



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ADALBERTO DA PALMA PEREIRA

**ÔH FILHOS DA MAMÃE PRETA DAS SENZALAS:
UMA PEDAGOGIA DA CORPORALIDADE GINGANDO SINCOPADO
NAS DANÇAS DRAMÁTICAS DE MÁRIO DE ANDRADE**

Salvador
2011

ADALBERTO DA PALMA PEREIRA

**ÔH FILHOS DA MAMÃE PRETA DAS SENZALAS:
UMA PEDAGOGIA DA CORPORALIDADE GINGANDO SINCOPADO
NAS DANÇAS DRAMÁTICAS DE MÁRIO DE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Gláucio Machado Santos

Salvador
2011

Escola de Teatro - UFBA

Pereira, Adalberto da Palma.

Ôh filhos da mamãe preta das senzalas: uma pedagogia da corporalidade
gingando sincopado nas danças dramáticas de Mário de Andrade /
Adalberto da Palma Pereira. - 2011.

155 f.

Orientador: Prof. Dr. Gláucio Machado Santos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2011.

1. Dança. 2. Dança - Brasil. 3. Dança na educação. 4. Arte e
educação. 5. Andrade, Mário de. I. Universidade Federal da Bahia.
Escola de Teatro. II. Santos, Gláucio Machado. III. Título.

CDD 793.3



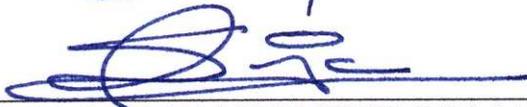
Serviço Público Federal
Universidade Federal da Bahia
Escola de Dança / Escola de Teatro
Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em Artes Cênicas

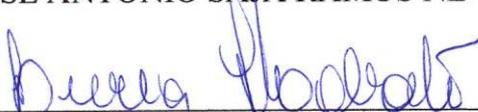
ADALBERTO DA PALMA PEREIRA

“ÔH FILHOS DA MAMÃE PRETA DAS SENZALAS: UMA PEDAGOGIA DA CORPORALIDADE GINGANDO SINCOPADO NAS DANÇAS DRAMÁTICAS DE MÁRIO DE ANDRADE”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:


Prof.º. Dr.º. GLAUCIO MACHADO SANTOS (ORIENTADOR)


Prof.º. Dr.º. JOSÉ ANTONIO SAJA RAMOS NEVES DOS SANTOS (FFCH/UFBA)


Prof.º. Dr.ª. LÚCIA FERNANDES LOBATO (PPGAC/UFBA)

Salvador, 25 de janeiro de 2011

Dedico esta pesquisa aos meus mestres de dança: Dona Maria Duschenes e Klaus Vianna, ambos cotidianamente orientando meus passos e ainda a mezzo soprano Anna Maria Kieffer, minha professora que nos idos de 1993 me aproximou de Mário de Andrade.

AGRADECIMENTOS

À boa fortuna o desafio estimulante proposto pelo meu orientador professor Gláucio Machado no sentido da presciência histórica de Mário de Andrade que a pesquisa veio revelar, além da sua presteza e dedicação à consecução o mais exemplar possível da sua escrita.

O carinho da minha banca examinadora, um reencontro feliz nessa infinita travessia que é a vida, a professora Lúcia Lobato e o professor José Antônio Saja.

O apoio que veio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia - FAPESB me possibilitando tranqüilidade nos estudos e a liberdade de buscar na vasta obra de Mário de Andrade os tantos livros do qual a pesquisa carecia.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC pelo dinamismo acadêmico que implementou na pesquisa.

À multiplicidade de orientações do qual se nutriu a pesquisa, espelhando assim o lato sentido pelo qual se reveste o espírito de uma Universidade, no caso, à professora Jussara Setenta, que me recebe na academia, sensível à minha trajetória de educador, à professora Eloísa Domenici situando esse trabalho no bojo das epistemologias do Sul, ao professor Fernando Passos me revelando os estudos pós-coloniais, à professora Catharina Sant'anna que me posiciona historicamente a figura de Mário de Andrade, à professora Denise Coutinho, atenta à importância do legado etnográfico de Mário de Andrade e ainda à professora Antônia Pereira, pela confiança e generosidade.

À comunidade do São João do Cabrito do Subúrbio Ferroviário de Salvador, aos seus moradores, dentre eles meus alunos e aos companheiros professores de suas escolas que comigo compartilham o anseio de uma educação cada vez mais digna a ser oferecida às nossas crianças.

O alento afetivo dos laços da minha distante terra paulista, guiando-me nos seus momentos de incerteza.

PEREIRA. Adalberto da Palma. Ôh filhos da mamãe preta das senzalas: uma pedagogia da corporalidade gingando sincopado nas danças dramáticas de Mário de Andrade. 141f. 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança/Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RESUMO

Esta pesquisa tem como foco o estudo etnográfico empreendido por Mário de Andrade em torno das tradições populares brasileiras relativas a música e a dança no período compreendido nas décadas de 20 e 30 do século passado, posteriormente compilado por Oneyda Alvarenga nos três tomos que veio a compor a obra Danças Dramáticas do Brasil. Analisa ainda o labor de Mário de Andrade enquanto gestor público, no mesmo período em São Paulo, ao fomentar a criação dos Parques Infantis de modo a atender aos filhos do operariado, neles inserindo o ensino das danças populares em sua rotina didática. Diferentemente de sua acepção tradicional, o conceito Dança Dramática aqui se converte em pressuposto pedagógico centrado na corporalidade presente em sua imbricação popular de canto, dança e representação. A lógica pedagógica se estabelece como construção em contextos comunitários de uma corporalidade cidadã e se atualiza no diálogo com os estudos corporais recorrentes às Artes Cênicas contemporâneas. Esta investigação busca inserir as Danças Dramáticas no atual ensino brasileiro por considerá-las capazes de dialogar metodologicamente com os tópicos análogos constantes nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) do MEC.

Palavras-chave: Danças Dramáticas do Brasil, Mário de Andrade, corporalidade, educação, arte-educação, Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN).

PEREIRA. Adalberto da Palma. Oh sons of the "black mum" of the sensalas: an education of the corporalidade of syncopated swinging of the body in the dramatic dances of Mário of Andrade. 141f. 2011. Dissertation (Master) - School of Dance/School of Theater, Federal University of the Bahia, Salvador, 2011.

ABSTRACT

This research focuses on the ethnographic study undertaken by Mario de Andrade around the traditions relating to Brazilian popular music and dance in the period between the 20 and 30 of the last century, later compiled in three volumes Oneyda Alvarenga that came to compose the work Dramatic Dances of Brazil. It also examines the work of Mario de Andrade while as a public manager in the same period in São Paulo, by promoting the creation of Public Playgrounds for the children of the working class in them entering the teaching popular dancing in their routine teaching. Unlike traditional sense, the concept Dance Drama here becomes pedagogical presuppose focus in corporality present in its imbrication of popular song, dance and representation. The pedagogic logic is established as a process in community context of citizens corporality and is updated in dialogue with recurrent corporeal studies to contemporary Scenic Arts. This research attempts to insert the Dramatic Dances in the current Brazilian educational because it considers them capable of dialoguing with the methodologically similar topics listed in the National Curricular Parameters (PCN) MEC.

Key words: Dramatics Dances of Brazil, Mário de Andrade, Corporality, art-education, National Curriculum Parameters (PCN).

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	09
	CAPÍTULO I	16
2.	A PRESCIÊNCIA CONTEMPORÂNEA DE MÁRIO DE ANDRADE.....	16
2.1	MÁRIO DE ANDRADE: UM MODERNO CONTEMPORÂNEO	19
2.1.1.	Danças Dramáticas: Perspectiva Histórica da Corporalidade	26
2.2	MÁRIO DE ANDRADE E A PROPOSTA DAS DANÇAS DRAMÁTICAS	34
2.2.1.	Ethos e Corporalidade: as Danças Dramáticas como uma Pedagogia Popular	39
2.3.	MÁRIO DE ANDRADE E OS PARQUES INFANTIS EM SÃO PAULO: AS DANÇAS DRAMÁTICAS COMO ATIVIDADE PEDAGÓGICA.....	46
	CAPÍTULO II	52
3.	MÁRIO DE ANDRADE E AS DANÇAS DRAMÁTICAS DO BRASIL (ESTUDO ETNOGRÁFICO E A OBRA)	52
3.1	DANÇAS	62
3.2	DRAMÁTICAS	65
3.3	DO BRASIL	75
	CAPÍTULO III	86
4.	A CORPORALIDADE COMO LINGUAGEM PEDAGÓGICA NAS DANÇAS DRAMÁTICAS	86
4.1	CORPORALIDADE, CORPOREIDADE E CORPORIFICAÇÃO: AS DANÇAS DRAMÁTICAS SOB A CINTILAÇÃO DA SÍNCOPA	107
4.2.	DANÇAS DRAMÁTICAS E O ENSINO BRASILEIRO	121
4.2.1	Contribuição Propedêutica para uma Pedagogia da Corporalidade	131
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
	REFERÊNCIAS	144

1 INTRODUÇÃO

Inaugura-se com este estudo a quinta linha de pesquisa do Programa de Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA: processos educacionais em Artes Cênicas. Meu interesse temático pelas danças dramáticas tem início no ano de 1993 quando, a convite da mezzo-soprano Anna Maria Kieffer, elaboro a encenação do espetáculo **Mel Nacional** em comemoração ao centenário de nascimento de Mário de Andrade e apresentado no Memorial da América Latina na capital paulista. Foi minha primeira experiência em direção. Antes atuara como ator em diversos espetáculos sob a batuta do diretor Marcio Aurélio, relação de trabalho que alcança minha formação em teatro na Universidade de São Paulo - USP onde foi meu professor, orientando-me no espetáculo final do meu Bacharelado em Interpretação na que foi a 1ª montagem no Brasil da **A Missão** do dramaturgo alemão Heiner Muller. Esse percurso de ator ascende ao meu primeiro papel profissional, o rato vilão do espetáculo infantil **O Soldadinho de Chumbo** na Sala Arte do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1987, o mesmo palco onde representou pela última vez Cacilda Becker o **Esperando Godot**, fato significativo em sua ignição poética no entranhado de vicissitudes que representa o universo do teatro, ainda destacado como um ator que mereceria um papel maior segundo a crítica da escritora e resenhista Tatiana Belinky publicada em sua coluna do jornal O Estado de São Paulo.

Mas, em 1987 ocorrem dois outros fatos relevantes para meu percurso nas artes cênicas: minha participação como performer no espetáculo alusivo à mostra especial de Duchamp para a Bienal Internacional de São Paulo e meu encontro com a bailarina, coreógrafa e professora Maria Duschenes. De um lado, o evento da Bienal me insere na disposição contemporânea da interdisciplinaridade poética das linguagens cênicas, de outro, Maria Duschenes percebe comigo uma expressividade corporal aquém de condicionamentos formais de uma técnica de dança específica¹. Assim, além de freqüentar por cerca de oito anos suas aulas de dança, de imediato me incorpora como educador em seu projeto de dança educativa nas bibliotecas públicas de São Paulo segundo os princípios do movimento corporal desenvolvidos por Laban na Europa dos

¹ Maria Duschenes é membro da “Dance Notation Bureau” de Nova York. Possui o Certificado do Laban Art of Movement Centre, concedido pelo Ministério de Educação e Ciências da Inglaterra. Realizou estudos do método Dalcroze com Olga Szentpal e de técnica do balé profissional com Aurelios Milos em Budapest. Cursou em seguida a Kurt Joss e Leeder School of Dance em Dartington Hall na Inglaterra e em Connecticut, USA, com José Limon e Marta Graham, Mercê Cunningham e Doris Humphrey. (ARRUDA, 1988, p. 52).

quais foi sua introdutora no Brasil. Desse trabalho com crianças e adolescentes minha atividade como educador se estende a outros processos: idosos em comunidades religiosas, como professor voluntário em favelas da zona norte paulistana, sempre numa postura inclusiva que se tornou uma recorrência contínua em minha vida².

Maria Duschenes muito contribuiu para o meu crescimento artístico e intelectual, mas um dia se encarregou de esmiuçar e apontar as minhas deficiências. Nasci no campo e o exercício metódico da dança iniciado já na fase adulta requeria uma melhor compreensão do meu corpo como estrutura dinâmica, incentivando-me assim a procurar o auxílio do professor e coreógrafo Klauss Vianna de quem me tornei um dileto aprendiz até sua morte no início de 1992³. Assim, foram esses anos intensos e que consubstanciam os subsídios conceituais acerca de meu entendimento da corporalidade como linguagem do cotidiano a nortear esta pesquisa. Desse tempo, ainda coleciono como aprendiz processos com: a bailarina francesa radicada em São Paulo Renée Gumiel, com a bailarina e educadora argentina Maria Fux, além de estudos do corpo sob a técnica da Eutonia com a bailarina e professora da USP Karim Müller. Na USP, ainda minha estampa como arte-educador se afirma sob a orientação da professora Ingrid Dormien Koudela no sentido de uma metodologia pedagógica pautada nos jogos teatrais⁴.

Essas experiências me proporcionam uma desenvoltura metodológica que me faz transitar entre a dança e o teatro e que me levou a função de preparador corporal de elencos, de início já profissionalmente na **Cia Razões Inversas** do diretor Marcio Aurélio em três montagens sucessivas baseadas na obra de Shakespeare, seguido de uma montagem do **Hamlet** de José Celso Martinez Correa confluindo no **Mel Nacional** de 1993, quando minha função inicial no projeto se esgarça terminando por assinar o espetáculo como seu encenador. **Mel Nacional** é bem recebido e chancela a composição de **Espaços Habitados** no ano seguinte, encenação para uma premiação da Bolsa Vitae de Artes para uma ópera eletroacústica baseada nas **Galáxias** de Haroldo de Campos, projeto de Conrado Silva, professor junto à Universidade de Brasília - UnB.

No entanto, emblemático se torna um estágio junto à Compagnie Maguy Marin no inverno de 1995 em Paris quando os conceitos sobre composição dos quais vinha então me

² Sou citado pela Analista de Movimento (CMA) e Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA Ciane Fernandes como um dos integrantes da comunidade dos pesquisadores em Laban no país. (FERNANDES, 2002, p. 24).

³ Não só como aluno, nesse período, acompanho a escrita do seu **A Dança**, bem como suas dificuldades financeiras e com o coração que o levaria à morte tão precocemente.

⁴ Tradutora e divulgadora, no Brasil, da obra contendo a teoria dos jogos teatrais da norte-americana Viola Spolin.

valendo se configuram como definidores do fato de em três meses não ter dúvidas acerca do meu retorno ao Brasil como o lugar onde deveria me situar como pessoa, artista e educador. O gestual de composição de Maguy Marin tinha na técnica clássica seu embasamento metodológico exclusivo ao passo que me perguntava sobre outros caminhos, outras possibilidades, clara naquele momento e até hoje persistindo a influência que Maria Duschenes e Klauss Vianna haviam traçado para a dança no Brasil. No entanto, naquele momento essa disposição estética e de vida não era tão nítida assim, volto a São Paulo e lá não tinha mais casa. Num romantismo tardio decido me embrenhar no mato e viver no sul da Bahia, mas decido conhecer Salvador e alguns quês de sua cultura, por um curto tempo pensava, orientado por uma surda voz que vinha de Maria Duschenes, de Klauss Vianna, na atenção que davam a dança presente nas tradições populares e, principalmente, do turista aprendiz que um dia fora de Mário de Andrade quando rumou na mesma direção.

[...] O bailado dramático no Brasil está, pois, fadado ao desaparecimento completo ou à subsistência medíocre, a não ser que uma volta brusca no leme que o dirige leve-o para as águas regionais... O não-aproveitamento dessa riquíssima fonte, assim como o da literatura folclórica, da pintura e da música brasileira - que já principiam a tomar um rumo tão definido - aparecem como elementos extremamente propícios para um desenvolvimento de um balé nacional que possa vir a ser apresentado com características próprias e marcantes. A exemplo do que foi feito na Rússia, a introdução de novos passos regionais na técnica acadêmica e o aproveitamento dos elementos artísticos puramente nacionais viriam enriquecer extremamente o balé mundial, revelando na dança o mundo da beleza e da poesia brasileiras. Será esse um sonho vão? Não me parece. (VIANNA, 1990, p. 74).

A capoeira Angola de imediato me assimila como aluno e não só, desenvolvendo um espetáculo para o evento anual de 1995 do Grupo de Capoeira Angola-Pelourinho, o reconhecido GCAP de Mestre Moraes de quem compartilho até hoje a consideração. Apresentado somente uma vez, tinha paradoxalmente a linguagem improvisada da capoeira reestruturada formalmente como espetáculo, acontecimento que se revelou uma surpresa ao grupo e a mim próprio. Numa reflexão posterior descrevia o processo contextualizando o processo a partir de diversas ramificações do conhecimento, a saber, história, antropologia, etnografia, religião, ecologia, literatura, música, artes marciais e as artes cênicas finalmente, em suas vertentes de canto, dança

e representação, ou seja, o texto revela minha relação com Mário de Andrade e a ontologia popular das danças dramáticas como um postulado organizador da práxis cênica em elaboração constante. O período se revela de um entusiasmo febril, mal antenado às vicissitudes que significavam atuar nessa ponte entre a cultura popular e o universo formal das artes cênicas e que me foram alertadas por Carybé, inspirador que foi da solução cenográfica do **Mel Nacional** em São Paulo, o qual não me desestimulando, no entanto preconizava o que de fato seriam os dissabores nos meus anos posteriores vivendo aqui na Bahia: “a cultura está aí, agora você tem que morder muita beira de sino...”.

Lia Robatto⁵ organiza minha impetuosidade momentânea estimulando-me a ingressar no Curso de Especialização lato sensu da Escola de Dança da UFBA com duração de um ano. Concluo com um atelier coreográfico convocando interessados para integrar o corpo cênico de um espetáculo, sem exigir experiência prévia com a dança. Comparecem mais de 60 pessoas, dançarinos populares, capoeiristas, músicos e um artista plástico que se revelou imprescindível. Todo o processo se desenrolou no Forte de Santo Antônio e depois nas instalações de um tradicional abrigo de órfãos na Lapinha, a Organização de Auxílio Fraternal (OAF). Este local proporcionou toda a logística da produção do que veio a ser o espetáculo **Água**. A espinha dorsal do espetáculo tinha uma narrativa gestual improvisada sob a pulsação da sincopa, artifício musical do qual Mário de Andrade dedicou perspicaz atenção, nesta pesquisa esmiuçada no terceiro capítulo. Todas estas experiências foram me fixando mais e mais na Bahia, onde passei a desenvolver oficinas tanto pela capital quanto pelo interior, sempre tendo a improvisação corporal como um vocabulário que estimula no aprendiz um gestual no diálogo com os ritmos de sua cultura local, ora redundando em novos espetáculos, ora dissolvendo-se por si mesmas.

No entanto, determinante para com esta pesquisa foi o processo iniciado em 2002 quando uma ONG de cunho ambientalista localizada no acesso da Avenida Suburbana, no Subúrbio Ferroviário de Salvador ao Parque São Bartolomeu, me propõe realizar um espetáculo acerca daquela reserva ecológica. Se a missão se mostrou inviável nos três meses de duração da mesma, o processo prossegue num centro cultural e esportivo inaugurado naquelas imediações no qual fui integrado ao corpo docente como professor de teatro. Melhor: uma sala de aula apropriada, um organograma de trabalho por mim orquestrado livremente durante quatro anos e

⁵ Coreógrafa baiana que também estudou com Maria Duschenes em São Paulo. Em 1988, participo como aluno de uma oficina em composição coreográfica que ministra no Festival de Inverno da UFMG em Poços de Caldas.

uma clientela advinda das escolas públicas localizadas naquele entorno, experiência pedagógica que vem culminar na montagem da **Ode ao Grito do Parque São Bartolomeu**⁶.

No entanto, sustentar esse diálogo com a escola pública não deixou de ser inóspito. Não aderir ao formalismo burocrático do teatro confeitado para festinhas muito em voga nos meios escolares implica em rupturas. No entanto, um *modus operandi* se instaura pelas danças dramáticas como uma metodologia que me sinalizou pedagogicamente, uma orientação conceitual presente nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) do Ministério da Educação (MEC) encontrados em toda diretoria de uma escola pública prescrevendo o aproveitamento das potencialidades locais em torno dos temas transversais, a saber, ética, saúde/orientação sexual, meio ambiente e pluralidade cultural com vistas ao planejamento de todas as atividades didáticas. Assim, o deslocamento do conceito da festa que o espaço da rua proporciona para a rotina escolar veio propor uma aproximação à corporalidade como linguagem de pertencimento de uma comunidade, por sua vez, servindo de farol a esta pesquisa no sentido de sua real efetividade no processo educativo pelo qual passam nossas crianças e jovens. Assim, as danças dramáticas podem se constituir como pressuposto pedagógico de modo a inserir a corporalidade no ensino brasileiro através de uma irradiação metodológica oriunda do trabalho acadêmico em sua interação com as diretrizes apontadas nos PCN (BRASIL, 1998).

Assim, esta pesquisa objetiva-se sob o caráter pedagógico da imbricação de canto, dança e representação das danças dramáticas de Mário de Andrade sob a perspectiva da corporalidade. Nesse sentido, ressalto a contemporaneidade de Mário de Andrade no entendimento das danças dramáticas sob sua especificidade pedagógica, no entanto, evidenciando nas mesmas o campo de prospecção da corporalidade destacado das preocupações etnográficas que o nortearam em seus estudos sobre a música e literatura populares. Por último, a pesquisa proporciona subsídios metodológicos ao desenvolvimento no meio escolar de iniciativas pedagógicas que contemplem a corporalidade como um conhecimento empírico recorrente às comunidades que celebram as tradições das danças dramáticas.

⁶ O espetáculo mereceu temporada no Teatro Gregório de Mattos em 2007, contemplado com o Prêmio Myriam Muniz da Funarte/MinC na categoria Teatro para a Infância e a Juventude. Antes, seu caráter interdisciplinar foi reconhecido pelo Prêmio Bahia Ambiental do Governo do Estado em 2006. Em 2005, conquista o Prêmio de Melhor Espetáculo, Atriz e Figurino no Festival de Artes Professor Anísio Teixeira, realizado no âmbito das escolas públicas estaduais.

Dessa forma, no primeiro capítulo trabalho com a figura histórica de Mário de Andrade, deslindando-o do jargão modernista para configurá-lo na contemporaneidade. Esse percurso histórico perpassa a ontologia das danças dramáticas como linguagem da qual europeus, ameríndios e africanos contracenam na sua disposição festiva ao longo do período histórico compreendido pela colonização brasileira. A disposição cênica das danças dramáticas, por sua vez, configura uma efetividade didática que Mário de Andrade finalmente vai considerar como recurso pedagógico ao implementá-las na rotina dos Parques Infantis criados por ele em São Paulo na década de 30 do século passado de modo a atender e assistir os filhos do operariado concentrado na nova metrópole que se anunciava. Ressalto nessa contextualização histórica a corporalidade tanto no âmbito da festa brasileira quanto na sua insurgência pedagógica no âmbito da escola brasileira.

O segundo capítulo é dedicado inteiramente às danças dramáticas como conceito formulado por Mário de Andrade. Assim, sua obra etnográfica **Danças Dramáticas do Brasil** recebe na pesquisa uma elucidação quanto à sua pesquisa de campo e os estudos teóricos que embasaram este autor na formulação do conceito. Neste capítulo antecipo o que será o mote metodológico da pesquisa instaurando uma desconstrução do conceito, tratado separadamente como dança, sua dimensão dramática e o lugar Brasil como espaço de sua manifestação histórica e estética, por sua vez tópicos sempre referenciados sob o prisma conceitual da corporalidade.

O terceiro capítulo desconstrói as danças dramáticas em sua efetividade festiva para situá-las como metodologia no âmbito do ensino. Concorre com a sinalização da corporalidade como linguagem na relação com seus termos afins, corporeidade e corporificação. O passo seguinte é dado pela sua possível contextualização como objeto cognoscível nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) do MEC. Ainda, aceno com uma propedêutica visando direcionar sua presença metodologicamente no ensino brasileiro.

A pesquisa é teórica. Seu horizonte teórico tem na obra etnográfica **Danças Dramáticas do Brasil** sua pedra-base. Mário de Andrade comparece ainda com seus ensaios, crônicas, artigos e epistolografia. Segue-se de seus comentadores, Florestan Fernandes, Gilda e sua filha Marina de Mello e Souza, Ettore Finazzi-Agrò, Maria Laura de Viverios de Castro Cavalcanti, Manuel Bandeira, Oneyda Alvarenga, Telê Porto Ancona Lopez, Mário Chamie, Jorge Coli, José Miguel Wisnik, Severino J. Albuquerque, Flávia Camargo Toni e o artigo conjunto da professora Denise Coutinho comigo. Faz-se acompanhar dos folcloristas Silvio Romero, Arthur Ramos e Amadeu

Amaral. O Brasil aparece em seus comentadores clássicos, Joaquim Nabuco, Sérgio Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro ao passo que o tratamento teórico contemporâneo da cultura popular ganha enfoque com Muniz Sodré, Pedro Abib, Martha Abreu, Yeda Pessoa de Castro, Roberto Moura e Letícia Reis e Makota Valdina Pinto. A festa brasileira como epistemologia faz-se discutir com Johan Huizinga, Mikhail Bakhtin e Silvie Fougeray. Sua dimensão antropológica vem delimitada pelos estudos de Eduardo Viveiros de Castro, Manuela Carneiro da Cunha e Robert Slenes. As linguagens em sua infinita semântica jogam com a presença de Jacques Derrida, Paul Zumthor, Roland Barthes, Walter Benjamin, Michel Maffesoli, Pierre Bourdieu, Maria Shuler chegando-se a esse grupo o pós-colonialista Homi K. Bhabha e a cintilação do geógrafo Milton Santos. Corpo, escola e educação se fazem representar pelos meus mestres Dona Maria Duschenes, Klauss Vianna e Ingrid Dormien Koukela, além de Rudolf Von Laban, Ciane Fernandes, Maria Momemensohn, Christine Greiner, Jussara Setenta, as fisioterapeutas francesas Marie-Madeleine Bérziers e Suzanne Piret, os historiadores da dança Roger Garaudy, Paul Bourcier e Annie Suquet, além do estudo clássico em antropologia corporal do também francês Marcel Mauss. A corporalidade e suas variantes corporeidade e corporificação se pautam pela contribuição de Humberto Maturana, Sandra Lúcia Gomes, Marcus Aurelio Taborda de Oliveira, Marcus Vinicius Machado de Almeida, Aguinaldo de Souza, Adroaldo Baya, Sônia Weidmer Maluf e Luiz Otávio Burnier. A questão escolar brasileira encontra delimitação com Ana Cristina Arantes e Ana Lúcia Goulart Faria, além dos volumes dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) do MEC dedicados às artes do ensino fundamental e aos temas transversais. Por fim, arte e contemporaneidade configuram-se pelos apontamentos de Katia Canton e da historiadora britânica Dawn Ades, além de que toda essa corte de autores vem conectada circunstancialmente nesta pesquisa aos ditames metodológicos que o distanciamento brechtiano proporciona como postura crítica.

CAPÍTULO I

2 A PRESCIÊNCIA CONTEMPORÂNEA DE MÁRIO DE ANDRADE

O marco histórico representado pela Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, consagrou Mário de Andrade como ‘o modernista’. Nesta pesquisa busco desconstruir este atributo, eis que o compreendo sob a luz de uma presciência contemporânea. Para Daw Ades¹ em seu vertiginoso estudo **Arte na América Latina**, aponta que o movimento modernista brasileiro deflagrado pela referida Semana é um marco: “[...] abordava, de maneira nova, o Brasil com sua cultura mulata e sua atmosfera tropical contrastando com a indústria moderna” (ADES, 1997, p. 132). Para Katia Canton em sua coletânea **Do Moderno ao Contemporâneo**, essa noção estética surgida do Ocidente como sendo “[...] a arte moderna, que iniciou a partir da segunda metade do século XIX e abarcou todo o século XX, teve como propulsor o desejo do novo, simbolizado no conceito de vanguarda” (CANTON, 2009, p. 18). Segundo Ades (1997, p. 134), no contexto brasileiro implicou ainda no “[...] “redescobrimento” do passado colonial brasileiro e da cultura popular nas pequenas cidades e vilarejos”.

O diálogo com a “avant-garde” da Europa já começara em 1913 quando o pintor lituano Lazar Segall “[...] traz ao Brasil suas obras angulosas e sintéticas” (CANTON, 2009, p. 31), assim como em 1917 a pintora Anita Malfatti exhibe em São Paulo suas pinturas realizadas na sua temporada de Berlim e Nova York. Porém, foi por ocasião do centenário da independência do País que o pintor Di Cavalcanti teve a idéia da Semana de Arte Moderna, juntando forças com seus pares Vitor Brecheret, Vicente do Rego Monteiro e Oswald Goeldi que voltavam da Europa, além dos escritores Oswald de Andrade, Graça Aranha e Mário de Andrade.

Mário assim se refere à Semana na conferência proferida na Casa do Estudante do Brasil em 30 de abril de 1942 no Rio de Janeiro ao recordar “[...] o artigo “contra” do escritor Monteiro Lobato, embora fosse um chorrilho de tolices, sacudia uma população, modificou uma vida” (ANDRADE, 1974, p. 236), o que de fato veio a ser uma exposição de arte, além de três noites com concertos, leitura de poemas e debates no Teatro Municipal de São Paulo. Nesse mesmo

¹ Professora de História e Teoria da Arte na University of Essex, Inglaterra.

ano, a pintora Tarsila do Amaral volta da Europa, segundo Canton (2009), integrando a atmosfera que movimentava o grupo modernista, ‘namora Oswald’, viajam pelo Brasil em 1924²...

[...] Todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi pra nós tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer. E si tamanha festança diminuiu por certo nossa capacidade de produção e serenidade criadora, ninguém pode imaginar como nos divertíamos. Salões, festivais, bailes célebres, semanas passadas em grupos nas fazendas opulentas, semanas-santas pelas cidades velhas de Minas, viagens pelo Amazonas, pelo Nordeste, chegadas à Baía, passeios constantes ao passado paulista, Sorocaba, Parnaíba, Itu... Era ainda o caso do baile sobre os vulcões... Doutrinários, na ebbriez de mil e uma teorias, salvando o Brasil, inventando o mundo, na verdade, tudo consumíamos, e a nós mesmos, no cultivo amargo, quase delirante do prazer. (ANDRADE, 1974, p. 241)

Para Ades (1997, p. 133), os modernistas brasileiros formavam um grupo de elite e de privilegiados que levavam uma vida cosmopolita e viajavam tão facilmente à Europa como ao interior do país, mas por outro lado, o movimento se traduz numa mudança de consciência, “[...] uma mudança não para uma versão qualquer do nacionalismo, mas num sentido que tinha a ver com a forma de colonização”. Segundo Katia Canton (2009, p. 18)³, se as aspirações dos artistas modernos estavam ligadas “[...] às noções de novo e ruptura”, almejavam uma arte que espelhasse seu tempo, cuja fruição pelo público deflagrava uma sensibilidade pessoal na “[...] compreensão tanto dos processos internos que mobilizam o artista como dos processos sócio-históricos que dão origem as suas obras”⁴ Assim, se as paisagens brasileiras rendem a Oswald de Andrade o **Manifesto Pau-Brasil** em 1924, Ades lembra a pintora e professora do Museu de Arte Contemporânea da USP Aracy Amaral para quem essa consciência chega ao paroxismo no **Manifesto Antropófago** de 1928: “[...] Só a antropologia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1928 apud CANTON, 2009, p. 36)⁵. Assim, o Manifesto nos exortava a devorar nosso colonizador, escrito sob a inspiração de **Abaporu**,

² Em nota de pesquisa à crônica **De-a-pé III** de Mário de Andrade no Diário Nacional de 22 de dezembro de 1929 publicada na coletânea **Taxi e Crônicas no Diário Nacional**, participavam dessa “viagem da descoberta do Brasil”: o próprio Mário, Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, René Thiollier, D. Olívia Guedes Penteadó e Godofredo da Silva Teles (ANDRADE, 1976, p. 174).

³ CANTON, Kátia. **E o Príncipe Dançou...** .São Paulo: Ática, 1994.

⁴ Id., p. 20.

⁵ Aqui não confundir com o Andrade do Mário, trata-se do Oswald.

pintura que Tarsila fez para dar de presente a Oswald de Andrade e cujo título encontrou “[...] num dicionário tupi-guarani que dá para “aba” o significado de homem e “poru” ‘aquele que come’” (ADES, 1997, p. 134).

No entanto, para Katia Canton (2009, p. 49), “[...] a arte moderna, que buscava, sobretudo, a experimentação, sofre um desgaste. Ela tornou-se tão experimental que acaba por afastar-se do público”. Nesse sentido Mário de Andrade se recusa a revestir o movimento modernista sob o caráter de um palimpsesto nostálgico, pois, tem clareza da dimensão que o movimento deu à sistematização de uma substância epistemológica como fundamento da cultura sob seu substrato popular. Assim, numa crítica literária de 07 de janeiro de 1940, comenta o aparecimento inesperado na Paraíba de uma **Estética do Modernismo** de Ascendino Leite. Mário trata a edição paraibana “por assim dizer de um livrinho bastante injusto”, imbuído de um dogmatismo totalitário, tal qual o que moveu os modernistas de felicidade abundante e cheia de si 20 anos antes ao afirmarem que “[...] Alberto de Oliveira era um trouxa e Camões um besta” (ANDRADE, 1972, p. 185)⁶, porém, o movimento ser tido como “[...] inútil porque malhou defunto e combateu moinhos de vento”⁷ era algo que não se justificava.

[...] os grandes nomes novos, o que hoje fazem o nosso orgulho, quer reagindo contra o Modernismo que não, dele beneficiaram e beneficiam! Antiacadêmico por natureza, o Modernismo foi um violento ampliador de técnicas e mesmo criador de técnicas novas. Impôs o verso-livre, hoje uma normalidade da nossa poética. Firmou uma atualização das artes brasileiras, nunca dantes existentes... Formulou um nacionalismo descritivista que, si fez bem ruim poesia, sistematizou o estudo científico do povo nacional, na sociologia em geral, no folclore em particular, na geografia contemporânea. (ANDRADE, 1972, p. 189)

No entanto, questiona a postura do movimento. Na Conferência sobre o Modernismo no Rio de Janeiro em 1942, coloca-se como homem de preocupações contemporâneas e não apenas temporárias, muito em virtude do arrebatamento do momento, em plena Segunda Grande Guerra, três meses antes da declaração do Brasil contra Hitler e Mussolini. De acordo com o depoimento do jornalista carioca Mário Barata presente na conferência, Mário de Andrade foi aplaudidíssimo,

⁶ANDRADE, Mário de. Modernismo. In: _____. **O Empalhador de Passarinho**. São Paulo: Livraria Martins Editor S. A, 1972.

⁷ Id., p. 186.

“[...] exigia que deixássemos outros aspectos da vida e da cultura adiados e tomássemos uma posição política, uma posição de empenhamento, uma posição social dentro dos acontecimentos” (BARATA, 2008 p. 179), e o que para ele não acontecera com a “atualização da inteligência ‘artística’ brasileira (grifo do autor)” perpetrada pelos modernistas, sobretudo, que esta não incorresse em mais confusão.

[...] a liberdade da pesquisa estética... lida com as formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso, e tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada da vida... a inteligência estética se manifesta por intermédio de uma expressão interessada da sociedade, que é a arte. Esta é que tem uma função humana, imediatista e maior que a criação hedonística da beleza. E dentro dessa funcionalidade humana da arte é que o assunto adquire um valor primordial e representa mensagem imprescindível. Ora, como atualização da inteligência artística é que o movimento modernista representou papel contraditório e muitas vezes gravemente precário. Atuais, atualíssimos, universais, originais mesmo por vezes em nossas pesquisas e criações, nós, os participantes do período milhormente chamado “modernista”, fomos, com algumas exceções nada convincentes, vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que nos desvirilizamos. Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isto é o principal! Mas aqui meu pensamento se torna tão delicadamente confessional, que terminarei este discurso falando mais diretamente de mim. Que se reconheçam no que eu vou dizer os que o puderem. (ANDRADE, 1974, p. 253).

2.1 MÁRIO DE ANDRADE: UM MODERNO CONTEMPORÂNEO

Florestan Fernandes (2003, p. 168)⁸, no seu ensaio intitulado **Mário de Andrade e o folclore brasileiro** escrito em 1946, vê no modernista alguém em quem a distância no aproveitamento erudito do material folclórico “[...] diminui consideravelmente, atingindo em algumas produções excepcionais um grau de interpenetração e de equilíbrio notáveis”. Em sua produção crítica, o autor reconhece uma ausência de finalidades chauvinistas no uso que faz do adjetivo nacional enfatizado pela maiúscula, “[...] Nacional aqui significa expressividade,

⁸ FERNANDES, Florestan. **O Folclore em Questão**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

existência de um padrão característico e próprio de cultura”⁹. Mário de Andrade antecipa e ao mesmo tempo corrobora o ensaio escrito por Fernandes em 1946, em **Fala Brasileira**, crítica para a coluna Taxi do Diário Nacional de 25 de maio de 1929 assevera a existência de uma ‘língua brasileira’: “[...] nós estamos hoje, nacionalmente falando, por completos divorciados de Portugal... Não digo isso com satisfação patriótica. Não tenho esse gênero de satisfações, porque possuo as humanas, mais universais” (ANDRADE, 1976c, p. 112).

Assim, percebo Mário de Andrade como exceção à tradição, no que Katia Canton entende como o novo que engendrou as singularidades e aspirações dos artistas e das vanguardas modernistas, já que “[...] a arte contemporânea que surge na continuidade da era moderna se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte.” (CANTON 2009, p. 49).

Essa contemporaneidade artística e crítica de Mário de Andrade a solapar as fronteiras do Nacional se exacerba na escrita de **Macunaíma**, na apropriação que fomentou o processo de sua pesquisa textual, confissão desdenhosa da “autoria” ao jornalista amazonense Raimundo Moraes no Diário Nacional de 20 de setembro de 1931:

[...] Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Kock-Gruenberg, quando copiei todos. E até o sr. na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mais ainda, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa ... Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais que por terem em provável descoberto primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertenceu a Portugal. Meu nome está na capa do Macunaíma e ninguém o poderá tirar. Mas só por isso apenas o Macunaíma é meu. (ANDRADE, 1976c, p. 435).

O próprio Mário de Andrade estabelece essa sintonia contemporânea pela apropriação em carta ao escritor Manuel Bandeira de 12 de dezembro de 1930. A torrente de inovação

⁹ Id., p. 169.

modernista já se encontra espalhada nas calmarias da contemporaneidade: ao interesse de uma “tal Margareth Richardson” em traduzir para o Inglês o seu **Macunaíma**, tanto sucumbe num grito de “alea jacta... bem baixinho, meio aturdido e sempre com um medo medonho”, (ANDRADE, 2001a, p. 473) ao mesmo tempo em que considera seu personagem contemporâneo, sobrepondo-se a um reducionismo característico do ‘brasileiro em geral’:

[...] muito secretamente o que me parece é que a sátira além de dirigível ao brasileiro em geral, de que mostra alguns dos aspectos característicos, escondendo os aspectos bons sistematicamente, o certo é que sempre me pareceu também uma sátira mais universal ao homem contemporâneo, principalmente sob o ponto-de-vista desta sem-vontade itinerante, destas noções morais criadas no momento de as realizar, que sinto e vejo tanto no homem de agora. (ANDRADE, 2001, p. 473).

Para Gilda de Mello e Souza (2008, p. 18), “[...] a técnica de compor de Mário era uma técnica que procurava sempre combinar as obsessões pessoais, dele e permanentes, com a invasão inesperada do momentâneo” e do qual nunca se eximiu, ao contrário, impregnou-se. Em suas notas de viagem do domingo de carnaval de Recife em 1929, faz os seguintes registros: desde a manhã, rua, loucura, à tarde, saída do Maracatu do Leão Coroado, depois frevo e com amigos de improviso, cocaína e éter no Palace. São configurações de uma contemporaneidade que Canton (2009, p. 49) situa como sendo um campo de forças entre arte e vida, “[...] os artistas contemporâneos buscam um sentido, mas o que finca seus valores e potencializa a arte contemporânea são as inter-relações entre as diferentes áreas do conhecimento humano”. Assim, nesse mesmo período de férias e colheitas de folclore, vai fechar o corpo num catimbó:

[...] Mestre Xaramundi foi bom pra mim, consentiu em abrir a sessão e principiar o fechamento do meu incorrigível corpo. Foi o momento mais penoso da cerimônia. Xaramundi é limpador de matéria, como falei. Não consegui descobrir que eu estava ali por simples curiosidade etnográfica, porém, achando que naturalmente eu, paulista e cidadão desta república, devia estar de matéria suja. (ANDRADE, 1983, p. 55).

