



trapiche

educação, cultura & artes



Revista do Grupo de Pesquisa ARDICO
Arte, Diversidade, Contemporaneidade
CNPq/UFS | nº 2 | 2015 | ISSN: 2358.4807

nº2

Equipe Editorial

Editora-chefe

Alexandra G. Dumas
- Núcleo de Teatro/UFS

Editores adjuntos

Gerson Praxedes Silva
- PPGAC/UFBA

Christine Arndt Santana
- FANESE

Conselho editorial

George Mascarenhas - UFBA
Célida Salume Mendonça - UFBA
Raimundo Mattos de Leão - UFBA
Bernard Charlot - PPGCULT/UFS - Paris VIII
Alexandra G. Dumas - PPGCULT/UFS
Danielle Brasiliense - UFF
José Ferrão - UFFRJ
Christine Arndt Santana - FANESE
Gerson Praxedes Silva - UFBA
Marjorie Garrido - UFS
Maicyra Leão - UFS
Mara Leal - UFU
Clóvis Carvalho Britto - UFS
Iara Sydenstricker - UFRB
Nadir Nóbrega - UFAL
Reginaldo Carvalho - UNEB



trapiche

educação, cultura & artes

Nº2 | 2015 | ISSN 2358.4807

Revista do Grupo de Pesquisa ARDICO
Arte, Diversidade e Contemporaneidade
NTE | DDA | CECH/UFS | CNPq

Organização dos textos

Alexandra Dumas

Foto da capa

Alexandra Dumas

Revisão final

Alexandra Dumas
Christine Arndt
Gerson Praxedes

Projeto Editorial

Julio Gomes

FICHA CATALOGRÁFICA

Trapiche: Educação, Cultura & Artes / Grupo de Pesquisa em Arte, Diversidade e Contemporaneidade - ARDICO/CECH/UFS/CNPq. n. 2, (2015) - São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2015. 126 p.

N. 2 (dez. 2015)
Anual

ISSN 2358-4807

1. Educação - Periódicos. 2. Artes - Teatro - Dança. 3. Ensino de artes. 4. Pesquisa. I. Universidade Federal de Sergipe. II. Grupo de Pesquisa em Arte, Diversidade e Contemporaneidade.

CDU - 7:37



Apresentação

Para a revista Trapiche, discutir temas acerca das culturas populares é se disponibilizar a enfrentar alguns desafios. Um deles é abordá-las sem desconsiderar suas singularidades, contradições, histórias e contextos. Partindo para esse enfrentamento, a revista Trapiche elegeu esse tema presente nos nove textos aqui publicados. Apresentamos um coletivo de autores e autoras que nos trazem valiosas reflexões. Na seção *Artigos* Luciana Hartmann e Joana Abreu problematizam “os procedimentos éticos empregados por aqueles que fazem uso de manifestações performáticas tradicionais na cena contemporânea” e buscam refletir “sobre os seus processos metodológicos de transmissão de conhecimentos”. Neila Maciel faz um recorte na arte moderna baiana, soteropolitana, destacando traços regionais em análise de imagens, considerando-as como discurso visual e ideológico. Andrea Betânia volta-se para a cantoria de improviso para discutir tradição e modernidade através dos festivais de violeiros. No campo dos espetáculos e da dramaturgia nordestina, Reginaldo Carvalho analisa o espetáculo Casamento da Maria (Casamento matuto). O rico universo das cantigas de rodas e os efeitos de sua ludicidade no corpo na formação de professores é o que nos apresenta Cristina Aparecida Leite. Também numa perspectiva pedagógica, Jonas de Lima Sales aborda a corporeidade e estéticas da tradição popular na escola. Na *Conexão Estudante*, temos dois textos, os dois voltados para sambas tradicionais sergipanos: Jonathan Rodrigues expõe seu processo criativo através do Samba de Pareia, pesquisa realizada como seu Trabalho de Conclusão de Curso, da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe e o Samba de Aboio é parte da monografia de especialização de Maria de Fátima de Assis Silva, Virna Fabíola Ferreira Santos e Maria Cleide Calderaro. E para completar esse diverso e rico mosaico de temas e leituras, inauguramos nesta edição a *Galeria* de fotos, mostrando crianças atuantes em folguedos, imagens realizadas em pesquisas. Esperamos, por meio dessa publicação, disponibilizar textos e reflexões que provoquem outras ideias, outros cantos, outras rodas.

