram a festa famanada do Bumba-meu-Boi, também conhecida por Boi-Bumbá"), como põe em cena a sua representação lúdica, na qual cada um dos figurantes se apresenta dançando um sapateado, permitindo que se identifique proximidades com estas cantigas e as cantigas do "Rito do Boi" colhidas por Mário de Andrade no terceiro tomo de suas *Danças dramáticas* (1982), especialmente, no que se refere à peça intitulada "Dança e Cantiga do Boi", da qual se destaca os episódios da entrada do boi e sua morte no bailado:

Em Macunaíma:
Meu boi bonito,
Boi alegria,
Dá um adeus
Pra toda a família!
Ôh... êh bumba,
Folga meu boi!
Ôh... êh bumba,
Folga meu boi!

No terceiro tomo das Danças dramáticas::

Meu boi bonito,
Boi da aligria,
Ua venda bem feita
A toda a famía!
Eua
Êh bumba,
Folga meu boi!

No episódio da morte do boi, a sombra penosa pela morte dele canta:

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

No terceiro tomo das Danças dramáticas:

Lá morreu meu boi,
Que será de mim!
Manda buscáa ôtro
- Ôh maninha! -
Lá no Bom Jardim.

Percebe-se, com a breve discussão que realizamos acima, que *Macunaíma*, por meio da leitura crítica, cumpre sua função social como obra literária que nos torna mais inteligível sobre uma dada realidade social, conforme aprendemos com o crítico Antonio Candido, tanto em seus textos teóricos, quanto nas análises de obras literárias por ele empreendidas, mas são inegáveis as palavras do autor Mário de Andrade sobre a obra presentes em mais um dos seus prefácios não publicados:

"Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo".

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo, Martins, 1978.

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. Vol. 1, 2 e 3. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; 1982.

BASTIDE, Roger. "A ação da arte sobre a sociedade", In: *A arte e Sociedade*. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

BOSI, Alfredo. "Plural, mas não caótico". In: *Culturas Brasileiras*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BRAGA, Sérgio I.G. *Os Bois-Bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Universitária do Amazonas, 2002.

CAMPOS, Harold de. "Miramar na Mira". In: ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2v.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário dos mitos brasileiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympia Editora/ Brasília: INL, 1976.

IANNI, Octávio. "Sociologia e literatura". In: SAGATO, José Antônio, BALDAN, Ude. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

LOPEZ, Telê Ancona de. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hicitec, 1974.

_____. "Rapsódia e Resistência". In: *Mariodeandradiano*. São Paulo, Hucitec, 1996, p.73.

MORAES, Lígia Chiappini Leite de. "Macunaíma e o Retrato do Brasil". In: *Pelas margens, outros caminhos da história e da Literatura*. UFRGS: Porto Alegre: Campinas: UNICAMP. 2000, p. 315.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

SOUZA, Gilda de Mello. *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

WISNIK, José Miguel. *Dança Dramática: poesia, música brasileira*. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1979.

128

~~132~~