Nesse esforço de detecção de Mário de Andrade pela contemporaneidade a contemplar diversos campos de conhecimento, o número especial da Revista Colóquio Letras da Fundação Kalouste Gulbenkian lançado em 1998 traz ensaios promissores em direção a esse discernimento. Nesse sentido, Severino J. Albuquerque¹⁰ referindo-se às acepções clássicas da atividade marioandradina dá como exemplo o sumário elaborado por Henrique L. Alves para o seu **Mário de Andrade**: “[...] a poesia, o conto, o romance, a crítica, o folclore, a música, as artes plásticas, as cartas” (ALBUQUERQUE, 1998, p. 363). Ressalva então que nessa lista clássica associada à figura de Mário de Andrade não se encontra o teatro, mas que também fez parte do caleidoscópio estético e telúrico pelo qual se movimentava o escritor, segundo ele, a mais importante figura da cultura brasileira no século XX.

Telê Porto Ancona Lopez¹¹ (1998, p. 271) utiliza-se da sua escrivantina como metáfora dessa bruxuleante atividade e na qual pararam “[...] o cronista, as reflexões sobre o material recolhido no folclore, os estudos de artes plásticas, literatura e música, a pressa do jornalista, a notas de aquisições de livros, roupas, os recibos dos quadros comprados de Tarsila, Anita ou Cícero”. Por sua vez tudo isto faz companhia com estandes cheias de “[...] livros preciosos e revistas do Modernismo de meio mundo, dos discos com notas críticas a lápis na capa... dos mais significativos artistas plásticos do Brasil das décadas de 20, 30 e 40, na coleção que guarda também Léger, Richter, Klee...” (LOPEZ, p. 271).

Com uma perspectiva transdisciplinar, Fernandes, no ensaio de 1946, situa Mário de Andrade a partir do folclorismo, “[...] o estudo dos textos literários das canções populares, dos cocos, dos lundus, do samba rural, de danças coreográficas, de roda e dramáticas... Passa ao folclore infantil, ao folclore do negro, ao folclore mágico, à escatologia popular” (FERNANDES, 2003, p. 180). Nesse mesmo ensaio o diálogo entre arte e vida é apontado por Fernandes como uma preocupação para além do empirismo em Mário de Andrade ao tratar das Modinhas Imperiais, “[...] formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados de arte que se aprende em arte que se aprende” (ANDRADE, 1930 apud FERNANDES, 2003, p. 168).

A partir destes argumentos defendo que, a elaboração textual de **Macunaíma** dialoga com os “[...] modismos, locuções, tradições ainda não registradas em livro, fórmulas sintáticas,

¹⁰ Professor de Português na Universidade de Wisconsin, EUA.

¹¹ Professora associada da Universidade de São Paulo e à frente da coordenação no Instituto de Estudos Brasileiros também da USP do arquivo Mário de Andrade.

processos de pontuação oral, etc. de falas de índio, ou já brasileiras, temidas ou refugadas pelos geniais escritores brasileiros da formosíssima língua portuguesa” (ANDRADE, 1976c, p. 434). Ainda, concomitante aos aspectos literários de seu romance, não “[...] “romance” no sentido literário da palavra, mas de “romance” no sentido folclórico do termo” (ANDRADE, 1976c, p. 434)¹². A música surge como outra contraparte popular à transversalidade de Mário de Andrade conforme esclarece Souza em **O Tupi e o Alaúde**.

[...] É minha convicção que, ao elaborar o seu livro, 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 – e a que se apresenta no princípio da variação, presente no improvisado do cantador nordestino, onde assume forma muito peculiar. (SOUZA, 2003, p. 12).

Assim, se ao incrédulo escritor amazonense Mário de Andrade já se revelara um transgressor na apropriação inclusive do texto de um estudo científico, seu romance possui ainda soluções musicais do povo que, por sua vez, são eruditas: “[...] foi lendo de fato o genial etnógrafo alemão (Kock-Grünberg) que me veio a ideia de fazer do Macunaíma um herói... porém, Macunaíma era um ser apenas do extremo-norte e sucedia que minha preocupação rapsódica era um bocado maior que esses limites” (ANDRADE, 1976c, p. 434), estabelecendo os liames propulsores que ligam sua escrita à música.

Dessa forma, assumo o argumento de que no Macunaíma popular sob a talha do Mário de Andrade erudito se dá a simbiose contemporânea da arte com a vida evidenciada, pois, na utilização das danças dramáticas como recurso estilístico na escrita de seu romance, o que no interesse específico desta pesquisa pela corporalidade se dá sob uma condição rapsódica. Essa condição própria dos rapsodos Mário situa nas narrativas de todos os tempos, da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia e finalmente encontradas como linguagem poética em meio aos cantadores nordestinos:

¹² No Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade vem definido como poesia cantada em que se narra um acontecimento. (ANDRADE, 1989, p. 444).

[...] transportam integral e primariamente tudo o que escutam e leem pros seus poemas e o escutado e a dar ritmo o que escolhem pra que caiba nas cantorias. Um Leandro, um Athayde 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 o Macunaíma e esses sou eu. (ANDRADE, 1976c, p. 434).

Assim, autor e obra se dissolvem como música, ignição que por sua vez instaura o movimento corporal, ou seja, Mário de Andrade vai prescindir do corpo no caso específico das danças dramáticas quando nelas se detém como fato musical em sua pesquisa de campo pelas paragens nordestinas notadamente. Essa relação não é fortuita para o que esta pesquisa antevê e pretende tendo em vista a condição de possibilidade das mesmas sobrepujar em seu estatuto folclórico como campo de conhecimento no âmbito da educação formal brasileira. Assim, postulo que sua presença na escola não vá se sedimentar no viés tradicional do corpo que dança a dança da comunidade ou o passo de determinado ritmo seja ou não folclórico, pois, equivaleria ao reducionismo modernista em sua esterilidade estética, uma estrita manipulação de formas apenas.

A observação não se trata de reiteração estilística para o já preposto em torno de Mário de Andrade na sua condição de ex-moderno, mas que tal apropriação, qualquer que seja seu grau de manipulação, não se vincule à tradição comumente verificada em meio aos balés folclóricos, servir-se do tradicional como decalque gestual em detrimento do que prezo como uma especificidade contemporânea que o próprio autor cultivava, a subversão da arte pela vida.

Essa apropriação metodológica é postulada por Mário de Andrade em seu **Ensaio sobre a Música Brasileira** como um critério histórico validado por um caráter de atualidade. Assim, busca uma atualidade prescritiva à composição que possa refletir, “[...] as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular.” (ANDRADE, 2006, p. 16). Assim, como música a subscrever um conhecimento que se atualiza pelo folclore, as danças dramáticas encontram-se inseridas na tradição da festa brasileira, o que me leva de encontro a Mikhail Bakhtin ao problematizar a cultura popular na Idade Média e no Renascimento com base na obra do escritor francês François Rabelais. Segundo o ensaísta russo, há uma concepção estreita do caráter da festa, não considerada como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário, “[...] o campo menos estudado da criação popular” (BAKHTIN, 2008, p. 03). Segundo o autor, à cultura popular são imputadas ideias e noções alheias a sua

natureza específica e formadas sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos.

[...] As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção de mundo. (BAKHTIN, 2008, p. 07).

Se Mário de Andrade é Macunaíma, se Macunaíma é música, se música é festa, nesse redemoinho Katia Canton (2004, p. 219) situa dois termos relacionados à interdisciplinaridade contemporânea pautados em Roland Barthes, “[...] em contraste com as obras, os Textos não cabem em categorias prévias..., intermediários, sem uma classificação definida”. Para Barthes (2004a, p. 66), a interdisciplinaridade não se trata de um encontro onde há confronto de saberes especiais, “[...] não é fácil: começa efetivamente... quando a solidariedade entre as antigas disciplinas se desfaz”. Entendo que esse desfazer-se limites elucidada interdisciplinarmente as danças dramáticas no âmbito da festa de rua brasileira como Textos em sua imbricação de canto, dança e representação, o que nesta pesquisa se transforma em campos epistemológicos, corpo, arte, e educação, assim como em Mário de Andrade denotam a palavra e música a reger suas preocupações estilísticas na escrita do seu **Macunaíma**. Ettore Finazzi-Agrò¹³ (1993, p. 145) assim o define: “[...] texto extravagante mais do que qualquer outro e, na acepção plena de escrita excessiva, transbordante, fora dos esquemas habituais do romance, excêntrico em relação a toda definição linear, intencionalmente transgressivo a qualquer gramática da representação”. Ainda, essa amorfia se perfaz segundo o autor pela adesão a uma realidade heterogênea, permeável e ao mesmo tempo penetrante enquanto atributos primários de uma corporalidade. Fundamentando-se em Mikhail Bakhtin, Finazzi-Agró a entende, imersa no sistema de imagens da cultura cômica popular, o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível.

¹³ Titular da cátedra de Português na Università di Roma “La Sapienza”, Itália.

[...] uma quebra das barreiras entre o interior e exterior, próprio e impróprio, entre o espaço fisiológico e o natural. Porque o acesso erótico de Macunaíma ao mundo que o circunda é contrabalançado pela sua acessibilidade, pela sua abertura ao mundo exterior, num mundo ambíguo que designa, contemporaneamente, a disponibilidade para cobrir transversalmente o múltiplo e, por outro lado, para ser atravessado pela multiplicidade. (FINAZZI-AGRÒ, 1993, p. 148).

2.1.1 Danças Dramáticas: Perspectiva Histórica da Corporalidade

Como argumentado no tópico anterior, em Bakhtin (2008, p. 16), a corporalidade alcança sua plenitude na festa, regida por um “[...] princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual”. Ainda, a festa não tem como seu porta-voz nem o ser biológico isolado nem o egoísta burguês, mas “[...] ‘o povo’, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo... alegre e festivo (não cotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal” (BAKHTIN, 2008, p. 17). Finazzi-Agrò (1993, p. 148) permite à presente pesquisa depreender da profusão do universo da festa as danças dramáticas como corporalidade extravasando, pois, um Mário de Andrade inicialmente atento às mesmas como música. Nesse sentido, o autor vê em Macunaíma uma “[...] faculdade de possuir, contemporânea e sucessivamente, várias identidades... na realidade, idoneidade a mediar entre caracteres contraditórios, a conjugar entre eles as muitas qualidades do universo racial, social, cultural brasileiro.” Assim, recorro também a Fernandes (2003, p. 171) quando afirma que na busca de um caráter nacional mais expressivo e verdadeiro no jogo do popular e do erudito, Mário de Andrade insistia num terceiro elemento que implicasse um “[...] mínimo de separação humana... na ânsia de recuperação histórica,... na consciência de um passado, de tradições e de antepassados fundamentalmente comuns”.

Levando-se em conta o critério histórico da atualidade que Mário de Andrade assegura ser a validade, a festa atualiza como campo de conhecimento o corpo no processo da colonização brasileira em sua ilimitada acepção de textos que estão aí, contemporaneamente e, por sua vez, plasmados sob os auspícios e permissividade da festa católica. O relato do príncipe Maximiliano da Áustria sobre o que viu na Lavagem do Senhor do Bonfim em Salvador no século XIX a

seguir, se extensa a leitura, subscreve uma generosa profusão de Textos de uma festa brasileira, contundência interdisciplinar que Finazzi-Agrò (1993) identifica como corporalidade em sua ontologia popular, celebrando seu poder de transgressão entre a arte e a vida.

[...] O tumulto de uma feira reinava, neste momento, na praça e na igreja. A população negra, em roupas de festa, empurrava-se com muito barulho. Viam-se suspensas sobre as cabeças caixas de vidro repletas de comestíveis. Pequenos grupos de vendedores de cachaça formavam ilhas no meio deste oceano de seres humanos. Nós nos deixamos levar pela torrente até o edifício principal. Penetramos, pro uma porta lateral, como água que se precipita numa represa... Uma longa fila de jovens e alegres negrinhas ocupavam a extensão de um dos muros. Seus encantos bronzeados estavam mais velados que ocultos, sob gazes transparentes. Assumiam as atitudes mais cômodas, as mais a vontade, e as mais voluptuosas e vendiam toda sorte de objetos de religião, amuletos, velas e comestíveis que levavam em cestas. Tudo corria muito alegremente na sala... estava cheia; via-se apenas caras negras, amarelas e morenas, e entre elas as mais belas mulheres; todas pareciam encantadas e exaltadas pela influência da cachaça. Como troféu de festa, elas levavam uma elegante vassoura. Todos se misturavam e se empurravam. Sentia-se que era uma festa longamente esperada onde os negros sentiam-se em casa. A sociedade toda parecia concordar em manter uma conversa incessante e barulhenta. E nós, também, conversávamos alegremente e em voz alta atravessando a sala. De repente, na outra extremidade, notei, em um plano elevado, um personagem que ia e vinha com ar inquieto, passava os olhos sobre um livro, olhava ao redor de si e parecia, de vez em quando, mergulhar e tornar a subir. Era o eclesiástico de cor amarela que cumpria as cerimônias da missa (pois certamente não se poderia chamar aquilo de missa. (MAXIMILIEN D’AUTRICHE, 18__ apud MOURA, 1983, p. 22).

Jacques Derrida (2008, p. 318) ao tratar da língua na sociedade, não a descreve em seu estado original como um estado animal, mas um limite inacessível onde se formou sem ter começado a degradar-se, “[...] exprime a paixão, mas não é totalmente convencional, pois se esquivava da articulação. A origem desta sociedade não é um contrato, não passa por tratados, convenções, leis, diplomatas e representantes. É uma festa”. Inacessível ao autor que designa epistemologicamente a festa como o estado original da língua na sociedade, historicamente, as duas instâncias convivem sob um contrato no Brasil. Festa e sociedade, a percepção contemporânea do fluxo entre arte e vida que o corpo possibilita nas efemérides públicas camufla a realidade indissociável da escravidão que se apodera do mesmo como designativo de uma condição. Tão imponderável cotidiano ao etnocentrismo e à epistemologia derridiana, há uma

transgressão histórica da escravidão dentro da oficialidade pública constituída na colonização portuguesa na América, conforme o ministro francês observando a sociedade baiana no século XIX:

[...] Chegando aqui, eu pensava que os mulatos formavam uma classe à parte, rejeitada pelos brancos e dominando os negros, mas sou forçado a convir que mesmo encontrando muitos indivíduos mulatos, estou ainda à procura do partido dos homens de cor. Na Martinica e nas outras ilhas, a orgulhosa aristocracia dos brancos lá nascidos tornou temível a associação dos mestiços; a vaidade ferida fez muitas vezes derramar o sangue de uns pelos outros, mas no Brasil, nem essa aristocracia branca nem esta democracia parda existem na realidade. Os mulatos não formam em absoluto uma classe à parte, há muitos mulatos nos clubes, mas não há clubes de mulatos. Eles estão misturados, confundidos com todo o mundo, se os encontra na escravidão, nos mais vis dos ofícios, mas também na alta sociedade e no senado. A guarda permanente é composta metade de mulatos que vivem às mil maravilhas, juntos e servem fielmente o governo atual. Na divisão dos partidos, tal como ela existe ainda hoje, seria bem difícil designar, um lugar às pessoas de cor, nenhum deles é inacessível aos homens de cor”. (CONDE ALÉXIS SAINT PRIEST, 18__ apud MOURA, 1983, p. 25).

Esse polimorfismo brasileiro Finazzi-Agrò (1993, p. 149) o vê em **Macunaíma**, para quem Mário de Andrade tenta “[...] transmitir-nos a imagem de uma identidade que não é una, de uma condição histórico-cultural que não tem forma definida, mas que encontra a sua especificidade nessa indefinição, que é, por sua vez reassunção de muitas definições e de muitos específicos”. Observa Mário de Andrade acerca das danças dramáticas que são música, mas chama “dança” esse suporte rítmico de uma corporalidade imanente à tradição da festa brasileira sob a roupagem de um contrato contemporaneamente ainda vivo que esta pesquisa perscruta. Se manifestações tão peculiares e particulares, ao sabor do modesto e do altruísmo, são tradições que se forjaram e se mantêm pelas mãos de pequenos grupos caracteristicamente mestiços, no entanto, ainda esmaecida essa produção de conhecimento que acontece sob a tarja folclórica ou mesmo como um traço subjacente do analfabetismo.

[...] o que havia eram danças em cortejo... que outra coisa mais objetivamente dramática. E isto derivava ainda daquele princípio da catequese, pelo qual os padres tinham permitido desde o primeiro século, que a índia e os escravos negros... entrassem com as suas danças cantadas nas procissões católicas... E

essas danças “características” logo se destacaram, ou quem sabe se desde sempre, das procissões religiosas, formando brinquedos profanos que se tornaram obrigatórios nas grandes festividades sociais da Colônia, como casamentos e nascimentos de príncipes... A minha convicção é que pelos fins do século XVIII todas essas danças características tiveram uma floração extraordinária no seio do povo e se normalizaram em suas datas festivas, sobretudo de Natal a Carnaval e com os santos populares de junho. (ANDRADE, 1982a, p. 72).

Nessa medida, as danças dramáticas em sua contextualização didática na escola, diferentemente de um decalque performático da sua condição pública tradicional, tornam-se substrato de uma corporalidade cotidiana, aquém de uma epistemologia descritiva sob prejuízo do contemporâneo e para o qual se orienta como prerrogativa nesta pesquisa. O corpo do aluno é não só, sob o ponto de vista do seu diálogo com a educação, uma ontologia depurada em mais de três séculos de colonização, mas também e acima de tudo, um campo de observação do cotidiano de uma corporalidade, o que equivale dizer como sendo o dia seguinte ao fim da festa.

Tal percepção da não-festa pode ser observada no relato do Príncipe Maximiliano ao serem subtraídos os dados festivos do seu texto, quando então a corporalidade peremptória de uma condição aflora: a população negra, suspensa sobre caixas de vidro, vendedores de cachaça, oceano de seres humanos; jovens e alegres negrinhas, encantos bronzeados, atitudes mais cômodas, as mais a vontade, e as mais voluptuosas; caras negras, amarelas e morenas, entre elas, as mais belas mulheres, todas pareciam encantadas pela influência da cachaça; os negros em casa; o eclesiástico de cor amarela. Dessa forma, Fernandes (2003, p. 170) lembra em **Macunaíma** o problema do homem no Brasil, uma realidade concreta expressa em quilômetros quadrados e em diferenças regionais agudas, antagonismos e limitações que provocaram em Mário de Andrade “[...] uma reação que é um grito épico de revolta, o espetáculo mais emocionante aos meus olhos na literatura brasileira, como exigência afetiva e como inquietação - agitada pela falta de sincronização humana de milhões de brasileiros que se ignoram recíproca e simplesmente”.

Mário de Andrade expressa esse vácuo no balanço modernista. Para ele o movimento, conforme Ades (1997) já atentara, colocou a colonização no centro das atenções modernas, no entanto, ficou aquém de uma expectativa contemporânea, pois permaneceu na trincheira que continuou separando preleções estéticas de seu sentido histórico e humano.

[...] E apesar de nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta a essência mesma da nossa idade... Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões... Será que a liberdade é uma bobagem!... Será que o direito é uma bobagem!... A vida humana é que é alguma coisa a mais que ciências, artes e profissões. E é nessa vida de que a liberdade tem um sentido, e o direito dos homens. (ANDRADE, 1974, p. 255).

Assim, para os fazendeiros do Pirahy, relata Joaquim Nabuco (2003, p. 174) no seu **O Abolicionismo** de 1883, “[...] a parte mais productiva da propriedade escrava é o ventre gerador, (o que) deve ter sido durante três séculos sobre milhões de mulheres”, contraponto histórico do cotidiano da escravidão feminina em relação à sedutora profusão das mesmas, observada pelo Príncipe Maximiliano na festa do Senhor do Bonfim. Essa cotidianidade ganha em Nabuco uma expressão contundente da instituição escravocrata:

[...] Há trezentos annos que o Africano tem sido o principal instrumento da occupação e da manutenção do nosso território pelo Europeu, e que os seus descendentes se misturam com o nosso povo. Onde elle não chegou ainda, o paiz apresenta o aspecto com que surprehendeu aos seus primeiros descobridores. Tudo o que significa lucta do homem com a natureza, conquista do solo para a habitação e cultura; estradas e edificios, cannaviaes e cafezaes, a casa do senhor e a senzala dos escravos, egrejas e escholae, alfândegas e correios, telegraphos e caminhos de ferro, academias e hospitaes, tudo, absolutamente tudo, que existe no paiz, como resultado do trabalho manual, como emprego de capital, como accumulção de riqueza, não passa de uma doação gratuita da raça que trabalha á que faz trabalhar. (NABUCO, 2003, p. 82).

Dessa forma, vejo delineada uma corporalidade tanto pelo Príncipe Maximiliano quanto por Nabuco na festa colonial como condição do corpo da mulher num sistema de exclusão como o foi a escravidão. Darcy Ribeiro em **O Povo Brasileiro** estabelece ainda outro parâmetro quando se refere à mulher indígena. Segundo o antropólogo, sua incorporação à sociedade colonial foi restrita ao plano biológico. “[...] mediante o processo, tantas vezes referido, de gestação dos mamelucos, filhos do dominador com mulheres desgarradas de sua tribo” (RIBEIRO, 1995, p. 146). Todavia, ao excetuar o corpo da mulher indígena como preposto

meramente biológico, obscurece o papel de uma cultura também protagonista da gênese compartilhada das danças dramáticas como campo de conhecimento, o que desmonta tal determinismo. No entanto, o próprio estudioso exorta a condição anônima de uma corporalidade indígena para além do espectro da mulher como mera ferramenta histórica de reprodução:

[...] os novos núcleos puderam brotar e crescer em condições tão inviáveis, e em meio tão diverso do europeu, porque aprenderam com o índio a identificar, denominar e a classificar e usar toda a natureza tropical, distinguindo as plantas úteis das venenosas, bem como às apropriadas à alimentação e as que serviam a outros fins. Aprenderam, igualmente, com eles, técnicas eficazmente ajustadas às condições locais e às diferentes estações do ano, relativas ao cultivo e preparação de variados produtos de suas lavouras, à caça na mata e à pesca no mar, nas lagoas e rios. Com os índios aprenderam, ainda, a fabricar utensílios de cerâmica, a trançar esteiras e cestos para compor a tralha doméstica e de serviço, a tecer redes de dormir e tipóias para carregar as crianças. Foi, com os índios, também, que aprenderam a construir as casas mais simples, ajustadas ao clima, como os mocambos, com os materiais da terra, nas quais viveria a gente comum: a fabricar canoas com casca de árvore ou cavadas a fogo em um só troco. Sobre essa base é que se acumulariam, depois, as heranças tecnológicas européias. (RIBEIRO, 1995, p. 129).

Percebo que tanto Nabuco (2003), como Ribeiro (1997), consubstanciam um protagonismo anônimo do povo que subscreve a ânsia contemporânea de Mário de Andrade em preencher um vazio. Por sua vez, em **Raízes do Brasil**, Sérgio Buarque de Holanda diz que a verdade acerca dos brasileiros, “[...] por menos sedutora que possa parecer a alguns dos nossos patriotas, é que... a Portugal especialmente... de lá nos veio a forma de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma”. (HOLANDA, 1995, p. 40). Não passa aqui a menor chance do abuso do patriótico já condenado por Mário de Andrade, inclusive como obliteração da alteridade, mas à condição de resto o mesmo Mário interpõe como a especificidade rítmica de índios e negros na tarefa histórica de contribuir com a “música da festa” e a formatação de uma cultura.

[...] Se deu, pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica

mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros... cocos, desafios, martelos toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos. Ora, a essas influências díspares e a esse conflito inda aparente o brasileiro se acomodou, fazendo disso um elemento de expressão musical. Não se pode falar diante da multiplicidade e constância das sutilezas rítmicas do nosso populário que estas são apenas os desastres dum conflito não. E muito menos que são exclusivamente prosódicas porque muitas feitas elas até contradizem com veemência a prosódia nossa. O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada e sobretudo um elemento de expressão racial. (ANDRADE, 2006, p. 26).

À contextualização dos índios e negros como co-artífices de uma rítmica restrita à dimensão estética se colocam as circunstâncias de sua organização histórica como perspectiva de sua presença na escola, diálogo que Mário de Andrade clamou inevitável à vida contemporânea. Nesse sentido, os estudos do antropólogo Viveiros de Castro entre os ameríndios amazônicos pontuam novas nuances de uma corporalidade para além da festa de rua brasileira. Traz como referência um povo ainda isolado da Amazônia, os Araweté, contemporâneos dos Tupis protagonistas das danças dramáticas junto aos negros desde o século XVI, tidos até pouco pela antropologia como "povos do passado". Viveiros de Castro (2002a, p. 387) esclarece que os Araweté entendem corporalidade como categorias de identidade – individuais, coletivas, étnicas ou cosmológicas das sociedades que “[...] exprimem-se tão freqüentemente por idiomas corporais, em particular pela alimentação e pela decoração corporal”. Assim, a maioria das coisas que consideramos como mentais e abstratas entre os índios são escritas concretamente no corpo. O autor esclarece que foi Lévi-Strauss quem primeiro tratou da corporalidade na América do Sul como “lógica das qualidades sensíveis” em sua obra **Mitológicas**,

[...] qualidades do mundo apreendidas no corpo ou pelo corpo: cheiros, cores, propriedades sensoriais e sensíveis. Ele ali demonstrava como era possível a um pensamento articular proposições complexas sobre a realidade a partir de categorias muito próximas da experiência concreta. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.478).

Tal experiência concreta não passa despercebida a Mário de Andrade, parte importante do patrimônio antropológico brasileiro: “[...] vocabulários, cantos, magias, medicina, culinárias ameríndias, etc.”. (ANDRADE, 1981, p. 41)

[...] A antropologia das sociedades complexas teve o inesperado mérito de mostrar que o ‘periférico’ e o ‘marginal’ eram parte constitutiva da realidade sociocultural do mundo urbano-moderno, desmontando assim a auto-imagem do Ocidente como império da razão, do direito e do mercado. Mas o próximo passo é analisar essas realidades mais ou menos imaginárias que, de início, empenhamo-nos em deslegitimar. Não é mais tão necessário deslegitimar essas coisas; agora o que é preciso é estudar seu funcionamento. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002b, p. 491).

Na mesma linha argumentativa está Robert W. Slenes¹⁴ acerca de uma das muitas qualidades do livro do historiador norte-americano Stanley Stein **Vassouras: um município brasileiro do café, 1850-1900**, “[...] a de antecipar a mudança de paradigma nos estudos sobre a escravidão, a ocorrer no final dos anos 1960 nos Estados Unidos e no início dos anos 1980 no Brasil, que iria reconhecer o escravo como “protagonista”, não mera vítima, no processo histórico.” (SLENES, 2007, p. 111).

Portanto, se a realidade sócio-cultural-urbana do Brasil reside sob os escombros estéticos da colonização, esses dividendos culturais e conflituosos permanecem cotidianos aos brasileiros, já que negros mesmo rurais e índios mesmo em meio à mata são nossos contemporâneos. Essa corporalidade subjacente às danças dramáticas em particular e no folclore em geral encontra vias de legitimação possíveis pelo decreto 3.551 de 04 de agosto de 2000 que criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, em plena aurora do século XXI, uma indicação de Mário de Andrade feita e não acatada quando elabora o texto do ante-projeto que instituiu o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1936, hoje IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Ao mesmo tempo, coloca-se como pertinente no âmbito da educação como condição contemporânea de ampliação do conhecimento, assunto da presente pesquisa que a presciência de Mário de Andrade traz à luz, vide as especificações relativas ao folclore constantes no anteprojeto de criação do antigo SPHAN: “[...]”

¹⁴ Professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas, etc.” (ANDRADE, 1981, p. 41).

2.2 MÁRIO DE ANDRADE E A PROPOSTA DAS DANÇAS DRAMÁTICAS

Esta pesquisa parte de uma pedagogia com base nos pressupostos formais das danças dramáticas coligidas por Mário de Andrade, qual seja a imbricação de canto, dança e representação que se opera como tradição cênica em ambientes comunitários. Nesse sentido, eu elejo como uma lógica pedagógica dos equipamentos destinados à educação formal nesses contextos, notadamente os públicos, a incorporação desse *modus operandi* festivo à sua rotina didática, a prospecção metodológica de uma corporalidade validada pelo critério de atualidade que Mário de Andrade confere ao folclore. Assim, a corporalidade se atualiza como um conhecimento que se desdobra sobre si mesmo através do tempo, diferentemente dos documentos popularescos segundo Mário de Andrade provenientes de um semi-eruditismo que implica civilização, “[...] ao passo que na coisa folclórica, que tem por sua natureza ser “tradicional” (mesmo transitoriamente tradicional), o elemento moda, a noção da moda está excluída” (ANDRADE, 1998a, p. 178)¹⁵. Pautando-se no samba carioca sob sua difusão moderna, Mário de Andrade esmiúça essa distinção numa de suas últimas colaborações à coluna **Mundo Musical** da Folha da Manhã de 08.02.45 (Mário vem a falecer aos 51 anos no dia 25 desse mesmo mês), o mesmo sob sua condição folclórica tem por natureza um caráter antimuseológico. Assim, o elemento popularesco se sujeita à transitoriedade, à velhice tal qual a marchinha de carnaval celebrada sob seu caráter anual, ao contrário do “[...] documento folclórico, por prescindir do tempo, se torna eterno e sempre utilizável”¹⁶. Dessa forma, o elemento folclórico “[...] vai se transformar com o tempo em mil variantes ao passo que o objeto popularesco, que merece menos o museu, que não tem valor exatamente ético em sua nacionalidade, é urbano e espúrio, no entanto, é museológico por natureza e imutável”¹⁷. Assim posto, dá como exemplo os tangos de Nazaré, popularescos um dia em sua funcionalidade, tocados para dançar e que já tiveram o seu

¹⁵ COLI, Jorge. **Música Final**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

¹⁶ Id., p. 179.

¹⁷ COLI, loc.cit.

tempo. Conclui que tanto as pessoas incultas e até mesmo as folclóricas da população urbana vão reagir com um ‘isso é música que já passou’ e finalmente “[...] quem tocar um tango de Nazaré, lhe modificando parte da melodia, está errando. Quem executar o Tutu Marambá¹⁸, na variante da sua região, não está errando” (ANDRADE, 1998a, p. 179), mesmo um canto de Xangô, uma melodia do Boi, um refrão de coco de praia pode ser esquecido, mas não implica que tenha passado, pois, deles estão excluídas a noção de moda.

Nesse sentido, o samba moderno como fenômeno musical popularesco não é o que move o interesse específico desta pesquisa, mas dele a dinâmica histórica que se associa indelevelmente às danças dramáticas como memória de uma corporalidade, ambos confundindo-se na tradição sob inúmeras nomeações locais. Substrato rítmico-melódico que permanece como uma recorrência corporal em meio ao povo-artífice em variantes grupais ou individualizadas, embora impensável o carnaval sem samba, é união que se fez não faz muito tempo, segundo Mário de Andrade (1982a, p. 77), a “[...] dança mais genericamente brasileira, mas exclusivamente nossa”. Nesse sentido, a antropóloga Letícia Reis (1996, p. 48) da Universidade de São Paulo pontua que até o século XIX no Rio de Janeiro suas diversas modalidades, batuques, cucumbis, afoxés, etc., “[...] eram cantadas e dançadas apenas por ocasião das festas religiosas, ... há uma indissociação entre danças profanas e sagradas, o que provoca protestos por parte das autoridades católicas, ... devido às queixas, os festejos negros foram deslocados para o período de carnaval”.

Arthur Ramos (2007, p. 103) em **O folclore negro no Brasil** é claro quanto à presença do sagrado na festa brasileira, “[...] a dança e a música que os negros introduziram no Brasil tiveram uma origem religiosa e mágica... A música e a poesia, intrinsecamente ligadas ao gesto è a dança, saem da encantação mágica, nos ritos religiosos e sociais.” Ainda, destaca nesse processo a decisiva influência desempenhada no que chama de ‘folk-dance’ afro-brasileira a ascendência angola-conguesa do samba, “[...] nos primeiros tempos da escravidão, a dança profana dos negros escravos era o símile perfeito do primitivo batuque africano descrito por viajantes e etnógrafos” (RAMOS, 2007, p. 108). Roberto Moura lembra estudando a gênese do samba na Bahia uma estimativa de Padre Anchieta em 1584 dando conta de cerca de três mil negros em torno de Salvador, “[...] são da “Guiné”, o que significa apenas que eram de Angola, Congo ou Bengala, gente diversa, como mandingas, berbecins, felupos, achantis, berberes e

¹⁸ Segundo Mário de Andrade (1989, p. 540), “□...□ um dos tipos de tutus, bicho-papão, assombrador de crianças, que aparece nas cantigas de ninar. Expressão composta por palavra de origem quibunda (Angola), quitutu, que significa papão e marã que significa mau, velhaco, ruim”.

outras etnias, povos mais ou menos conhecidos aqui genericamente como bantos” (MOURA, 1983, p. 13).

Segundo Arthur Ramos, generaliza-se então pelo Brasil a dança dos negros sob os termos “batuque” e “samba”, bem como ainda descreve com base em Nina Rodrigues outras de suas designações regionais e que, por sua vez, já se incorporam ao fenômeno configurado por Mário de Andrade como sendo as danças dramáticas,

[...] dança do tambor no Maranhão, maracatu em Alagoas e Pernambuco, os candomblés, batucajés e batuques na Bahia, embora os maracatus constituam propriamente um desfile carnavalesco, remanescente das cerimônias de coroação dos reis negros, e os candomblés e batucajés, cerimônias religioso-fetichistas. (RAMOS, 2007, p. 109).

Assim, Oneyda Alvarenga (1974) enfatiza que para Mário de Andrade, se “[...] influenciadíssimas pelos costumes e técnicas teatrais européias, as nossas danças dramáticas derivam de princípios tradicionais conservados na vida brasileira pelas culturas mais primitivas, ameríndias e africanas” (ANDRADE, 1982a, p. 58). Por costumes e técnicas teatrais européias, Mário de Andrade os define na sua condição de música:

[...] um dilúvio de textos; formas poético-líricas, que nem a Moda, o Acalanto, o Fado (inicialmente dançado); danças que nem a Roda, infantil; danças iberas que nem o Fandango; danças dramáticas que nem os Reisados, os Pastoris, a Marujada, a Chegança, que às vezes são verdadeiros autos. Também de Portugal nos veio a origem primitiva da dança dramática mais nacional, o Bumba-meu-Boi. (ANDRADE, 1987, p. 176).

Em Mário de Andrade esses textos são apreendidos como campos intermediários, fluidez nominativa difícil de caracterizar a interdisciplinaridade entre música e dança, a priori epistemológico que esta pesquisa visa discernir tendo em vista a corporalidade. Dessa forma, busca o corpo nesse circuito dinâmico apropriando-se na escrita etnográfica de Mário de Andrade dos momentos nos quais consegue alcançar ou mesmo realçar a dança. Embora não fosse seu propósito específico, direcionado à música e à composição, de forma indireta o faz, já de início

nomeando sua obra etnográfica de **Danças Dramáticas do Brasil**. O cromatismo da pesquisa vem do fato de que as danças dramáticas se possibilitam circunscrever um processo histórico em que seus textos tendem às técnicas teatrais européias, a música e a dança passam por princípios tradicionais neles justapostos por ameríndios e africanos.

Andrade esclarece que “[...] nossa raça está fortemente impregnada de sangue guarani. Os brasílicos empregavam e empregam freqüentemente o som nasal, cantando. Esta nasalização do canto é comum inda agora em quase todo país” (ANDRADE, 1987, p. 173).¹⁹ Ainda, expandindo o raciocínio, dos ameríndios provem as formas coreográficas da catira e do cururu dançado nos festejos de São Gonçalo e da Santa Cruz pelos arredores de São Paulo e os bailados dos caboclinhos e dos caiapós, nelas, “[...] representam cenas da vida tribal. E essa mesma inspiração transparece em certos ritos feiticeiros da religiosidade nacional como o catimbó nordestino e a pajelança nortista”. Já com o africano, segundo o autor, nossas riquezas musicais alcançaram a variedade que têm, mesmo “[...] a língua brasileira se enriqueceu duma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas flexões de sintaxe e de dicção, que influenciaram necessariamente a conformação da linha melódica”²⁰. E em De Freycinet Mário de Andrade encontra uma descrição histórica do Lundu, inicialmente uma dança, “a mais indecente”, metáforas para o que esta pesquisa perscruta como uma corporalidade que pode ser rastreada historicamente na África, se “[...] nos movimentos de certas danças dramáticas nossas, ainda é possível distinguir processos de danças cerimoniais ameríndias, tais como a descritas por Léry, Martius e outros, o jeito africano muito lascivo de dançar permaneceu na índole nacional” (ANDRADE, 1987, p. 177). Em seu estudo acerca da gênese da capoeira no Brasil, Pedro Abib através de Valdeloír Rego traz o testemunho de Braz do Amaral segundo o qual os bantos “[...] eram insolentes, loquazes, imaginosos, sem persistência para o trabalho, porém férteis em recursos e manhas. Tinham mania por festa, pelo reluzente e ornamental. Seu pendor para festas, fertilidade de imaginação e agilidade era o suficiente para usarem e abusarem dos folguedos conhecidos e inventarem muitos outros” (REGO, 1968 apud ABIB, 2005, p. 133).

Esses interstícios culturais na formação brasileira são sinalizados por Letícia Reis (1996) ao analisar um artigo publicado em 1906 no Rio de Janeiro cujo autor se apresenta somente pelas iniciais L.C.. Intitulado “**A capoeira**”, trata-se de uma memória hoje ofuscada sob a égide

¹⁹ ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

²⁰ Id., p.176.

contemporânea de uma “pureza africana” da capoeira baiana segundo a antropóloga, mas de onde se subtrai toda uma cosmogonia corporal envolvendo europeus, negros e ameríndios na configuração do interesse epistemológico desta pesquisa pela corporalidade subjacente às manifestações folclóricas das danças dramáticas.

[...] Creou-se [à capoeira] o espírito inventivo do mestiço porque a capoeira não é portuguesa, nem é negra, é mulata, é cafuza e é mameluca, isto é – é cruzada; é mestiça, tendo-lhe o mestiço anexado, por princípios atávicos e com adaptação inteligente, a navalha do fadista da mouraria lisboeta, alguns movimentos sambados e simiescos do africano, e, sobretudo, a agilidade, a levipedez felina e pasmosa do índio nos saltos rápidos, leves e imprevistos para um lado e outro, para vante e, surpreendentemente, como um tigrino real, para traz, dando sempre a frente ao inimigo. (REIS, 1996, p. 44).

A esse entrosamento histórico no folclórico Florestan Fernandes lança mão das considerações do etnógrafo e folclorista francês Arnold Van Gennep, para quem as objetivações populares se referem “[...] diretamente aos acontecimentos da vida em comum e às reações mais vivas que provocam nos indivíduos. Revela-se, portanto, nos elementos folclóricos a parte talvez mais significativa da história de um povo” (GENNEP, 1910 apud FERNANDES, 2003, p. 171).

Para a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, há entre os ameríndios um evento fundante: “[...] a origem do homem branco, sua inserção numa cosmogonia que se esforçava por lhe achar um lugar, a ampliação das fronteiras do mundo social, a explicação de uma desigualdade evidente, todos esses assuntos foram objeto de intensa especulação” (CUNHA, 2009a, p. 129). Segundo a autora, na história, os índios apareceram frequentemente como vítimas de um processo no qual se supunha que não intervissem como atores. Ainda, esclarece que, se característico aos diversos grupos uma autonomia política absoluta correlacionada a uma guerra endêmica, alianças foram geradas com os colonos para escravização de uns pelos outros, “[...] estratégia, aliás, de mão dupla, já que tanto quanto as potências metropolitanas, os índios... também souberam usar as guerras européias para se aliarem segundo suas conveniências e oportunidades, seja aos portugueses, seja aos franceses, holandeses ou espanhóis.” (CUNHA, 2009a, p. 130).