São Cristóvão, dezembro de 2015.

Alexandra Gouvêa Dumas

Editora-chefe / Profa. da Universidade Federal de Sergipe

ARTIGOS

- 5** A pessoa olhando aprende primeiro do que fazendo: ética e técnica na transmissão de performances tradicionais
- *Luciana Hartmann, Joana Abreu*
- 17** Arte: uma estética de resistência
- *Alberto Carlos de Souza*
- 29** Características narrativas do modernismo plástico baiano: a problemática do caráter “exótico” da cultura popular local
- *Neila Dourado Maciel*
- 45** Corporeidades da tradição popular na escola – caminhos possíveis
- *Jonas de Lima Sales*
- 56** Cantoria de improviso: os festivais de violeiros como a reinvenção de uma tradição
- *Andrea Betânia Silva*
- 68** O trabalho com cantigas de roda e brinquedos cantados na escola do século XXI
- *Cristina Aparecida Leite*
- 80** O Casamento Matuto – contribuição interpretativa sobre um espetáculo do teatro nordestino
- *Reginaldo Carvalho da Silva*

GALERIA

- 92** É de criança...
- *Alexandra Gouvea Dumas*

CONEXÃO ESTUDANTE

- 102** Ao som do Corpo de Pareia: uma criação cênica a partir do ritmo produzido pelo som dos tamancos das brincantes do Samba de Pareia
- *Jonathan Rodrigues Silva*
- 113** “Maria vem ver ô”: estudo etnográfico do Samba de Aboio Santa Bárbara
- *Maria Cleide Leite Andrade Calderaro, Maria de Fátima de Assis Silva, Virna Fabíola Ferreira Santos*

A pessoa olhando aprende primeiro do que fazendo: ética e técnica na transmissão de performances tradicionais

*Luciana Hartmann
Universidade de Brasília*

*Joana Abreu
Universidade Federal de Goiás*

RESUMO

Baseado em estudos etnográficos e vivências técnico-artísticas com performances tradicionais brasileiras, este artigo tem dois eixos de discussão: por um lado busca problematizar os procedimentos éticos empregados em processos cênicos contemporâneos baseados em “trocas” com manifestações performáticas tradicionais e, por outro lado, visa refletir sobre os processos de transmissão das performances tradicionais.

PALAVRAS-CHAVE: Performances tradicionais. Ética na pesquisa. Aprendizagem.

ABSTRACT

Based on ethnographic studies and technical-artistic experiences with Brazilian traditional performances, this article has two axes of discussion: on the one hand it seeks to think the ethical procedures applied to contemporary scenic processes based on “exchanges” with traditional performances demonstrations and, on the other hand, it aims to reflect about the processes of traditional performances transmission.

KEYWORDS: Traditional performances. Ethics in research. Learning.

A pessoa olhando aprende primeiro do que fazendo: ética e técnica na transmissão de performances tradicionais

Luciana Hartmann

Universidade de Brasília

Joana Abreu

Universidade Federal de Goiás

No teatro contemporâneo ocidental, há uma ampla gama de investigações, relações e diálogos com o universo das performances populares e/ou tradicionais. Entre Ariane Mnouchkine e Peter Brook, na Europa, entre o Grupo Galpão e Antônio Nóbrega, no Brasil, é possível identificar propostas estéticas e posturas ético-políticas bastante diversas. Interessa-nos, neste artigo, a partir de nossa experiência etnográfica, docente e artística, por um lado, problematizar os procedimentos éticos empregados por aqueles que fazem uso de manifestações performáticas tradicionais na cena contemporânea e, por outro lado, refletir sobre os processos metodológicos de transmissão de conhecimentos destas performances.

Temos desenvolvido pesquisas, há muitos anos, que investigam tradições expressivas populares como a dos contadores de causos, dos brincantes¹ do Bumba-meu-boi, do Tambor de Crioula e do Cavalo Marinho como performances culturais². Considerando que as Artes Cênicas são nosso campo de atuação, partimos de estudos etnográficos e de vivências técnico-artísticas com essas performances para refletir e experimentar seu potencial expressivo em processos e produtos artísticos e/ou pedagógicos.