[...] Os selvagens não são mais etnocêntricos, mas cosmocêntricos; em lugar de precisarmos provar que eles são humanos porque se distinguem dos animais, trata-se agora de mostrar quão pouco humano somos nós, que opomos humanos e não-humanos de um modo que eles nunca fizeram: para eles, natureza e cultura são parte de um mesmo campo sociocósmico. Os ameríndios não somente passariam ao largo do Grande Divisor cartesiano que separou humanidade da animalidade, como sua concepção social do cosmos (e cósmica da sociedade) anteciparia as lições fundamentais da ecologia, que apenas agora estamos em condições de assimilar. Antes, ironizava-se a recusa, por parte dos índios, de conceder os predicados da humanidade a outros homens; agora se sublinha que eles estendem tais predicados muito além das fronteiras da espécie, em uma demonstração de sabedoria “ecosófica” que devemos emular, tanto quanto permitam os limites de nosso objetivismo. Outrora, era preciso contestar a assimilação do pensamento selvagem ao animismo narcísico, estágio infantil do naturalismo, mostrando que o totemismo afirmava a distinção cognitiva entre o homem e a natureza. Hoje, o animismo é de novo imputado aos selvagens, mas desta vez ele é largamente proclamado como reconhecimento verdadeiro, ou ao menos ‘válido’ da mestiçagem universal entre sujeitos e objetos, humanos e não-humanos, a que nós modernos sempre estivemos cegos, por conta de nosso hábito tolo, para não dizer pecaminoso, de pensar em dicotomias. Da húbri moderna, salvem-nos assim os híbridos primitivos e pós-modernos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 370).

Assim, no “baiano” descrito por Sílvio Romero nos **Cantos Populares do Brasil** no final do século XIX na Bahia, o termo ‘selvagem’ ganha na construção do seu argumento uma acepção renovada hoje, “[...] um produto mestiço; é uma transformação do maracatu africano, das danças selvagens e do fado português” (ROMERO, 1985, p. 42). Sob suas designações regionais seguindo o testemunho de Romero, é conhecido como xiba na Província do Rio de Janeiro, samba nas do Norte, cateretê na de Minas, fandango nas do Sul, “abundante corrente de cantos líricos que esvoaçam por toda extensão do Brasil”, para Mário de Andrade (FERNANDES, 2003, p. 169) uma disseminação territorial que confere ao folclore um valor ético, Nacional.

2.2.1 Ethos e Corporalidade: As Danças Dramáticas como uma Pedagogia Popular

Jorge Coli, crítico de arte e professor da Universidade Estadual de Campinas acena para o que entende como o grande debate dos últimos textos de Mário: “[...] reencontrar um ethos”

(COLI, 1998, p. 22). Inflexões sobre o assunto são encontradas na sua **Pequena História da Música** e nas crônicas que publicou no rodapé semanal da Folha da Manhã entre 1943 até sua morte, em 1945 e que perfazem a coletânea **Música Final** organizada por Coli. Assim, para Mário de Andrade (1989, p. 207), “[...] a Grécia Antiga estabeleceu ligações estritas entre formas musicais e significações “éticas”. Estas formas eram “coletivizantes” e, sobretudo baseadas no ritmo. Eram vividas como capazes de nobilitar, sensualizar, enfraquecer, fortificar: cada modo possuía o seu “ethos” (COLI, 1998, p. 22). No **Dicionário Musical Brasileiro**, Andrade esmiúça melhor a palavra: “[...] aos modos, gêneros e ritmos davam (os gregos) poderes morais diferentes. Uns eram civilizadores, outros sensuais, outros enervantes, etc. Chamavam de ‘Ethos’ a esses caracteres morais da música” (ANDRADE, 1989a, p. 207). Porém, a questão que diretamente toca o estofo epistemológico desta pesquisa vem prescrita no mesmo verbete pelo próprio Mário, no mesmo texto e na mesma página, recorrendo ao antropólogo e folclorista escocês George Frazer²¹ em **Le rameau d’or** de 1923: “[...] Pra mostrar que o ethos atribuído às melodias, modos, ritmos, não era apenas moral, edificante, mas de efeito fisiológico também.” Em Sílvia Romero, essa ontologia musical do corpo é premente no próprio encadeamento sintático da sua escrita etnográfica, “[...] o baiano é dança e música ao mesmo tempo” (ROMERO, 1985, p. 42), ainda, na descrição factual do folclorista sergipano, consistia “[...] o baile rústico em sentarem-se em bancos à roda da sala os convidados, e, ao som das violas e pandeiros, pular um par ao meio do recinto a dançar com animação e requebros singulares.”

[...] Não devo insistir sobre os efeitos psíquicos e fisiológicos da música, mais que suficientemente provados pela experiência de cada um, pela tradição e pela ciência. De resto, negar esses poderes seria negar a própria função dos sentidos... O que nos interessa é reconhecer a força biológica excepcional da música, em comparação com as demais artes. Onde lhe vem o seu extraordinário poder de atuação sobre o indivíduo e as massas? A meu ver, de duas cousas essenciais: da força contundente do seu ritmo, e da indestinação intelectual do seu som. (ANDRADE, 1980, p. 13).

²¹ Segundo Cyro Del Nero, trata-se de um dos pioneiros da antropologia e que Mário de Andrade frequenta, sobretudo na atenção que dá ao mito como manifestação do espírito humano em seu princípio de morte e ressurreição, digressão que se estenderá a partir do Capítulo II.

Do “baiano” visto e descrito por Sílvio Romero se infere a proposição da corporalidade como proposição a alimentar o estofo desta pesquisa, caracteres rítmicos que a tradição popular “conservou” de ameríndios e africanos no cerne das danças dramáticas, segundo a assertiva aqui já utilizada de Oneyda Alvarenga (1974). Do mesmo modo, tanto a capoeira descrita pelo jornalista nas cercanias cariocas, bem como os “brinquedos populares íntimos do povo” que entusiasmaram o folclorista sergipano associam ao ameríndio e ao africano uma dimensão corporal no acondicionamento que se procedeu dos textos europeus referidos por Mário de Andrade no âmbito do folclore brasileiro. Esses documentos do crepúsculo do século XIX, não popularescos, projetam-se em sua origem a noite dos tempos, porém, vivos na tradição popular brasileira como contribuição epistemológica de ameríndios e africanos ao processo histórico da civilização ocidental, “[...] aquele primeiro cortejo representado e cantado com que uma primeira sociedade primitiva ensinou a seus membros e fortaleceu neles, as suas instituições” (ANDRADE, 1998b, p. 100).

Assim, Roberto Moura (1983, p. 15) reconhece no complexo civilizatório dos bantos, “[...] menos comprometido com a manutenção de formas tradicionais fixas e, fundamentalmente sensível às conjunturas históricas vividas e aos encontros culturais”, resultando em novos complexos religiosos em suas interpenetrações com o ‘selvagem’ e o civilizado, conforme Andrade (1983, p. 29)²², presentes, pois, nas práticas de curar observadas na pajelança nortista tanto quanto no catimbó nordestino - “[...] a influência ameríndia como a criação já diretamente nacional” – assim como na Bahia a existência de um “[...] rito diverso da influência diretamente africana, e chamado de candomblé de caboclo.”²³

[...] sua extrema vitalidade assimiladora, historicizante no inconsciente coletivo do negro brasileiro faria aflorar uma multidão de entidades novas, índios, caboclos, santos-católicos, representações de seu novo mundo social que, através das novas religiões afro-brasileiras, seriam integradas em uma cosmogonia comum onde ganhariam inteligibilidade, preservadas suas características e posições. (MOURA, 1983, p. 15).

²² ANDRADE, Mário de. **Música de Feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

²³ *Ibid.*, p. 30.

O antropólogo Viveiros de Castro (2002a, p. 351) informa que entre as culturas amazônicas os animais são gente, ou se vêem como pessoas, um esquema corporal humano, mas oculto sob uma máscara animal, uma ‘roupa’; espíritos, mortos e xamãs assumem as formas de uma essência antropomorfa comum aos seres animados que se revestem de uma aparência corporal variada, “[...] bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais -, processo onipresente no ‘mundo altamente transformacional’ proposto pelas culturas amazônicas”. Dessa forma, o autor localiza um método de fabricação contínua do corpo entre os ameríndios, processo de assemelhamento ativo dos indivíduos que definem as relações de parentesco, “[...] realiza-se pela partilha de fluidos corporais, sexuais e alimentares – e não herança passiva de uma essência substancial -, a teoria da memória que inscreve está na “carne”, e mais geralmente uma teoria do conhecimento que o situa no corpo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 390). Por sua vez, Slenes²⁴ (SLENES, 2007, p. 117), pautando-se nas conclusões do antropólogo John Jansen e que destacam terem os bantos “[...] pressupostos cosmológicos semelhantes no que diz respeito á etiologia da doença e do infortúnio, e tendem a procurar a “terapia” (para restaurar a “saúde” ou obter “fruição”) em “cultos (ou ‘tambores’) de aflição”, que ressaltam a música e a dança como meios para a cura.” O poder fisiológico da música presente no folclore atualiza o que Andrade (1980, p. 16) compreende no ritmo como sendo de valor ético à contemporaneidade, em seu princípio, identificado por Arthur Ramos (2007, p. 103) entre os bantos como “encantação mágica, ritos religiosos e sociais”.

[...] Com efeito, é principalmente nas civilizações naturais dos primitivos em geral, que o ritmo predomina fortemente. Qualquer música, qualquer manifestação sonora entre os selvagens, e mesmo qualquer ação social que congregue a tribo, é acompanhada de ritmos asperamente batidos, e os e instrumentos de percussão dominam soberanamente. Isso é consequência lógica do efeito, digamos desde já, terapêutico do ritmo. Acelerando a dinâmica do ser, provocando no indivíduo estados cinestésicos violentos, ele ativa, desenvolve, aguça as faculdades fisiológicas. E por isso é um medicamento ao mesmo tempo individual e coletivo, não apenas propício mas necessário a essas civilizações naturais, cujo interesse se concentra principalmente na conformação do ser coletivo e no desenvolvimento das habilidades corporais. (ANDRADE, 1980, p. 16).

²⁴ Professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Segundo o que assinala Cunha, hoje a chamada sociodiversidade se interpõe como uma questão crucial, preciosa tanto quanto a biodiversidade, assim relatando a alusão feita por Lévi-Strauss ao assunto em conferência no Japão, uma reserva de achados quando se fala do seu valor, não são traços, mas processos, “[...] as culturas constituem para a humanidade um patrimônio de diversidade no sentido de apresentarem soluções de organização de pensamento e de exploração de um meio que é ao mesmo tempo social e natural” (CUNHA, 2009b, p. 273). Dessa forma, Muniz Sodré (1998, p. 19) esclarece que no interior das formas religiosas geradas no continuum africano no Brasil, o ritmo musical é o ponto de contato com a África na “[...] forma de uma inteligibilidade de mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência”. Enquanto prática produtora de sentido, não é considerada uma função autônoma, o sentido de uma peça musical tem de ser buscado no sistema religioso ou no sistema de trocas simbólicas do grupo social em questão. Ainda, traz a lembrança do musicólogo Kwabena Nkeita para quem, em termos africanos, “[...] referir-se à música através da atividade da dança é tão válido quanto escutá-la contemplativamente..., pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical” (SODRÉ, 1998, p. 22). Andrade (1980, p. 19) relata a saída num carnaval de Recife do **Maracatu do Leão Coroado**, “negros e negras velhas na porta da rua dançando as cerimônias”,

[...] Interessadíssimo em minhas paixões folclóricas, eu me introduzira indiscretamente na roda, para ver se grafava a linha das melodias. Mas mesmo com o ouvido quase na boca dos cantadores, não escutava nada ante a barulheira rítmica. Desisti da melodia e me apliquei apenas a registrar os ritmos dos diversos instrumentos que, num binário bem fixo, formavam uma polirritmia duma riqueza admirável. Estava esquecido de mim, quando senti um mal-estar doloroso, a respiração opressa, o sangue batendo na cabeça como um martelo, e uma tontura tão forte que vacilei. Senti a respiração faltar, e cairia fatalmente se não me retirasse afobado daquele círculo de inferno. Fugi para longe, necessitado de reorganizar em sua pacífica fragilidade, meu pobre corpo de leitor infatigável. Mas os negros, as magras velhas lá ficavam com suas danças macias, lá ficariam horas, lá ficariam a noite inteira junto daquele estrondo, cada vez menos leitores, cada vez mais corpóreos (ANDRADE, 1980, p. 19).

Na **Pequena História da Música**, Mário de Andrade (1987, p. 34) dirá da suplantação histórica da coletividade do ethos, “[...] tudo isso vai sendo gradativamente desprezado e conscientemente ignorado. Ninguém mais não compreenderá uma obra, lhe associando ideias morais preestabelecidas, porém divagará individualisticamente.” Segundo Coli, Mário está considerando o legado sedutor, mas difícil que Mozart recebera na música, a liberdade de ser artista e sucumbir a manifestações gratuitas se rebaixando a serviço da arte individual do criador. Mário de Andrade busca assim o ethos sob um sentido moderno, “[...] ele surgirá através do esforço político, social, consciente do compositor.” (COLI, 1998, p. 22). Dessa forma, no artigo as Bachianas para o Estado de São Paulo em 23 de novembro de 1938, afirma em Villa-Lobos essa pré-disposição que pretende seja generalizada entre os nacionais, sem a menor concessão no tratamento erudito do populário, a funcionalidade das bases musicais necessárias à composição aumenta “[...] destrutando-lhes a virgindade analfabética, sem com essa transposição perder de vista a essência nacional”. (ANDRADE, 1976b, p. 275)

Essa funcionalidade é para Mário de Andrade o assunto central ‘do teatro cantado’, conceito que dá título ao artigo de 04 de novembro de 1943 na Folha da Manhã expondo seu projeto de composição de uma ópera, uma de suas formas, tal qual as danças dramáticas.

[...] O teatro cantado é um princípio universal, espontâneo, forma artística essencial da sociedade humana. Nós vamos encontrá-lo em civilizações extra-européias, é o teatro medieval, são os mistérios, as farsas, as paixões. E é finalmente o teatro popular por toda a parte e o nosso. São os areitos mexicanos e as nossas danças dramáticas, as cheganças, as congadas, o Bumba-meu-Boi. E terminamos verificando que todo o teatro mais socialmente funcional, (o que vale dizer: todo teatro verdadeiro) é teatro musical, é teatro cantado. (ANDRADE, 1998b, p. 102).

O assunto assim atribuído por Mário de Andrade às danças dramáticas traduz o interesse epistemológico desta pesquisa como efetividade de um ethos, se prescritivo musicalmente à composição, também um valor fisiológico que eu entendo como corporalidade sob sua funcionalidade educativa. “[...] A música dramática... por ser teatral, ela é mais didática, ela é mais interessada, ela é mais imediata. Ela tem que dominar o seu público imediatamente e mandá-lo, organizá-lo, fazer dele alguma coisa unânime, coletiva” (ANDRADE, 1998b, p. 102).

Mas é no artigo **Psicologia da Criação** da semana seguinte que reside à funcionalidade didática das danças dramáticas como o interesse epistemológico desta pesquisa, o caráter fisiológico do ethos que Mário de Andrade entende como “[...] uma solução técnica derivada do conceito mesmo de coletividade” (ANDRADE, 1998c, p.105). Andrade está se atendo à funcionalidade estética animado pelo projeto de uma ópera, mas desde 1937 buscava essa efetividade “derivada mesmo do conceito de coletividade” como diz, o que esta pesquisa projeta como um campo de conhecimento, a corporalidade das danças dramáticas sob uma perspectiva pedagógica, leia-se, música, “[...] e sempre, entre todas as artes e todos os elementos da vida, ela é a maior unanimizadora, a coletivizadora máxima, a mais possante força de conversão dos homens indivíduos, ao indivíduo grande, dum gesto só, a comunidade” (ANDRADE, 1980, p. 55).

A questão se torna auto-referente, em si as danças dramáticas se apresentam como um campo de conhecimento e em si são didáticas, o que vem caracterizar esta proposta de pesquisa sob uma atitude transdisciplinar pela abordagem in vivo, ao contrário do in vitro, dos fenômenos segundo Maria Shuler²⁵, termo utilizado pela primeira vez por Jean Piaget em 1970, “[...] aquilo que se encontra entre, através e além das disciplinas, ou seja, nós, os seres, que não podemos ser partidos nem compreendidos aos pedaços” (SHULER, 2005, p. 01). O aluno se torna o portador epistemológico de uma corporalidade que se assoma nele mesmo de uma funcionalidade didática no sentido dele existir como corpo histórico na coletividade produtora das danças dramáticas no contexto da festa brasileira. Mário de Andrade escreverá em 18 de novembro de 1943 acerca da distinção entre o artista gratuito e o artista participante, entre o artista “torre de marfim” e o artista vida coletiva, “[...] a arte, a arte verdadeira é sempre um instrumento de comunicação entre os homens.” (ANDRADE, 1998d, p. 109).

[...] a atitude transdisciplinar pressupõe tanto o pensamento como a experiência interior, tanto a ciência como a consciência, tanto a efetividade quanto a afetividade. Assim, todas as coisas e todos os seres poderiam encontrar seu próprio lugar. Não se trata de reunir todos os diferentes “num só”, mas sim de criar pontes entre as diferentes linguagens que propiciem o diálogo, o entendimento e a ampliação da consciência coletiva. É a transformação de nossa vida individual e social um ato estético quanto ético, num ato de revelação da dimensão poética da existência. (SHULER, 2005, p. 04).

²⁵ Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Administração (PPGA) da Escola de Administração (EA) da UFRGS.

2.3. MÁRIO DE ANDRADE E OS PARQUES INFANTIS EM SÃO PAULO: AS DANÇAS DRAMÁTICAS COMO ATIVIDADE PEDAGÓGICA

O educador se assoma ao polissêmico Mário de Andrade. Oneyda Alvarenga (1974)²⁶ informa que o ano de 1922 ainda marca sua biografia, contratado pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo como catedrático de Dicção, História do Teatro e Estética. Em 1936 se licencia, sobrecarregado pela concomitante chefia assumida no Departamento de Cultura de São Paulo em 1935, reintegrando-se em 30 de junho de 1942 ao ensino até sua morte, à exceção do de piano à qual também se dedicou durante muitos anos. Ao contrário do que possa sugerir essa janela biográfica não dedicada às atividades didáticas, o cargo ocupado à frente do Departamento de Cultura significou a intensificação de um engajamento pela educação, a implantação do que implica no assunto central do estudo de Ana Cristina Arantes, **Mário de Andrade - o precursor dos Parques Infantis em São Paulo**. Contudo, o Estado Novo afasta seu benemérito o prefeito Fábio Prado e os Parques Infantis sofrem um desmantelamento ideológico em relação à visão de Mário de Andrade ao implementar sua criação, ao mesmo tempo em que “[...] muitos colaboradores foram mandados para a prisão. Mário de Andrade licenciou-se da chefia da Divisão de Expansão Cultural amargurado logo ele, que sempre se proclamara ‘um homem feliz.’” (ARANTES, 2008, p. 72). Aos dissabores paulistanos, o educador empreende uma mudança de cidade: “[...] foi colocado à disposição da prefeitura do Distrito Federal (Rio de Janeiro), tomando então posse dos cargos de catedrático de Filosofia e História da Arte e Diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, em 19-07-38.” (ALVARENGA, 1974, p. 66). Fora convidado por Anísio Teixeira numa comunhão de ideais que ainda se refletem na contemporaneidade brasileira como demandas ainda renitentes, segundo Ana Lúcia Goulart de Faria em sua tese de doutorado apresentada junto à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo em 1993, **Direito à Infância: Mário de Andrade e os Parques Infantis para as crianças de família operária na cidade de São Paulo (1935-1938)**,

²⁶ Sobre a amiga e assistente de Mário de Andrade, pormenores no Capítulo II.

[...] para ‘tirar o Brasil do atraso’ e construir uma nação moderna, os intelectuais das décadas de 20 e 30 acreditavam na reforma da educação e do ensino, e só dispunham do poder das idéias; porém, com a “estreiteza dos espíritos”, o que fazer? Mário de Andrade acreditou que poderia ser através da administração pública. (FARIA, 1993, p. 07).

Esse espírito público infere-se pelas palavras de Anísio Teixeira na entrevista concedida em 1952 a Odorico Tavares acerca daquele tempo, publicada numa coletânea em 1992 pela Fundação Anísio Teixeira, o educador baiano traça a perspectiva educativa que o norteava e que o fez congregar-se a Mário de Andrade como colaborador:

[...] Procurei, durante perto de cinco anos, elevar a educação à categoria de maior problema político brasileiro, fazê-la encarnar os ideais da república e da democracia, distribuí-la por todos na sua fase elementar e aos mais capazes nos níveis secundários e superiores e inspirar-lhe o propósito de ser adequada, prática e eficiente, em vez de acadêmica, verbal e abstrata (TEIXEIRA, 1952 apud ROCHA, 1992, p. 188).

O jornalista carioca Moacir Werneck de Castro (CASTRO, 2008, p. 167) diz que “[...] Mário de Andrade, literalmente, fugiu para o Rio.” Na Universidade profere somente um semestre de aulas fechada logo em seguida por decreto presidencial, no entanto segundo ainda Werneck, às circunstâncias do momento, cabia alguma permissividade, “[...] o Estado Novo não tinha sua estratégia consolidada no plano cultural. Então, permitia essa contradição muito brasileira, isto é, um ministro da confiança de Getúlio, como Gustavo Capanema, mantinha ao seu redor homens que eram acusados de comunistas.” (CASTRO, 2008, p. 170). É o caso explícito de Mário de Andrade, segundo o testemunho do também jornalista carioca Mário Barata, abrigado por Capanema numa sala do andar térreo da Biblioteca Nacional “[...] onde se ocupava da **Enciclopédia Brasileira** e do **Dicionário da Língua Nacional**. Havia feito os anteprojetos, mas a coisa não continuou.” (BARATA, 2008, p. 176). O sentido da fuga de Mário de Andrade para o Rio a que se refere Castro encontra em Faria seu pertinente esclarecimento, o desmantelamento ideológico do que, segundo Arantes (2008), para Mário tratava-se de uma política cultural tendo em vista,

[...] promoção do homem. Os Parques Infantis não deveriam servir a instâncias escolares. Para ele, conforme os dados indicam, era importante que se reconhecesse ou se recuperasse a identidade cultural, valendo-se, para isso, entre outras atividades, de jogos e brincadeiras populares. (ARANTES, 2008, p. 86).

Segundo Faria (1994), os Parques Infantis criados pelo Ato 767 de 1935 prescrevia em seu Regimento Interno que as instrutoras observassem a criança e a estudassem sob os aspectos higiênico, psicológico e social.

[...] no Parque Infantil as instrutoras também deveriam brincar com as crianças, ensiná-las a brincar e preservar as brincadeiras tradicionais e não lhes perturbar ou ameaçar sua liberdade e espontaneidade. O respeito à produção das crianças estava assegurando já que seus desenhos deveriam ser enviados para o Departamento de Cultura com os respectivos nome e idade. A instrutora tinha muitas responsabilidades em relação à organização e à manutenção do espaço físico, seu “instrumento de trabalho”. Era proibido o uso de varinhas e bastões... Para isso, os adultos educadores precisavam ser educados. Entre tantos aprendizados, elas não deveriam tirar lições de moral da manifestações folclóricas. (FARIA, 1994, p. 68).

Dessa forma, no cerne das preocupações pedagógicas de Mário de Andrade (1976c) a criança é portadora de um conhecimento latente e presente nas suas danças dramáticas, assim inseridas nos Parques Infantis como rotina lúdica. Enfatiza ainda Faria (1993, p. 21), em sua tese que “[...] Mário de Andrade acreditava que a criança não só aprende e consome a cultura do seu tempo, como também produz cultura, seja a cultura infantil de sua classe, seja reconstruindo a cultura à qual tem acesso.” Nesse sentido, o curso de filosofia e história da arte que oferece na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no único semestre em que lá estive, teve um tópico específico reservado à criança, publicado artesanalmente numa primeira e única vez pelo Centro de Estudos Folclóricos do Grêmio Estudantil da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (GFAU) em 1955, nele vem substancializada por Mário de Andrade a dimensão epistemológica da criança como artífice do desenho.

[...] Parece pois que atividade desenhística infantil se manifesta no sentido de obter maior horizonte. É uma atividade de natureza paisagística, mais que de natureza retratística, mesmo quando representando figuras humanas. E também mais uma prova da natureza historiada e lingüística da atividade desenhística, pois busca a horizontalidade, a que, na linguagem e no conto, corresponde o desenvolvimento rítmico do tempo. (ANDRADE, 1955, p. 75).

É claro em Mário de Andrade tanto na associação do fluxo plástico do desenho quanto no ritmo sonoro da linguagem oral, a ação cognitiva da criança comportar uma construção de mundo que esta pesquisa propõe como a corporalidade. Aqui tratada como atributo epistemológico dos brinquedos populares incentivados por ele na rotina didática dos Parques Infantis, à sua condição fenomênica de música, perpassa o que esta pesquisa entende como a inevitabilidade do corpo em movimento na dimensão popular das danças dramáticas.

Marcus Aurelio Taborda de Oliveira²⁷, em seu artigo **Educação do Corpo na Escola Brasileira**, assinala que na observância de um itinerário da construção social do corpo ‘na, pela e para’ a escola, depara-se com um universo em que a corporalidade pode ser alcançada de forma aproximativa, são narrativas,

[...] não só no que se refere ao seu conhecimento, como naquilo que se refere à sua inscrição como fato histórico. As práticas corporais são fugidias, difíceis de ser registradas e apreendidas, impossíveis de ser reduzidas a quaisquer formas discursivas que não sejam a próprias práticas no seu momento de efetivação. (OLIVEIRA, 2006, p. 08).

Assim, Mário de Andrade já em 1929 na crônica **Da criança prodígio** de 26 de junho publicada no Diário Nacional corporifica o que na criança faz parte do seu ser em si:

[...] A criança é o ser sensível à procura de expressão. Não possui ainda a inteligência abstraída completamente formada. A inteligência dela não prevalece e muito menos não obumbra a totalidade da vida sensível. Por isso ela é muito mais expressivamente total que o adulto. Diante de uma dor: chora – o que é muito mais expressivo do que abstrair: “estou sofrendo”. A criança utiliza-

²⁷ Doutor em História e Filosofia em Educação e Professor da UFPR

se indiferentemente de todos os meios de expressão artística. Emprega a palavra, as batidas do ritmo, cantarola, desenha. Dirão que as tendências dela inda não se afirmaram. Sei. Mas é essa mesma vagueza de tendências que permite pra ela ser mais total. (ANDRADE, 1976c, p. 130).

No entanto, o propósito de Oliveira (2006) é outro e embora tangencie o assunto desta pesquisa, busca historiar a “relação entre corporalidade e escolarização”, situação em que se depara “[...] com um universo praticamente inexplorado de arquivos, acervos e fontes que ainda não foram objeto de investigações sistemáticas, tanto em termos paranaenses quanto nacionais.” (OIVEIRA, 2006, p. 09). Dessa forma, esta pesquisa não se atem à conjuntura histórica a qual se vincula o interesse do autor pela corporalidade, mas o que o mesmo antepõe na vida escolar de uma criança como as práticas que prescindem do corpo sob o entendimento de uma totalidade conforme sublinha Mário. O vóo histórico até os Parques Infantis implantados por Mário de Andrade na década de 30 do século passado em São Paulo justifica-se pela precocidade de seu discernimento das tradições populares das danças dramáticas como pressuposto pedagógico. Sua atualidade folclórica na contemporaneidade subsiste, o que denota o interesse desta pesquisa pelas mesmas como um qualificativo que Oliveira entende como corporalidade, a história de vida do corpo de um ser em desenvolvimento, a criança.

[...] Ao conjunto de práticas corporais do homem, sua expressão criativa, seu reconhecimento consciente e sua possibilidade de comunicação e interação na busca da humanização das relações dos homens entre si e com a natureza estamos chamando de corporalidade. A corporalidade se consubstancia na prática social a partir das relações de linguagem, poder e trabalho estruturantes da sociedade. (OLIVEIRA, 2006, p. 14).

Ana Mae Barbosa²⁸ na sua coletânea de ensaios **Tópicos Utópicos** ao se referir ao artigo Mário de Andrade e a arte-educação publicado em 1988 por ocasião da exposição da coleção de seus desenhos infantis num concurso institucional realizado pelos Parques Infantis em 1937, enfatiza que para o autor de **Macunaíma** a liberdade de expressão da criança contextualizava-se pela sua “[...] capacidade de invenção dentro dos padrões culturais da sociedade em que estava

²⁸ Professora de Pós-Graduação em Arte-Educação pela Universidade de São Paulo

inserida, dentro da moldura de sua cultura” (BARBOSA, 1998a, p. 53). Dessa forma, a percepção teórica de Mário sobre a pintura infantil dá legitimidade à corporalidade sob a noção de moldura que Barbosa situa como noção precursora das teorias contemporâneas de arte-educação defendidas por Brent Wilson, professor da Penn State University e nas quais se desmente a “[...] idéia de que todas as crianças desenham da mesma maneira em todos os lugares do mundo. Para Brent Wilson, não só o conteúdo, mas também a técnica na arte da criança mudam conforme a cultura que a cerca” (BARBOSA, 1998a, p. 54). Trata-se na concepção de Wilson de uma “técnica cultural”, conceito que Barbosa antevê então na crônica **Pintura Infantil** de 23 de novembro de 1930 que Mário publica no Diário Nacional, “[...] a criança possui por instinto todos os princípios básicos da técnica de pintura. Chegando mesmo a, dentro das normas gerais da técnica, inventar uma técnica particular” (ANDRADE, 1976c, p. 278). Dessa forma, essa moldura perfaz no que na tradição brasileira Mário vê como a fonte de inspiração de Vila Lobos na composição do que chama de a série incomparável das **Cirandas**, o único compositor, segundo a crônica **Sonoras Crianças** para o Estado de São Paulo de 08 de outubro de 1939 que conseguiu atingir a história da criança, “[...] florida pelas nossas cantigas-de-roda, que são das mais belas do mundo”. (ANDRADE, 1976b, p. 308).

II CAPÍTULO

3. MÁRIO DE ANDRADE E AS DANÇAS DRAMÁTICAS DO BRASIL (ESTUDO ETNOGRÁFICO E A OBRA)

A obra **Danças Dramáticas do Brasil** consiste na organização dos estudos etnográficos de Mário de Andrade pela sua colaboradora Oneyda Alvarenga, tarefa a ela delegada pelo mesmo e publicada pela primeira vez em 1959 pela Livraria Martins Fontes. Trata-se, pois, do volume XVIII das suas “Obras Completas”, legado que Alvarenga (1974) lamenta jamais ter discutido com Mário em vida, visto que se lhe parecia infundado seu funesto pressentimento acerca de uma proximidade da morte ante o vigor da energia física que aparentava.

[...] Os amigos mais chegados de Mário de Andrade talvez saibam, como eu, que nos seus últimos tempos de vida ele falava muito que morreria aos cinquenta anos e não lhe interessava viver além disso. Depois, como passara doente o ano de 1943, adiar a morte para os cinquenta e um, explicando meio a sério meio de brincadeira não ser justo morrer aos cinquenta, pois o ano de doença não fora vivido. Foi essa divinização assustadora da morte que em 1944 o levou a me contar várias vezes sua intenção de cuidar, antes de mais nada, da sua obra literária, que pessoalmente o interessava mais. Quanto ao material folclórico que colhera, já não tinha nem tempo nem paciência e não teria vida suficiente para tratar dele: ficava para mim, eu o estudaria depois que ele morresse. (ALVARENGA, 1974, p. 12).

Mário de Andrade dá notícia do seu projeto etnográfico numa carta de 22 de abril de 1933 a Manuel Bandeira,

[...] estou atualmente trabalhando senão em dois livros, a Pancada do Ganzá que é técnico, e o Café, que é lirismo. Deste pretendo acabar este ano... e ao mesmo tempo terminar os estudos para escrever no ano que vem o Pancada, que fica delicioso assim rabicó, Pancada, loucura, tolice, divinização. (ANDRADE, 2001b, p. 557).

Alvarenga insiste que o previsto “*Na Pancada do Ganzá*” estava destinado ao folclore musical nordestino. Manuel Bandeira dá o testemunho de que nele estaria “[...] implícita a admiração pelos cantadores de cocos e em especial uma homenagem, consciente ou não, ao coqueiro potiguar Chico Antônio, alvo da mais calorosa admiração de Mário de Andrade” (ALVARENGA, 1974, p. 13). Dessa forma, se autointitulando “preparadora dos documentos folclóricos que ele deixou inéditos”, Alvarenga esclarece nas explicações introdutórias datadas de 23 de dezembro de 1959 à publicação d’**Os Cocos** que juntamente com “*As Melodias do Boi e Outras Peças*”, as “*Danças Dramáticas do Brasil*” e “*Música de Feitiçaria no Brasil*” redundariam então no “*Pancada*”. O projeto não se perfaz, contudo, já que em 05 de junho de 1935 Mário de Andrade assume o cargo de Diretor do recém criado Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo “[...] e no termo de posse enterrou de uma vez o *Na Pancada do Ganzá* e quase tudo o mais que projetara fazer de literatura e estudos sobre arte.” (ALVARENGA, 1974, p. 14).

Como sua “preparadora”, nas explicações preliminares das **Danças Dramáticas do Brasil**, Alvarenga (1974, p. 11) informa ter acomodado os estudos etnográficos de Mário de Andrade sobre as danças dramáticas em três tomos,

[...] passa a compreender não só os estudos que Mário de Andrade talvez pensasse incluir nele, como ainda os que certamente estariam fora de suas cogitações e os simples documentários. Todos aparecem na sua forma completa, isto é, compreendendo textos principais, melodias e notas. (ALVARENGA, 1982a, p. 14).

Ainda, lança luz sobre sua introdução, “[...] dos trabalhos de Mário de Andrade sobre os nossos bailados populares, “*As Danças Dramáticas do Brasil*” é o único em forma positivamente definitiva” (ALVARENGA, 1982a, p. 21), tratando-se, pois, de 59 páginas datilografadas que sob tal título e com diferenças mínimas tiveram uma primeira publicação em 1935 no VI volume do Boletim Latino-americano de Música. À mesma, Alvarenga (1959) então acopla no que é o seu I Tomo os estudos específicos de Mário sobre as Cheganças e os Pastoris; no II Tomo, acondiciona os Congos, o Maracatu e os Caboclinhos e no III o Bumba-meu-Boi em suas várias disseminações do Norte e Nordeste, bem como uma do Rio de Janeiro, ainda Congadas e

Moçambiques de São Paulo, bem como “três peças antigas” de Congos do Alto São Francisco. Daquelas acima a receber a rubrica etnográfica de Mário de Andrade, o mesmo se refere ainda a outras tantas, danças dramáticas “[...] que conheço, ou de que tenho notícia” (ANDRADE, 1982a, p. 56), os Reisados de Minas Gerais generalizados ainda no Nordeste com predominância baiana, os Cordões de Bichos amazônicos, O Quilombo de Alagoas, os Cucumbis do Rio de Janeiro do século XIX e segundo Mário (1935), não mais existentes, as Taieiras sem dar conta do lugar, os Tapuias, enfatizados os de Goiás pelo autor, Caiapós de São Paulo, um Auto do Pagé do Ceará, uma inexistente Dança dos Meninos índios nomeada no século XIX, da Bahia os Caboclos de Itaparica, a Cana Verde do Ceará terminando com uma Dança dos Velhos.

[...] Me contou ultimamente o meu amigo Rossini Tavares de Lima ter sabido da existência, tempos atrás neste século, de mais esta dança dramática que ocorria em Franca e circunvizinhanças, neste Estado de São Paulo. Os personagens figuram velhos e mocinhas, como sempre representadas por rapazes vestidos de mulher. (ANDRADE, 1982a, p. 56).

Telê Porto Ancona Lopez (1972), Professora associada da Universidade de São Paulo à frente da organização do Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros, indica que desde o início de sua carreira é claro no autor de **Macunaíma** seu interesse pela criação literária do povo como contribuição à literatura erudita.

[...] lia e procurava autores que lhe dessem base para estudos de Folclore. Assim sendo, pode-se supor que Sílvio Romero, Pereira da Costa, Mello Moraes F^o e Couto de Magalhães (edições de 1898 e 1914) estavam sendo frequentados por Mário de Andrade depois de 1922. São, entretanto, autores que apenas divulgam o Folclore do Brasil: não o analisam, nem o compararam com o de outros povos. 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 social. Conforme confessa a Meyer em 1928, em 1926 já conhecia “tudo que é lenda registrada e até não registradas muitas, do Brasil [...]” (LOPEZ, 1972, p. 78).

Assim, para Pereira e Coutinho (2009) no artigo **Danças Dramáticas do Brasil: uma obra de Mário de Andrade a ser revisitada**, publicação dos Cadernos do GIPE-CIT¹ de nº 23, Mário de Andrade se iguala ao que havia de mais avançado no tocante a estudos etnográficos na Europa no início do século XX. Notadamente, emparelha-se à visão de Bronislaw Malinowski (1884-1942), fundador da antropologia social e segundo a qual o pesquisador não está mais restrito ao estudo observacional do 'exótico', mas a contribuição da ao conhecimento, “[...] uma práxis que vai ao empírico com seus instrumentais teóricos para retrabalhá-los e modificar assim a experiência de pelo menos dois sujeitos, igualmente implicados no trabalho, produzindo um mundo real, imaginário e simbólico.” (PEREIRA; COUTINHO, 2009, p. 31). Em parte! Segundo Lopez (1972), o Mário de Andrade de 1926 se utiliza do conjunto de lendas ameríndias recolhidas pelo antropólogo alemão de Theodor Koch-Grünberg em seu **Vom Roraima zum Orinoco** como instrumental narrativo do **Macunaíma**, “[...] não cuidava naquele momento do Folclore em si próprio, isto é, enquanto uma ciência ou, mesmo, enquanto uma disciplina. Procurava-o como acessório de seus estudos de música ou de sua pesquisa de Brasil para a Literatura” (LOPEZ, 1972, p. 79). Pontua, no entanto, que já não se tratam de trabalhos periféricos, lê e anota pesquisadores sérios e já se encaminha para depoimentos etnográficos de maior profundidade, sobretudo, neles as preocupações que vão fomentar o que vem a ser hoje as **Danças Dramáticas do Brasil**. Em carta de 20 de agosto de 1927 ao fazendeiro araraquarense Pio Lourenço Corrêa, o interesse pela pesquisa etnográfica é evidente, misto de abnegação afetiva e disposição pelo rigor científico.

[...] Quero lhe pedir um favor. Ando metido mesmo nessa coisa de folclore e já estou com matéria abundando pra mais dum volume. Como o caso me parece sério, estou com vontade de principiar um trabalhinho que talvez dure aí pra uns cinco anos sobre o populário. Sei bem que no tempo de farrear e colher dessas coisas o sr. foi mais praceano que sertanejo, porém imagino que pode me ajudar nalguma coisa. Escarafunche bem a memória e veja se tira dela algum provérbio, abusão, frase-feita, quadrinha, superstição que imagine não recolhida e vá mandando. Por enquanto estou no trabalho penoso de colheita e catalogação. Mas desconfio que com mais uns fundos que me prometeram ontem entre uma coisa e outra já possuo pra mais de mil documentos! Não parece coisa séria mesmo? Sobretudo pro momento, veja se lembra de qualquer espécie de documento folclórico referente ao boi. (ANDRADE, 2009, p. 123).

¹ Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade criado em 1994 e que deu origem ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA em 1997.

Em maio do mesmo ano de 1927, já perpetrara sua primeira viagem etnográfica ao Norte (Amazonas e Pará) quando observou as danças dramáticas lá recorrentes às efemérides de meio do ano. Segundo Lopez (1972, p. 79), nesse momento já se sente nele “[...] o espírito de pesquisa que demonstrara desde o início de sua carreira e fora crescendo em direção à necessidade, ainda não definida, de uma conceituação do fenômeno folclórico”. Esse processo atingirá sua culminância em 1938, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, implantara em 1935 a Discoteca Pública e que fomentará a **Missão de Pesquisas Folclóricas** por diversos estados do Nordeste. Consistiu, pois, em gravações de campo de manifestações musicais das danças dramáticas, registro fotográfico e mesmo coleta de objetos, muitos religiosos, apreendidos por polícias locais na repressão aos cultos de africanos, à época, proibidos pelo Governo e pela Igreja. Antecedendo à Missão, a Discoteca Pública oferecera em 1936 o curso de Etnografia e Folclore como preparação ao trabalho de campo dos seus integrantes, ministrado pela jovem etnóloga Dina Dreyfus, no Brasil acompanhava seu esposo Claude Lévi-Strauss contratado como professor da recém-fundada Universidade de São Paulo. Cerca de dez anos antes segundo Flávia Camargo Toni (2007) ao apresentar o lançamento dessas gravações de campo pelo SESC de São Paulo em 2007, Mário de Andrade já entendia a novidade tecnológica das gravações eletromagnéticas como indispensável à etnografia, escrevendo para Coluna “Arte” do Diário Nacional a 24 de fevereiro de 1928, a **Missão de Pesquisas Folclóricas** já estava em curso. .

[...] Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A regisração manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham. Tanto mais que a dicção e a entoação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada com nitidez. Usam uma nasalção e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por tudo isso o fonógrafo se impõe. Não é possível num país como o nosso a gente esperar qualquer providência governamental nesse sentido. Cabe mais isso (como quase tudo) `iniciativa do povo. São as nossas sociedades que podem fazer alguma coisa para salvar esse tesouro que é de grande beleza e valor étnico inestimável. Parece-nos que sobretudo a sociedade dos Bandeirantes, fundada no Rio de Janeiro, podia fazer o trabalho que se impõe de imediato. (ANDRADE, 1928 apud TONI, 2007, p. 73).

Mas, no final desse mesmo 1928, empreende sua segunda viagem etnográfica pelo Nordeste, “[...] Mário de Andrade não está mais no terraço do hotel de Belém, fruindo a vida, imerso na preguiça amazônica. Agora não observa apenas, mas deseja captar” (LOPEZ, 1972, p. 82). Propalando-se um turista aprendiz, o termo vai nomear o volume póstumo compilando as crônicas de caráter etnográfico produzidas nessa e na viagem anterior, embora contrário à recomendação do amigo Manuel Bandeira pela publicação das mesmas, reconhecia que “[...] O Turista é bom, tem coisas excelentes mesmo, e é documento muito importante não só para o conhecimento da viagem de pesquisa ao Nordeste, em 1928-1929, como para o esclarecimento de vidas e idéias.” (ALVARENGA, 1974, p. 21). Logo no início de sua segunda viagem, ainda no Rio de Janeiro, o turista aprendiz postula no corpo da mulher carioca uma reeducação, um sintoma de Brasil adjetivado pela personagem Capitu da obra machadiana, o que esta pesquisa perscruta inerente às danças dramáticas como conhecimento de per si, a corporalidade sob um substrato etnográfico.

[...] lá na minha São Paulo monótona as mulheres passam desaparecidas, numa igualdade tão gêmea que a gente não consegue distinguir umas das outras pela boniteza, pela elegância ou pela graça. É só o desejo sensual que consegue estabelecer nossa preferência. Gosto de ti porque gosto. A carioca não é apagada assim não. Tem uma fantasia semostradeira no vestido e na carne, um mau-gosto de oficleide que chama a atenção. As cariocas em tudo são uma por uma. As paulistas são em geral... Por mais que se cubra, está sempre nua. Não discuto a pureza dela porque a pureza não depende do mundo exterior e a colocação dela em certas partes do corpo não passa duma simbologia escravocrata que o patriarcado inventou. A carioca é tão pura ou impura que nem todas as mulheres deste mundo. O que ela tem de mais brasileiro é o tropicalismo da nudez. Os norte-americanos com praias-de-banho, lagos artificiais, natações dançantes e esporte tentaram sistematizar a nudez. Não conseguiram. A nudez para eles continua uma questão de moda, um manequim epidérmico. A nudez da carioca é íntima, é, desculpável o exagero, psicológica. E toda essa maravilha semostradeira que é a mulher carioca reflete um país novo da América, uma civilização que andam chamando de bárbara porque contrasta com a civilização européia. Mas isso que chamam de barbárie os deserdados da nossa terra, não passa duma reeducação. Sintoma capitoso de Brasil. (ANDRADE, 1976a, p. 207).

Segundo Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti² (2004, p. 64), no interesse do turista aprendiz pelas danças dramáticas “[...] a música o conduz, é certo. Entretanto, a associação entre música, dança e drama encontrada nessas formas populares parece sugerir uma solução a um dos problemas críticos da busca estética de Mário de Andrade”. Nesse sentido, as **Danças Dramáticas do Brasil** se conjuga aos relatos e apontamentos d’**O Turista Aprendiz**, à parte o interesse de Mário de Andrade pela música e literatura em ambas as obras, pela sua necessidade de aproximação conceitual com “[...] o corpo humano, expressando-se por inteiro e coletivamente, é ele mesmo o veículo de formas artísticas. A integridade dessa forma de expressão comovia Mário de Andrade”. (CAVALCANTI, 2004, p. 64). Enfatiza, com base em Lopez (1972) “o gosto” de Mário de Andrade pela conceituação em Lévy-Bruhl da “mentalidade pré-lógica”, a percepção de uma forma de inteligência “[...] em que se pensa com todo o ser.” Lendo do autor “Lês fonctions mentales dans les sociétés inférieures”, segundo Lopez o antropólogo francês mais difundido na Europa na década de 20, Mário de Andrade deixa uma indicação nesse sentido presente numa anotação marginal, “[...] algumas leis que regem as mentalidades não fixadamente conceituais e abstraídas que nem a do intelectual” (ANDRADE, 1933 apud LOPEZ, 1972, p. 99). E nas notas finais de seu ensaio **Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade**, Cavalcanti (2004, p. 73) conclui com o que nesta pesquisa se revela como o seu princípio, segundo a antropóloga, “[...] a indicação da importância da dança na reflexão andradiana merece aprofundamento”. Também Lopez (1972, p. 124) não deixa de enfatizar que para o autor de **Macunaíma** “[...] é preciso respeitar a composição popular em sua linguagem e em sua estrutura.” Assim, à percepção de Mário de Andrade pela dança esta pesquisa o entende como corporalidade das danças dramáticas, uma forma de conhecimento, verdadeira, “[...] o povo é falso nunca.” (ANDRADE, 1982a, p.27). Assim, a natureza desse conhecimento de um “país novo da América” tende a constranger os paradigmas hegemônicos da cena, tal é o que se depreende do relato da estudiosa francesa Sylvie Fougeray acerca do Bumba-meu-Boi em suas incursões por Pernambuco:

² Professora de Antropologia Social da UFRJ.

[...] me dei conta que o Bumba entrava nas danças dramáticas, nos folguedos, na música popular, na poesia, na literatura, no circo, no teatro, etc. então que tinha uma variedade de palavras para designar aquela forma de expressão popular que conhecemos também sob os termos de Cavalo-marinho, Boi-de-mamão, Boi-Bumbá, etc. Assim, tinha dificuldade para localiza-lo nos fichários porque sempre mudava de categoria. Depois, observei que além das variações regionais numa noite só de brincadeira de boi, se podia assistir teatro, circo, dança, mamulengo, comédia dell'arte, ouvir música, canto... enlouqueci. (FOUGERAY, 1995, p. 63).

Dessa forma, nas **Danças Dramáticas do Brasil**, Mário de Andrade se desdobra para configurar nominalmente essa inquietude epistemológica do povo: drama popular, teatro folclórico, bailado, artes não-aplicadas, drama (isoladamente), criações populares teatrais, as metáforas “colcha de retalhos” e “dançando essa xícara sublime”, teatro nacional, teatro popular, autos, teatro (isoladamente), procissões coreográficas e teatrais, brinquedo, “verdadeira revista de números vários”, rancho, coreografia historiada para, externo a sua obra etnográfica, encontrar-se na crônica de 04 de novembro de 1943, publicada na Coluna Mundo Musical da Folha da Manhã os termos teatro cantado e música dramática. Nesse sentido, no Bumba-meu-Boi, segundo Mário de Andrade (1982a, p. 54) a “mais exemplar” delas, além da “mais estranha, original e complexa”, o fenômeno “danças dramáticas” é assim compreendido em sua cambiante formação popular:

[...] 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 ideia, 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 apostos a ele; romances e outras quaisquer peças tradicionais e mesmo de uso anual se grudam nele; textos e mesmo outros núcleos de outras danças se juntam a ele. Às vezes mesmo essas posições não tem ligação nenhuma como o núcleo. (ANDRADE, 1982a, p. 54).

Alvarenga na obra dedicada ao “amigo” **Mário de Andrade, um pouco**, verifica uma antecipação contemporânea para suas considerações estéticas acerca das danças dramáticas que “[...] um historiador da arte como Arnold Hauser veio depois a mostrar também; em

consequência desse dinamismo, a esboçada teoria da obra aberta, batizada assim mesmo por Mário, muito antes que Umberto Eco a usasse, estudasse e ela se tornasse hoje uma das coisas mais atuais em estética“ (ALVARENGA, 1974, p. XIV). Trata-se, pois, do que o poeta e crítico Mário Chamie em seu ensaio **Mário de Andrade: fato aberto e discurso carnavalesco** entende então como sendo um discurso não-restritivo, unívoco e acabado, mas “[...] outro, multívoco, ambíguo e virtual, no seu constante fazer-se e refazer-se.” (CHAMIE, 2004, p. 13).

Dessa forma, Fougeray (1995, p. 63) lança a pergunta: “[...] Dentro de qual categoria entrava mesmo o Bumba-meu-boi?”. À questão Mário de Andrade na nota de nº 2 de sua obra etnográfica já respondera, ou seja, “apesar de absurdíssimo”, as “danças dramáticas” se revestem de uma “simbólica” de importância decisiva dada a permanência na coletividade de certas tradições extintas, no Boi, um “jogo” celebrando sua morte e ressurreição e no qual “[...] se exercita em brinquedo uma atividade vital” (ANDRADE, 1982a, p. 71). Fougeray (1995) encontra em **Homo Ludens** de Johan Huizinga a indicação de uma “origem” a evidenciar entre a cultura e o lúdico uma relação onde um não tem precedência sobre o outro, “[...] para um jogo ser lúdico, tem que permitir a criação ou recriação, numa proposta cultural compartilhada pela comunidade que está participando daquele jogo”. Dessa forma, esta pesquisa vem refletir nas danças dramáticas o diálogo admirável de Huizinga com Mário de Andrade no sentido da corporalidade presente na festa brasileira como um jogo epistemológico. .

[...] Existem entre a festa e o jogo, naturalmente, as mais estreitas relações. Ambos implicam na eliminação da vida quotidiana. Em ambos predominam a alegria, embora não necessariamente, pois também a festa pode ser séria. Ambos são limitados no tempo e no espaço. Em ambos encontramos uma combinação de regras estritas com a mais autêntica liberdade. Em resumo, a festa e o jogo tem em comuns suas características principais. O modo mais íntimo de união de ambos parece poder encontrar-se na dança. (HUIZINGA, 1980, p. 25).

Nesse sentido, a percepção da festa como um manancial de conhecimento funda o interesse desta pesquisa pela conjunção enfatizada por Cavalcanti (2004) de dança, música e drama que Mário de Andrade imprime na escrita das **Danças Dramáticas do Brasil** e no seu palimpsesto confessional, **O Turista Aprendiz**. No entanto, seu percurso etnográfico ainda proporciona assunto a uma crônica na Coluna Mundo Musical da Folha da Manhã de 17 de

fevereiro de 1944 onde se depreende a fruição de Mário ao que aqui se compreende como corporalidade, sua imanência no corpo em movimento do coqueiro Chico Antônio.

[...] Chico Antônio tinha mais um processo, que não vi nos outros cantadores. Como o grande cantor árabe Saib Jater ele cantava andando. A provocação do estado exultatório por meio do movimento musicalizado é universal, está claro. É a “intoxicação pelo som e o movimento” de Ribot, que Fernando Ortiz já aproximou dos processos de possessão dos feiticeiros cafres. Nas seitas hiperreligiosas dos Yekers, dos Latidores, da América do Norte, como nos derviches volteadores, como nos Baúls também na Índia, tão realisticamente descritos pela senhora Silvain-Lévi no seu livro “Dans l’Inde”, a possessão é diretamente procurada pelo movimento de rodar. Chico Antônio, embora não empregasse a rapidez, mais preferida desses voltijadores místicos, achava um jeito entontecedor de rodar duplamente, como descrevi. Não só andava de roda acompanhado de seus dois coristas, como rodava sobre si mesmo. Atingia assim estados esplêndidos de exaltação, duma dramaticidade incrível. (ANDRADE, 1984a, p. 383).

Segundo Alvarenga nas explicações preliminares d’**Os Cocos**, o etnógrafo Mário de Andrade “[...] vindo de uma terra pouco cantadeira, cai no meio de uma gente que vivia levando o peito numa cantoria que acompanhava tudo, trabalho e diversão. O hábito intensivo e generalizado de cantar e dançar cocos é anotado várias vezes.” (ALVARENGA, 1984, p. 28). Dessa forma, esta pesquisa absorve a especificidade representada pela corporalidade na condição mesmo de um assunto identificado por Alvarenga como relevante em Mário de Andrade, intrínseco ao seu interesse pela música e literatura populares, a observação atenta de uma terra “Brasil” onde se “dança” de uma forma “dramática”, o que vem sugerir o debulhar a seguir do conceito Danças Dramáticas do Brasil.

3.1 DANÇAS

Uma dimensão artística do corpo em movimento perpassa a escrita etnográfica de Mário de Andrade subliminar a seu interesse pela música e literatura populares constante em suas **Danças Dramáticas do Brasil**. Ao longo dos seus três tomos, é perceptível seu esforço de

apreensão do caráter transitório da poesia que se esvai no movimento corporal. Assim, observando um Moçambique em São Paulo, lança mão da expressão popular “jeito de corpo” para designar o que esta pesquisa entende como a corporalidade presente em suas danças dramáticas: “[...] a coreografia, sim, era bastante rica – justo pois a parte mais difícil de registrar literariamente. Originalidade de movimento de pés, muita variedade de transladação e combinação de movimentos coletivos, muita variedade de jeitos de corpo...” (ANDRADE, 1982g, p. 247). Em relação ao Maracatu, verifica uma especificidade que o “[...] distingue profundamente de todas as outras danças-dramáticas, e outras quaisquer das nossas danças negras, é na coreografia” (ANDRADE, 1982d, p. 153). Ou ainda no tratamento etnográfico dos Caboclinhos, “[...] o único bailado verdadeiro. Só neles a dança sobrepõe de muito todos os outros elementos artísticos do brinquedo e exige mesmo virtuosidade, não apenas dos personagens solistas, como do corpo dos figurantes” (ANDRADE, 1982e, p. 190). Oneyda Alvarenga (1959) em suas explicações acerca dessa colheita dos Caboclinhos de 1929 na Paraíba destaca a forte impressão em Mário de Andrade dessa dança dramática nas anotações em seu diário de viagem:

[...] Formidável coreografia bruta. Mistura de instintos primitivos estonteante, com a monotonia formidável de gaita, bombo e ganzá. Coisas africanas, ameríndias, incaicas, russas. Na dança do “sapo” é fato que o passo russo tão conhecido de ficar de cócoras com uma das pernas esticadas, e pular, estendendo a outra e cruzando a primeira, estava executado. Saí besta da sala apertada do clube, um calorão pavoroso e o cheiro dos corpos suados que na dança da despedida, dançando então todos admiravelmente foram tomados dum frenesi dionisíaco espantoso. Saí besta, não tem dúvida (ANDRADE, 1976a, p. 363).

Assim, configuro a importância epistemológica das danças dramáticas assinalada nesta pesquisa face à preponderância que o corpo assume na fruição etnográfica de Mário de Andrade, ele mesmo em sintonia crítica para com as correntes em voga na dança ocidental até então. Assim, numa série de três crônicas em julho de 1931 para o Diário Nacional comenta a passagem por São Paulo dos dançarinos Chinita Ulmann³ e Carleto Thieben: “[...] orientam a sua arte de dançar segundo a estética da coreografia expressionista alemã, que é mais ou menos uma síntese

³ Gaúcha, foi aluna de Mary Wigman na Alemanha, estabelecendo-se em São Paulo a partir de 1932, tornou-se a primeira professora de Expressão Corporal (chamada Mímica na época) na Escola de Arte Dramática fundada pelo Dr. Alfredo Mesquita, segundo esclarecimento da dançarina Yolanda Amadei.

das manifestações mais salientes da coreografia contemporânea, Loie Fuller, Isadora Duncan e o baile russo.”⁴ Na primeira crônica, atendia a um pedido do amigo pintor Lazar Segall para divulgar as apresentações que se seguiriam e pergunta aguçando o leitor qual seria a dança daqueles corpos, ou seja, a procura de uma expressão de *modus operandi* cognitivo que se instaurava pelo movimento, “[...] esculturas movediças ao som” (ANDRADE, 1976c, p. 400). Seguinte às apresentações, essa perspectiva corporal na sua crítica persiste ao comentar então a apresentação da **Dança Extática** de Chinita,

[...] só a pose inicial já é uma delícia de expressão, duma intensidade impressionante. E toda a dança continua cheia de achados rítmicos de excelente dramaticidade entre os quais prima aquela espécie de tremor convulsivo em que o corpo delirante se sacode todo com o que não agüentando mais o tropel das paixões, é admirável.⁵

Já Oneyda Alvarenga se remete ao seu arrebatamento acerca da apresentação no Rio de Janeiro de um reconhecido marco da dança moderna, *A Mesa Verde* do coreógrafo Kurt Joss:

[...] Entrando num daqueles entusiasmos enormes diante do que o tocava muito, Mário ficou tomado de amor por **La Table Verte**, uma fustigação social cheia de legítima beleza. Realmente, Uma obra-prima. Em 17.07.40, ele me escrevia do Rio: “Outra coisa: [Fora daquela que vinha tratando.] peça pro Sérgio [Miliet] por mim, fazer alguma propaganda pelo Estado [o jornal **O Estado de São Paulo**] dos ballets Joss que vão pr’aí. É uma maravilha e estão sendo pouco bem sucedidos por aqui. É uma maravilha e não deixem de ver a Table Verte que é um colosso” (ALVARENGA, 1974, p. 57).

Afim, pois, à cena contemporânea de sua época, Mário de Andrade tem a percepção do corpo como um qualificativo caro às correntes pelas quais se envereda a dança no século XX, bem como não se lhe escapa a ausência crítica observada na exterioridade das preocupações que rege o público daquela à qual se refere como a odiosa tradição da dança “clássica”, assim

⁴ “Recortes III”, p. 44, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP, 28 de julho 1931.

⁵ “Recortes III”, p. 10, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP, 30 de julho 1931.

escrevendo para a Coluna Mundo Musical da Folha da Manhã crônica de 04 de novembro de 1943, “[...] monstruosidade infamante, cujo espetáculo principal jamais se realizou no palco, mas no Foyer de la Danse. Onde ficara em tudo isso a sublimidade sobre-humana da dança!...” (ANDRADE, 1998b, p. 101). Dessa forma, Não só a par das tendências conceituais que nortearam a dança no século XX, é relevante seu discernimento epistemológico na articulação do conceito **Danças Dramáticas do Brasil** como campo de conhecimento específico. O conceito já se faz presente na sua primeira publicação como artigo formatado definitivamente por Oneyda Alvarenga no que é hoje sua introdução. Assim, na sua primeira nota, Mário de Andrade afirma serem as danças dramáticas um fenômeno que se difere de qualquer outro análogo na tradição ocidental, “[...] foi por isso que me utilizei dessa expressão, sem recusar a palavra “bailado”, mas a evitando como nome geral, para as nossas danças dramáticas populares, por causa dos confusionismos que ela poderia acarretar, dado os conceitos técnicos e eruditos que a fixaram já” (ANDRADE, 1982a, p. 33). Também, faz uso de conceitos dos quais a dança moderna se utiliza não só como fruição estética, mas prescrito nele como homem de ciência o corpo na dança como uma forma de conhecimento. Assim, no que é o XII volume de suas “Obras Completas”, **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**, Mário de Andrade dele prescinde para definir o desenho como escritura dinâmica, “[...] uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança... materialmente uma arte em movimento.” (ANDRADE, 1975a, p. 71). Espaço e tempo na terminologia instituída por Laban são fatores de movimento, em suas combinações possíveis com o fator peso ocasiona dinâmicas corporais “fortes e suaves”. São conceitos corporais que Mário de Andrade se utiliza para descrever a dança no Moçambique visto em Santa Isabel, São Paulo, registro datado de junho de 1933.

[...] A embigada é completamente desconhecida deste Moçambique. Não porém o movimento de ancas. Depois dos pulos ou passos, quando o pé que vai sustentar o peso do corpo, pousa no chão, os dançarinos mais hábeis faziam movimentos fortes de anca, na mesma direção, em movimento suave. Assim, o pé pousado não podia ficar inteiramente imóvel, mas praticava no chão um movimento rotativo, sempre dirigido na mesma direção do movimento de anca. E os braços, quando não tinham coreografia especial, se dobravam na cintura, onde apoiavam pelas costas das mãos. (ANDRADE, 1982g, p. 253).

Ainda, sua preocupação quanto à especificidade epistemológica da dança o impele em direção a uma proto-escrita no seu esforço etnográfico pelo registro no mesmo Moçambique de suas seqüências coreográficas, tomando o sinal D para o pé direito e sinal E para o pé esquerdo, descreve os mesmos em suas evoluções seqüenciais no espaço através de linhas. O recurso icnográfico sugere uma lacuna epistemológica em sua visão precursora para o que será uma contribuição definitiva levada a cabo por Laban no século XX, a Labanotation. Mas, é no ensaio **O Samba Rural Paulista** publicado no nº XIV da Revista do Arquivo Musical de São Paulo de 1937 que o interesse cognitivo marioandradiano pelo corpo em movimento sob a égide de uma sensualidade figura finalmente uma miragem, nesta pesquisa, uma corporalidade não-despercebida á sua escrita etnográfica.

[...] Na aparência a coreografia é muito precária. Incerto rebolar de ancas, nenhuma virtuosidade com os pés, nunca vi a umbigada tradicional, nesses quatro sambas que observei. Apenas aquela marcha pesada para frente e, no recuo, uns como que saltinhos inda mais pesados, apesar de rápidos. Mas aquele inclinar e erguer de torso no avanço traz a nós, dotados do sal civilizado, uma sensação fácil de sensualidade (ANDRADE, 1975b, p. 150).

3.2. DRAMÁTICAS

Na primeira nota à introdução das **Danças Dramáticas do Brasil**, Mário de Andrade entende sob esse nome genérico os bailados constituídos de uma ação dramática propriamente dita e ainda aqueles que, “[...] junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas.” (ANDRADE, 1982a, p. 71). Assim, situa esse princípio formal como uma concepção de caráter medieval da montagem nelas conservado, “[...] uma construção rapsódica, por justaposição de romances, canções e cenas à cena nuclear” (ANDRADE, 1982a, p. 82), segundo Gilda de Mello e Souza em **O Tupi e o Alaúde**, uma norma de compor sublinhada por Mário como característica do populário.

[...] A suíte é um dos processos mais antigos de composição. Comum à música erudita e popular, não é patrimônio de povo nenhum. Constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico. Para formar obras complexas e maiores. Este processo rapsódico foi muito difundido no Romantismo e entre nós tornou-se como que um hábito nacional. Ocorre nas rodas infantis, onde as crianças costumam juntar um canto com outro, chegando mesmo “a fixar suítes com sucessão obrigatória de peças”; permanece nos hábitos suburbanos, ressurgindo no costume – talvez de importação – de arrematarem os bailes com a junção de várias peças diversas. São formas primárias de suíte todas as nossas principais danças dramáticas: os fandangos do Sul paulista, os cateretês do Centro brasileiro, e no Nordeste os cabloclinhos, “os cortejos semi-religiosos, semicarnavalescos dos maracatus”, as cheganças, os reisados. (SOUZA, 2003, p. 14).

Nesse sentido, intrínseco à sua obra etnográfica, Mário de Andrade contextualiza como recorrente nas danças dramáticas uma narrativa coreográfica. Ou então, sua ausência, em 1936 assistindo a um Moçambique em Mogi das Cruzes, São Paulo, dirá que o mesmo não se justifica na clara extensão do conceito,

[...] embora os textos de suas cantigas às vezes se refiram a guerras e pareçam conceber coreografia historiada, nem esses textos apresentam a menor possibilidade de seriação, nem é possível perceber nenhuma história, nenhuma exposição dramática nem na coreografia nem em nada. (ANDRADE, 1982g, p. 265).

Não é o que se passa no relato que Mário faz n’**O Turista Aprendiz** da Chegança a que assiste em Natal em 18 de dezembro de 1929, se uma rapsódia no sentido lato do termo, também nela se configura a narrativa no corpo em movimento dos dançarinos, um caráter “dramático” cuja especificidade alimenta o interesse desta pesquisa pela corporalidade, substrato epistemológico próprio da criação popular na sua imbricação de canto, dança e representação.

[...] Todas essas danças dramáticas inda permanecidas tão vivas na parte norte e nordeste do país, andam muito misturadas, umas trazem elementos de outras, influências novas penetram nelas; junto dum lição camoniana brota um brasileiro danado, contando fatos de agora, tão impossíveis que a Turquia chega a conhecer a força do “braço brasileiro” na presença do imperador

Guilherme II. Esta Chegança afinal descreve os fatos quotidianos da “Nau Fragata”, navio de guerra. O episódio principal é ainda a luta maruja cristã dela com os turcos. Isso entremeadado de episódios diários, baldeação de bordo, uma revolta contrabando, de dois guarda-marinhas, trabalhos de médico e de capelão. A luta entre cristãos e mouros é simplesmente prodigiosa. Dança pura. Os dois dançarinos da nossa frente são formidáveis como ritmo, as espadas se chocam de com força, até quando as meninas é que combatem; o rei mouro, uma figura de opereta formidavelmente cômica, vai minando a fraqueza gradativa com expressão forte. E a dança violenta segue mais de 30 minutos, saltada, cantada aos berros, numa resistência de nordestino, sem que ninguém não arreie. E a Chegança inda continua depois quase uma hora! Alguns dos cantos são lindos. Surgem quadras tão puras, dum sentimento ingênuo digno de alemão... Meu prazer está compacto como o vento... Os paulistas não conhecem nada disso... (ANDRADE, 1976a, p. 237).

À parte a dança e o canto, elementos teatrais sugerem narrativas historicamente rastreadas na introdução de seu estudo etnográfico às danças dramáticas. Mário de Andrade indica a interpenetração de influências técnicas advindas do fenômeno não-popular dos autos jesuíticos do século XIV, bem como de comédias, tragédias e óperas em evolução na vida brasileira, “[...] se é que existiu com alguma força, é já agora pouco discernível.” (ANDRADE, 1982a, p. 30). No entanto, Oneyda Alvarenga (1959) em nota de rodapé aos Congos acena para uma revisão desse juízo em Mário, “[...] quer por influência ainda colonial dos padres, quer por simples mimetismo popular, estão radicalmente contagiados pelos autos religiosos da nossa primeira vida colonial.” (ANDRADE, 1982c, p. 33)⁶. Os autos jesuíticos consistiam em “[...] dramas religiosos mesclados de canto e dança”⁷, assim como o Reisado em sua forma primitiva, “[...] parece... se tratar mais de um teatro lírico que duma dança dramática exatamente. A coreografia estava reduzida a um mínimo, como na parte propriamente dramática (a Embaixada) dos Congos e das Cheganças atuais”⁸. No entanto, Mário de Andrade está atento quanto ao emprego nas danças dramáticas da dialogação advinda dos romances da “coletividade folclórica”, já que complicado “por demais” seria ao povo a criação de entrecos teatrais sob bases semi-eruditas.

⁶ ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982c. Tomo II.

⁷ ANDRADE, Mário de. Introdução. In: **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte, 1982a, p.29, Tomo I.

⁸ Ibid., p. 47.

[...] o povo prefere criar na forma de diálogo, de que ele tem a amostra fácil no mecanismo cotidiano das suas comunicações... Daí a criação poética de princípio oratório e dialogal que é a mais universal de todas e porventura a mais “clássica” como equilíbrio entre o sentimento e sua expressão artística. O diálogo, e sua manifestação individualista, o monólogo (que é um diálogo ... com seus botões) são o processo comum dos cantares paralelísticos, serranilhas, lais, rimances, xácaras, baladas, canções de qualquer país, e também das quadras soltas em que o monólogo impera, e que mesmo, por diversos aspectos, implica o diálogo, se é que não prova a persistência de uma dialogação anterior. (ANDRADE, 1982a, p. 47).

À narrativa, Walter Benjamin no ensaio **O Narrador** cujo subtítulo já o explica por si, “Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, considera como a experiência que passa de pessoa a pessoa, fonte a que recorreram todos os narradores. José Miguel Wisnik localiza o princípio narrativo das danças dramáticas como sendo não imediatamente histórico, não se sustenta na postura “[...] nem mesmo do cronista, mas do mago coletivo que oficia ao mesmo tempo a história da natureza e da salvação” (WISNIK, 1979, p. 70), aquele que é o detentor para Benjamin de uma elocução atemporal, “[...] por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais” (BENJAMIN, 2008, p. 197).

Assim, na crônica **O Desafio Brasileiro** de 23 de novembro de 1941, à época contestando opinião do professor da USP, Bastide, sobre a inexistência entre os africanos de recorrência tão comum das paragens nordestinas, Mário de Andrade afirma que as narrativas populares brasileiras alcançam “[...] os exploradores e viajantes que nos contam ser a improvisação textual um dos processos mais tradicionalizados no canto dos negros da África.” (ANDRADE, 1972, p. 271)⁹. Também, essa disposição narrativa é fato no diálogo improvisado dos bantos africanos estudado por Natalie Curtis, “ciência” de boa cepa, “[...] uma verdadeira reprodução zulu das competições poéticas entre o grupo dos homens e o das mulheres, na estação matrimonial.”¹⁰ Assim, o bailado dos Congos segundo Mário tem etnograficamente “[...] uma importância extraordinária pelo que comporta de tradições e história política africana” (ANDRADE, 1982c, p. 27), trazendo como referência o depoimento de Alfredo Sarmiento sobre ser indiscutível na parte dramática dos mesmos a tradição direta conguesa “[...] quando os reis

⁹ ANDRADE, Mário de. **O Empalhador de Passarinho**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

¹⁰ *Ibid.*, p. 272.

congueses se transladam em cortejo, o préstito segue vagarento, continuamente interrompido por um cerimonial de vassalagem “acompanhado de danças e simulacros de guerra”.¹¹ A narrativa sob a ascendência dos bantos não só se faz presente como assunto nas danças dramáticas, bem como impregnou o samba com as quais se amalgama, constante no canto popular brasileiro, este se a um momento se cala sob instrumentação de influência européia no “tango” e no “maxixe” carioca, a moda sucumbe de novo ao povo ”[...] que só faz música “artística” e não exclusiva ou granfinamente estética, lhe dando um significado social por meio de palavras. É raríssimo no folclore universal a música só por instrumentos” (ANDRADE, 1982a, p. 77).

Por sua vez, identificados por Cavalcanti a fatos culturais dispersos e, entretanto, aparentados na “[...] presença da dança companheira da música e da dramatização” (CAVALCANTI, 2004, p. 65), as danças dramáticas se distinguem do que o medievalista Paul Zumthor localiza como a noção de “literatura” historicamente demarcada pela civilização européia, distinta “[...] claramente da idéia de poesia, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2007, p. 12). Segundo Mário de Andrade, o assunto nuclear a consubstanciar a narrativa do bailado popular brasileiro remonta ainda à psicologia coletiva de costumes religiosos antiqüíssimos no “[...] cortejo que perambula pelas ruas 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” (ANDRADE, 1982a, p. 31). Também outro elemento importantíssimo derivado “de outros costumes na constituição e realização das danças dramáticas”, Mário identifica intrínseco às narrativas das danças dramáticas “a luta de um bem contra um mal”, à primeira vista fato a não ser edulcorado, “[...] em última análise é o princípio mesmo de qualquer drama e não tem a menor importância qualificadora.” (ANDRADE, 1982a, p. 58). No entanto, a importância dessa luta reside no caráter mágico desse princípio e acrescenta “[...] mais primitivo que as religiões propriamente ditas e adotado por muitas delas, (princípio) de “morte e ressurreição” de um bem da coletividade, em principal o reverdecimento da vida, do alimento, tanto da carne do bicho como do vegetal, depois

¹¹ ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982c. Tomo II. p. 38.

do inverno ou da seca.”¹² A “verdadeira narrativa” para Benjamin “[...] não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.” (BENJAMIN, 2008, p. 204).

[...] o mito é constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas; nele, as coisas perdem a lembrança da sua produção. O mundo penetra na linguagem como uma relação dialética de atividades e atos humanos; sai do mito como um quadro harmonioso de essências. Uma prestidigitação inverteu o real, esvaziou-o de história e encheu-o de natureza, retirou às coisas o seu sentido humano, de modo a fazê-las significar uma insignificância humana. A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia ou, caso se prefira, uma evaporação; em suma, uma ausência perceptível. (BARTHES, 2007, p. 234).

Dessa forma, Mário de Andrade constata na narrativa dos Congos a morte, “[...] mas o misticismo reata logo o drama, com a cena feliz em que o príncipe renasce outra vez, persefonicamente, novo mito do renascimento da primavera, ou pelo menos... do futuro renascimento do Congo.” (ANDRADE, 1982c, p. 31). José Miguel Wisnik em **O Som e o Sentido** afirma que as sociedades existem na medida em que podem fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem, “[...] uma experiência do sagrado, justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído. Essa luta, que se torna também uma troca de dons entre a vida e a morte, os deuses e os homens, é vivida como rito sacrificial.” (WISNIK, 1989, p. 31).

[...] eterno e universal princípio místico de “morte e ressurreição” do deus da natureza, do sustento tribal, que está na base duma infinidade de tradições e costumes etnográficos e folclóricos, atingindo mesmo certas formas da sociedade civilizada. E talvez seja a própria inspiração primeira de todo teatro cantado, na Grécia, na Ásia, na Idade Média e fundamenta as nossas danças dramáticas de origem não-erudita, os Congos, o Bumba-meu-Boi, os cordões de bichos e já eruditamente, os pastoris religiosos. Princípio que eu disse “místico” porque este foi o aspecto em que ele se universalizou nas sociedades primitivas e adquiriu feição didática (teatral...) mas que está na base das próprias formas econômicas e institucionais das sociedades. (ANDRADE, 1998c, p. 105).

¹² Ibid, p. 58.

Para Walter Benjamin, a narrativa, “[...] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.” (BENJAMIN, 2008, p. 200). Dessa forma, são realidades psicossociológicas latentes que o interesse de Zunthor identifica num retorno forçado da voz contemporaneamente, o que, no entanto, na tradição popular das danças dramáticas jamais implicou num ocaso, segundo o autor, um caráter efêmero que pressupõe uma taticidade,

[...] na ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita. Os signos dessa ressurgência (melhor dizendo insurreição) estão em toda parte, do desdém dos jovens pela leitura até a proliferação da canção. (ZUMTHOR, 2007, p. 15).

Assim, ao mesmo tempo em que esta pesquisa se constrói, uma canção da Banda O Bäck surgida dos recônditos populares de Salvador vem instaurar o princípio místico de morte e ressurreição presentes nas danças dramáticas, a reiteração narrativa do mito do Lobo Mau e do Chapeuzinho Vermelho. Num diálogo que o cantor diz “eu sou o lobo mau, au, au”, uma voz feminina responde “ai, o que você vai fazer comigo?”, o tom da resposta proporciona uma pirotecnia corporal extremamente cômica na dimensão carnavalesca em que se popularizou, particularidade que se reveste de interesse no que Michel Maffesoli proclama como a superação de uma atitude de suspeita para com “[...] fenômenos que se inscrevem na teatralidade cotidiana, os quais, por esse simples fato, são pelo menos considerados com desprezo.” (MAFFESOLI, 2007, p. 177). Notadamente, o jogo imaginário pelo qual o mito se exprime em meio ao povo que os organiza e no qual “[...] nada é uniforme, linear, explicável por um conceito unívoco”¹³, importando, “[...] somente a história exemplar ou a imagem que se esgotam no ato.”¹⁴ Não há como não divisar o caráter precursor de Mário de Andrade na detecção desse entendimento entranhado à tradição das danças dramáticas, a exemplo dos Caboclinhos com que se defronta em 05 de fevereiro de 1929 na Paraíba, “[...] momento decisivo em que todos os elementos

¹³ MAFFESOLI, Michel. **O Conhecimento Comum**. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 177.

¹⁴ *Ibid.*, p. 178.

cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo... uma espécie de teatralidade.” (ZUMTHOR, 2007, p. 18).

[...] Ora os Caboclinhos são caracterizadamente um bailado. Se dança. Não tem cantigas e só de longe em longe uma fala, tão esquematizada, tão pura que atinge o cúmulo da força emotiva,. Imaginem só: fazia já mais de uma hora que o pessoal estava dançando, dançando sem parada, com fúria. Matroá é uma das figuras importantes do baile. É o “caboclo velho”, de-certo, espécie de pajé da figuração tribal da dança. De-repente Matroá principiou uma coreografia de arquejo, brutal, braço esquerdo engruvinhado, com ao arco por debaixo, duas mãos no peito, segurando a vida. Cada vez mais. Curvando, curvando, já levantava os pés custoso. O apito bateu duas feitas, parou tudo. O Reis falou pra Piramingu, “Caboclo menino”:

“__ Piramingu!

__ Sinhô.

__ Mataram nosso Matroá. Tururu, tarára, tururu, tarára...” A solfa continuou. O bailado se moveu de novo e Matroá foi enrolando uma perna na outra, já não levantava pé do chão mais não. Levou uns 10 minutos se movendo em pé, difícil de morrer como em todos os teatros e na vida. Isso é que é perfeição! Fiquei tonto. Aquelas palavras puras, só aquilo. Fiquei com dó, não sei como fiquei, fiquei tonto, está certo, numa comoção danada. Matroá levou um tombo e principiou se contorcendo. Então os bugres de mentira principiam uma figuração nova, circulando em torno do moribundo e acabando com a vida dele, frechando. Matroá se defendia, também frechando pra um lado e pra outro. De-repente se levantou, vivo. A dança da morte acabara e Matroá dançava como todos vivo feito eu e vós (ANDRADE, 1976a, p. 320).

Para Derrida, trata-se de uma escritura natural imediatamente unida à voz e ao sopro...

[...] haveria muito a dizer sobre o fato de a unidade nativa da voz e da escritura ser prescritiva. A arquifala é escritura porque é uma lei..., há portanto uma boa e uma má escritura: boa e natural, a inscrição divina no coração e na alma; perversa e artificiosa, a técnica, exilada na exterioridade do corpo. (DERRIDA, 2008, p. 21).

Assim, a narrativa que Mário de Andrade identifica nos Caboclinhos “[...] nasceu da música, ou melhor, das relações mais íntimas entre palavra e música, da própria natureza do canto... É um elemento “respiratório” para o cérebro que improvisa de maneira que vem das

próprias origens indevassáveis do canto.” (ANDRADE, 1998e, p. 127). Christine Greiner remete-se ao que Derrida prescreve como o gesto uno que canta e dança essa arquifala, finalmente o que esta pesquisa identifica como a especificidade ontológica das danças dramáticas, a “[...] unidade entre corpo e linguagem, gesto e fala, ferramenta e pensamento, considerando como tarefa histórica a captura desta unidade, antes que um e outro tornassem articulados” (GREINER, 2005, p. 33). Dessa forma, a voz em sua propensão orgânica e espetacular como corpo indiviso reiterado na tradição das danças dramáticas se opõe ao que na cena ocidental se desarticulou como suporte do canto na ópera, especialização do movimento na coreografia e ainda no seu alheamento induzido pela dramaturgia prescrita, moldes canônicos que nelas são subvertidos, narrativas musicais que a esfera da festa brasileira produziu dançando.

[...] Os textos poéticos, os diálogos, estão diminuídos ao mínimo (pelo menos nos Caboclinhos de Cruz de Alma), o que os torna, por isso mesmo, enormemente impressionantes. Assim, ao passo que na generalidade, os movimentos coreográficos dos reisados e os baianos do Boi, tendem para a coreografia pura, todas as danças dos Caboclinhos são eminentemente dramáticas. E embora a mais das vezes não se relacionem entre si, nem tenham portanto seqüência imprescindível, são todas elas representativas de uma idéia qualquer. Todas elas mimam as cerimônias, os acontecimentos sociais da vida numa tribo. Comovia mesmo extraordinariamente ver aqueles nordestinos cristãos ressuscitando tradições dum passado ameríndio, que todas as aparências nos induzem a afirmar perdido. Eram coreografias religiosas propiciatórias, de caça, de guerra, de morte. Em muitas delas a flecha, a que chamava de “preaca” (?), e o arco, tomavam uma importância ritual muito grande (ANDRADE, 1982e, p. 190).