Ao longo de nossa experiência de pesquisa, no entanto, temos percebido que procedimentos éticos que envolvem essas “trocas” com performers tradicio-

1. Brincantes são todos aqueles que participam da “brincadeira” – denominação atribuída popularmente manifestações expressivas tradicionais, sobretudo no Norte e Nordeste do país, como o Bumba-meu-Boi e o Cavalo Marinho, entre outras.

2. O conceito de “performance cultural” foi desenvolvido por Milton Singer (1972), a partir de suas pesquisas na Índia, na década de 50, e caracteriza uma forma de expressão artística que obedece a uma programação prévia da comunidade, com local próprio para sua ocorrência, horário definido para início e fim das atividades e delimitação entre performers e público, ou seja, é um evento no qual o próprio grupo coloca “em relevo” determinados aspectos sociais, culturais, éticos e estéticos.

nais ainda são fracamente problematizados, tanto no Brasil quanto no exterior. Em artigo datado de 2000, Beti Rabetti já chama a atenção para essa questão, criticando o fato de que, frequentemente, o que se intitula de “diálogo criador” entre a cultura tradicional e a cena artística moderna se configure como expropriação: “operação raras vezes qualificada esteticamente e para a qual a discussão ética talvez seja a mais pertinente” (2000, p. 7). Por outro lado, Patrice Pavis, em “O Teatro no Cruzamento das Culturas”, embora admita que a motivação para o contato com culturas não-ocidentais, por parte de encenadores contemporâneos como Barba, Brook ou Mnouchkine, tenha mais relação com a crise do teatro ocidental do que por uma preocupação etnológica de conhecimento do outro, ainda considera que as manifestações expressivas populares são “cultura-fonte” (PAVIS, 2008), que serve para alimentar e vivificar esteticamente as “culturas-alvo” – entendendo por “cultura-alvo” “a cultura ocidental na qual trabalham os artistas e na qual se situa o público-alvo” (2008, p. 6). Embora possamos relativizar esta abordagem, nos permitimos questionar: a redução ao binômio “nós, os artistas” x “eles, os populares, os tradicionais” não seria uma forma de reforçar, mais uma vez, uma perspectiva colonialista que invisibiliza os “outros” envolvidos no processo?³

Pergunta semelhante se faz Verônica Fabrini, no artigo “Sul da Cena, Sul do Saber”, no qual, inspirada nas “Epistemologias do Sul” propostas pelo sociólogo Boaventura de Souza Santos, propõe uma “sociologia das ausências para recuperar uma epistemologia plural” (2013, p. 20). Em sua paradigmática obra, Boaventura prevê que se recuperem saberes e práticas dos grupos sociais que, “por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objecto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os únicos válidos” (SANTOS *apud* FABRINI, 2013, p. 20). Matéria-prima, cultura-fonte, qual a diferença? O debate é extenso e não é nossa pretensão esgotá-lo no âmbito deste artigo, mas para enriquecê-lo um pouco mais, consideramos oportuno trazer ainda as contundentes críticas e reflexões que vêm sendo feitas pelo antropólogo José Jorge de Carvalho nas duas últimas décadas. Em diversos artigos, Carvalho (2000; 2004; 2008) desconstrói o tão proclamado lema antropofágico “Só me interessa o que não é meu”, para resituá-lo em relação aos privilégios de classe e de raça do sujeito que pode pronunciá-lo:

Enquanto um coreógrafo do eixo Rio-São Paulo pode “antropofagicamente” apropriar-se de um determinado saber performático de um tambor-de-crioula do Maranhão, por exemplo, nenhum artista desse tambor-de-crioula pode exercer esse mesmo canibalismo cultural sobre um grupo de dança “erudita” que se apresenta no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (...) (CARVALHO, 2004, p. 7).

3. É claro que aqui poderiam ser exploradas as distintas alterações envolvidas nestes processos de encontro e troca intercultural. Restam, portanto, muitas questões ainda a ser respondidas: quais os parâmetros utilizados para definir “nós” e “eles” em diferentes contextos? A relação de artistas brasileiros com elementos das tradições brasileiras é diferente da relação entre artistas europeus que trabalham inspiram-se em tradições orientais? Como estabelecer uma relação mais justa de troca, com benefícios concretos para todos os sujeitos envolvidos nos processos criativos?