Essa simbiose Mário de Andrade no **Dicionário Musical Brasileiro** situa dentro de uma corrente epistemológica na qual a música é tratada como derivação da linguagem oral, “[...] a fala organizada sob a influência das comoções intensas, os jeitos de alegria, de espanto, de horror, os chamados que quando não correspondidos, se repetem mais intensos e mais agudos, são já manifestações de canto e atingem muitas vezes verdadeiros sons determinados e musicais.” (ANDRADE, 1989b, p. 02). Nesse sentido, traz apontamentos de K. Stumpf que por sua vez, reporta-se entre outros a autores como Spencer, Herder e Rousseau, este último proporcionando então a Derrida um de seus motes epistemológicos “[...] subordinando a escritura (imagem visível, diz-se) à fala. É esta relação natural que teria sido invertida pelo pecado original da

escritura”¹⁵. Ainda, referir-se-á Derrida a um “pensamento-som”, nesse jogo de representação, “[...] o ponto de origem torna-se inalcançável. Há coisas, águas e imagens, uma remessa infinita de uns aos outros, mas sem nascente”¹⁶, o que Mário de Andrade sentenciará pré-derridianamente como o mais direto e geral atributo da arte das palavras, as artes do espaço, o que o que o filósofo francês chama como a fala viva, “[...] instrumento de comunicação entre os homens.” (ANDRADE, 1998c, p. 105).

[...] Se a música supõe a voz, ela forma-se ao mesmo tempo que a sociedade humana. Sendo fala, ela requer que o outro me seja presente como outro na compaixão. Os animais, cuja piedade não é despertada pela imaginação, não tem relação com o outro como tal. É por isso que não há música animal. Só falar-se-ia assim de canto animal por indolência de vocação e projeção antropomórfica. A diferença entre o olhar e a voz é a diferença entre a animalidade e a humanidade. Transgredindo o espaço, dominando o fora, colocando as almas em comunicação, a voz transcende a animalidade natural. Isto é, uma certa morte significada pelo espaço. A exterioridade é inanimada. As artes do espaço trazem a morte nelas e a animalidade permanece a face inanimada da vida. O canto apresenta vida a si mesma. Neste sentido, é mais natural ao homem, mas mais estranho à natureza que é em si natureza morta. Vê-se aqui qual diferença – ao mesmo tempo interior e exterior – divide as significações de natureza, de vida, de animalidade, de humanidade, de arte, de fala e de canto. O animal que, como vimos, não tem relação com a morte, está do lado da morte. A fala, com compensação, é fala viva uma vez que institui a relação com a morte etc. (DERRIDA, 2008, p. 240).

Dessa forma, Benjamin considera a narrativa uma forma artesanal de comunicação, “[...] ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.”¹⁷ A assertiva produz um espelhamento desta pesquisa no que Barthes sugere a um só tempo, como parte do seu enunciado dissertativo também sua crítica (a comunicação sob a autocrítica do pesquisador), momento em que o saber lança luz “[...] sobre objetos mais do que desconhecidos: inesperados, é nesse momento que ela se torna uma verdadeira interlocução, um trabalho para os outros, uma produção social.” (BARTHES, 2004b, p. 106).

¹⁵ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 43.

¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷ *Ibid.*, p. 205.

É o que modestamente reitero como redefinição conceitual dos propósitos dessa pesquisa e que Mário de Andrade soube discernir precocemente, as danças dramáticas como fato pedagógico, contemporâneo, não só na direção da tradição como movimento estético de subversão da ordem colonial pela festa popular, mas na reassunção narrativa da corporalidade como metodologia no ensino.

[...] Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação. Ora, quando se toca no essencial (como para aí tende o discurso poético... porque o essencial é estancar a hemorragia de energia vital que é o tempo para nós), nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade do homem. (ZUMTHOR, 2007, p. 52).

É o que Barthes reitera como sendo a “[...] política no seu sentido profundo, como conjunto das relações humanas na sua estrutura real, social, no seu poder de construção do mundo.” (BARTHES, 2007, p. 235). Não diferente em Mário de Andrade, a elocução da narrativa subtende uma forma de ativação conferida pelo narrador, “[...] as artes e principalmente as artes da palavra... por serem fatalmente um fenômeno de relação entre seres humanos, elas congregam ou desagregam, arremontam, ajuntam. E queiram ou não os artistas, todo fato congregacional, toda arremontação é na prática uma ação política.” (ANDRADE, 1944 apud COLI, 1998, p. 115).

3.3 DO BRASIL

Espacial e imagetivamente, uma desestabilização captada por Machado de Assis no conto **Um Homem Célebre** é apontada por José Miguel Wisnik em seu estudo **Machado Maxixe: O Caso Pestana**, eco de uma inquietude histórica indissociável a europeus, africanos e ameríndios, a música popular acendia a curiosidade dos patrícios e viajantes como novidade brasileira.

[...] Machado de Assis foi quem primeiro percebeu – e muito precocemente no apagar das luzes do Império – a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo. Todo necessariamente problemático aos olhos do mais agudo crítico das totalizações que conhecemos; todo não harmonioso, mas paradoxal no cerne, remetendo a um mundo de conflitos e imbricações que engata diretamente o substrato cultural mais arcaico do escravismo nas formas mais lépidas da mercantilização moderna. Não obstante, flagrou a potência humana e artística dessa encruzilhada. (WISNIK, 2008, p. 66).

Nesse sentido, no artigo Jongo, registro de uma história, as professoras Hebe Mathos¹⁸ e Martha Abreu¹⁹ contextualizam o panorama musical carioca desse período a partir dessa que era uma das formas brasileiras de batuque, designação dos viajantes estrangeiros à época para qualquer reunião de “pretos”. Segundo as autoras, o batuque aparece nos códigos de repressão e controle, nas posturas municipais de várias cidades do Brasil no século XIX e com frequência nas reclamações dos jornais da Corte, “[...] grande variedade de danças, como são exemplos as descrições de lundus, fados, fandangos e cateretês executados por escravos e libertos” (MATHOS; ABREU, 2007, p. 74)²⁰. Ainda, as autoras ao apresentarem o jongo sob o genérico “batuque” apontado no dicionário de Macedo Soares (1838-1905) bem como o descrito pelo folclorista Mello Moraes Filho (1844-1919) como uma dança de “autômatos negros”, enfatizam que em ambos “[...] as tradições dos africanos, escravos e seus descendentes começavam a ser vistas como coisas do Brasil.”²¹ Mário de Andrade define esse período de gestação musical no início do seu **Ensaio sobre a Música Brasileira** de 1928:

[...] Até ha pouco tempo a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas do além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. Si numa ou outra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só, com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando. Era fatal: Os

¹⁸ Professora titular do Departamento de História da UFF.

¹⁹ Professora do Departamento de História da UFF.

²⁰ LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. (Org.). **Memória do Jongo – As Gravações Históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro: Edições Folha Seca, 2007.

²¹ *Ibid.*, p. 81.

artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela. (ANDRADE, 2006, p. 11).

Esse cadinho musical conforma o que Mário de Andrade verifica nas Cheganças como um dos problemas etnográficos mais curiosos da sociedade brasileira, a “permanência pouco justificável” nas celebrações dessa dança dramática da epopéia marítima portuguesa quanto das lutas entre cristãos e mouros. A admiração, contudo, aumenta no sentido de que, se compostas por elementos importados de costumes ibéricos, indiscutivelmente é “coisa nossa” sua formação, “[...] foi a gente brasileira que, reunindo e amalgamando um mundo de tradições diversas aqui chegadas, fez nestes dois bailados a rapsódia mais admirável que jamais cantou o ódio ao infiel e os trabalhos do mar.” (ANDRADE, 1982b, p. 94). Como é brasileiro o Moçambique de Santa Isabel em São Paulo, “[...] difícil de figurar é o meneio do corpo” (ANDRADE, 1982g, p. 252). Mercê seu interesse etnográfico pela música e literatura populares, Mário de Andrade se debaterá na descrição dessa dança dramática no sentido de uma especificidade conceitual que é corporal, uma lacuna em sua ânsia por captar formalmente um fato que o antropólogo francês Marcel Mauss dita como “[...] as técnicas do corpo, porque se pode fazer a teoria da técnica do corpo a partir de um estudo, de uma exposição, de uma descrição pura e simples das técnicas do corpo.” (MAUSS, 2003, p. 401).

[...] Todos ficam de cócoras de repente, e abandonam o passo primitivo...
É este um passo clássico de dança eslava, que já encontrei no Nordeste, executado no bailado dos Caboclinhos. Esta repetição dele aqui no Sul, em região sem progresso nem paroaras, morada de caipiras muito carijós creio que prova suficientemente ser esse um passo tradicional do nosso povo, e mais uma coincidência nossa com os eslavos. Donde nos teria vindo esse passo? De portugueses, temos a certeza que não veio. De ameríndios ou de negros, não me lembro de viajante que, nas suas descrições de danças indígenas ou afro-brasileiras, tenha se referido a qualquer coreografia que se possa equiparar ao que observei. Parece que esta coreografia é invenção original do já brasileiro, sem base inspiradora em nenhuma tradição étnica. Resta notar que, tanto no Nordeste como em Santa Isabel não havia a mínima esperança de virtuosidade artística – o que quer dizer que a perna distendida jamais pretendia ficar numa reta perfeita na frente do corpo, assim como a perna flexionada jamais se flexionava tanto a ponto da bunda do bailarino ir lhe bater no calcanhar, ou quase. E se neste pobre Moçambique de caipiras, não pude mesmo descobrir nenhuma pretensão individualista ao esmero e à façanha coreográfica, nenhum conceito de virtuosidade, no Nordeste esse conceito existe muito desenvolvido e

permanente. O que parece provar que, o passo é mesmo bem assim, imperfeito e canhestro, e assim desejado. Se acaso o passo eslavo e brasileiro tem a mesma origem mimética, entre os eslavos ela se desenvolveu artisticamente tanto, e se fixou em tais exigências estéticas, que terá perdido a noção de sua origem. E se tornou um passo de coreografia virtuosística, de arte pura. Aqui entre nós me parece que isso não se deu, e o passo ainda guarda memória de sua origem mimética, muito provavelmente totêmica. (ANDRADE, 1982g, p. 256).

Assim, o ensaio **As Técnicas do Corpo** de Mauss possibilita a configuração nesta pesquisa das danças dramáticas sob um matiz topográfico, são artefatos brasileiros, tanto as Cheganças assistidas por Mário de Andrade em Natal em 1929, quanto os Caboclinhos de Cruz de Alma em João Pessoa ou ainda o Moçambique de Santa Isabel são “[...] maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003, 401). Dessa forma, o Brasil sob a prefiguração musical das danças dramáticas chama a atenção dos estrangeiros historicamente na singularidade das formas que o corpo nelas adquire, “[...] descreviam com estranheza e preconceito as danças que, entretanto, faziam questão de assistir.” (MATHOS; ABREU, 2007, p. 73).

[...] e seguem assim os viajantes, unânimes em louvar a musicalidade do brasileiro. Essa musicalidade é real; porém, até agora deu melhores frutos no meio do povo inculto que na música erudita. Muito mal está nos fazendo a falta de cultura tradicional, a preguiça em estudar, a petulância mestiça com que os brasileiros, quer filhos d’algo, quer filhos de bandeirantes ou de senhores de engenhos, quer vindos proximamente de espanhóis, de italianos, de alemães, de judeus russos, se consideram logo gênios insolúveis, por qualquer habilidade de canário que a terra do Brasil lhes deu. Nos consola é ver o povo inculto criando aqui u’a música nativa que está entre as mais belas e mais ricas. (ANDRADE, 1987, p. 179).

Cumpra aqui tratar do conceito cultura no que entende Derrida, devedor da semente de Rousseau, “[...] em um emprego muito raro, une em sua virtude metafórica, a natureza e a sociedade” (DERRIDA, 2008, p. 270)²². Ainda em companhia de Rousseau, para Derrida o homem se apega primeiramente a sua subsistência, “[...] ele depende de tudo, e torna-se o que tudo de que ele depende o força a ser. O clima, o solo, o ar, a água, as produções da terra e do

²² DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

mar, formam seu temperamento, suas ações de toda espécie.”²³ As danças dramáticas encontram assim em Rousseau um “elogio ao ar livre”, a maneira como o povo na festa brasileira se serviu do corpo como uma técnica em sua efetividade pública, “[...] é o elemento da voz, a liberdade de um sopro que nada decapita. Uma voz que pode fazer-se ouvir ao ar livre é uma voz livre.” (DERRIDA, 2008, p. 376). No canto das danças dramáticas, segundo Yeda Pessoa de Castro em **Falares Africanos na Bahia** se ouve uma “[...] adaptação morfológica (morfemas de gênero e número) mais do que uma evolução fonética das palavras importadas, diante das semelhanças casuais, mas notáveis, do sistema lingüístico banto e kwa identificadas com o sistema do português brasileiro.” (CASTRO, 2001, p. 76). Castro está se referindo às sete vogais orais do português também encontradas no sistema lingüístico protobanto, bem como presentes no do iorubá e no do fon, do mesmo modo que em ambos se fazem presentes cinco vogais nasais. Dessa forma, segundo Castro, o português do Brasil se afasta da fonologia portuguesa,

[...] num compromisso entre duas forças dinamicamente opostas e complementares, ou seja, por um lado, uma imantação dos sistemas fônicos africanos em direção ao sistema do português e, em sentido inverso, um movimento do português em direção aos sistemas fônicos africanos, sobre uma matriz indígena preexistente e mais localizada no Brasil. (CASTRO, 2001, p.77).

Assim, na criação popular brasileira também a fala subsiste sob a noção de técnica do corpo, o estudo de Mauss (2003) confirma o que Castro (2001) possibilita verificar em Mário de Andrade a partir dos apontamentos de Lopez, a palavra é um valor em si mesma, “[...] pro povo elas funcionam valentemente, não tanto pelo que dizem, como principalmente, meu Deus! Porque são As Palavras.” (ANDRADE, 1959 apud LOPEZ, 1972, p. 186). Derrida entende como a expressão,

[...] do afeto, da paixão que está na origem da linguagem, de uma fala que foi de início substituída a um canto, marcado pelo tom e pela força. O tom e a força significam a voz presente: são anteriores ao conceito, são singulares e, de outro

²³ Ibid., p. 270.

lado, prendem-se às vogais, ao elemento vocal e não-consonântico da língua. (DERRIDA, 2008, p. 384).

Assim, Mário de Andrade se refere à embolada do coqueiro Chico Antônio em artigo publicado na A República de Natal em 27 de janeiro de 1929, voz quente, respiração longa e simpatia incomparável segundo o turista aprendiz:

[...] já corre a lenda que Chico Antônio tem parte com o Maioral. Ele mesmo descreve com volubilidade desnorteante a briga que teve com o Cão e a visita ao inferno. Descreve de maneira moderníssima e impressionante. Abandona o reconto no meio, jamais que o acaba, o envolve de frases e palavras tradicionais, pouco se amolando com a claridade do sentido. O que o embala é a música. As palavras pra ele não passam de valores musicais, duma claridade sonora muitas vezes esplêndida e sempre adequada. E essas palavras ajuntadas assim numa função que na aparência é meramente musical, tiradas da subconsciência pela procura de ritmo, rima e som, têm gosto de terra, de amor, de trabalho, e vanglória individualista. E o povo se deixa encantar. Dentro da magnífica expressão individualista dele, Chico Antônio é um valor social exato. O canto dele exerce a função das encantações primitivas, cantos de todos num rito de dinamogênias bemfazejas. A gente se deixa encantar e não pode mais sair dali. (ANDRADE, 1984b, p. 378).

Telê Porto Ancona Lopez (1972, p. 181) sinaliza que Mário justifica assim fenômenos vocais recorrentes à fala brasileira em Frei Vicente do Salvador na sua História do Brasil de 1627, segundo o qual o ameríndio dissolvia-se “[...] em longos discursos, sem muito nexos lógicos, repetidos e recriados o dia todo através de sua aldeia, sem finalidade objetiva alguma.” Dessa forma, não existem quadrinhas brasileiras, o povo se apropriou das portuguesas, ao invés da brevidade destas, a constância brasileira prefere estrofes longas, versos longos e menos sentenciosos segundo o verificado por Mário na embolada de dois versos de onze sílabas, criando já o ritmo próprio para a dança.

[...] somos um povo mais verborrágico, ruibarboseando de norte a sul. A quadra era pequenina demais pra gente, além do mais, um litro gostoso de sangue ameríndio. Ora são numerosos os cronistas contando que as tribos passam até noites inteiras fazendo discurso. Se a verborragia brasileira se quintessenciou

nas letras escritas e orais da semicultura urbana do país, também no povo inculto ela se manifesta por essa preferência pelas formas estróficas mais longas. (ANDRADE, 1930 apud LOPEZ, 1972, p. 182).

A argúcia epistemológica de Mário de Andrade vai delineando entre africanos e ameríndios um chão como a base histórica em que se perfaz o uso do corpo e da voz pelo povo brasileiro, já que uma ciência nunca faz progressos no sentido do concreto infere Mauss (2003, p. 401),

[...] e sempre os faz no sentido do desconhecido... há sempre um momento, não estando ainda a ciência de certos fatos reduzida a conceitos, não estando esses fatos sequer agrupados organicamente, em que se planta sobre essa massa de fatos o marco da ignorância: “Diversos”. É aí que devemos penetrar.

Mauss (2003, p. 402) discorre que se durante muitos nos em seu curso de etnologia, sob a rubrica “diversos” viu abrigar-se seu entendimento acerca da noção de técnica do corpo, “[...] sabia perfeitamente que a marcha, o nado, por exemplo, que coisas desse tipo eram específicas a sociedades determinadas: que os polinésios não nadam como nós, que minha geração não nadou como nada a geração atual. Mas que fenômenos sociais eram esses?” Essa verossimilhança topográfica Mário de Andrade identifica nos Congos, se como fenômenos sociais etnograficamente possuem uma importância extraordinária pelo que comportam de tradições e história política africanas, musicalmente são brasileiros.

[...] já são bem afro-americanos, e particularmente afro-brasileiros... Assim, na música dos Congos nada nos permite garantir qualquer tradição africana pura. Se uma ou outra peça, pode pela sua simplicidade melódica e fixidez rítmica, aparentar-se às melodias negro-africana que conhecemos, isso nada tem de determinante. São caracteres que aparecem freqüentemente na música popular universal... Um dos elementos que distinguem essencialmente a música afro-americana, é que ente nós a sincopa passou a organizar o corpo da própria melodia, não se contentando em fazer parte do acompanhamento... a música dos Congos nada apresenta que permita garantir nela tradições imediatamente africanas. (ANDRADE, 1982c, p. 28).

Dessa forma, na formulação da corporalidade como assunto desta pesquisa, as danças dramáticas se caracterizam por uma rítmica de toponímica brasileira, segundo Mauss (2003, p. 403), “[...] toda técnica propriamente dita tem sua forma. Mas o mesmo vale para toda atitude do corpo. Cada sociedade tem seus hábitos próprios.” Como nas Cheganças, o caráter brasileiro musicalmente generalizado dos Caboclinhos, Moçambiques e Congos constitui uma pulverização territorial de hábitos em sociedade dos bantos como seus preceptores históricos. Trata-se, pois, do que em **Reis Negros no Brasil Escravista** Marina Souza apresenta como uma inferência geográfica conceitualmente justificada pelo historiador belga Jan Vansina, uma organização político-social que acompanha a majoritária presença dos bantos na colonização portuguesa no Brasil na disseminação de hábitos parecidos de cantar e dançar do povo brasileiro.

[...] a tradição determinou o futuro, rejeitou inovações indesejadas e inventou instituições, ideologias, valores e conceitos capazes de lidar com o novo ambiente. Isso se evidencia sobretudo na manutenção dos princípios da autonomia local e descentralização. Dessa forma, Vansina entende que uma das contribuições mais originais da tradição banto ocidental para a história institucional de todo o mundo teria sido a capacidade de recusar a centralização e ao mesmo tempo manter a coesão necessária em meio a uma multiplicidade de unidades autônomas. (VANSINA, 1990 apud SOUZA, 2002, p. 134).

As danças dramáticas são signatárias dessa autonomia espacial dos bantos, princípio de coesão cultural descentralizada determinante de uma corporalidade sob uma uniformidade lingüística e rítmica. Assim, segundo Souza (2002), historicamente já no contexto da colônia notícias especificamente dos Congos são dadas por Antonil na Bahia ainda no final do século XVII e no XIX, profusamente espalhados pelo território, no Rio de Janeiro, Diamantina, Sabará, nas terras de Goiás ou em Lagarto, Sergipe. Segundo Darcy Ribeiro tratando da ocupação do território por parte dessa preponderância banto, afirma terem sido os escravos e mestiços que consolidaram a língua portuguesa no Brasil, “[...] mais tarde, a escravaria maciça, conduzida para região mineira no centro do país, cumpriria a mesma função.” (RIBEIRO, 1997, p. 97). Castro (2001, p. 120) discorre na mesma direção, considera os bantos “[...] o mais importante agente transformador e transmissor da língua portuguesa em sua modalidade brasileira, em consequência da densidade demográfica e amplitude geográfica alcançada por sua distribuição humana e

antiguidade da sua presença em territórios do Brasil colônia.” E assim estampada na capa d’o jornal A tarde de Salvador em sua edição de 11 de janeiro de 2010, a foto de um Congo na festa de aniversário de Cairu, interior da Bahia, tradição iniciada em 1610. Ou seja, as condições de realização e organização das danças dramáticas perenizadas na tradição contemporânea congregam uma atitude social e estética em curso desde a aurora brasilis sob a égide dos hábitos sociais dos bantos, células autônomas pulsando coletivamente, luminosas como uma galáxia sonora.

[...] Durante muitos anos tive a noção da natureza social do “habitus”. Observem que digo em bom latim, compreendido na França, “habitus”. A palavra exprime, infinitamente melhor que “hábito”, a “exis” [hexis], o “adquirido” e a “faculdade” de Aristóteles (que era um psicólogo). Ela não designa os hábitos metafísicos, a “memória” misteriosa, tema de volumosas ou curtas e famosas teses. Esses “hábitos” variam não simplesmente com os indivíduos e sua imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição. (MAUSS, 2003, p. 404).

O antropólogo Robert W. Slenes no artigo **Eu venho de longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana** contextualizando a pesquisa empreendida em 1948 pelo historiador norte-americano Stanley J. Stein em Vassouras no Rio de Janeiro, situa o jongo como uma dessas células sócio-político-culturais implementadas pelos bantos no Brasil, não só sob a dimensão do canto, mas no que nele é concernente como movimento do corpo. Assim, descreve Stein o fogo, os tambores e o espaço da roda para a dança. Sob destaque cerimonial, assenta-se a macota, segundo Slenes, “pessoas sábias na África” de acordo com um informante de Stein. Um “rei” supervisiona o encontro sob o ritmo dos tambores e “[...] homens e mulheres, formando pares, “dançavam uns em volta dos outros sem se tocarem”, ao mesmo tempo em que o grupo todo, em círculo, rodava em sentido anti-horário.” (SLENES, 2007, p. 113). Nota-se que existe na descrição de Stein uma razão prática, individual e coletiva a organizar o encontro segundo a acepção de Mauss (2003), uma técnica corporal nesta pesquisa entendida como corporalidade a intercambiar o diálogo entre natureza e sociedade recorrente ao universo epistemológico dos bantos, presente no imaginário cultural brasileiro. O mesmo se faz perceber

nas cercanias de Salvador e do Recôncavo baiano, a razão prática dos bantos na sua convivência social com os índios brasileiros fomenta o surgimento do que a makota²⁴ Valdina Oliveira do Terreiro Tanuri-Junçara define como um sincretismo indo-africano no que é conhecido na tradição como os rituais do Caboclo.

[...] Chegou angoleiro no Brasil, do início ao fim do tráfico. O povo banto teve desde o princípio contato com o dono da terra, e ele tinha consciência de que nem ele era o dono da terra, nem o branco. O dono da terra era o índio. E muitas vezes o índio ajudou o negro na fuga, na formação dos quilombos. Então, esse culto que ficou dos caboclos é o culto dos ancestrais indígenas e que ficou muito forte para nós do candomblé de caboclo. (SERPA, 1998, p. 77).

Mauss adverte que há a necessidade com respeito às técnicas do corpo de um tríplice ponto de vista constante nas relações que se dão entre o biológico, o sociológico e o psicológico, mas predomina sobre “[...] todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano os fatos da educação.” (MAUSS, 2003, p. 405). Tanto o jongo pesquisado por Stein no Rio de Janeiro como as cerimônias religiosas dos terreiros de caboclo na Bahia denotam técnicas do corpo que se configuram num ato físico, num ato técnico e num ato mágico-religioso, porém, as técnicas do corpo pressupõem, para Mauss (2003, p. 408), um princípio de adaptação efetuado “[...] numa série de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nele ocupa.” Assim, a organização fenomênica da corporalidade inerente às danças dramáticas se impacta sob a função precípua em si de um caráter pedagógico do qual esta pesquisa se serve como assunto.

Mário de Andrade não está aquém dessa percepção, na crônica tratando da pintura infantil de 23 de novembro de 1930, se generoso ao povo inculto por perceber a dimensão pedagógica da cultura nele burilada, como sociedade, não a desvincula da sua contraparte racional, a necessidade formal da educação que possibilita, “[...] força, desenvolve e tradicionaliza mesmo, qualidades e caracteres raciais, dantes pouco evidentes e eficazes.” (ANDRADE, 1976c, p. 278)²⁵. A imaginação criadora popular como prática educativa deve ser

²⁴ Na nomenclatura brasileira dos terreiros da nação Angola, não recebe, apenas cuida dos santos incorporados e de seus objetos.

²⁵ ANDRADE, Mário de. **Taxi e Crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades, 1976c.

sistematizada de forma “[...] que nos adaptemos às nossas condições climáticas. Pouco me interessa a criação de gênios individuais. Mas tudo nos leva a sermos um povo de artistas, como os negros do Benin, os chineses, os javaneses, os indianos e demais civilizações de climas quentes.”²⁶

²⁶ Ibid., p. 279

III CAPÍTULO

4. A CORPORALIDADE COMO LINGUAGEM PEDAGÓGICA NAS DANÇAS DRAMÁTICAS

Mário de Andrade em abril de 1929 problematizava numa série de três crônicas intituladas **A Linguagem** (I, II e III) para o Diário Nacional de São Paulo o que nesta pesquisa se cerca como aspecto de seu assunto, a apreensão da corporalidade pela escrita, “[...] incapaz de expressar a totalidade da nossa vida sensível. Simplesmente porque a vida sensível excede ao conjunto de faculdades que nos levam ao conhecimento intelectual.” (ANDRADE, 1976c, p. 93). Assim, esta pesquisa se coloca no caminho do programa de desconstrução que Derrida (2008, p. 07) perpetra como socorro à asfixia que o mesmo anuncia em relação à escritura, nela mesma limitada “[...] como linguagem a totalidade de seu horizonte problemático.” Nesse sentido, a corporalidade aqui defendida como linguagem extrapola justamente esse horizonte, suprindo a impropriedade de sua congênere escrita, esta incapaz de captar a “ironia tátil” de Mário de Andrade pelo elefante em sua crônica, um “[...] estado cenestésico inabstráível, que não alcança nem interessa às minhas faculdades, à inteligência.” (ANDRADE, 1976c, p. 94). Derrida (2008, p. 08) alerta que na plenitude da estampa em que se deixa resumir como escritura reside oculta a lacuna do que foi a linguagem em geral, “[...] entendida como comunicação, expressão, significação, constituição de sentido ou do pensamento etc.”

Como linguagem, a substância da festa nas danças dramáticas encerra o que o filósofo francês ainda chama de uma língua viva e que não mais se vê no apagamento como escritura, “[...] tem, desde sempre, por função atingir sujeitos que não somente estão afastados, mas fora de todo campo de visão e além de todo alcance da voz.” (DERRIDA, 2008, p. 344). Assim, como substituição da vida sensível, “estado cenestésico” como palavras escritas para Mário de Andrade escritas não exprimem,

[...] absolutamente nada de nada. Estão certas, porém, são uma pura abstração científica, que verifica uma realidade, mas como esta realidade não interessava, não podia ser expressa pela inteligência, a inteligência trocou-a por uma palavra

e lá se foi muito lampeira sem ter expressado coisa nenhuma. (ANDRADE, 1976c, p. 96).

Ao movimento de constatação do apagamento da linguagem viva Derrida (2008, p. 08) propõe então a desconstrução de um decalque, em seu encadeamento historial, alcança o logocentrismo, uma secundariedade que não se reserva apenas à escritura, “[...] afeta todo significado em geral, afeta-o desde sempre, isto é, desde o “início do jogo”. Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo de remessas significantes, que constitui a linguagem.”

Assim, ao ideal da escritura fonética e de toda metafísica nela implícita tem lugar uma contestação legitimada como prática científica, uma outra linguagem cuja “racionalidade”, “[...] não é mais nascida de um logos e inaugura a destruição, não a demolição, mas a desedimentação, a desconstrução de todas as significações que brotam da significação de logos. Em especial a significação de verdade.” (DERRIDA, 2008, p. 13). Nesse sentido, inseridas no contexto da festa popular desde os primórdios da vida brasileira, as danças dramáticas vão de encontro a essa contra-ordem como revisão do logocentrismo e do etnocentrismo como representação exclusiva dessa verdade, segundo Derrida, sua particularidade histórica mais poderosa e original. Dessa forma, as danças dramáticas como linguagem revelam-se insurgentes, local e corporalmente ao etnocentrismo que, nas palavras do historiador francês Serge Gruzinski (2001, p. 55), “[...] raramente abordou de frente os fenômenos de misturas com os mundos extra-ocidentais e as dinâmicas que os provocaram, o historiador europeu privilegiou a história do Ocidente em detrimento da história do mundo, a história da Europa em detrimento da ocidental.”

Desordenar, pois, “o tempo da linha ou a linha do tempo”, assim adverte Derrida acerca da desconstrução de uma época linear refém da força gravitacional do logocentrismo, “[...] o progresso como regressão é o devir da razão como escritura.” (DERRIDA, 2008, p. 330). Esta pesquisa pauta-se pela desconstrução como método que se opera na tradição das danças dramáticas, o que para Derrida necessita de um programa, na cultura brasileira é fato construído pelo povo na festa, um desvio ao confinamento logocêntrico da corporalidade implícito à escritura, “[...] a sua racionalidade a afasta da paixão e do canto, isto é, da origem viva da linguagem” (DERRIDA, 2008, p. 369). Em sua origem viva, referir-se-á Mário de Andrade a fenômenos nos quais ocorre a coincidência da linguagem com a sensibilidade, nesses momentos

exemplares de uma particularidade secular “[...] surge na literatura o “escritor clássico”. (ANDRADE, 1976c, p. 95).

[...] Ora, em que consistem a justeza e a exatidão da linguagem, esta morada da escritura? Antes de mais nada na propriedade Uma linguagem justa e exata deveria ser absolutamente unívoca e própria: não-metáforica. A língua escreve-se, pro-regride à medida que domina ou apaga em si a figura. Isto é, sua origem. Pois a linguagem é originariamente metafórica... Épica ou lírica, relato ou canto, a fala arcaica é necessariamente poética... a literalidade literária seria um acessório suplementar fixando ou congelando o poema, representando a metáfora. (DERRIDA, 2008, p. 331).

Assim, esta pesquisa identifica a corporalidade nas danças dramáticas sob a órbita metafórica da linguagem, segundo Derrida (2008, p. 13), convenção poética entre o sensível e o inteligível já prescrita em Aristóteles, no logos nunca se rompeu um liame originário com a phoné, a “[...] produtora dos primeiros símbolos, tem com a alma uma relação de proximidade essencial e imediata”. Essa primeira convenção da alma como o logos, a verdade do ser como voz do ente, daquilo que o produz como pensamento e sentido, que o recebe, que o diz, que o reúne, “[...] se referiria imediatamente à ordem da significação natural e universal, produzir-se-ia como linguagem falada. A linguagem escrita fixaria convenções, que ligariam entre si outras convenções” (DERRIDA, 2008, p. 13)¹. Portanto, da voz ressoa a verdade, mas restringe-se como escritura na “[...] totalidade da grande época abrangida pela história da metafísica, de maneira mais explícita e mais sistematicamente articulada à época mais limitada do criacionismo e do infinitismo cristãos, quando estes se apoderaram dos recursos da conceitualidade grega.”²

Dessa forma, Derrida clama pela desconstrução da “provisoriamente necessária” passagem pela etapa logocêntrica, pois, ao privilégio do logos, da escritura fonética, mais econômica, mais algébrica em razão de um certo estado de saber pré-existe o recalque da voz como dominação, “[...] acredita-se então proteger e exaltar a fala, mas apenas se está fascinado por uma figura da tekhné.”³. O sentido desse fascínio Derrida o esclarece n’**A Farmácia de Platão** na qual narra a oferta pelo vassalo (o escriba) ao rei (que não sabe escrever) da escritura,

¹ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

² Ibid., p. 15.

³ Ibid., p. 349.

mas a mesma não terá valor em si mesma, “[...] só terá valor se e na medida em que deus-o-rei a estime.” (DERRIDA, 2005, p. 22). O autor está atento, pois, à permanência de um esquema platônico que confere a “[...] origem e o poder da fala, precisamente do logos, à posição paternal.” Instala-se, pois, aí toda a metafísica ocidental que, em sua conceitualidade, não escapa a essa generalização como sujeição estrutural, “[...] o logos é um filho, então, e um filho que se destruiria sem a presença, sem a assistência presente de seu pai. De seu pai que responde por ele e dele. Sem seu pai ele é apenas, precisamente, uma escritura.” Pergunta:

[...] O que acontece agora com este esquema formal quando nos voltamos para aquilo que se denomina “ciências humanas”? Uma delas talvez ocupe aqui um lugar privilegiado. É a etnologia. Podemos com efeito considerar que a Etnologia só teve condições para nascer como ciência no momento em que a cultura européia – e por conseqüência a história da metafísica e dos seus conceitos – foi deslocada, expulsa do seu lugar, deixando então de ser considerada como a cultura de referência. Este momento não é apenas e principalmente um momento do discurso filosófico ou científico, é também um momento político, econômico, técnico etc. Pode dizer-se com toda a segurança que não há nada de fortuito no fato de a crítica do etnocentrismo, condição da etnologia, ser sistemática e historicamente contemporânea da destruição da história da metafísica. Ambas pertencem a uma única e mesma época (DERRIDA, 2009, p. 412).

Nesse sentido, em sua gênese popular as danças dramáticas atestam uma desconstrução histórica revisitada pela etnologia, como linguagem, nesta pesquisa objeto-contraponto aquém e independente do ideal atávico à verdade que Derrida situa na formalização algebrizante e despoetizante da escrita. No entanto, também nas danças dramáticas se mantém constante uma primeira figura, o princípio mágico de morte e ressurreição assestado por Mário de Andrade, uma similaridade metafórica da verdade logocêntrica que Derrida (2009) localiza na escritura desde sua aurora. Como princípio, trata-se de um mito fundante que alimenta suas representações como ignição narrativa, tal qual a reiteração metafórica do logos operante que Derrida (2008, p. 319) aponta na escritura, um “[...] movimento de um nascimento, o contínuo advento da presença. Cumprir dar um sentido ativo e dinâmico a esta palavra. É a presença agindo, no apresentar-se a si mesma. Esta presença não é um estado, mas o vir-a-ser-presente da presença.” Se reiterativo na tradição das danças dramáticas a presença desse princípio, na contemporaneidade Barthes o situa

sob a condição de uma descontinuidade, “[...] já não se anuncia em grandes narrativas constituídas, mas somente em “discursos”; é no máximo uma fraseologia, um corpus de frases (de estereótipos); o mito desaparece, mas permanece, tanto mais insidioso, o mítico.” (BARTHES, 2004c, p. 77).

[...] Nas danças dramáticas mais variadas se multiplica invariavelmente, como princípio ideativo, esse complexo da morte e ressurreição do bicho, tanto na maioria dos reisados tradicionais, como nos Cordões de Bichos atuais da Amazônia, e culminando no Bumba-meu-Boi. O mesmo princípio se repete, já mais sutilmente, nos Congos, com o príncipe congus que vai morrerem em holocausto à sua tribo, dominada pelos guerreiros da rainha ginga. E mesmo nas Cheganças de origem ibérica, o complexo pode ser rastreado, principalmente na jornada do piloto ferido e moribundo. (ANDRADE, 1982a, p. 58).

Contudo, a presença secular de um princípio narrativo de morte e ressurreição disseminado nas danças dramáticas, Derrida o entende como o repetir a coisa, trata-se mesmo de um projeto, corresponde a uma paixão social, uma metaforicidade que esta pesquisa identifica corporalmente na festa brasileira em seu permanente refluir-se como tradição, “[...] a representação perfeita é desde sempre outra, em relação ao que ela duplica e re-presenta.” (DERRIDA, 2008, p. 356). No entanto, segundo Barthes, uma “recente” mudança na semiologia como ciência da leitura permite a esta pesquisa objetar o princípio narrativo do mito imanente às danças dramáticas sob uma vacilação contemporânea, se “[...] há muito tempo capturado e observado, torna-se, entretanto, um outro objeto.” (BARTHES, 2004c, p. 77)⁴. Insiste, assim, numa tarefa de ordem sintática, fissurar o sentido do mesmo, suas articulações e os deslocamentos dos quais é feito seu tecido mítico, “[...] não se trata de mudar ou purificar os símbolos, mas de contestar o próprio simbólico.”⁵

[...] Os mitos não são nada mais do que essa solicitação incessante, infatigável, essa exigência insidiosa e inflexível que obriga os homens a se reconhecerem nessa imagem de si próprios, eterna e, no entanto, datada, que um dia se constrói como se fora para todo o sempre. Pois a Natureza, na qual foram enclausurados,

⁴ BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁵ Ibid., p. 78.

sob o pretexto de uma eternização, não é mais do que um Uso. E este Uso, por maior que seja, precisa ser dominado e transformado. (BARTHES, 2007, p. 248).

Nesse sentido, o mito que alimenta a tradição nas danças dramáticas Barthes (2004, p. 78) o vê sob uma vacilação contemporânea, assim uma metaforicidade nesta pesquisa se reorienta como artefato pedagógico mediante o que insiste o ensaísta francês: “[...] de que articulações, de que deslocamentos é feito o tecido mítico de uma sociedade de alto consumo?” Esse pressuposto sintático já se delineia na apreciação que faz Mário de Andrade apreciação das danças dramáticas, o elemento profano de seu tecido narrativo expande-se muito em detrimento do mítico, além de que na sua visão, mais difícil do que compreender suas origens religiosas “[...] será sempre bastante complicado determinar as influências técnicas diversas que as constituíram.” (ANDRADE, 1982a, p. 29). Justamente, a tarefa técnica desta pesquisa consiste na desarticulação da corporalidade como linguagem narrativa de um princípio de morte e ressurreição reiterado pela tradição das danças dramáticas, apreensão que passa por conjunto de proposições que Barthes (2004a, p. 66) em seu cruzamento enxerga o Texto, “[...] são enunciações, não argumentos, “toques”, se quiserem abordagens que aceitam permanecer metafóricas”. O corpo no texto das danças dramáticas aqui é visto como artífice metafórico dessa narrativa, mas não na acepção ultrapassada segundo Barthes da obra configurada como “objeto computável” em sua materialidade,

[...] pode haver “Texto” numa obra muito antiga, e muitos produtos da literatura contemporânea não são em nada textos. A diferença é a seguinte: a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). Já o Texto é um campo metodológico. (BARTHES, 2004a, p. 67).

Nesse sentido, esta pesquisa encontra nas danças dramáticas essas enunciações de campo, as tradições corporais de uma linguagem incandescente em narrativas sob desconstrução em suas origens religiosas e técnicas, segundo Greiner, noção metafórica ora inspirada nas superposições dos desenhos nas cavernas paleolíticas e da qual Derrida faz uso como exemplo de

texto, “[...] sobreposto, pluridimensional, sem se render à sucessividade.” (GREINER, 2005, p. 33).

[...] A metáfora do Texto ainda aqui se dissocia da metáfora da obra; esta remete á imagem de um organismo que cresce por expansão vital, por “desenvolvimento” (palavra significativamente ambígua: biológica e retórica); o Texto tem a metáfora da rede; se o Texto se estende , é sob efeito de uma combinatória, de uma sistemática (imagem, aliás, próxima da vida da biologia atual sobre o ser vivo); nenhum “respeito” vital é, pois, devido ao Texto: ele pode ser quebrado (é o que fazia a Idade Média com dois textos, aliás, autoritários: as Escrituras e Aristóteles); o Texto pode ser lido sem a garantia de seu pai; a restituição do intertexto vem abolir paradoxalmente a herança (BARTHES, 2004a, p. 72).

Como intertextualidades sobrepostas metaforicamente, na apreciação pregressa de Mário de Andrade das danças dramáticas se indistintos os campos religioso e técnico, o corpo nelas se faz como materialização dessa rede, cuja desconstrução, por conseguinte, passa pela desmistificação da qual prescindem as linguagens segundo Barthes (2004c, p. 79), particularmente a dos mitos, o que para o autor requer um combate cujo caminho “[...] não é, já não é, a decifração crítica, é a avaliação.” Nesse sentido, essa avaliação se perfará inócua caso seja tomado em sua estrita dimensão narrativa o princípio de morte e ressurreição configurado na tradição das danças dramáticas, o documento folclórico equivalendo-se ao cânone logocêntrico reverenciado pela representação escrita, “[...] trai o ser e a fala, as palavras e as próprias coisas, porque os cristaliza. Seus rebentos aparentam viventes, mas, quando são interrogados, não mais respondem. O mesmo se dá com a escritura. Ninguém e, sobretudo, o pai está aí para responder quando é interrogado.” (DERRIDA, 2008, p. 357).

No entanto, no dinamismo histórico das danças dramáticas, o mito já se desconstrói como linguagem, não prescindindo da representação escrita como seu *modus operandi*, solapa a transmutação etnocêntrica do texto corporalmente. Mesmo na pulsação narrativa do princípio mágico de morte e ressurreição nas danças dramáticas essa desconstrução sempre esteve em curso, se processou festivamente como metáforas nesse campo metodológico onde as palavras indicam, segundo Greiner (2005, p. 85), “[...] sempre uma outra possibilidade e é por isso que nos fazem mover.” A particularidade histórica desse processo nas danças dramáticas Mário de

Andrade registra em suas partes móveis, sua qualidade funcional originária se perde progressivamente inchado seu texto, sobretudo pelo interesse que o cômico assume como degradação religiosa, “[...] a vontade de caçoar, de se libertar de valores dominantes por meio do riso, produziu uma inflação de episódios como esses, em que o povo atinge inocentemente o próprio sacrilégio, numa serena ausência de pecado.” (ANDRADE, 1982a, p. 26).

[...] É claro que não se trata de “rejeitar” estas noções: elas são necessárias e, pelo menos hoje, para nós, nada mais é pensável sem elas. Trata-se inicialmente de por em evidência a solidariedade sistemática e histórica de conceitos e gestos que frequentemente, se acredita poder separar inocentemente. O signo e a divindade têm o mesmo local e a mesma data de nascimento. A época do signo é essencialmente teológica. Ela não terminará talvez nunca. (DERRIDA, 2008, p. 16).

Dessa forma, na avaliação desta pesquisa perscruta-se a aspersão metafórica que o fundamento mítico de morte e ressurreição das danças dramáticas enseja como pressuposto metodológico de uma pedagogia da corporalidade. Como movimento reverso a essa desconstrução, nelas seus textos como tradição não perdem sua pertinência, sobretudo, pelo caráter de atualidade que o veredicto de Mário de Andrade lhes confere como reverberação ontológica da festa brasileira, de per si, sua nutridora narrativa. Nesse sentido, esta pesquisa se emparelha a uma necessidade que Derrida (2009) inquire ser irreduzível, como um texto de ciência surge no elemento do discurso e ao acolher a defesa de sua denúncia não pode prescindir dos mesmos elementos dos quais denuncia como sua metodologia crítica. Assim, as danças dramáticas como texto que a tradição da festa brasileira fomentou, por prescindir de um corpo, nele respira o interesse desta pesquisa tanto pela desconstrução de sua particularidade narrativa, como pela funcionalidade dessa mesma memória, viva em seu princípio universal de morte e ressurreição.

Ainda, como campo metodológico, concomitante ao interesse pela resiliência pedagógica aqui buscada nas danças dramáticas como desconstrução metafórica de seu texto corporal, o mesmo pela prospecção da dinâmica instaurada pela voz como espacialização da sua narrativa. Dessa forma, infere-se nesse campo metodológico como seu artefato indissociável o canto como dissensão narrativa na festa brasileira de uma experiência que se regurgita

corporalmente em sua libertação espacial, segundo Zumthor (2007, p. 27), “[...] a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena.”

[...] A qualidade e a fecundidade de um discurso medem-se talvez pelo rigor crítico com que é pensada essa relação com a história da metafísica e aos conceitos herdados. Trata-se aí de uma relação crítica à linguagem das ciências humanas e de uma responsabilidade crítica do discurso. Trata-se de colocar expressa e sistematicamente o problema do estatuto de um discurso que vai buscar a uma herança os recursos necessários para a des-construção dessa mesma herança. (DERRIDA, 2009, p. 412).

Assim, voz e corpo nas danças dramáticas perfazem uma premência crítica que na linguagem das ciências humanas veio implicar na assimilação de uma prática assimilada aos folcloristas segundo Zumthor e estendida de acordo com o autor aos estudos literários, a reintegração do “texto escrito” a um conjunto de elementos formais. Para o autor no que aqui se consigna como seu campo metodológico, nesses elementos formais a comunicação oral tem uma noção central, uma implicação que nesta pesquisa consiste em decompor e analisar a imbricação de canto, dança e representação das danças dramáticas em sua elocução narrativa, “[...] não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso.” (ZUMTHOR, 2007, p. 29).

“[...] Ai, Chico Antônio
Quando canta
Istremece
Esse lugá!...”

Não sabe que vale uma dúzia de Carusos. 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 Antônio 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 coco:

“Quem quisé pega u’a moça

Ponha laço no caminho;
 Inda ontem peguei uma
 Cum zóio de passarinho,
 Veja lá?...
 “___ “pá-pá-pá-pá
 Meu rimá”! [...]”. (ANDRADE, 1976a, p. 273).

Mário de Andrade está nesse momento passado numa noite de 10 de janeiro de 1929 em Natal à frente do coqueiro Chico Antônio defendendo o que nesta pesquisa se justifica como seu assunto, uma epistemologia popular segundo o autor que deixa de ser sintética para ser analítica e, sobretudo,

[...] deixa de ser uma manifestação global da entidade pra se tornar um fenômeno, uma víscera, uma secreção isolada. A maior conquista das artes contemporâneas está em reencarnar a inteligência dentro do compromisso constante da entidade humana, coisa rara mesmo nos maiores gênios do passado. (ANDRADE, 1984c, p. 349).

Dessa forma, o esforço de detecção metodológica da constante mítica das danças dramáticas como princípio engendrado na tradição encontra incontinenti sua irrupção no narrador, segundo Benjamin (2004, p. 207), “[...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.” Assim, na avaliação que Barthes (2004c, p. 79) sugere do mito, níveis de reificação, graus de densidade fraseológica se inferem como uma noção essencial da narrativa popular consubstanciada sob o que o autor entende como uma compacidade das linguagens, “[...] são mais ou menos espessas: algumas, as mais sociais, as mais míticas, apresentam uma homogeneidade inabalável.”

Assim, nessa avaliação, seus conceitos operacionais não mais se apóiam no signo, no significante, no significado, nem na conotação, mas na citação, na referência, no estereótipo cujo antídoto para Barthes incorre no texto como um pólo onde a escritura ocupa uma região arejada, leve, espaçada, aberta, descentrada, nobre e livre, ali alarga-se “[...] o objeto até a frase, ou

melhor, até as frases (o plural da frase); quero dizer com isso que o mítico está presente em todo lugar onde se façam frases, onde se contem histórias.” (BARTHES, 2004c, p. 80).

No interesse desta pesquisa pela corporalidade, nas danças dramáticas renova-se como compacidade narrativa o questionamento crítico da narração que se perfaz como corpo pelo narrador, entendimento análogo que Derrida (2009, p. 414) tem da filosofia ante a inevitabilidade da mesma em libertar-se do discurso metafísico, ela o é, “[...] a linguagem carrega em si a necessidade de sua própria crítica.”

Nesse sentido, nas danças dramáticas o narrador mantém corporalmente uma fidelidade narrativa para com uma época que escapa a uma categoria verdadeiramente histórica segundo Benjamin (1994, p. 210), “[...] seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável.” Dessa forma, a descoberta empírica se interpôs nesta pesquisa como a compacidade das frases que nesses textos narram o princípio de morte e ressurreição, ou seja, no corpo que canta e dança uma narrativa mítica uma metodologia por se fazer repetir se evidencia, o que para o autor implica no trabalho da cultura sobre si mesma, esta sendo não “[...] apenas o que volta, é também, e principalmente, o que fica, como um cadáver imperecível: é um brinquedo estranho que a História não quebra jamais.” (BARTHES, 2004d, p. 110).

[...] conservar, denunciando aqui e ali os seus limites, todos esses velhos conceitos: como utensílios que ainda podem servir. Já não se lhes atribui nenhum valor de verdade, nem nenhuma significação rigorosa, estaríamos prontos a abandoná-los a qualquer momento se outros instrumentos parecessem mais cômodos. Enquanto esperamos, exploramos a sua eficácia relativa e utilizamo-los para destruir a antiga máquina a que pertencem e de que eles mesmos são peças. É assim que se critica a linguagem das ciências humanas. (DERRIDA, 2009, p. 414).

Ora, Mário de Andrade faz uso da operacionalização metodológica da tradição, segundo Finazzi-Agrò, como mote propulsor de sua escrita macunaímica, dá-se um “[...] processo de afastamento daquilo que pertenceu – dantes, agora já não – no âmbito religioso ou prático-econômico, sem que, todavia, nunca se desfaça por completo o nó que liga o brinquedo à sua função original.” (FINZAZZI-AGRÒ, 1998, p. 314). Nesse sentido, tanto Finazzi-Agrò quanto

Derrida recorrem a Lévi-Strauss no que o autor de **O Pensamento Selvagem** considera como uma cientificidade possível às ciências humanas no que tange a distinção do método da verdade, no interesse desta pesquisa pela corporalidade como pressuposto metodológico, conserva-se “[...] como instrumento aquilo cujo valor de verdade ele critica” (DERRIDA, 2009, p. 415). Assim, no romance de Mário de Andrade, Finazzi-Agrò vê como seu constituinte lúdico a bricolagem buscada às danças dramáticas, “[...] tinha uma aguda consciência da natureza “citacional” da sua obra, enquanto texto de re-uso de fragmentos textuais de outrem.” (FINAZZI-AGRÒ, 1998, p. 315). Como método, Derrida enfatiza na bricolagem o discurso do qual Lévi-Strauss vai se utilizar para esclarecer os modos de funcionamento do pensamento mítico na sociedade Nhambiquara, como lume histórico gerador ao lado dos africanos e europeus da linguagem das danças dramáticas, as sociedades ameríndias brasileiras tem na narrativa de seus textos como artífice o bricoleur:

[...] é aquele que utiliza os “meios à mão”, isto é, os instrumentos que encontra à sua disposição em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir e á qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-los, não hesitando em trocá-los cada vez que isso parece necessário, em experimentar vários ao mesmo tempo, mesmo se a sua origem e a sua forma são heterogêneas etc. Há, portanto, uma crítica da linguagem sob a forma da bricolagem. (DERRIDA, 2009, p. 416).

Esta pesquisa assim se deteve nas danças dramáticas como um brinquedo que se preso ao emaranhado típico descrito por Finazzi-Agrò da cultura brasileira, estimulada por Derrida, espelha-se na bricolagem que nelas se sedimenta como construção narrativa com vistas a erigir um novo texto, crítico e devedor da perspectiva metodológica que a tradição então lhe confere, “[...] uma área de interações diversas que, na sua combinação, no jogo de permuta que se instaura entre elas, originam qualquer coisa ao mesmo tempo nova e antiqüíssima.” (FINAZZI-AGRÒ, 1998, p. 316). Dessa forma, o cantador nordestino segundo Souza (2003) não é um artista iluminado que encontra suas soluções de improviso, mas aprendido de cor armazena uma quantidade imensa e variada de conhecimentos recolhidos nas fontes mais diversas, “[...] no Novo e Velho Testamento, na arte da gramática, em manuais de álgebra, dicionários de fábulas,

livros de mitologia e astrologia, em velhas narrativas como a do imperador Carlos Magno, em romances de literatura de cordel.” (SOUZA, 2003, p. 25).

[...] Com esses processos populares de construir danças dramáticas, se estabeleceu gradativamente uma verdadeira liturgia de partes móveis e partes fixas. Estas no geral em plena decadência de inteligibilidade e significação. O que permanece, em realidade, é a tradição esquemática do assunto nuclear. E menos os seus próprios textos, e muito menos as sua músicas que mudam bem. Quanto às partes móveis, cada vez mais se enriquecem e variam mais. A liberdade foi alargada a tal ponto que introduzem nelas as peças que desejam, em voga na hora ou queridas do rancho. Me contaram mesmo que certos Bois pernambucanos atuais, constituem popurris de canções ânuas, o que é exagero. (ANDRADE, 1982a, p. 57).

Nesse sentido, à bricolagem como estrutura do mito num plano técnico (a experiência), como discurso epistêmico (a exigência científica, filosófica, que é a exigência absoluta, segundo Derrida (2009, p. 417), da procura de uma origem) requer, a par a assimilação de um discurso ele mesmo mito-lógico, uma reflexão mito-morfa se impõe como “[...] abandono declarado de toda referência a um centro, a um sujeito, a uma referência privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta.” Essa solicitação mito-morfa que o eminente etnólogo francês propõe desconstruir como discurso é necessária, pois, a função mitopoética vem restabelecer a atmosfera logocêntrica, “[...] ao mesmo tempo faz aparecer como mitológica, isto é, como uma ilusão histórica, a exigência filosófica ou epistemológica do centro.” (DERRIDA, 2009, p. 419). Como as duas hastes de um compasso que se estrangula para além de seu ângulo de abertura possível, para o autor é o momento em que Lévi-Strauss se reflete e se critica, o conjunto dos mitos de uma população pertence à ordem do discurso e a menos que esta se extinga física ou moralmente, jamais se fecha, no entanto, nele a experiência pode ser vislumbrada sob a referência epistêmica do jogo:

[...] A totalização pode ser considerada impossível no estilo clássico: evoca-se então o esforço empírico de um sujeito ou de um discurso finito correndo em vão atrás de uma riqueza infinita que jamais poderá dominar... Mas pode-se determinar de outro modo a não-totalização: não mais sob o conceito de finitude como assigação à empiricidade, mas sob o conceito de jogo. Só então a

totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo – a saber a linguagem e uma linguagem finita – exclui a totalização: este campo é com efeito o de um jogo, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito. (DERRIDA, 2009, p. 421).

Finazzi-Agrò subscreve o axioma referindo-se ao texto cultural brasileiro: “[...] âmbito em que a memória e a invenção convivem uma dentro da outra, uma através da outra, numa mistura inextrincável onde a narração cresce mediante uma contínua citação do conhecido, que, por sua vez, assume formas sempre inéditas.” (FINAZZI-AGRÒ, 1998, p. 316). Nesse sentido, à necessidade científica desta pesquisa uma vertigem nela se infiltra ludicamente ao sabor da experiência, o discurso como atitude crítica perde-se em meio à festa, situação tão própria à cultura brasileira. Nesse sentido, a demanda crítica que cutuca esta pesquisa provém, pois, do tecido festivo que embala seu assunto como jogo, nele o corpo como uma conjunção narrativa instantânea e transitória desencadeia-se a partir do mito como seu princípio constitutivo, nas palavras de Derrida (2009, p. 424), “[...] o respeito da estruturalidade, da originalidade interna da estrutura, obriga a neutralizar o tempo e a história.” Esse desfraldar-se do corpo na experiência que esta pesquisa perscruta como assunto espelha um conflito similar detectado por Bakhtin na escrita do escritor russo Gogol, a incomensurabilidade da festa face às restrições de uma linguagem normativa, “[...] ele se esforçava com toda a sinceridade para enquadrar nos moldes convencionais aquela enorme força transfiguradora que jorrava impetuosamente de suas obras cômicas.” (BAKHTIN, 1988, p. 434).

[...] Não são apenas os elementos do mito, são também os da poesia que se compreendem melhor quando pensados como funções lúdicas. Por que os homens subordinam as palavras à métrica, à cadência e ao ritmo? Se respondermos que é por causa da beleza e da emoção, estaremos deslocando o problema para um terreno ainda mais difícil. Mas se respondermos que os homens fazem poesia porque sentem a necessidade do jogo social já estaremos mais próximos do alvo... Só na atividade lúdica da comunidade a poesia desempenha uma função vital e possui seu pleno valor, e estes se perdem à medida em que os jogos sociais perdem seu caráter ritual ou festivo. (HUIZINGA, 1980, p. 157).

Segundo Benjamin, o grande narrador tem suas raízes nas camadas artesanais do povo e, comum a todos,

[...] é a facilidade com que se move para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escala que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 1994, p. 215).

Na tradição das danças dramáticas, a narrativa do princípio de morte e ressurreição que o narrador reaviva pelo seu corpo e pela sua voz equivale ao que em arte Mário de Andrade configura como o conhecimento material do elemento que é necessário pôr em ação pelo artesão, mover para que a mesma se faça. Assim, o movimento do corpo e o som da voz consubstanciam nas danças dramáticas uma prática que na arte

[...] se confunde quase inteiramente com o artesanato. Pelo menos naquilo que se aprende. Afirmemos... que todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. Isso me parece incontestável e, na realidade, se perscrutamos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão. (ANDRADE, 1942, p. 07).

Nesse sentido, o narrador para Benjamin, o primeiro e o verdadeiro, foi aquele e continua sendo o que sabe dar um bom conselho, quando “[...] ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito.” (BENJAMIN, 1994, p. 215). Esse narrador antecipa a avaliação que se descortina nesta pesquisa como desconstrução da narrativa, em sua compacidade artesanal como linguagem, remete-se ao que Benjamin (1994, p. 215) aponta como as primeiras medidas da humanidade “[...] para libertar-se do pesadelo mítico.”

[...] tudo isso celebra moços que foram sacrificados também, deuses moços, representando o trigo, a fecundidade, o futuro, e que, para desgraça dos homens, o inverno matou. Mas então se ergueu o cântico coral dos artistas, deplorando a morte e clamando pela ressurreição do deus moço. E a primavera ressurgiu, e Osíris, e Dionísio e Perséfone, e com eles o trigo, a fecundidade, o futuro (ANDRADE, 1998d, p. 111).

Para Benjamim (1994, p. 221), a narrativa como prática artesanal define-se por um campo onde se inscrevem a alma, o olho e a mão do artesão, pois, “[...] a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.” No entanto, uma nostalgia embala o filósofo alemão no sentido do esvaziamento artesanal da narrativa no trabalho produtivo, o que subsiste e por que não resiste nas tradições das danças dramáticas brasileiras como uma prática nesta pesquisa entendida como corporalidade. Assim, a compacidade da linguagem mítica nas danças dramáticas consubstancia uma prática artesanal sob o substrato empírico do jogo instaurado pelo narrador, a narrativa como materialidade corporal que tanto deslumbrou Mário de Andrade no seu encontro com o coqueiro potiguar Chico Antônio: “[...] principiou a cantar faz pouco e até onde o vento leva a toada, os homens do povo vem chegando, mulheres, vultos quietos na escuridão, sentam no chão, se encostam nas colunas do alpendre e escutam sem cansar.” (ANDRADE, 1976a, p. 277).

[...] É este mover-se entre passado e presente, entre tradição e inovação, este perene reajustamento da sincrônia sobre a diacronia e vice-versa, que recoloca, a meu ver, o rito da literatura de cordel dentro das coordenadas lúdicas – atribuindo, por isso, o máximo de importância à performance ou, melhor dizendo, à actio dos modernos cantadores, herdeiros, nesta perspectiva, do patrimônio cultural acumulado pelos antigos jocaltores. A função do jogral (própria, justamente, do jocaltor, isto é, daquele que “joga”) consiste em “fazer passar ao sentido” o que está confusamente na memória – em “brincar” com significados conhecidos dentro de novas constelações significantes. É um papel de pura mediação, de simples transporte entre duas dimensões na aparência incompatíveis, em que o negativo se torna positivo. Aliás, o apagamento da importância do autor é equilibrado pela afirmação plena do actor, visto que as capacidades artísticas do cantador são ainda avaliadas em função da sua habilidade mimética no interior da tradição, ou seja, em função de um saber

esconder-se atrás – e dentro – da “autoridade” do que já foi dito ou escrito por outros. (FINAZZI-AGRÓ, 1998, p. 317).

Assim, a avaliação das danças dramáticas que esta pesquisa perpetra se dissocia do mito como sombra inerte da tradição para se pautar no sentido dinâmico que o narrador lhe confere como narrativa de um corpo vivo. Como mensageiro de uma memória, há que se cantar nesta pesquisa o narrador que se impõe em sua prática transdisciplinar, sabe e ensina dançando. Ainda, nas danças dramáticas, este narrador se insere como manancial de uma memória artesanal que solapa metodologicamente como contraparte ameríndia e africana o menosprezo conceitual imposto historicamente pela escritura como visão etnocêntrica a limitar sua narrativa. Assim, numa sociedade multifacetada culturalmente, o jogo se dá sob a compacidade empírica da linguagem mítica, um estado lúdico que nesta pesquisa significa objetar metodologicamente o corpo no âmbito da festa como “[...] conceitos de acaso e de descontinuidade.” (DERRIDA, 2009, p. 424).

Esta pesquisa se opera, pois, no movimento de desconstrução de um horizonte pedagógico que repõe a função didática das danças dramáticas como uma metodologia na qual a experiência do corpo transige como linguagem, a festa brasileira se alça sob o auspício de Bakhtin à ruptura da mesma como efemeridade extra-oficial desprovida de seriedade, o que em Zumthor (2007, p. 34) se caracteriza como “[...] um modo vivo de comunicação poética.”

[...] Numa linguagem normativa abstrata estas ligações não teriam direitos de entrar no sistema de visão de mundo, pois este não é um sistema de significações e de conceitos, mas a própria vida que fala. Ao se apresentar habitualmente como expressão de situações fora da literatura, da prática e das coisas sérias (situações em que as pessoas riem, cantam, injuriam, festejam, banqueteam e escapam da trilha costumeira), elas não poderiam pretender uma representação na linguagem oficial e séria. Entretanto, estas situações e revoluções verbais não morrem, ainda que a literatura possa esquecê-las ou até mesmo evitá-las (BAKHTIN, 1988, p. 436).

Assim, Bakhtin caminha na direção da corporalidade sob a acepção da compacidade da linguagem com a qual Barthes (2004) brinda o objeto desta pesquisa, ou seja, ao atualizar as

histórias que se perfazem como frases sob a materialidade artesanal da narrativa, um elemento irreduzível como energia propriamente poética é instaurado no espaço da festa pelo narrador como a própria vida que fala, o “[...] comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade.” (ZUMTHOR, 2007, p. 39). Cara a esta pesquisa, essa noção colhida pelo autor num artigo de Josette Féral publicado em 1988 na revista *Poétique* materializa a festa como uma alteridade espacial, ou seja, uma operação cognitiva do espectador-ouvinte marca a narrativa, segundo o autor, implica alguma ruptura com o “real” ambiente instaurado pelo corpo do narrador, “[...] não é o elemento único, nem mesmo o critério absoluto de “teatralidade”; o que mais conta é o reconhecimento de um espaço de ficção.” (ZUMTHOR, 2007, p. 40).

Esse espaço de ficção é o texto, numa indicação já referenciada aqui de Barthes (2004), espelha-se no que a moderna biologia prescreve como um sistema vivo, segundo o biólogo chileno Humberto Maturana (2001, p. 174)⁶, “[...] são determinados estruturalmente, ou seja, são sistemas tais que tudo o que lhes acontece a qualquer momento depende de sua estrutura – que é como eles são feitos a cada instante.” Nas danças dramáticas, o corpo do narrador em sua operação se mantém vivo pela capacidade que Maturana define como o de produzir o que o produziu, para o autor uma condição definida como autopoietica. Logo, a reiteração narrativa da narrativa nas danças dramáticas se coloca como uma operação cognitiva cuja percepção pelo espectador-ouvinte instaura uma teatralidade como extensão espacial do narrador dentro do ambiente da festa, suas mudanças estruturais são “[...] mudanças estruturais que conservam sua autopoiese.”⁷ Nesse sentido, as danças dramáticas compreendidas como linguagem no espaço de ficção da festa instaurado pelo narrador implica numa teatralidade, para Maturana, um sistema vivo onde se opera finalmente a corporalidade, nesta pesquisa o texto configurado pelo corpo como seu campo metodológico.

[...] tudo o que ocorre em ou com um sistema vivo é operacionalmente subordinado à conservação do modo de viver que o define e o realiza no domínio no qual ele funciona como um todo ou uma totalidade. Ou, em outras palavras, a corporalidade, que é onde a autopoiese do sistema vivo de fato ocorre, é a condição de possibilidade do sistema vivo, mas o modo de sua

⁶ MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

⁷ *Ibid.*, p. 175.

constituição e realização contínua é em si continuamente modulada pelo fluir do viver do sistema vivo no domínio no qual ele funciona como uma totalidade. É, por exemplo, nesse domínio operacional que um elefante existe como um elefante, e é nesse domínio operacional que nós seres humanos existimos como seres humanos. Portanto, a corporalidade e o modo de funcionar como uma totalidade são intrínseca e dinamicamente entrelaçados. De modo que nenhum deles é possível sem o outro, e ambos se modulam mutuamente no fluir do viver. O corpo se transforma de acordo com o modo do sistema vivo (organismo) funcionar como um todo, e o modo do organismo funcionar como um todo depende da maneira pela qual funciona a corporalidade. (MATURANA, 2006, p. 177).

Assim, identifiquei no processo histórico das danças dramáticas essa operação cognitiva da corporalidade como espacialização narrativa, o narrador se reflete e se metaforiza como corpo na festa, nele a narrativa escorre escoando o tempo, como texto passa e nele se transpassa,

[...] intermediários inevitáveis dessa tradição/transferência de sentido, ou seja, daquilo que se encontra, desde sempre na Voz: os agentes, enfim, que se anulam na sua função, que se ausentam na palavra e na sua transmissão totalmente oral. Repare-se que neste processo a escrita parece não ter lugar, escondida como está nas dobras da “memória que inventa”. (FINAZZI-AGRÔ, 1998, p. 320).

A reassunção do corpo no espaço da festa como linguagem implica, pois, num retorno ao que na escritura foi repellido como adversidade empírica desprovida de método, anátema que Derrida (2009) reprova pela condição estrutural do acaso e da descontinuidade que rege o jogo instaurador da narrativa nas danças dramáticas como discurso, ora convertido nesta pesquisa como meio de apreensão pedagógica da corporalidade. Dessa forma, à condição espacial da festa como fluxo vivo da narrativa, em seu cânone escrito instaura-se a idealidade cativa do vácuo de uma verdade alhures, repele-se o ritmo e a rima como voz de um corpo ausente segundo o autor, em sua função de gravar o que Bakhtin (1988) entende como a vida que fala, calcifica-se o que no “[...] verso seria de alguma maneira uma gravura espontânea, uma escritura pré-literal. Intolerante com a poesia, o filósofo teria tomado a escritura literalmente.” (DERRIDA, 2008, p. 351).

[...] Há um fragmento mítico, citado por Aristóteles na *Política*, que figura essa cisão: Palas Atena, a deusa virgem saída diretamente do crânio de Zeus, persona da sabedoria, da razão e da castidade, defensora do Estado e do lar contra seus inimigos externos, protetora da vida civilizada e inventora das rédeas que controlam os cavalos, ao ver sua face refletida num lago, quando tocava o aulos dionisiaco, estranha seu próprio rosto (inflado pelo sopro) e atira o instrumento às águas. O carnaval, negado pela filosofia, mora no esquecimento da evolução musical do Ocidente. (WISNIK, 1989, p. 96).

Nesta pesquisa, a corporalidade se insere como uma metodologia que propõe um retorno à fala popular viva, acepção que Bakhtin (1988) confere à festa cuja prática subsiste na tradição das danças dramáticas como uma constante histórica, aqui em sua especificidade narrativa entendida como linguagem. Dessa forma, o autor insiste na festa como memória de um texto à qual esta pesquisa busca um retorno, não sob a noção primária construída nos círculos normativos do Ocidente como uma direção a seguir,

[...] de um pretense movimento retilíneo para frente. Está claro que todo passo à frente importante é efetivamente acompanhado por um retorno ao começo (“às origens”) ou, mais exatamente, por uma renovação do começo. Apenas a memória pode avançar, o esquecimento nunca. A memória regressa à origem e renova-a. (BAKHTIN, 1988, p. 436).

Na consciência popular, a festa se coloca então como espaço operacional da corporalidade, “[...] resultado de uma história do viver na linguagem.” (MATURANA, 2006, p. 179).

[...] A linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se no tempo biológico, que ela manifesta e assume, sendo assumida por ele, e sem ter sobre ele algum poder, incapaz de o abolir, e em contraparte, destinada a dissipar-se nele. A prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem (então, virtualmente, o sujeito e suas emoções, suas imaginações, comportamentos) desse tempo biológico. Esse esforço se realiza de modo diferente, segundo os contextos culturais; pelo menos percebemos sempre essa vontade às vezes cega, mas radical, essa energia vital presente nos começos de nossa espécie e que luta em nós para roubar nossas palavras à fugacidade do tempo que as devora. (ZUMTHOR, 2007, p. 48).

O narrador se insere no espírito da festa brasileira como o porta-voz do que Bakhtin convencionalmente entende como um realismo grotesco, a linguagem poética sob uma concepção estética da vida prática, acepção não despercebida em Mário de Andrade apontada na degradação que a necessidade cômica interpõe na narrativa das danças dramáticas, “[...] o riso degrada e materializa.” (BAKHTIN, 2008, p. 18). Assim, nas palavras do narrador, Novidade e Antiguidade se misturam, “[...] joga, (e-ludit, mais uma vez, no sentido etimológico daquele que “vem brincando”) com a tradição, ou seja, com a História na sua manifestação mais pura: a do Mito.” (FINAZZI-AGRÒ, 1998, p. 32). Assim, as danças dramáticas como texto enredado no princípio mítico de morte e ressurreição possibilita como narrativa o “[...] restabelecimento da memória ativa e acumulada na sua completa plenitude semântica.” (BAKHTIN, 1988, p. 436). Dá-se, pois, o que Benjamin indica como a antiga coordenação da alma, do olhar e da mão

[...] típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-o num produto, sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Essa materialidade da narrativa presente nas danças dramáticas como reiteração mítica do princípio de morte e ressurreição não implica, segundo Bakhtin (1988, p. 438), numa simples ruptura com o doce encanto da festa que Palas Athena nega a si, mas na “[...] negação de todas as normas abstratas, fixas, com pretensões ao absoluto, ao eterno.” Desconstrói-se, pois, a dicotomia temporal da e o depois da festa pela linguagem do povo, no interesse desta pesquisa, a função poética em sua plenitude artesanal. Assim, a corporalidade como linguagem que transita entre a vida e a morte nas danças dramáticas materializa uma narrativa aqui entendida como metodologia “[...] a única verdadeiramente pedagógica, que é o aprendizado do material com que se faz a obra de arte. Este é o mais útil ensinamento, o que é mais prático e o mais necessário. É imprescindível.” (ANDRADE, 1942, p. 10).

[...] a degradação do sublime não tem um carácter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que nunca está separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro... Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo, afirmação e negação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento. (BAKHTIN, 2008, p. 19).

Que venha o povo!

4.1 CORPORALIDADE, CORPOREIDADE E CORPORIFICAÇÃO: AS DANÇAS DRAMÁTICAS SOB A CINTILAÇÃO DA SÍNCOPA

No transcorrer desta pesquisa tenho dialogado com diferentes áreas do conhecimento com vistas à conceituação da corporalidade nas danças dramáticas de modo a concatenar uma disposição pedagógica que nelas vejo latente, afastando-me, pois, do objeto literário e musical motivador do interesse etnográfico de Mário de Andrade. Se motivadora, a tarefa não deixa de ser ingrata considerando o lusco-fusco semântico do conceito a extrapolar os limites estritos da linguagem escrita, não pretendendo assim nessa travessia exaurir o assunto em face de serem nuançados os pressupostos conceituais que movem a perspectiva epistemológica dos autores com os quais dialogo.

Dessa forma, o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) situa a corporalidade sob sua raiz latina, *corporalitas*, entendido o termo como a natureza material do corpo, sua

materialidade. Ainda, sua etimologia vem indicada como sinônimo de corporeidade, qualidade, propriedade do que é corpóreo. Corroborando-me, Greiner assume o risco de uma nomeação da corporeidade ao defini-la em sua sutileza como uma rede de anticorpos que rompe a noção de um corpo monolítico. Tal sentido atribuído à corporeidade vem emprestado pela autora ao ensaísta francês Michel Bernard, entendido como um processo onde ocorre uma espécie de subversão estética do corpo como categoria tradicional. Dessa forma, para a professora da PUC/SP, “[...] a diferença entre discutir “o corpo” ou “as suas corporeidades” é a tentativa evidente de estudar “diferentes estados” de um corpo vivo em ação no mundo.” (GREINER, 2005, p. 22). Sob tal perspectiva, Mário de Andrade numa crônica de 22 de dezembro de 1929 rememora a percepção que teve do andar de um indígena peruano da tribo dos Huitota, na única vez em que o escritor sai dos limites territoriais brasileiros uma descrição que permite configurar a corporeidade em operação.

[...] Andou na minha frente um estirão pesado quando fui de Nanay até a maloca da tribo dele, faz dois anos. O caminho parecia trilho de gado, caracteristicamente ameríndio e eu não cabia nele... lá fui, pisando campo verde. O índio na minha frente, não é que dançasse, andava, mas os passos dele tinham uma fluidez quase bailarina e tão pacífica que a morosidade da tarde vinha buscar neles um vento para se estimular. Andavam rápidos sem certeza de chegar, sem nenhum som, mas completos, pés na terra e no ar se faziam ar numa invisibilidade perfeita. (ANDRADE, 1976c, p. 174).

Partindo do que o texto de Mário de Andrade sugere, para o terapeuta corporal e professor assistente do Departamento de Arte Corporal da UFRJ Marcus Vinicius Machado de Almeida, toda e qualquer estruturação da corporeidade resulta numa realidade material, psicológica, social, complexa, interligada, indissociável, “[...] seria pensar este corpo no tempo, formado pelas inscrições históricas, culturais, pelas experiências vividas. O corpo não é um organismo, uma fisiologia, mas algo que se processa e que nunca finda sua estruturação.” (ALMEIDA, 2004, p. 10). No mesmo sentido, escreveu o ator e diretor Luiz Otávio Burnier falecido em 1995, “[...] a corporeidade envolve também qualidades de vibrações que emanam desse corpo, as cores que ele, por meio de suas ações físicas, irradia.” (BURNIER, 2009, p. 185). Burnier, por sua vez, estabelece maior nitidez na diferenciação conceitual da corporalidade aqui

pretendida para com a corporeidade, esta última no seu entendimento perfazendo-se como o “[...] uso particular e específico que se faz do corpo, a maneira como ele age e faz, como intervém no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas ações físicas e vocais.” (BURNIER, 2009, p. 184).

Nesse sentido, a corporalidade nas danças dramáticas é coletiva como fenômeno festivo, não-particularizada pela corporeidade, inferência já indicada no primeiro capítulo desta pesquisa na conceituação de Oliveira e considerada, pois, como linguagem no conjunto operacional das práticas corporais do homem. Na mesma direção caminha o artigo **Texto e Cena: Operações Tradutórias da Corporalidade** de Aguinaldo de Souza⁸ localizando a operacionalização do seu objeto de interesse nos processos literários. Assim, Souza subtrai da fruição dos mesmos uma dinâmica corporal que reconheço análoga às danças dramáticas em sua disposição narrativa, o corpo lendo se enfeitiça como texto, experimenta na carne e na inteligência “dele mesmo como corpo” a emoção estética, “[...] na energia de seu movimento vital, produz sua textualidade: corporalidade” (SOUZA, 2003, p. 01). O professor colabora ainda com a identificação da corporificação no âmbito funcional que os artistas da cena fazem do corpo, o caráter universal da comunicação não-verbal que Mommensohn liga à mimese ancestral como prática do ser humano no contexto de sua vida dentro do grupo, “[...] a realidade do corpo que não apenas carrega uma cabeça pensante, mas também é o pensamento em ação.” (MOMMENSÖHN, 2006, p. 111). Assim o corpo do artista se faz presente cenicamente, tratando-se a corporificação “[...] da construção de uma partitura corporal que expresse uma idéia pré-concebida.” (SOUZA, 2003, p. 01)⁹. Assim, Souza identifica a corporeidade pelas referências cotidianas do corpo ao situar o homem como um ser no mundo sob um caráter denotativo, ao passo que a corporificação dela faz uso sob um caráter conotativo, ou seja, recompõe criticamente uma mensagem corporal que evidencia ou traduz aquela artisticamente, “[...] redimensionada na cena enquanto movimento, gesto e expressão.”¹⁰

A corporificação não só faz uso da corporeidade adverte Souza, intrínseco à sua funcionalidade cênica pode subsistir perceptível na fruição do jogo estético instaurado a

⁸ Professor do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina.

⁹ SOUZA, Aguinaldo de. **Texto e Cena: Operações Tradutórias da Corporalidade**. 2003. Disponível em: <WWW.conexaodança.art.br />.

¹⁰ Ibid., p. 02.

corporalidade como constitutiva de sua construção, “[...] um gerar-se permanente.”¹¹ Tal simbiose pode ser verificada no que Mário de Andrade observou quanto à comicidade do palhaço Piolin, nas aventuras de um “ser que vai na onda” um ciclo universalmente contemporâneo, em sua abulia, objeta-se o texto de uma corporalidade “[...] que muito bem poderia se tradicionalizar se aproveitado na escrita. Porque já não é mais tempo das tradições orais. Mas sempre ficava de fora o lado gesto, o lado voz ...” (ANDRADE, 1976c, p. 405). Nesse sentido, nas danças dramáticas a corporalidade engendra-se como corpo que sente e se expressa como texto coletivo, na acepção de Souza o que era para sofrer ou gozar “[...] eleva-se para uma missão essencial: a própria vida da espécie. Isto acrescenta o dado filosófico de o corpo significar um contínuo em sua fertilidade e a possibilidade de relacionar-se com o mundo.” (SOUZA, 2003, p. 12).

[...] Porque se a filosofia é feita na suposição de que pode fazer reflexões sobre uma realidade independente, está desconhecendo o fenômeno humano, porque está pretendendo uma capacidade operacional que não ocorre. Depois dessa reflexão, a filosofia tem que mudar. Tem que mudar porque tem que assumir a dinâmica humana biológica no processo explicativo: certamente tem que assumir a participação das emoções na reflexão sobre o humano, na reflexão sobre o social e na reflexão ética. Porque o que estou dizendo não é uma situação particular de um amor essencial de aceitação entre duas pessoas – estou fazendo referência ao fenômeno. Por isso é que estou falando das condições constitutivas. Estou falando da ontologia da ética. E se a ontologia da ética passa pelas emoções, não há reflexão filosófica que eu possa considerar, adequadamente, se não levo em conta as emoções. (MATURANA, 2006, p. 52).

Devo redargüir à função biológica que Mário de Andrade atribuía à música na sociedade grega, ou seja, a disposição fisiológica do ethos instaurador dos caracteres morais que identifico nas danças dramáticas como ontologia de um texto que se reitera como corporalidade. Dessa forma, no artigo **Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas** encontro reciprocidade epistemológica da professora Sônia Weidner Maluf¹² às danças dramáticas no sentido de um campo didático-metodológico para além de sua efemeridade festiva, as mesmas entendidas “[...] como uma construção social e cultural, e não como um dado natural.” (MALUF, 2006, p. 87). Nesse sentido, na coletânea organizada por Maria

¹¹ Ibid., p. 09.

¹² Professora do Departamento de Antropologia da UFSC.

Mommensohn **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento** encontro no título do artigo de Sandra Lúcia Gomes **A aranha baba e tece a teia ao mesmo tempo** uma metáfora para o modo de operar da corporalidade nas danças dramáticas, “[...] indica que nossas experiências, que os modos como experimentamos e entendemos o mundo, que os modos como pensamos e sentimos, que as verdades, são co-construídos no tempo-espço, estando de alguma forma comprometidos com o espírito de uma época histórica.” (GOMES, 2006, p. 243).