Um dos principais articuladores das políticas de Ações Afirmativas no Brasil, Carvalho também é responsável pelo projeto Encontro de Saberes, que consiste no reconhecimento e na inserção de mestres de saberes tradicionais como professores em universidades públicas latino-americanas⁴. Uma das metas do Encontro de Saberes é propiciar um espaço de experimentação pedagógica e epistêmica, que não está livre de conflitos, pelo contrário, assume a incomensurabilidade das diferenças axiológicas ou ideológicas dos participantes (CARVALHO e ÁGUAS, 2015). Partiremos de nossa atuação como professora-parceira desde 2010, ano de início do projeto, junto ao Mestre Biu Alexandre, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de Condado-PE, para começar a tratar do segundo eixo de discussão previsto neste artigo: a questão da transmissão e da aprendizagem das performances tradicionais.

Em sua primeira aula na disciplina Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais (UnB/2010), Mestre Biu Alexandre contou que seu pai foi um grande mestre do Cavalo Marinho, que começou brincando e só depois passou a ensinar. Ele próprio aprendeu de tanto ver a brincadeira, desde os seis, sete anos, escondido debaixo das saias de sua mãe, mas só começou a “botar figura”⁵ com 13 anos de idade, fugido de seu pai, pois este não o deixava brincar. Quando perguntado sobre como havia aprendido o Cavalo Marinho, surpreende dizendo que ninguém lhe ensinou: “A pessoa olhando aprende primeiro do que fazendo”. A atriz Ana Caldas Lewinsohn, em sua pesquisa de mestrado sobre o Cavalo Marinho, também ressalta os processos de ensino-aprendizagem relatados por Mestre Biu:

Eu não ensino nada a ninguém. A ninguém, nem a filho, nem a neto, nem a você se vier aprender comigo, não vai aprender, eu não ensino. Você sabe que palavra é essa, dá pra entender? Pra eu ensinar uma coisa a você, o que que eu vou fazer com você? Pra lhe ensinar e você aprender comigo, o que que eu vou fazer com você? Vou pegar suas pernas e dançar! Não é assim? Aí to ensinando? O que a gente faz é dar orientação. Aí tá certo. (...) A gente brinca, a gente dá aquela explicação, faz, a gente dança, que é pra pessoa ver. Mas ensinar ninguém tem esse direito de ensinar ninguém (LEWINSOHN, 2009, p. 82-83).

Nessa concepção, o mestre não ensina, orienta. O que parece evidenciar-se na fala do Mestre Biu é a necessidade de colocar o outro em situação de aprendizado (Hartmann e Castro, 2013). O saber passa pelo corpo e apresenta-se como uma vivência singular para cada pessoa envolvida nesse processo.

Da mesma forma, entre os contadores de causos da região de fronteira entre Brasil e Uruguai, a aprendizagem passa pela convivência, pela observação e escuta (com todo o corpo), como podemos perceber neste depoimento de Tomazito, de 80 anos, contador de causos de Rivera – Uruguai:

4. O projeto é uma iniciativa do INCTI – Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, da Universidade de Brasília, como parte do Programa de INCTs do CNPq.

5. As Figuras do Cavalo Marinho frequentemente são definidas, pelos pesquisadores, como os personagens da brincadeira (Empata Samba, Mané do Baile, Soldado, Véia do Bambu, etc.). No entanto, de acordo com Mestre Biu, há uma distinção entre figura e personagem: “A figura não é personagem. A figura está com a máscara. Personagens somos nós humanos. Personagem é o Galante” (HARTMANN; CASTRO, 2013, p. 117).

Minha grande escola, mina primeira, foi uma cozinha de estância, cheia de fumo, com uns banquinhos baixos, com uma meia lua de peões de todas as idades, negros, brancos, velhos, meninos – porque nas fazendas tem de tudo – e com muito cheio de carne assada (...). Ademais, o que aprendi ali... Madrugávamos, nos levantávamos e íamos, e então ouvíamos os contos dos personagens e de suas vidas impressionantes (HARTMANN, 2011, p. 100)⁶.

O mesmo se dá no contexto de algumas performances tradicionais maranhenses, como afirma D. Vitória, brincante do Boi e do Tambor de Crioula da Liberdade, em São Luiz (MA), então com 85 anos: “A qualidade que tem é o saber. A gente tá olhando, né. A pessoa, quando ele é bom, de qualquer coisa, de dança, de tudo, é só ele olhar e ele aprende. Ele já tem o dom dele, ali. Ele olha, ele aprende como é, como não é” (ABREU, 2010, p. 52). É interessante perceber que os três interlocutores, em distintos contextos, atribuem um lugar especial à recepção no processo de aprendizagem, pois enfatizam os sentidos do “olhar” e do “escutar” como alguns dos principais elementos do processo de transmissão dos saberes performáticos.