Atenho-me assim às danças dramáticas como um paradigma epistemológico nas quais a corporalidade alimenta um sistema biologicamente vivo, “[...] as emoções são disposições corporais dinâmicas que especificam os domínios de ações nos quais os animais em geral, e nós seres humanos, em particular, operamos num instante.” (MATURANA, 2006, p. 129). Memória e instante se fundem na corporalidade recorrente às danças dramáticas no que conceitualmente nas ciências sociais se emparelha ao habitus, uma noção identificada por Maluf (2006) no sociólogo francês Pierre Bourdieu como ruptura das dualidades entre estrutura e forma. A mesma noção permeia o estudo fundador de Mauss (2003) sobre as técnicas corporais já perscrutadas nesta pesquisa, bem como o enfoque que o antropólogo Viveiros de Castro erige contemporaneamente em torno dos ameríndios brasileiros no diálogo com a corporalidade, a mesma passando ao largo do essencialismo espiritual do relativismo, apresenta-se como um maneirismo corporal,

[...] não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um habitus. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afecções e capacidades. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 380).

Não se trata, pois, de considerar nesta pesquisa a têmpera processual que a corporalidade traduz historicamente nas danças dramáticas como um amálgama rítmico-corporal calcificado numa redoma inclusiva como exclusividade ontológica ameríndia ou então africana, mas do reconhecimento epistemológico do que por vezes se escuta cotidianamente como uma particularidade dentre os brasileiros reduzida a um “jeito de corpo”, ora atitude já afiançada por Mário de Andrade:

[...] é uma verificação de ordem estética. Si a manifestação brasileira diverge da portuguesa muito que bem, si coincide, si é influência, a gente deve aceitar a coincidência e reconhecer a influência. A qual é e não podia deixar de ser enorme. E reagir contra isso endeusando boróro ou bantú é cair num unilateralismo tão antibrasileiro como a lírica de Glauco Velásquez. E aliás é pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionalisa e justifica na cultura européia. Isso é um bem vasto. É o que evita que a música brasileira se resuma à curiosidade esporádica e exótica do tamelang javanês, do canto achanti, e outros atrativos deliciosos mas passageiros de exposição universal. (ANDRADE, 2006, p. 23).

Esta pesquisa conflui assim no sentido das danças dramáticas como linguagem em cujo cerne histórico reside à materialidade de um êxtase, estado, fenômeno quiçá uma graça que eu entendo como corporalidade, princípio epistemológico que se recobre do que Zumthor (2007, p. 61) assinala como o canto do poeta espanhol Garcia Lorca celebrando as antigas tradições andaluzas, “[...] a união primitiva da poesia, da música e da dança, conjunto ligado à magia: única entre nossas artes a exigir a presença de um corpo, no recomeço incessante de um encontro”. O ensaio introdutório de **A Coordenação Motora** delimita esse encontro sob a ótica da fisioterapeuta francesa Suzanne Piret como atributo que designa a estrutura do movimento, por sua vez, colaborando segundo Gomes (2006) com uma contextualização histórico-social da corporalidade, “[...] o corpo mecânico se erige como “corpo vivenciado”, situado no espaço-tempo e, por isso mesmo, se torna foco e ponto de intersecção da relação com o outro”. (PIRET; BÉZIERS, 1992, p. 10). Nesse sentido, o corpo se insere nas danças dramáticas como artefato efêmero e circunstancial da corporalidade como transmutação local de uma noção de tempo/espaço que remonta ontologicamente à cultura dos bantos como artífices históricos do seu texto corporal, referência que Abib (2005) encontra assinalada no poeta e lingüista ruandês Aléxis Kagame, no sabor de sua dissipação, os acontecimentos são manifestos ‘no momento’, não significando laço algum com nada além desse instante vivido.

[...] Na concepção da cultura banto, conforme Aléxis Kagame, diferentemente da cultura ocidental, existe a unificação entre as categorias espaço (lugar) e tempo. Para efeito de compreensão dessa lógica, o autor busca explicar que nessa cultura, o movimento de cada ser existente, executado em tal ponto e em tal instante, é individualizado e distinguido dos precedentes e dos seguintes, justamente por haver nesse processo, uma combinação entre o tempo e o espaço. Ou seja, esse movimento individualizado se torna uma entidade única; ele não só

não se realizou no passado, como também nunca se realizará no futuro. Ele é único no conjunto dos movimentos possíveis e imagináveis. O mesmo existente nunca repetirá um movimento análogo no mesmo ponto do espaço. (ABIB, 2005, p.184).

Assim, minha iniciativa em propor as danças dramáticas como uma metodologia na qual a corporalidade se interpõe sob seu caráter pedagógico obedece a esse encontro que a festa brasileira possibilita como espaço de cognição, uma ontologia imbricada no corpo de ameríndios e africanos como uma epistemologia viva, “[...] é neste intermeio que as emoções e os sentimentos surgem como processos, produtos e produtores de subjetividade sob o signo do tempo-espaço.” (GOMES, 2006, p. 244). Para Maffesoli, nada escapa ao contexto de uma época em seu jogo espaço-temporal referindo-se à modernidade instauradora de uma mitologia do progresso ou mitologia do fazer e da qual permanecemos prisioneiros. No entanto, na memória das danças dramáticas como tradição que se atualiza na festa brasileira essa linearidade de cunho etnocêntrico se fragmenta como lugar de prospecção poética e metodológica dessa alteridade histórica que se perfaz como corpo presente, “[...] o meio é a condição sine qua non de qualquer vida em sociedade.” (MAFFESOLI, 2003, p. 172).

[...] Nós, seres humanos, existimos em dois domínios. Existimos como seres humanos no domínio da linguagem: é na linguagem, nas coordenações de ação que acontece isso ida conversação, do discurso, da reflexão, da poesia. Mas é na fisiologia que acontece a base absolutamente invisível, a partir da qual surge o que surge na linguagem, nas coordenações de ação. (MATURANA, 2006, p. 99).

Nesse sentido, Maffesoli compreende que a um espaço civilizável determinado justapõe-se a respiração social da maneira de viver nele de qualquer um, uma necessidade “[...] de se interrogar sobre a atmosfera que o inunda e lhe permite ser aquilo que é” (MAFFESOLI, 2003, p. 172). Insisto, pois, na construção da subjetividade que se opera como corporalidade na festa brasileira sob a condicionante espaço-temporal de um instante vivido, “[...] isto significa dizer que emoções e sentimentos são acontecimentos perceptivos da paisagem corporal, em que o

nosso organismo e não uma realidade externa absoluta serve como referencial básico para as leituras que desenvolvemos do entorno.” (GOMES, 2006, p. 245).

Como fisioterapeutas empenhadas no estudo da coordenação do movimento humano, Piret e Béziérs identificam em seus reflexos um modo elementar comum a todos como estrutura interna de um espaço-tempo, esta descrita pelas autoras como o desenrolar sucessivo de ida e volta do gesto em sua forma mecânica, de uma de suas extremidades ou de um ponto “[...] ele se propaga até a outra extremidade, simplesmente pelo jogo dos tensores e da forma das alavancas.” (PIRET; BÉZIER, 1992, p. 143)¹³. A motibilidade voluntária será descoberta pela percepção na adaptação do gesto reflexo do corpo para com o ambiente exterior, justamente segundo as fisioterapeutas francesas o salto às estruturas superiores do movimento no qual não é mais sentido apenas mecanicamente, mas carregado pelo segundo aspecto que o organiza no espaço-tempo, a estrutura de si na relação com o outro, “[...] desde que descobre o movimento, ele é orientado, ritmado e envolvido em um clima afetivo... tudo isso baseado na relação com a mãe. Não é mais um gesto reflexo.”¹⁴

[...] Chegamos então a uma imbricação complexa e por isso mesmo intrigante e instigante, pois subjetividade e corpo, emoção e sentimento, ação, pensamento e imaginário parecem dobrar-se uns sobre os outros, dilatando a plasticidade corporal e criando interfaces que se revelam na construção de linguagens, de significações, de símbolos. São interfaces expressivas inscritas na corporalidade que, assim como o corpo, se fazem plásticas no tempo-espaço. E nesse desenrolar de pensamentos urge trazer à tona e evidenciar que este corpo também não se separa da ação-movimento, sendo esta também constituída na materialidade orgânica do corpo e da subjetividade e portanto dotada de pensamento, de emoção e sentimento, de imaginário. (GOMES, 2006, p. 246).

Maffesoli percebe nesse processo o qual define por impressionismo um bom método para apreender ou mostrar os aspectos próprios de um contexto sobre os quais me detenho como verificação da corporalidade no âmbito da festa brasileira, “[...] pode-se falar de uma “mediação” social: a criação só pode ser compreendida através da interação. Interação com o ambiente natural e com o seu ambiente social: interação que faz com que o conjunto seja algo mais do que as partes que o compõem.” (MAFFESOLI, 2003, p. 172). Segundo Maturana, nossa corporalidade

¹³ PIRET, Suzanne; BÉZIER, Marie-Madeleine. **A Coordenação Motora**. São Paulo: Summus Editorial, 1992.

¹⁴ Ibid., p.143.

como linguagem tanto é nossa condição de possibilidade quanto o resultado de uma história evolutiva que deve ter começado há mais de três milhões de anos atrás quando “o viver em coordenações consensuais de coordenações de comportamento” começou a ser conservado geração após geração, “[...] nessas circunstâncias, uma cultura é uma rede fechada de conversações que é tanto aprendida como conservada pelas crianças que nela vivem.” (MATURANA, 2006, p. 180). Surpreendo assim esta pesquisa com o relato de Mário de Andrade na Paraíba numa madrugada de 28 de janeiro de 1929:

[...] Passeei e foi um passeio surpreendente na Lua-cheia. Logo de entrada, pra me indicar a possibilidade de bom trabalho musical por aqui, topei com os sons dum coco. O que é, o que não é: era uma crilada gasosa dançando e cantando na praia. Gente predestinada pra dançar e cantar, isso não tem dúvida. Sem método, sem os ritos coreográficos do coco, o pessoalzinho dançava dos 5 aos 13, no mais! Um velhote movia o torneio batendo no bumbo e tirando a solfa. Mas o ganzá era batido por um piazote que não teria 6 anos, coisa admirável. Que precocidade rítmica, puxa! O piá cansou, pediu pra uma pequena fazer a parte dele. Essa teria 8 anos certos mais era uma virtuose no ganzá. Palavra que inda não vi, mesmo nas nossas habilíssimas orquestrinhas maxixeiras do Rio, quem excedesse a paraibaninha na firmeza, flexibilidade e variedade de mover o ganzá. Custei sair dali. (ANDRADE, 1976a, p. 308).

Para além da fruição estética com a qual se deliciou Mário de Andrade com relação aos coqueiros mirins, defendo nesta pesquisa a corporalidade como um pressuposto pedagógico intrínseco às danças dramáticas com base em Piret e Bérziers (1992, p. 143), um “[...] poder de agir, do exterior, sobre o desencadear e desenrolar do movimento (que) oferece novas possibilidades, tanto para a investigação quanto para a reeducação”. Assim, a imagem que cada um tem de seu corpo e de seu movimento é modificada sem cessar na medida em que ela se exerce e o corpo se modifica com o tempo rítmico, no caso, forma e execução estão indissociavelmente ligadas, “[...] a unidade sensório-motora está situada no espaço-tempo e é ponto de intersecção com o outro.” (GOMES, 2006, p. 247). Nesse sentido, a unidade sensório-motora pode ser considerada um verdadeiro órgão dos sentidos para o espaço-tempo, na medida em que “[...] a forma do corpo e seu movimento se modelam em um ritmo.” (PIRET; BÉZIER, 1992, p. 145).

Trata-se, pois, de uma disposição lúdica do corpo para com o espaço exterior, segundo Huizinga (1980, p. 157), “[...] golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo.” Nesse sentido, as danças dramáticas instauram sob o signo da festa estruturas intemporais e onipresentes reconhecidas por Huizinga como uma qualidade lúdica fundamental em sua condição rítmica, “[...] sua origem está ligada aos princípios da canção e da dança, os quais por sua vez fazem parte da imemorial função do jogo”, continua. Mário de Andrade ao dissecar estruturalmente os cocos acaba por traçar uma pictografia das nossas formas musicais populares incluídas as danças dramáticas sublinhando, por sua vez, a sincopa como particularidade constitutiva de seu tempero rítmico. Como um habitus, trata-se de um jogo sensório-motor cujo *modus operandi* aqui se reveste de interesse no sentido da materialidade de sua corporalidade como efetividade pedagógica e “[...] que penso podemos ampliar para um tempo-espaço que é também histórico e cultural.” (GOMES, 2006, p. 247).

[...] Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil da gente saber o que é coco bem. O mesmo se dá com ”moda”, ”samba”, ”maxixe”, ”tango”, ”catira” ou ”cateretê”, ”martelo”, ”embolada” e outras. Chamam ainda muito maxixe de tango, se aproveitando da confusão explicável que se deu na 2ª metade no século passado, tem muito martelo e muita embolada servindo de maxixe etc. Essa confusão proveio principalmente da música, porque todas essas formas se conformando ao binário de dois-por-quatro que é a obsessão do nosso populário musical, e se prestando às fórmulas rítmicas sincopadas, fizeram com que os cateretês, as emboladas, os sambas pudessem ser dançadas conforme a coreografia do maxixe. (ANDRADE, 1984c, p. 346).

Assim, a sincopa como condicionante rítmica nas danças dramáticas realiza no que entende Gomes (2006) relações complexas entre um espaço-tempo interno e um espaço-tempo externo do corpo, entre sua arquitetura anatômica, as leis de sua organização biológica e o movimento que se dá em seu meio. Dessa forma, a presença da sincopa leva a uma problematização corroborada por Gomes das corporalidades como paradigmas que se construíram e se constroem nas danças dramáticas, “[...] uma totalidade histórica refletindo o espírito de seu tempo, assim como os sujeitos que a articularam e articulam, assim como os

sujeitos que a dançaram e dançam.” (GOMES, 2006, p. 247). A questão ganha objetividade maior com Piret e Bérziers (1992, p. 145): “[...] a princípio, a pessoa tem uma noção interior, intrínseca, motora, do espaço-tempo. É a partir dessa referência que vai explorar o espaço exterior. Como se constrói essa relação?”. À pergunta, devo antes contribuir com o entendimento da sincopa pela invulgar argúcia crítica de Mário de Andrade no processo histórico constitutivo do paradigma da corporalidade das danças dramáticas.

[...] A lição rítmica dos cocos (e aliás de outras peças nordestinas também) me parece fecundíssima. No maxixe, no cateretê e no samba se nota muito bem que a sincopa freqüenta tanto por ser ela que estabelece a desarticulação da peça e conseqüentemente do corpo dançando. A essência rítmica dessas danças (falo delas tais como correm impressas e como são executadas na orquestrinhas populares) é o conflito entre ritmo e compasso. E por isso usa (e cada vez mais) de vários processos que provocam a atrapalhação deste, sincopas em todos os seus processos de manifestação, contratempos, acentuações antecipadas etc. Em todas estas danças enfim mesmo como é conhecido teoricamente e à européia subsiste sempre. Ora nos cocos se dá não a inexistência do compasso, mas uma libertação muito maior. Não há conflito entre o ritmo e o compasso. Mas o ritmo às vezes é realmente livre, não combate o compasso porque prescinde deste. Nas nossas danças populares em geral, talqualmente no rag norte-americano o compasso permanece sempre e é imprescindível. Em certas músicas nordestinas e principalmente em vários cocos, o ritmo é livre e prescinde do esquema métrico do compasso. (ANDRADE, 1984c, p. 368).

Como objeto de interesse desta pesquisa, a sincopa potencializando a corporalidade em sua simbiose estrutural de corpo, som e movimento nas danças dramáticas encontra em Wisnik mais subsídios visando sua conceituação,

[...] resulta da conjugação original da quadratura métrica regular, característica da música européia, que procede pela subdivisão do compasso, com uma rítmica fraseológica baseada em irregularidades internas e que procede pela adição indeterminada de tempos, como a das músicas africanas e indígenas. (WISNIK, 2008, p. 34).

Assim, vejo a corporalidade nesse fluxo diletante proporcionado pela sincopa na estrutura rítmica das danças dramáticas necessariamente entranhada à consideração das mesmas

como música por Mário de Andrade. Embora as considerasse música, o mesmo não logrou desprezar o movimento corporal na elaboração do seu conceito assim como Wisnik, na configuração da sincopa, torna-se refém da linguagem da dança como recurso conceitual para além do ritmo capaz de definir esse jogo sensorio-motor do espaço-tempo interior e exterior do corpo.

[...] as melodias participam de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um “tempo virtual”, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum. Essa experiência de produção comunal do tempo (estranha à pragmática cotidiana no mundo da propriedade privada capitalista) faz a música parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente, se entramos na sua sintonia. É difícil descrever o modo como se produz a circularidade temporal nas músicas modais: isso se faz através do envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança. (WISNIK, 1989, p. 71).

Essa dificuldade que a particularidade rítmica da sincopa brasileira dissolve não perde os rastros dessa latência histórica como conflito metodológico em nenhum momento na perspicácia epistemológica de Mário de Andrade demonstrada no comentário que adiciona à colheita que faz das melodias do Bumba-meu-Boi no Rio Grande do Norte:

[...] introdução desastrosa da tonalidade prejudicando uma linha belíssima. Com que desgosto sou obrigado a registrar o si suspenso!... Enfim, está claro que um compositor pode omitir esse suspenso estabonado. Porém, por ele se pode observar neste documento a colisão entre o sentimento modal do povo e a influência do tonalismo europeu. (ANDRADE, 1982f, p. 65).

Assim, a absorção estética da sincopa configurando finalmente a corporalidade como objeto de interesse desta pesquisa nas danças dramáticas enuncia-se em sua torrente histórica sob o caráter de acontecimento que em meio ao povo vem designada como um “jeito de corpo” a costurar o tecido rítmico brasileiro sempre pronto a acontecer, pré-imanente. Transgressão

ocorrida não sem alguma resistência formal dos artistas em seus resquícios etnocêntricos que faziam uso da sincopa para segundo Mário de Andrade “pasticharem” o africano,

[...] usavam e abusavam desses processos oratórios de ritmo. Inda mais: em certas peças reconhecidas unanimemente ou tradicionalmente como de proveniência negra... ora, esses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. (ANDRADE, 2006, p. 25).

É o que se denota uma vez mais em Wisnik esmerando-se na conceituação da sincopa como particularidade distintiva da música brasileira para num brinde epistemológico tangenciar conceitualmente pelo movimento do corpo o que nesta pesquisa entendo como a linguagem da corporalidade em sua fragrância rítmica,

[...] acentuação em pontos deslocados do tempo, fora dos lugares tônicos do compasso binário, fixados no padrão importado... levam a dança a balançar como se estivesse entre dois pontos de referência acentual, dois pulsos simultâneos e defasados, criando-se entre eles frações de vazio que o corpo tende a ocupar com seus meneios. (WISNIK, 2008, p. 34).

Essa fluidez ativa da sincopa configurando nas danças dramáticas as modulações de seu ritmo por mim postulam-se como um artefato pedagógico que se erige como metodologia, por sua vez, justificada por Piret e Bérziers (1992) ao perpetrarem na resposta à indagação que as mesmas propuseram acerca de como se dá a relação do espaço-tempo interior e exterior no corpo, sutileza epistemológica que configura a corporalidade como objeto desta pesquisa como materialidade em sua plenitude festiva da tradição brasileira.

[...] Para explicar isso, vamos comparar a coordenação e os órgãos do sentido. De início, como se estabelece uma relação? Para que haja uma relação entre dois, é preciso que, em algum plano, haja parte comum: seja porque os dois elementos em relação se tornam semelhantes, seja porque se tornam complementares. Um percebe o outro como semelhante. Isso é especialmente

evidente quanto aos órgãos dos sentidos: eles podem reproduzir o estímulo externo, de forma a permitir sua análise pela pessoa. Pode-se dizer que a sensibilidade do ouvido se modela sobre o objeto. Por exemplo, a sensibilidade do ouvido se modela pelas vibrações do instrumento: é assim que a melodia, as qualidades do instrumento e as do músico podem existir no interior do ouvido do ouvinte. O ouvinte percebe a música, conhece-a, porque as vibrações de seu ouvido se tornam as mesmas do instrumento – porque a música tornou-se ele mesmo. Assim se introduzem, no interior do indivíduo, as formas e os tempos, as características dos objetos exteriores. (PIRET; BÉZIERS, 1992, p. 145).

Assim, as danças dramáticas não se dissociam como corpo em movimento das especificidades rítmicas que se formularam no seu processo histórico, apresentando-se nesta pesquisa como base epistemológica da corporalidade, “[...] potência da própria formulação, em sua capacidade de pôr em relação tal conjunto de forças, oposições, contradições e paradoxos, sujeitos a uma permanente e inacabável reversão interna – em que se adivinha o Brasil.” (WISNIK, 2008, p. 72). Dessa forma, sua inclusão como metodologia no âmbito escolar obedece a essa disposição pedagógica historicamente reiterada pela festa brasileira como parte de uma disposição humana que não se dissocia da universalidade operacional de um corpo que dança, “[...] quando o som penetra em nossos ouvidos – falo do som harmônico, musical, do som ideal para uma sala de aula – surge uma reação interna: esse som tem uma vibração e, ao captá-lo, nosso corpo gera movimento. É um princípio ingovernável que podemos aprender a domesticar.” (VIANNA, 1990, p. 56).

[...] Mas é a relação com a corporalidade humana essencial para o humano? Penso que é, porque as características que fazem de nós o tipo de seres que somos, a saber, o amor, a responsabilidade social, a consciência cósmica, a espiritualidade, o comportamento ético, o pensamento reflexivo em expansão, despertam em nós as características dinâmicas de nossa corporalidade humana, conservada e cultivada num viver humano relacional que conserva essa corporalidade. O humano não é uma expressão de algum programa de computador que especifica certos modos de funcionar, é uma maneira de viver relacional que implica seu ser fundado numa corporalidade básica. (MATURANA, 2006, p. 194).

4.2. AS DANÇAS DRAMÁTICAS E O ENSINO BRASILEIRO

A motivação dessa pesquisa atrai o olhar da escola para o que se passa na esfera da rua e que corporalmente chega a sua porta, o aluno como protagonista de um conhecimento em seu corpo. Dessa forma, entendo o ambiente escolar como espaço de uma efetividade artística e pedagógica e no qual proponho a prospecção da corporalidade integrada à rotina de suas atividades didáticas. As danças dramáticas concorrem nesse sentido como artefato pedagógico enunciativo dessa capacidade não-institucionalizada, embasada na tradição do entorno social que toda escola comporta e na qual o corpo se insere como um manancial de conhecimento ainda à margem. Assim, uma pedagogia com base nos pressupostos formais das danças dramáticas coligidas por Mário de Andrade, qual seja, a imbricação de canto, dança e representação torna discernível no ambiente escolar a corporalidade local como expressão de uma epistemologia. À minha expectativa, vem de encontro o artigo **A reinvenção dos corpos: por uma Pedagogia da Complexidade** no qual Adroaldo Baya¹⁵ adverte que nenhuma escola cumprirá integralmente sua tarefa pedagógica se deixar o corpo do aluno do lado de fora dos seus muros:

[...] Todavia o discurso pedagógico contemporâneo tão rico em intenções e inovações e que tanto exalta relações de necessária interdisciplinaridade, pluridisciplinaridade, transdisciplinaridade e complexidade, permanece míope. É uma visão míope reduzir o ensino escolar apenas à formação do res cogitans. Ora, não há mente, não há razão e não há espírito que não estejam encarnados. Sou corpo. Corpo vivido. Sou sentimentos, emoções e razões num corpo humano. (BAYA, 2006, p. 252).

Para Baya (2006, p. 255), a abstração comanda o ensino das escolas brasileiras ao desprezar o mundo real, “[...] por mais que a arrogante prepotência de ser racional queira negar minha corporalidade, sou antes de tudo um corpo no mundo”. A presença das danças dramáticas na rotina escolar dá voz à diferença, articulação conceitual à qual está atenta os estudos pós coloniais dos quais o pesquisador indo-britânico Homi Bhabha se destaca como um dos seus expoentes. Segundo Bhabha (2007) no que entende com um tropo do nosso tempo, a cultura está

¹⁵ Professor e coordenador do Programa de Pós-graduação em Ciências do Movimento Humano da UFRS.

relegada à “esfera do além”, mas uma negociação complexa sob a perspectiva das minorias está em andamento,

[...] o reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. (BHABHA, 2007, p. 21).

A articulação pedagógica da corporalidade como diferença epistemológica passa pela desconstrução da aura de excelência que cerca a escrita como instrumental pedagógico preponderante no processo educativo de um aluno, “[...] na escola, o corpo permanece como simples extensão da mente, tal como expressou Descartes” (BAYA, 2006, p. 256). Assim, ênfase no estofamento cognitivo das danças dramáticas a particularidade cultural de ameríndios e africanos na dinâmica histórica de sua constituição metodológica, processo que Ana Mae Barbosa entende como uma ecologia da diversidade, à qual na escola passa pela aceitação da diferença e tolerância à alteridade, a “[...] multiculturalidade de que se precisa no terceiro mundo” (BARBOSA, 1998b, p. 79). Assim, entendo o corpo vivo do aluno operando conversações desconstrutivas com a escrita, esta circunstanciada pela linearidade temporal que coloca como rota única a certificação escolar futura, um “[...] mundo irredutivelmente por vir que se anuncia no presente, para além da clausura do saber.” (DERRIDA, 2008, p. 06). Esta pesquisa visa sondar esse corpo-camaleão subjacente às nossas periferias notadamente mestiças em contingência com o logocentrismo chancelado na escola brasileira pela escrita que impele o aluno na direção de uma certificação escolar futura como rota única, em suas diretrizes didáticas, nela entendida como a linguagem padrão, uma premência contemporânea que o multiculturalismo advoga para o terceiro mundo.

[...] Multiculturalismo é o denominador comum dos movimentos atuais em direção à democratização da educação em todo o mundo. O equilíbrio entre a configuração de uma identidade cultural e a flexibilidade para a diversidade cultural é um objetivo e, provavelmente, uma utopia, que colocará a educação

em movimento constante, porque nem a identidade nem os elementos do meio ambiente cultural são fixos. (BARBOSA, 1998b, p. 79).

A escola, pois, coloca-se como o lugar no sentido etimológico do grego skéne, a cena sendo instaurada pelo continuum rítmico das danças dramáticas ao abrir suas portas à comunidade. Insisto, pois, numa metodologia prospectiva dos conceitos locais que constituem a transitoriedade da festa, um fluxo ininterrupto de leituras possíveis a partir do corpo do aluno, formalmente o objeto relacional nesta pesquisa. Assim, o corpo se apresenta á escola como uma singularidade “[...] ligada á identidade das suas ações em um ambiente e o fluxo incessante de imagens que não apenas o identificam em relação aos demais seres vivos, mas o tornam apto a sobreviver.” (GREINER, 2005, p. 80). Tal leitura do aluno pela escola permeia meu entendimento da corporalidade, uma metodologia não-estranque como pedagogia, justamente o que Greiner aponta no movimento da desconstrução o qual vejo operando na escola brasileira como tendência organizacional de suas atividades didáticas no trato diário com seus alunos, a “[...] possibilidade de se abrir para o outro. O ato de ler é o que permite que o outro fale e não que eu ouça a minha própria voz.” (GREINER, 2005, p. 83).

[...] O acesso ao poder político e o crescimento da causa multiculturalista vêm da colocação de questões de solidariedade e comunidade em uma perspectiva intersticial. As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência através de uma tradição cultural já autenticada; elas são o signo da comunidade concebida como projeto – ao mesmo tempo uma visão e uma construção – que leva alguém para ”além” de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente. (BHABHA, 2007, p. 22).

Além de sua particularidade estética, as danças dramáticas proporcionam construções identificadoras de um conhecimento pela escola sob uma dinâmica metodológica que emerge da festa. Se tal estofo epistemológico Mário de Andrade (1935) reconheceu bem como entendeu integrado à rotina pedagógica dos Parques Infantis na capital paulista na década de 30 do século passado, para Maria Duschenes (1988), essa deve ser a metodologia à qual deve orientar uma aula de dança. Tal orientação sempre foi uma constante nos seus cursos de formação de professores de dança educativa, metodologia desenvolvida por Laban na Europa e da qual se

tornou a primeira divulgadora no Brasil. Além de aluno regular de suas aulas de dança por oito anos, possuo anotações diárias dos seus cursos de formação de professores cobrindo o período de maio de 1987 e abril de 1989. Assim, na aula de 20 de setembro de 1998, minha insistência nas danças dramáticas como práxis pedagógica encontra sua razão de ser, não só caracterizando a identidade do educador que sou, mas norteando a perspectiva metodológica desta pesquisa. Dona Maria como sempre a chamaram seus alunos é bem clara acerca do clima que um professor deve instaurar em suas aulas, “[...] devem ser uma festa.” (DUSCHENES, 1988, p. 78).

Subtrair as danças dramáticas do contexto tradicional da festa brasileira para a rotina pedagógica da escola pressupõe o corpo do aluno implicado numa dinâmica metodológica de per si, “[...] talvez, uma escola cultural. Capaz de superar o modelo tradicional eminentemente enciclopédico e intelectualista herdado do Iluminismo.” (BAYA, 2006, p. 268). Assim, defendo o interstício dinâmico proporcionado pelo corpo do aluno entre a rua e a escola como contraparte metodológica à escrita de sabor etnocêntrico nela estabilizada como prioridade didática, sufocando a diferença epistemológica representada pelas tradições populares admiradas por Mário de Andrade. Não bastasse sua relevância estética, nas danças dramáticas percute um eco pedagógico de tradições orais que como linguagem alcançam bases epistemológicas africanas definidas pelo escritor malinês Amadou Hampâté Bâ como “ciência da vida”:

[...] O fato de nunca ter tido uma escrita jamais privou a África de ter um passado, uma história e uma cultura. Como diria muito mais tarde meu mestre Tierno Bokar: “A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O Saber é uma luz que existe no homem. É a herança de tudo aquilo que nossos ancestrais puderam conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente. (BÂ, 2003, p. 175).

Se efêmera a condição da festa, nela projeta-se como linguagem corporal de interesse pedagógico os textos culturais que se desmancham como miragem em sua fugacidade, o princípio unívoco do espaço e do tempo do povo banto esgotando a dança em si mesma como eventualidade. Essa arquifala imediatamente unida à voz e ao sopro, a fala cantada e dançada no instante de sua pulsação rítmica vem proporcionar à escola a imantação de um conhecimento para além da linearidade metodológica do logocentrismo ocidental que Derrida (2008) urge em

desconstruir. Essa ciência da vida Laban já divisara no ritmo e do significado do movimento do corpo entre as tribos primitivas africanas, decisivo na constituição estético-social do corpo na cultura brasileira. Assim, à incógnita da incrível velocidade com que a passagem de um viajante chegava aos recantos mais afastados da África, não obstante suas tribos falarem línguas bastante diferentes, Laban resolverá o enigma mediante a colaboração de um nativo, a saber, tal se dava como uma linguagem comum de sinais rítmicos produzidos por tambores e tan-tans.

[...] O ritmo parece ser uma linguagem à parte, enquanto que a linguagem rítmica transmite alguns significados, sem palavras. Os povos europeus contemporâneos parecem estar totalmente destituídos de inteligência no sentido de apreender o significado subjacente aos movimentos rítmicos primitivos. Os investigadores estavam se debatendo com este problema já há vários anos, até que um nativo africano lhes deu uma pista bastante útil: a recepção do ritmo dos tambores e tan-tans é acompanhada pela visualização dos movimentos daquele que está tocando e é esta movimentação, um tipo de dança, que é o elemento visualizado e compreendido. O método se aproxima bastante do de uma ciência e é guardado por sociedades secretas com zelo incomum. (LABAN, 1978, p. 133).

Há, pois, uma desconstrução instaurada pelos elos culturais formadores da gente brasileira, fustigada por epistemologias africanas e ameríndias, no movimento de seus corpos, uma forma de linguagem merecedora do apreço conceitual de Mário de Andrade no estudo etnográfico representado pelas danças dramáticas. Tão imponderável cotidiano ao etnocentrismo, nessa desconstrução que se opera na festa brasileira ao longo da colonização incide numa transitoriedade em sua diferença cultural, “[...] o aqui e o agora já foram no momento em que nos referimos a eles... Sempre já passou.” (GREINER, 2005, p. 85)¹⁶. Daí, a impossibilidade em se codificar sua presença no instante exato do seu movimento, um jogo que proponho se instale na escola brasileira de modo a amolecer a solidez metodológica de suas diretrizes pedagógicas, “[...] não se trata de uma posição estática, opera tanto no espaço como no tempo. O espaço, a partir de então, seria o espaço da escritura, não apenas da palavra escrita, mas da escritura dos fenômenos no mundo e no corpo.”¹⁷ Esta pesquisa propõe uma transgressão, uma tarefa histórica que a escola assume como espaço dessa efetividade artística e pedagógica ainda à margem, a

¹⁶ GREINER, Christine. **O Corpo – Pistas para Estudos Indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

¹⁷ *Ibid.*, p. 86.

corporalidade cotidiana nela integrada como atividade didática ao longo do ano. Promove como ruptura estética, pedagógica e política dentro da escola um movimento similar ao implementado pelos bantos e ameríndios nas efemérides públicas ao longo da colonização brasileira, confirmando historicamente a conduta epistemológica do programa de Derrida (2008, p. 30), “[...] os movimentos da desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam suas estruturas”. Assim, contextualizo a premência pedagógica das danças dramáticas como disposição metodológica desconstrutiva em sua vitalidade comunitária, “[...] está sempre operando, preferencialmente, nas margens dos fenômenos, isso porque as margens demonstram sempre a condição instável dos textos em geral, sejam eles textos literários ou textos culturais” (GREINER, 2005, p. 87). Klaus Vianna (1990, p. 87) já atentava para a naturalidade desses textos como linguagem, exercidos sem sofisticação, “[...] nas danças folclóricas e outras manifestações gestuais do povo existem pontos-chave da identidade mais profunda... sempre descobrimos nas danças populares uma infinidade de semelhanças com a dança considerada artística”.

[...] Sabemos que a identidade cultural é construída em torno das evidências das “diferenças”. Se as diferenças culturais são embaçadas, o “ego” cultural desaparece. Portanto, a procura por uma identidade cultural e a educação multicultural não são operações em diálogo, mas um inter-relacionamento complexo e dialético. Qualquer desequilíbrio reduzirá a educação multicultural a uma mera “cooptação das forças das minorias”, que leva a uma educação neocolonizadora. (BARBOSA, 1998b, p. 80).

Sob tal crivo o geógrafo Milton Santos configura o modo de vida atual, confuso e confusamente percebido, um “[...] mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas.” (SANTOS, 2008, p. 19). Semelhante visão possui o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos ao insistir na globalização como uma esquizofrenia tanto do território quanto do lugar, pois, se seus vetores neles se instalam para impor uma nova ordem, “[...] de outro lado, neles se produz uma contra-ordem, porque há uma produção acelerada de pobres, excluídos e marginalizados.”

(SANTOS, 2006, p. 114)¹⁸. São os poderes hegemônicos, “[...] o fascismo social é um conjunto de processos sociais mediante os quais grandes setores da população são irreversivelmente mantidos no exterior ou expulsos de qualquer tipo de contrato social.”¹⁹. Esta pesquisa propõe uma redenção a esse fascismo dissimulado no ensino pelo binarismo metodológico que exclui a festa em sua legitimidade epistemológica. Enfim, defendo o fim de toda escola inepta para suplantar a dicotomia da qual ainda se reveste, de “[...] tudo o que podemos fixar em oposições de conceitos se refere à sociedade formada no dia seguinte à festa. E estas oposições supõem previamente a oposição fundamental do contínuo ao descontínuo, da festa original à organização da sociedade, da dança à lei.” (DERRIDA, 2008, p. 320).

[...] O trabalho em comunidade, no coletivo, pressupõe a condição de estar (do processo) e não do ser (da essencialidade individualista). Contribui para a constituição de sociedades que atuem de modo compartilhado, que convivam na e não dissolvam diferenças. Instiga procedimentos num trânsito quase sempre turbulento, porque incerto. As respostas não estão prontas, referenciadas naquilo que já foi proposto. Elas atuam em busca de possíveis soluções, que correm o risco de não serem imediatamente reconhecidas e/ou aceitas. (SETENTA, 2008, p. 98).

Tais diferenças para Barthes caracterizam a cultura, no seu entendimento, um campo de dispersão das linguagens, pois, não há sujeito fora da linguagem, “[...] numa sociedade dividida (pela classe social, pelo dinheiro, pela origem escolar) a própria linguagem divide.” (BARTHES, 2004d, p. 110). Assim, as diferenças homogeneizadas em sua dispersão como linguagens transigem sob indiferença no mundo globalizado, o que leva Barbosa (1998) a clamar pela necessidade de não se lhes embaçar em sua identidade cultural. Essa premência se põe em movimento no cotidiano escolar brasileiro como voz epistemológica dos pós-ameríndios e dos pós-africanos que aqui defendo, “[...] nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias.” (BHABHA, 2007, p. 23). Nesse sentido, “[...] a necessidade de uma educação democrática está sendo reinvidicada internacionalmente. Contudo, somente uma educação que fortalece a diversidade

¹⁸ SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do Tempo: para uma Nova Cultura Política**. São Paulo: Cortez, 2006.

¹⁹ *Ibid.*, p. 192.

cultural pode ser entendida como democrática.” (BARBOSA, 1998b, p. 80). A efetividade da proposta seria uma resposta alentadora não houvesse o alerta de Barthes, no que numa boa democracia aparentemente deveria unificar, “[...] a divisão das linguagens culturais é levada ao cúmulo.” (BARTHES, 2004d, p. 111).

[...] Prenuncia-se a possibilidade de que os problemas de diversidade cultural comecem a ser tratados nas Escolas do Brasil, pois, sob a designação de “pluralidade cultural”, se tornaram temas transversais nos Parâmetros Curriculares Nacionais(PCN) editados pelo MEC em 97/98. Entretanto, mais que mero tema de estudos de todas as disciplinas, as questões de multiculturalidade só serão resolvidas pela flexibilização de atitudes e valores. Por outro lado, não se trata de problema transversal, mas básico par uma educação que se configure como democrática. A parte geral dos PCN que trata dos temas transversais, especialmente aquela dedicada à pluralidade, é hermética, com uma linguagem baseada em terminologia pedagógica livresca que será pouco operacionalizável. (BARBOSA, 1998b, p. 89).

Na ânsia em democratizar postulações de qualidade norteadoras ao ensino brasileiro, os PCN (BRASIL, 1998) se revelam de um autoritarismo metodológico tergiversado para com o que na tradição foi obra popular de uma intensa contingência étnico-cultural multifacetada pelo prisma da festa brasileira. Refiro-me ao estofa conceitual das danças dramáticas em sua imbricação de canto, dança e representação ausente nos PCN como fato histórico, levemente discernidas como fato estético, mas nem de longe vislumbrado como fato pedagógico. Neles, tal singularidade estrutural nesta pesquisa representada pela corporalidade a objetar-se como seu assunto encontra-se aniquilada em sua diferença, fragmentada e compartimentada em módulos dedicados à música, à dança e ao teatro. Milton Santos não deixa por menos, a globalização é uma fábrica de perversidades que se dá “[...] pela adesão desenfreada aos comportamentos competitivos que caracterizam as ações hegemônicas.” (SANTOS, 2008, p. 20). Como linguagem configuradora de uma historicidade, as danças dramáticas aparecem nuançadas conceitualmente nos PCN no módulo dedicado à pluralidade cultural, mas neles a busca da noção da corporalidade motivadora desta pesquisa implica num gesto inócuo. Não há, “[...] este é o princípio inerente à pedagogia tradicional que, na escola, reprime a plena expressão da corporalidade.” (BAYA, 2006, p. 63).

[...] Aliás, não sei por que os PCN adotaram a expressão “pluralidade” em vez da designação “multiculturalidade”, pois qual o problema da diversidade é conhecido, debatido e avaliado, já há muitos anos, tanto pela educação como pela arte. Talvez tenha sido mais uma manifestação do espírito colonialista de César Coll, o espanhol que projetou os parâmetros curriculares para todo o nosso país. Talvez quisesse escamotear a origem das suas idéias e se mostrar original escondendo a sua fonte de inspiração no Currículo Nacional Inglês, que adota os temas transversais, nomeando um deles de multiculturalidade (BARBOSA, 1998b, p. 89).