A fim de melhor compreendermos esse processo, encontramos em Richard Schechner proposições bastante operativas. A partir de uma frutífera parceria com o antropólogo Victor Turner, Schechner foi responsável, na década de 70, pela criação dos Estudos da Performance (*Performance Studies*), campo fundamentalmente interdisciplinar e intercultural que envolve diversas artes, atividades e comportamentos⁷.

Na obra *Between Theatre and Anthropology* (1985), cujo primeiro capítulo foi recentemente traduzidos para o português (2011), e na entrevista publicada na Revista Educação & Realidade (2010), Schechner oferece pistas para pensarmos também na relação entre Performance e Educação, mais especificamente na educação em/para a performance:

Educação não deve significar simplesmente sentar-se e ler um livro ou mesmo escutar um professor, escrever no caderno o que dita o professor. A educação precisa ser ativa, envolver num todo *mentecorpoemoção* – tomá-los como uma unidade. Os *Estudos da Performance* são conscientes dessa dialética entre a ação e a reflexão (SCHECHNER, 2010, p. 26).

Dentre os seis pontos de contato entre teatro e antropologia desenvolvidos pelo autor no capítulo referido acima, selecionamos três: a Transformação do Ser e/ou da Consciência, a Sequência Total da Performance e a Transmissão do Conhecimento da Performance⁸, para refletir sobre uma prática específica que realizamos com quatro jovens atrizes que vivenciaram o Tambor de Crioula durante um processo de montagem de espetáculo teatral, no âmbito do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG).

6. Tradução nossa. Trecho original: “grande escuela, mi primera, fue una cocina de estancia llena de humo, con unos banquitos bajos, con una media luna de paisanos de todas las edades, negros, blancos, viejos, gurizes – porque en las estancias hay de todo – y con mucho olor a carne asada (...) Además, lo que yo aprendí allí... Nos madrugábamos, nos levantábamos y nos íbamos, y entonces uno oía los cuentos de los personajes y de sus vidas impresionantes.

7. Schechner organiza as atividades performativas da seguinte maneira: de acordo com a relativa “artificialidade” da atividade ou gênero, com a necessidade de treinamento formal, com o relacionamento entre “espaço teatral” e “evento teatral” e com o *status* social e ontológico de quem está atuando e de quem está sendo representado (1992, p. 273).

8. Os outros três pontos de contato são: Interação entre Audiência e Performer, Intensidade da Performance e Como as Performances são Geradas e Avaliadas. A escolha de três pontos se deu em função das limitações de formato do artigo.

Iniciaremos refletindo a respeito da Transformação do Ser e/ou Consciência, já que esse ponto ajudará a pensar não somente a transmissão de conhecimento, mas também a ideia de liminaridade. Schechner exemplifica a Transformação do Ser ou Consciência que se dá na experiência da performance, em parte, descrevendo detalhes da dança das renas, dos yaquis do Arizona. Questiona se o dançarino que performa seria simultaneamente homem e cervo, entendendo que “nos momentos em que o dançarino é um ‘não eu’ e, contudo, um ‘não não eu’, sua própria identidade, e aquela do cervo, é localizável apenas nas áreas liminais da ‘caracterização’, ‘representação’, ‘imitação’, ‘transportação’ e ‘transformação’” (2011, p. 214).

A noção de liminaridade, tal como é utilizada por Schechner, é oriunda dos estudos de Victor Turner sobre o processo ritual. Turner destaca das situações desarmônicas que ocorrem no processo social, chamadas por ele de “dramas sociais”, quatro fases distintas: quebra (separação), crise, reparação (ação remediadora) e reintegração ou reconhecimento da cisão. Para o autor, estes momentos de passagem, ou liminaridade, carregam um grande potencial de transformação, pois preveem a inversão da estrutura normal da sociedade, trazendo à tona o que não é revelado no cotidiano (daí o fato da arte ser associada à liminaridade). Ainda segundo Turner (1992, p. 79), a performance também transforma a si mesma, pois as regras podem emoldurá-la, mas o fluxo de ação e interação com esta moldura (*frame*) pode conduzir a *insights* e gerar novos símbolos e significados, que podem ser incorporados em subseqüentes performances. Esse espaço liminal passa a ser, então, o local da performance por excelência. É nessa liminaridade que podemos localizar, por nossa vez, um forte ponto de contato entre as manifestações performáticas de cunho tradicional e a cena teatral contemporânea.

Embora o ponto da Transformação do Ser e/ou Consciência, mencionado acima, não seja diretamente relacionado com transmissão de conhecimento, perpassa esse universo, já que para Schechner,

(...) seja como for conceitualmente, as técnicas de “chegar lá”, de preparar o performer para performatizar, são em grande parte as mesmas para o dançarino cervo e para o dançarino do transe libanês ou para um ator interpretando um papel em Nova Iorque: observação, prática, imitação, correção, repetição (2011, p. 214).

Pensar em transformação é, portanto, pensar em aprendizado. Mais ainda, pensar em aprendizado, da maneira como Schechner vê a transmissão do saber performático, é pensar em liminaridade novamente, já que o aprendizado aqui é relacional e, como tal, ocorre no espaço entre sujeitos.

Outro ponto de contato é o que ele chamou de Sequência Total da Performance, que seria uma “sequência total de sete partes, de treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos, performance, esfriamento e balanço” (2011, p. 222-3). Ao tratar dessas partes, Schechner, novamente, ainda que não seja sua principal intenção, reforça elementos ligados ao aprendizado e manutenção do saber da performance, já que compara, por exemplo, o tempo de treinamento/preparação que antecede a performance em contextos como o Kathakali e o Ramlila indianos com esse mesmo momento no caso de manifestações artísticas norte-americanas (teatro, jazz, etc.).

O autor menciona também a Transmissão do Conhecimento Performático como um desses pontos essenciais do contato entre teatro e antropologia. Para ele, “normalmente, o que acontece no palco pode ser transmitido por um mestre a um neófito, e estas ações constituem a maior parte do que é ensinado durante o treinamento” (2011, p. 227). Como era de se esperar, essa Transmissão do Conhecimento Performático passa muitas vezes pela esfera das tradições orais. A transmissão oral está diretamente relacionada com a presença do mestre e com o aprendizado que só se dá em vivência e exercício, ou seja, se aprende a fazer fazendo e observando aquele que já domina o saber em questão. É essa a perspectiva do já mencionado Encontro de Saberes que, a partir da tríade “pensar, sentir, fazer”, procura reaproximar os contextos da oralidade e da escrita trazendo para o espaço universitário a “memória viva” dos mestres.

Considerando os pontos brevemente esboçados acima, propomos uma reflexão a respeito da possibilidade de potencializar as vivências da liminaridade nos processos de transmissão do conhecimento da performance no que tange ao ensino-aprendizagem de teatro. Lembremos que o teatro não acontece no palco ou na plateia, mas sim no espaço de relação entre esses dois pontos. Desse modo, exercitar a capacidade de estar nesse espaço de relação, de estar em performance, é fundamental para o aprendizado sobre/na/para a linguagem.

Exercícios dessa natureza podem se dar no contexto da criação e montagem de espetáculos ou na prática de jogos especificamente teatrais, por exemplo. Todavia, acreditamos que, se a potência de vivência das manifestações performáticas populares tradicionais é similar à desses exercícios, vivenciá-las como metodologia de aprendizado da própria situação de jogo, relação e liminaridade pode ser muito enriquecedor nos processos de formação em teatro.

Dessa maneira, experimentar saberes e fazeres das culturas populares tradicionais pode contribuir para a constituição de um performer de teatro mais ágil e amadurecido ao transitar nesse espaço margem. É necessário, entretanto, pensar no que seria válido como vivência dessa natureza. Seria o rigoroso apren-

dizado de formas e técnicas? Ao avaliar o contato do performer com culturas diferentes da sua, Schechner avalia que não se deve partir da apropriação direta – de imitações, mas de “padrões subjacentes”⁹, que compreenderiam, segundo ele, o próprio pensamento da performance:

a relação mestre aprendiz; a manipulação direta do corpo como um meio de transmitir conhecimento performático; respeito pelo ‘aprendizado do corpo’ como distinto do ‘aprendizado da cabeça’; também a consideração do texto performático como uma trança de várias ‘linguagens’ performáticas, sem que nenhuma possa exigir a primazia (2011, p. 228).