Assim, suponho entender o motivo da segmentação estrutural de música, dança e teatro nos PCN como módulos de trabalho funcionando paralelamente ante o que eu identifico como a ubiquidade ontológica na corporalidade como linguagem em si representativa de uma diferença cultural não considerada pelo ensino oficial brasileiro. O fenômeno festivo das danças dramáticas se dissolve em meandros retóricos que culminam num entorpecimento textual, sucumbido a historicismo pedagógico que a festa brasileira explode em sua polissemia, “[...] se já introduzido na Dança durante os primeiros ciclos, nos terceiros e quartos ciclos do ensino fundamental, o aluno terá domínio elementar das habilidades básicas do corpo e dos elementos da dança (BRASIL, 1998, p. 71)”. Como se vê, a operação cognitiva da festa brasileira passa ao largo nos PCN como formulação conceitual, estranha como linguagem pedagógica ao extra-quadro espanhol cioso de seus préstimos colonialistas, etnocentrismo causador de uma impropriedade metodológica, “[...] a sensibilidade de nossos corpos frequenta lugar privilegiado na origem do conhecimento. Não há conhecimento sem corpo. Não há pedagogia sem corpos (BAYA, 2006, p. 267)”.

Perde a escola brasileira, refém de um tema transversal no qual a especificidade conceitual das danças dramáticas formulada por Mário de Andrade passa ao largo, apenas nas tarefas do bloco de conteúdos do professor são citadas de soslaio, lacuna que eu aponto como inponderável. Não que não se façam presentes, da orientação prescrita nos PCN (BRASIL, 1998) infere-se que as mesmas possuem uma importância estrita à população de seu contexto operacional, valoriza-se a diferença cultural, mas subtendido, uma atitude pedagógica neocolonizadora se renova, compartimentando um conhecimento que é de interesse generalizado.

[...] Este bloco oferece muitas oportunidades de transversalidade em Arte, quando por exemplo o adolescente poderá aprender sobre a cerâmica artesanal de certa população, ou músicas e danças de certos grupos étnicos, como formas de linguagem. É muito importante que, ao propor a atividade, o professor contextualize seu significado para o grupo étnico ou cultural de onde se originou a proposta, para que o assunto não seja tratado como folclore, mas como elemento cheio de importância para a estruturação e manifestação da vida simbólica daquele grupo. (BRASIL, 1998, p. 156).

Assim, ao deslocar o espaço da festa de rua para o ambiente escolar, as danças dramáticas possibilitam a apreensão da corporalidade local como linguagem de pertencimento e de coesão social de fato,

[...] nisso o papel do lugar é determinante. Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo. (SANTOS, 2008, 114).

Nisso também pecam os PCN, uma orientação estanque premedita uma estereotipia que envolve o processo de ocupação do território pela sua gente, segmentando entre o rural e o urbano o que na visão de Mário de Andrade já não se dissociava, “[...] o campo e a cidade propiciam às suas populações vivências e respostas culturais diversas, que implicam ritmos de vida, ensinamentos de valores e formas de solidariedade distintas.” (BRASIL, 1998, p. 125).

[...] As condições de rapidez, falta de equilíbrio e de unidade do progresso americano tornam indelimitáveis espiritualmente, entre nós, as zonas rural e urbana. Nas regiões mais ricas do Brasil, qualquer cidadinha de fundo de sertão já possui água encanada, esgotos, luz elétrica e rádio. Mas por outro lado, nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. A mais importante das razões desse fenômeno está na interpenetração do rural e do urbano. Com exceção do Rio de Janeiro, de São Paulo e poucas mais, todas as cidades brasileiras estão em contato direto e imediato com a zona rural (ANDRADE, 2006, p. 133).

Enfim, utilizando-me do jargão popular, os PCN estão “por fora”,

[...] o que se está observando em todo o mundo é que a moda globalizadora de estabelecer currículos nacionais ou outros eufemismos, como ‘standands’ nacionais e até parâmetros nacionais, resulta no desenvolvimento do poder de controle do governo sobre a educação, mas não uma melhoria de qualidade das escolas e do ensino. (BARBOSA, 1998b, p. 95).

4.2.1. Contribuição Propedêutica para uma Pedagogia da Corporalidade

Minha defesa das danças dramáticas como metodologia de uma pedagogia da corporalidade no ambiente escolar atende a uma habilidade histórica negligenciada pela exclusividade que a escrita ocupa como instrumental didático na escola, legitimada em detrimento do gesto corporal do aluno que se desperdiça como linguagem. Não se trata de uma rebelião festeira, mas de uma reconciliação metodológica dentro da escola da escrita e do corpo como textos em sua função primeira,

[...] o que é verdade da poesia como tal não o é menos verdadeiro quanto à escrita... na aventura humana a escrita surgiu como uma revolta contra o tempo; e, passados milênios, ela conserva ainda esse primeiro elã. Nesse sentido, poesia e escrita tendem, por meios não comparáveis, ao mesmo fim. (ZUMTHOR, 2007, p. 49).

Derrida lembrará em Rosseau acerca do instantâneo de uma linguagem plena:

[...] O elogio do “povo reunido” na festa ou no fórum político é sempre uma crítica da representação. A instância legitimante, na cidade como na linguagem – fala ou escritura – e nas artes, é o representado de corpo presente: fonte de legitimidade e origem sagrada. A perversidade consiste precisamente em sacralizar o representante ou o significante. A soberania é a presença, e o gozo da presença. (DERRIDA, 2008, p. 362).

De nada valerá, pois, a escrita continuar se sobressaindo como ferramenta didática na escola se o corpo do aluno não comparece em sua dinâmica de vida. A escola como base operativa da corporalidade encontra nas danças dramáticas um re-curso de desconstrução desse status estúpido da escrita monopolizando o aprendizado dos seus alunos,

[...] nada pode existir no conhecimento que não tenha passado primeiramente pelo corpo. Receber, emitir, conservar, transmitir são, todos, atos especializados do corpo. E nas nossas escolas? Bem! Os corpos só participam, brincam, jogam, dançam, fazem esporte, cantam e interpretam... após realizar seus deveres. (BAYA, 2006, p. 266).

Nesse sentido, as danças dramáticas como desconstrução metodológica da escola brasileira responde ao imperativo que Milton Santos aponta para com uma realização cidadã no país, o que num território extenso e uma sociedade muito desigual implica

[...] numa revalorização dos lugares e uma adequação de seu estatuto político. A multiplicidade de situações regionais e municipais, trazida com a globalização, instala uma enorme variedade de quadros de vida, cuja realidade preside o cotidiano das pessoas e deve ser a base para uma vida civilizada em comum. (SANTOS, 2008, p. 113).

No entanto, como textos representativos de uma diferença as danças dramáticas assimiladas metodologicamente pela escola prescindem, dou ênfase à questão, do que Barthes entende como distância teatral:

[...] Já que a guerra das linguagens é geral, que devemos fazer? Digo nós, intelectuais, escritores, práticos do discurso. É evidente que não podemos fugir: por cultura, por escolha política, temos de nos engajar, participar de uma das linguagens particulares a que nosso mundo, a nossa história nos obrigam. E no entanto não podemos renunciar ao gozo, seja ele utópico, de uma linguagem dessituada, desalienada. Temos, então, de segurar com a mesma mão as duas rédeas do engajamento e do gozo, assumir uma filosofia plural das linguagens. (BARTHES, 2004e, p. 137).

Como educador empenhado pela melhoria da qualidade de vida de nossas crianças, enxergo na poesia das danças dramáticas uma linguagem pedagógica sub-utilizada, daí que obedeço à postulação de Barthes no sentido de proceder a uma mediação metodológica entre a festa e a escola nesta pesquisa misturando os falares, “[...] constituir aquilo a que se chama heterologia do saber, dar à linguagem uma dimensão carnavalesca” (BARTHES, 2004e, p. 138). Como fato distanciado entendido sob a teoria do teatro épico elaborada pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht, ao aluno implicará tal metodologia num posicionamento crítico do seu corpo como linguagem, “[...] a aceitação ou a recusa das palavras ou das ações das personagens devia efetuar-se no domínio do consciente do espectador.” (BRECHT, 1978, p. 55). Assim, na intervenção que aqui defendo, o gesto festivo se imbuí pelo aluno da consciência formal do seu processo de elaboração como conceito corporal. O aluno torna-se o preceptor do seu corpo, um ser político atuante como corporalidade, se integrando conhecimentos de mundo, crítico metodologicamente quanto ao gesto corporal distanciado de sua cotidianidade. Milton Santos descreve esse momento como a passagem de uma situação crítica para uma visão crítica, “[...] para isso, é fundamental viver a própria existência como algo de unitário e verdadeiro, mas também como um paradoxo: obedecer para subsistir e resistir para pensar o futuro. Então a existência é produtora de sua própria pedagogia.” (SANTOS, 2008, p. 116).

[...] O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social. Dá relevo a todas as cenas em que os homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência. E, ao fazê-lo, cabe-lhe descobrir definições praxísticas dos acontecimentos em processo, isto é, definições que, ao serem utilizadas, possibilitem uma intervenção nesses mesmos acontecimentos. O interesse do teatro épico é, por conseguinte, eminentemente prático. O comportamento humano é apresentado, no teatro épico, como sendo suscetível de transformação e, o homem, como dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar. (BRECHT, 1978, p. 185).

Nesse sentido, as danças dramáticas ganham interesse nesta pesquisa não pela sua especificidade tradicional no contexto da festa, mas no que desta presença se aplica como metodologia distanciado na rotina escolar, já que no entendimento do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2007, p. 09) na introdução d’**A Distinção** em meio ao povo uma pedagogia se faz,

“[...] a observação científica mostra que as necessidades culturais são produto da educação.” O fato das danças dramáticas historicamente aflorarem sob condições adversas vai exigir em sua apreensão pedagógica essa distância metodológica que Bhabha (2007, p. 34) entende como um ato no qual se escreve o mundo, “[...] como criaturas literárias e animais políticos, devemos nos preocupar com a compreensão da ação humana e do mundo social como um momento em que algo está fora de controle, mas não fora da possibilidade de organização.” Para Bourdieu, tal atitude requer um olhar “puro”, invenção histórica correlata à aparição de um campo de produção artística autônomo que “[...] afirma o primado do modo de representação sobre o objeto da representação, exige categoricamente uma atenção exclusiva à forma.” (BOURDIEU, 2007, p. 11). Afirmar essa autonomia metodológica é conferir o primado à forma, à maneira e ao estilo na distância pedagógica da corporalidade des-vestida na escola de sua compulsão tradicional no âmbito da festa. Essa perspectiva epistemológica Mário de Andrade (1972, p. 114) já a delineara claramente como imprescindível, “[...] a malícia do século se intromete com seus mil preciosismos por todos os resquícios da alma contemporânea e a ingenuidade desertou do nosso dia. Restava a forma, a linguagem pela qual uma obra se salva sempre nas ilhas da beleza.” Ingrid Dormien Koudela no estudo **Brecht na pós-modernidade** observa que a

[...] arte não é um prolongamento da vida, mas, significa uma compreensão qualitativamente diferente da realidade. Assim que um ato é executado sem momentânea compulsão interna, não é mais auto-expressão, é expressivo no sentido lógico. Não é mais um signo da emoção que transmite, mas, um símbolo dela... quando uma ação assume tal significado, torna-se gesto. (KOUDELA, 2001, p. 14).

Brecht (1978) enfatiza que o gesto trata de atitudes globais, não um simples gesticular:

[...] A primeira coisa que um professor precisa fazer é dar um corpo ao aluno. Mas como é possível dar um corpo a alguém? Todos sabemos que o corpo existe, mas sabemos intelectualmente. Só nos lembramos dele quando surge algum problema, alguma dor, uma febre. Para acordar esse corpo é preciso desestruturar, fazer com que a pessoa sinta e descubra a existência desse corpo. Somente aí é possível criar um código pessoal, não mais aquele código que me deram quando nasci e que venho repetindo desde então. (VIANNA, 1990, p. 62).

Se a presença na escola da corporalidade como ferramenta pedagógica que defendo passa por essa atitude distanciada que Vianna aponta como estratégia didática, também não se deve recair no que Koudela em **Texto e Jogo** pontua como comum na literatura crítica do teatro, o gesto esvaziado por atributos exteriores à sua realidade empírica, acentuado “[...] seu caráter formal ou sociológico em detrimento da sua origem, que é física. O risco dessas definições é perderem o corpo, em função do conceito.” (KOUDELA, 1999, p. 124). Assim, entendo a escola aberta às danças dramáticas como fato pedagógico, mas distanciadas por uma leitura da qual fala Bourdieu da sua dinâmica popular sem, no entanto, sucumbir a um formalismo estéril, “[...] trata-se de passar de uma arte que imita a natureza para uma arte que imita a arte, encontrando, em sua história própria, o princípio exclusivo de suas experimentações e de suas rupturas, inclusive, com a tradição.” (BOURDIEU, 2007, p. 11).

[...] Brecht criou uma didática que pode ser utilizada em diferentes direções. Ela pode apreender contextos sociais, abrangendo simultaneamente a singularidade e a concretude na sua relação com o tempo. Ao mesmo tempo em que o conhecimento é conquistado na sua dimensão sensório-corporal, através da reordenação de singularidades, o experimento estético permite a investigação do contexto histórico. (KOUDELA, 1999, p. 126).

Essa percepção do gesto consciente, mas distanciado de sua formulação tradicional no contexto da festa brasileira vai encontrar na metodologia desenvolvida por Laban as postulações metodológicas das quais me valho no sentido de sua efetividade didática. Um dos pioneiros no Ocidente, Laban segundo Garaudy em **Dançar a Vida** pesquisa o movimento do corpo como ação presencial, uma ruptura estética e metodológica com o formalismo do balé clássico

[...] no qual o bailarino percorre no espaço um traçado concebido fora dele em função de considerações formais de elegância e graça. Sem dúvida alguma, as evoluções do bailarino constroem uma arquitetura no espaço, mas sua estrutura decorre dos significados internos da ação e da emoção, e não de um código de beleza, de uma estética apriorística. (GARAUDY, 1980, p. 118).

A relação não é fortuita, pois, entranhada no imaginário herdeiro da colonização a dança clássica oculta às danças dramáticas a efetividade artística e pedagógica aqui defendida em consonância com o modelo etnocêntrico que vai priorizar a escrita na escola, “[...] um tempo linear acompanha-se em geral da convicção de que existiria uma ordem das coisas.” (GRUZINSKI, 2001, p. 58). Nesse sentido, a irrupção gestual do corpo festivo na escola rompe com esse fascismo estrutural que Laban aponta na utilização do espaço pelo dançarino na tradição pedagógica da dança clássica que abafa das danças dramáticas a singularidade epistemológica de sua corporalidade como linguagem, “[...] a percepção estética, enquanto é diferencial, relacional e atenta às diferenças entre estilos, é necessariamente histórica.” (BOURDIEU, 2007, p. 11). Vejo tal como um grande equívoco, pois, como epistemologias são concomitantes em sua historicidade, para tanto sabemos por Antonil dos congos no século XVII acontecendo na Bahia, não se explicando assim a relevância da doutrina pedagógica da dança clássica que como dinâmica nos é estranha e distante, remontando ao século XV na Itália, “[...] o balé nasceu do cerimonial da corte e dos divertimentos da aristocracia.” (GARAUDY, 1980, p. 30). Nessa interface, chama atenção que ambas como linguagem são processualmente contemporâneas em sua estruturação técnica, tanto na tradição europeia como no contexto da festa brasileira, epistemologias do corpo se configuram.

[...] O fato de ser representada sobre um palco elevado (como no teatro italiano) teve conseqüências importantes para a dança clássica. Como os espectadores estavam todos do mesmo lado (e não mais em volta como antes) era necessário que o bailarino ficasse de frente para o público, mesmo quando se deslocava de um lado para o outro do palco: a solução para este problema consistiu em virar a coxa e o joelho para fora. Este movimento, cada vez mais pronunciado, foi codificado, em 1700, por Pierre Beauchamp, professor de dança de Luís XIV e depois maître de ballet da Academia Real, que definiu, antes de qualquer outro, as cinco posições dos pés e as regras do port de Brás. (GARAUDY, 1980, p. 31).

Bourcier em sua **História da Dança no Ocidente** situa a técnica clássica em relação às leis do movimento corporal, “[...] o que chamamos de posição não passa de uma proporção correta que descobrimos para afastar ou aproximar os pés numa distância medida, em que o corpo encontre seu equilíbrio ou seu eixo sem incômodo, andando, dançando ou parado (RAMEAU, 1725 apud BOUCIER, 1987, p. 114). Ora, tal universalidade do movimento como conhecimento

Klauss Vianna tecnicamente enxerga na capoeira, ou seja, não há por que a escola não assimilar a corporalidade como linguagem pedagógica de qualquer aluno impregnado pelas epistemologias populares reiteradas na festa brasileira.

[...] Se você olha para a capoeira, descobre uma seqüência semelhante à do balé porque em ambos existe uma cadência natural de movimentos: ao movimento tal corresponde um outro. Eu não posso quebrar esse ritmo, essa linha; o fluxo e o desenho dos gestos existem naturalmente. Não posso ir contra essa seqüência, a não ser propositalmente – mas mesmo para isso preciso conhecer a dança, a história da dança: não posso modificar a língua inglesa sem conhecer profundamente essa língua. Existem regras na arte e não posso ir contra elas sem que as conheça. (VIANNA, 1990, p. 63).

Assim, a visão etnocêntrica das danças dramáticas como um conhecimento subtraído em importância à dança clássica européia sucumbe se o motivo se pautar numa propalada insuficiência técnica. Além do desmentido de Vianna, defendo sua implementação pedagógica no ambiente escolar filtrada sua dinâmica festiva pela visão pedagógica do corpo que Laban desenvolveu, segundo Ciane Fernandes²⁰, “[...] baseada nas leis do movimento corporal em si mesmo, em vez de este ser o instrumento para comunicar conteúdos a priori.” (FERNANDES, 2006, p. 192). Nesse sentido, meu interesse pela corporalidade como linguagem no ensino ganha o distanciamento metodológico necessário prescindindo do fenômeno pedagógico da especialização que o modelo clássico europeu determina, “[...] em vez de estudar cada movimento particular, pode-se compreender e praticar o princípio do movimento. Este enfoque da matéria da dança implica uma nova concepção desta: o movimento e seus elementos.” (LABAN, 1990, p. 16). Segundo a pesquisadora francesa Annie Suquet (2008, p. 528), “[...] Laban faz da questão do peso do corpo e do seu deslocamento o centro do seu modo de pensar o movimento. A maneira como cada um gerencia a relação com seu peso – ou seja, a maneira como cada um organiza a sua postura para se manter de pé e adaptar-se à lei da gravidade.”

[...] Laban foi um visionário que, propondo-se a estudar o movimento humano em vez de estipular modelos e estilos de dança, e esboçando uma linguagem

²⁰ Professora do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

estruturada nessa natureza paradoxal do movimento, provocou uma mudança radical de paradigma. Aliás, questionou o estabelecimento de paradigmas, pois seu Sistema é assim denominado por ser aberto e inclusivo. Esta revolução libertou o corpo para organizar histórias com sua própria linguagem, à sua maneira. Qualquer que seja a história, é sempre a história do corpo, pelo corpo, para o corpo. Os meios são a linguagem do corpo, que deixa de ser objeto, instrumento e intérprete pra ser o autor e contador de sua própria história como memória do movimento. (FERNANDES, 2006, p. 193).

Assim, as danças dramáticas são signatárias tecnicamente de uma metodologia democratizada pela escola ao absorver do corpo do aluno um conhecimento sedimentado pela conformação social brasileira, “[...] a dança não exprime nenhuma interioridade psicológica. Ela é fundamentalmente, segundo a expressão de Laban, o “poema do esforço” pelo qual o ser não cessa de inventar a sua própria matéria.” (SUQUET, 2008, p. 530). Para Koudela, o homem é a soma de suas experiências na vida, as quais aparecem na sua atitude física, mas “[...] as imagens corporais nunca são estáticas ou claramente definíveis... É difícil adquirir a consciência sobre esse processo, na medida em que determinadas leis do comportamento corporal não são percebidas como normas, mas sim como naturais.” (KOUDELA, 2001, p. 15). Dessa forma, Laban vem no socorro metodológico desse modo de percepção distanciada do gesto tradicional das danças dramáticas em sua contextualização pela escola, consistindo numa disposição pedagógica que considera o movimento do corpo em si mesmo e por ele mesmo, em sua forma e não em sua função, “[...] requer ainda um deslocamento da atenção do político como prática pedagógica, ideológica, da política como necessidade vital do cotidiano – a política como performatividade.” (BHABHA, 2007, p. 37). Utilizo-me do conceito no sentido da contextualização metodológica das danças dramáticas no ambiente escolar não vir ceifada em sua dinâmica festiva,

[...] termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação total; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

Bhabha atenta para o fato de que não se está mais falando nostalgicamente das minorias aqui representadas pelos ameríndios e africanos que historicamente fomentaram no bojo da festa brasileira a linguagem das danças dramáticas, mas (e aqui se reitera o sentido humano e político do qual se recobre esta pesquisa) da cultura sob uma perspectiva pós-colonial, “[...] uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e de complementaridade entre a arte e a vida, o passado e o presente, o público e o privado. [...] um momento de prazer, esclarecimento ou libertação.” (BHABHA, 1998, p. 245)

[...] Está implícita na performatividade uma condição política. Isso se dá a partir da presença da diferença e não da sua abolição. E para se trabalhar na diferença, há que trabalhar praticando acordos e pactos sempre provisórios do/no corpo que dança. Isso quer dizer que as propostas daí nascidas não tendem a tratar as ações-movimentos como se eles fossem os mesmos, iguais aos de experiências anteriores. Em vez disso, buscam reconfigurá-los e expô-los de modo diferente a cada investigação. Essa compreensão serve para ressaltar outro aspecto importante da performatividade: a repetição, entendida aqui como alteridade, numa relação ato e identidade. (SETENTA, 2008, p. 102).

Identifico a presença metodológica das danças dramáticas no contexto escolar sob a noção de teatralidade que lhe confere Zumthor (2007), um espaço ficcional enquadrado de maneira programada e no qual segundo Koudela o aluno se permite pela performance manifestar seus desejos ao mesmo tempo em que expressa leis e códigos estéticos num plano simbólico. Assim, instala-se um jogo que, insisto, seja distanciado, “[...] o material essencial da nova teatralidade é movimento e gesto no espaço. O corpo torna-se o foco da performance.” (KOUDELA, 2001, p. 24)²¹. Vejo nossas escolas perpetrarem-se como esse “novo espaço de utopia” do qual se refere o autor, em sua dinâmica performativa, receptivas à expressão da corporalidade negligenciada em nossas comunidades como artefato popular de interesse passageiro e intrínseco tanto na linguagem das danças dramáticas como especificidade estética como no corpo cotidiano do cidadão comum como poesia viva, “[...] a vocação da tarefa é artística e pedagógica.”²².

²¹ KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na Pós-Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

²² *Ibid.*, p. 25.

A corporalidade representa, pois, um caminho de compensação ou associação de esforços para com a escrita no sentido de uma plenitude pedagógica interativa, se operacionalizada como campo de conhecimento no cotidiano escolar de nossas instituições de ensino.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta minha pesquisa colocou a corporalidade sob o foco metodológico de uma transformação qualitativa da escola brasileira. Embora ainda diáfana sua percepção conceitual e estética como linguagem aqui verificada no seu diálogo com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) do MEC me levou a considerar como real e efetiva a possibilidade de inclusão da cultura corporal de nossas crianças pela rotina escolar, assim um dia acreditou Mário de Andrade integrando as danças dramáticas nos Parques Infantis por ele implantados em São Paulo. Nesse sentido, a pesquisa dissolve o que seria uma temeridade didática ao consubstanciar na escola as danças dramáticas como campo metodológico no qual a linguagem corporal transige como um conhecimento que se identifica historicamente à evolução cultural da sociedade brasileira sob um prisma festivo, processo no qual vejo a corporalidade não mais relegada à esfera de uma efemeridade de valor circunstancial, mas potencializada sua dinâmica como linguagem no cotidiano escolar. Essas considerações não são conclusivas, mas abertas e transitórias, sujeitas a outras interpelações teóricas, bem como imbuídas de um desejo de experimentação no âmbito escolar estimulado por suas digressões metodológicas.

O reconhecimento epistemológico dessa premência didática já se verifica no primeiro capítulo dedicado ao fato folclórico das danças dramáticas como jorro luminoso borrifado pelo povo. Tal premência não se calcifica em nenhum momento na visão de Mário de Andrade, desautorizando uma esterilização de sua iniciativa pedagógica como datada historicamente. Sua vitalidade conceitual se coaduna às intenções contemporâneas da assimilação do conhecimento pela criança, à ênfase ao aspecto intelectual do ensino tradicional se interpõe uma constante afetiva que o aspecto lúdico das tradições populares das danças dramáticas renova como linguagem didática, destacadas metodologicamente do dinamismo espontâneo da festa brasileira. Demonstrei que a corporalidade se coloca à investigação prospectiva da escola chancelada contemporaneamente pelos estudos antropológicos das comunidades tradicionais remanescentes dos indígenas e africanos, contestando uma banalização histórica como alteridade epistemológica, moldurada pelo pastiche, pelo pitoresco, pela falta de seriedade que os escritos de Bakhtin delinearam aqui como não-procedentes. Essa disposição pedagógica renovada da escola brasileira não implica numa contemplação esteticamente passiva da corporalidade inerente

à festa, mas numa atitude política pró-ativa postulada por Mário de Andrade ante um objeto metodológico que se perfaz pelo espírito da contemporaneidade em sua fluidez semântica entre a arte e a vida. Entendo a escola como um espaço de disfunção da assimetria que permeia a sociedade brasileira, um espaço de rebelião criativa, sobretudo, nos grotões de pobreza das periferias de nossas cidades. Nela, uma corporalidade cidadã pode ser exercida como linguagem inclusiva, não mais freqüentando o comum dilaceramento das páginas policiais sob a inapetência estrutural do poder público, incapaz ainda de dinamizá-la como conhecimento de interesse coletivo.

O segundo capítulo localiza o patrimônio cultural das danças dramáticas no sentido estrutural que a etimologia da palavra comporta, vem do latim pater, ou seja, somos filhos formais dessa devassidão epistemológica configurada pela festa em sua simbiose sistêmica de canto, dança e representação. Como um bem imaterial, só agora no século XXI vem encontrando no Brasil sua devida aferição estética, social e política numa disseminação que vejo acontecendo dentro da escola como um espaço de sedução e convivência harmoniosa. Como música, têm sido um estudo obrigatório nas instituições dedicadas ao seu ensino no país, devedoras das postulações de Mário de Andrade sobre composição constantes no seu **Ensaio de Música Brasileira**, mas como linguagem narrativa e corporal suas **Danças Dramáticas do Brasil** passam ainda ao largo das preocupações didáticas das escolas de ensino superior de teatro e de dança no país, assunto que julgo oportuno como continuação desta pesquisa em meu devir acadêmico.

Esse lampejo sobre composição cênica para além da corporalidade como assunto aqui debatido se explica em seu terceiro capítulo pelo jogo como função cognitiva nas danças dramáticas. Aqui tomado como metodologia de apreensão da corporalidade, já se anuncia no primeiro capítulo como o processo popular de estruturação das danças dramáticas sob o princípio da suíte constitutivo da rapsódia brasileira. No terceiro capítulo, este princípio se redimensiona metodologicamente na bricolagem apontado por Derrida, característica da narrativa mítica em sua configuração tradicional. É sobre essa base tradicional alimentando o princípio narrativo das danças dramáticas que a desconstrução se opera, redimensionado-as como fato pedagógico no ambiente escolar. Além disso, a feição tradicional da escola também se desconstrói ante o princípio formal da suíte/bricolagem, já que seu organograma didático se rompe, na linearidade vigente, o aluno nela é visto sob uma perspectiva futura, negando-se ao aluno como um espaço de cognição.

Essa ação cognitiva do corpo tem nas danças dramáticas um impulso rítmico temperado pela sincopa que cambaleia o tempo musical, por sua vez, proporcionando a sua dança uma disposição dinâmica que vai sustentar a corporalidade como linguagem, tanto na esfera tradicional da festa quanto na disposição pedagógica no âmbito escolar. Justamente essa materialidade do corpo em movimento característico da pulsação rítmica brasileira passa incólume às diretrizes normativas constantes nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) proclamados pelo MEC, validando minha iniciativa no sentido de trazer à baila através do contexto acadêmico o discernimento dessa lacuna epistemológica pedagogicamente desprezada pela escola brasileira.

Nesse sentido, o terceiro capítulo empreende um direcionamento metodológico aqui perscrutado como avaliação do tecido narrativo do mito na acepção empregada por Barthes, mas que na disposição pedagógica das danças dramáticas no âmbito escolar generaliza-se sob a noção da distância teatral apontada pelo mesmo autor, tributário do conceito instituído na cena ocidental por Brecht. Essa distância a ser tomada sobre a corporalidade como objeto desta pesquisa vai se pautar sobre os elementos constitutivos do movimento corporal postulados por Laban, baliza epistemológica que vai proporcionar o devido discernimento pelo aluno do seu gesto como processo cognitivo da corporalidade.

A proposta para um doutoramento é o desafio que se descortina na montagem de um espetáculo com base nas danças dramáticas, resultante de um processo pedagógico de intervenção artística numa comunidade de referência.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro. **Capoeira Angola: Cultura Popular e o Jogo dos Saberes na Roda**. Salvador: EDUFBA, 2005.

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ALBUQUERQUE, S. J. **Namoros com a ribalta – Mário de Andrade e o Teatro**. **Revista Colóquio / Letras**. n. 149/150. Lisboa: Fundação Kalouste Gulbenkian, 1998.

ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado. **Corpo e Arte em Terapia Ocupacional**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.

ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade, Um Pouco**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1974.

ALVARENGA, O. Explicação. In: ANDRADE, M. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

_____. Explicações. In: ANDRADE, M. **Os Cocos**. São Paulo: Duas Cidades/INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

ANDRADE, M. de. O Artista e o Artesão. In: _____. **O Baile das Quatro Artes**. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

_____. **Curso de Filosofia e História da Arte**. São Paulo: GFAU, 1955.

_____. Modernismo. In: _____. **O Empalhador de Passarinho**. São Paulo: Livraria Martins Editor S.A., 1972.

_____. O movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1974.

_____. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil.** São Paulo: Martins Fontes, 1975a.

_____. O Samba Rural Paulista. In: _____. **Aspectos da Música Brasileira.** São Paulo: Martins Fontes, 1975b.

_____. **O Turista Aprendiz.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976a.

_____. **Música, Doce Música.** São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1976b.

_____. Terapêutica Musical. In: _____. **Namoros com a Medicina.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. **Mário de Andrade:** cartas de trabalho – Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945). Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981.

_____. Introdução. In: _____. **Danças Dramáticas do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982a. Tomo I.

_____. As Cheganças. In: _____. **Danças Dramáticas do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982b. Tomo I.

_____. Os Congos. In: _____. **Danças Dramáticas do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982c. Tomo II.

_____. O Maracatu. In: _____. **Danças Dramáticas do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982d. Tomo II

_____. Os Caboclinhos. In: _____. **Danças Dramáticas do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982e. Tomo II.

_____. O Bumba-meu-Boi. In: _____. **Danças Dramáticas do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982f. Tomo III.

_____. Moçambique. In: _____. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982g. Tomo III.

_____. **Música de Feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

_____. O Canto do Cantador. In: _____. **Os Cocos**. São Paulo: Duas Cidades/INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984a.

_____. Chico Antônio. In: _____. **Os Cocos**. São Paulo: Duas Cidades/INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984b.

_____. A Literatura dos Cocos. In: _____. **Os Cocos**. São Paulo: Duas Cidades/INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984c.

_____. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. Ethos. In: _____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989a.

_____. Aboio. In: _____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989b.

_____. Do meu diário. In: COLI, J. **Música final**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998a.

_____. Do teatro cantado. In: _____. **Música final**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998b.

_____. Psicologia da Criação. In: _____. **Música final**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998c.

_____. Elegia. In: _____. **Música final**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998d.

_____. Músicas Políticas II. In: _____. **Música final**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998e.

_____. Carta. In: MORAES, M. A. **Correspondência – Mário de Andrade & Manoel Bandeira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2001a.

_____. Carta. In: _____. **Correspondência – Mário de Andrade & Manoel Bandeira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2001b.

_____. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

_____. Carta. In: GUARANHA, D.; FIGUEIREDO, T. L. **Pio & Mário – diálogo da vida inteira**. São Paulo: Edições SESC-SP, 2009.

ARANTES, Ana Cristina (Org). **Mário de Andrade, o precursor dos Parques Infantis em São Paulo**. São Paulo: Phorte, 2008.

ARRUDA, Solange. **Arte do Movimento – As descobertas de Rudolf Laban na dança e na ação humana**. São Paulo: Edição PW, 1988.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2007.

BAKHTIN, M. Rabelais e Gogol (Arte do discurso e cultura popular). In: _____. **Questões de Literatura e Estética – A teoria do Romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/Editora da UnB, 2008.

BARATA, M. Mário Barata. In: LOPEZ, T. A. L. (Org.). **Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta**. Rio de Janeiro: Agir Editora Ltda, 2008.

BARBOSA, A. M. Mário de Andrade e a arte-educação. In: _____. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998a.

_____. A multiculturalidade de que se precisa no terceiro mundo. In: _____. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998b.

BARTHES, R. Da obra ao texto. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. Jovens Pesquisadores. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

_____. A Mitologia Hoje. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

_____. Das linguagens e do Estilo. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004d.

_____. A Guerra das Linguagens. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004e.

_____. O Mito, Hoje. In: _____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2007b.

BAYA, Adroaldo. **A reinvenção dos corpos: por uma Pedagogia da Corporalidade**. 2006. Disponível em: <www.somaticaeducar.com.br>. Acesso em: 30 jan. 2010.

BENJAMIN, W. O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. São Paulo: Zouk/EDUSP, 2007.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998. 436 p.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANTON, Kátia. **E o Príncipe Dançou...** .São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Temas da Arte Contemporânea.** São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda, 2009.

CASTRO, M.W.Moacir Werneck Sodré. In: LOPEZ, T.P.A. (Org.). **Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta.** Rio de Janeiro: Agir Editora Ltda., 2008.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares Africanos na Bahia.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: as Danças Dramáticas de Mário de Andrade. São Paulo: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 54, fev., 2004.

CHAMIE, M. **Mário de Andrade: fato aberto e discurso carnavalesco.** In: _____. **A Palavra Inscrita.** Ribeirão Preto: FUNPEC, 2004.

COLI, Jorge. **Música Final.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

CUNHA, M. C. Olhares Indigenistas e Escravistas. In: _____. **Cultura com Aspas.** São Paulo: Cosac & Naify, 2009a.

_____. Etnicidade, Indianidade e Política. In: _____. **Cultura com Aspas.** São Paulo: Cosac & Naify, 2009b.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão.** São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Gramatologia.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. A Escritura, o Signo e o Jogo do Discurso das Ciências Humanas. In: _____. **A escritura e a Diferença.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

DUSCHENES, Maria. **Curso de Dança Educativa.** 1987. – Notas de aula.

FARIA, Ana Lúcia de. A Contribuição dos Parques Infantis de Mário de Andrade para a Construção de uma Pedagogia de Educação Infantil. São Paulo: **Revista Educação & Sociedade**, ano XX, n. 69, dez., 1999.

_____. **Direito à Infância: Mário de Andrade e os Parques Infantis para as Crianças de Família Operária na Cidade de São Paulo (1935-1938)**. 217f. 1993. Tese (Doutorado em 1993) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1993.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento – O Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Anablume, 2002.

FERNANDES, C. Corpo e(m) contraste: a dança-teatro como memória. In: MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. (Org.). **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

FERNANDES, F. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. In: _____. **O folclore em questão**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O Sentido da Metamorfose: Precariedade e Permanência em Macunaíma. **Revista Estação Literária**, v. 1, n. 1, 1993. Belo Horizonte

_____. A palavra em jogo: “Macunaíma” e o Enredo dos Signos. **Revista Colóquio / Letras**. n. 149/150. Lisboa: Fundação Kalouste Gulbenkian, 1998.

FOUGERAY, S. **O corpo em movimento e o lúdico**. In: PITTA, D. P. R.; NOGUEIRA, M. A. L. (Org.). **Imaginário e Localismo Afetual**. Recife: UFPE/Revista de Antropologia, 1995.

FRAZER, George. **Le rameau d’or**. Paris: Geuthner, 1923.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GOMES, S. L. A aranha baba e tece a teia ao mesmo tempo. In: MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. (Org.). **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

GREINER, Christine. **O Corpo** – Pistas para Estudos Indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **Amkoullel, o Menino Fula**. São Paulo: Palas Athena/ Casa das Áfricas, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e Jogo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Brecht na Pós-Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

_____. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade: Ramais e Caminhos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

_____. Mário de Andrade, verbo no presente. **Revista Colóquio / Letras**. n. 149/150. Lisboa: Fundação Kalouste Gulbenkian, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **O Conhecimento Comum**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. Considerações Epistemológicas sobre a Fractalidade. In: MENDES, C. **Representação e Complexidade**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

MALUF, Sônia Weidner. **Corpo e Corporalidade nas Culturas Contemporâneas: Abordagens Antropológicas**. 20___. Disponível em: <<http://www.periódicos.ufsc.br/index.php./esbocos/article/view />>. Acesso em: 09 mar. 2010.

MATHOS, H.; ABREU, M. Jongo, registros de uma história. In: LARA, S. H.; PACHECO, G. **Memória do Jongo – As gravações históricas de Stanley J. Stein**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MAUSS, M. As Técnicas do Corpo. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MOMMENSOHN, M. Corpo Trans-Lúcido: uma reflexão sobre a história do corpo em cena. In: _____. ; PETRELLA, P. (Org.). **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

NABUCO, Joaquim. **O Abolicionismo**. Brasília: Editora da UnB, 2003.

NERO, Ciro Del. **Máquina para os deuses** – Anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Edições SESC/SP, 2009.

OLIVEIRA, M. A. T. A Título de Apresentação – Educação do Corpo na Escola Brasileira - Teoria e História. In: _____. (Org.). **Educação do Corpo na Escola Brasileira**. Campinas: Autores Associados, 2006.

PEREIRA, A. P.; COUTINHO, D. **Danças Dramáticas do Brasil: Uma obra a ser revisitada. Cadernos do JIPE-CIT**. Salvador: Escola de Teatro/PPGAC/Escola de Dança, ano 12, n. 23, 2009.

PIRET, Suzanne; BÉZIERS, Marie-Madaleine. **A Coordenação Motora**. São Paulo: Summus Editorial, 1992.

RAMOS, Arthur. **O Folclore Negro no Brasil**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

REIS, L. Negro em “terra de branco”: a reinvenção da identidade. In: SCHWARCZ, L. M.; REIS, L. V. S. (Org.). **Negras Imagens**. São Paulo: EDUSP, 1996.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, João Augusto de Lima. **Anísio em Movimento**. Salvador: Fundação Anísio Teixeira, 1992.

ROMERO, Sílvio. **Cantos Populares do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do Tempo: para uma Nova Cultura Política**. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHULER, Maria. **Transdisciplinaridade: O que é isto?** 2005. Disponível em: <<http://apetesp.com.br-artigos-transdisciplinaridade.doc> />. Acesso em 04 abr. 2010.

SERPA, A. Ponto convergente de utopias e culturas: o Parque São Bartolomeu. In: FORMIGLI, A. L. M. (Org.). **História, Natureza e Cultura – O Parque Metropolitano de Pirajá**. Salvador: Editora do Parque, 1998.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo – Dança e Performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SLENES, R. W. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jogueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, S. H; PACHECO, G. (Org.). **Memória do Jongo – As Gravações Históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro: Edições Folha Seca, 2007.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Aguinaldo de. **Texto e Cena: Operações Tradutórias da Corporalidade**. 2003. Disponível em: <WWW.conexaodança.art.br />. Acesso em: 29 jan. 2010.

SOUZA, Gilda de Mello. **O Tupi e o Alaúde**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003.

SOUZA, Marina de Mello. **Reis Negros no Brasil Escravista – História da Festa da Coroação do Rei Congo**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SUQUET, A. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, J. J. (Org.). **História do Corpo - As Mutações do Olhar: O Século XX**. Petrópolis: Vozes, 2008.

TONI, F. C. Missão: As Pesquisas Folclóricas. In: SESC-SP. **Mário de Andrade – Missão de pesquisas folclóricas**. São Paulo: SESC-SP, 2007. 06 CDs.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: _____. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002a.

_____. Entrevista. In: _____. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002b.

_____. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WISNIK, José Miguel. **Dança Dramática (poesia/música brasileira)**. 222f. 1979. Tese (Doutorado em 1979) – Área de Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Lingüística e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1979.

_____. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Machado Maxixe: O Caso Pestana**. São Paulo: Publifolha, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007