Entender esses “padrões subjacentes”, que ele afirma serem o pensamento da performance, e adaptá-los ou relacioná-los ao exercício da performance em si é fundamental e Schechner não é o primeiro e nem será a último a propor caminhos nessa direção. Ele próprio menciona, por exemplo, Eugenio Barba e a Antropologia Teatral como propostas que correm no mesmo sentido. Barba também pode ser um interlocutor interessante para pensar o conceito de texto performático, que Schechner chama de trança de várias linguagens. Para Barba, “a palavra texto, antes de significar texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significava tecedura” (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 240). Novamente, o tecido, a trama, não estão contidos no fio. Eles só se estabelecem no espaço de relação, ou seja, nas inúmeras maneiras em que o fio pode ser trançado/entrelaçado para ganhar uma ou outra estrutura. Esse espaço talvez esteja entre a mão e o fio. Não é um nem outro. Estamos outra vez na fronteira, no entremundo, na liminaridade. E é aí que a transmissão/reconstrução do saber acontece.

Vale ressaltar, porém, que ainda que o importante não seja reproduzir ou apropriar-se de formas, tais manifestações performáticas não se separam de seus modos de fazer. O modo de fazer é também a manifestação em si. E sendo a manifestação, vivenciar tais modos de fazer é também entrar em contato com o cerne da experiência da coisa. Por outro lado, experimentar a forma pela forma pode não significar entrar em real contato com aquela manifestação cultural e nem com seus padrões subjacentes.

Dentre os padrões subjacentes citados pelo autor estão “a relação mestre aprendiz; e a manipulação direta do corpo como um meio de transmitir conhecimento performático” (SCHECHNER, 2011, p. 218). Mencionaremos esse dois padrões a partir da breve experiência proposta em processo de montagem de espetáculo teatral realizado como parte da graduação em teatro de quatro jovens atrizes, alunas da Universidade Federal de Goiás. A proposta foi desenvolvida na disciplina de Oficina do Espetáculo VIII, ministrada no segundo semestre de 2015.

9. Podemos relacionar essa noção de “padrões subjacentes” à proposta de Beti Rabetti, no artigo já mencionado (2000), de reconhecimento e valorização dos “repertórios técnicos” existentes nas performances populares e tradicionais.

Durante a disciplina, que contou com encontros de 10 horas semanais ao longo de um semestre letivo, a intenção foi realizar o aquecimento e o treinamento para o exercício da cena vivenciando uma manifestação performática tradicional maranhense, feita em louvor a São Benedito, chamada Tambor de Crioula¹⁰.

A escolha do Tambor de Crioula para o trabalho deu-se também em função do grupo ser composto somente de mulheres e do mote do espetáculo estar relacionado com a busca de personagens femininas. Todavia, a proposta de treinamento baseou-se também em dois outros elementos. Em primeiro lugar, o fato de o grupo ter passado por experiências conflituosas que fragilizaram o jogo coletivo e a disponibilidade para o contato/brincadeira com o outro. Em segundo lugar, a experiência anterior da professora da disciplina com essa manifestação popular. As alunas em questão nunca haviam brincado o Tambor de Crioula, embora uma relate já ter assistido a brincadeira anteriormente¹¹.

10. Em sua versão mais difundida, a dança acontece em uma roda formada por mulheres denominadas "coreiras", vestidas com saias rodadas. Uma de cada vez, as mulheres entram no meio da roda e dançam diante dos três tambores usados para tocar a música da brincadeira. A troca da coreira que está no meio da roda se dá no momento em que outra coreira entra na roda e chama a primeira para a 'punga', que é uma espécie de umbigada entre as duas brincantes. Até se concretizar a umbigada, muitas vezes, as duas coreiras dançam juntas e se desafiam a determinados movimentos da dança. Depois da umbigada, a primeira sai da roda e a segunda permanece até que outra coreira venha tirá-la. Toda a dança acontece direcionada para o tambor grande, que marca o tempo da 'punga'. As toadas são sempre puxadas por um dos cantadores e respondidas pelo coro, formado tanto pelas mulheres como pelos homens. De acordo com a tradição, apenas mulheres dançam e somente homens tocam. Essa é a estrutura mais comum (ABREU, 2010, p. 80).

11. Dentre as quatro alunas, duas já tinham algum contato com outras manifestações performáticas da cultura tradicional goiana e pernambucana, mas não como praticantes. Três, ao momento da aplicação, eram alunas da licenciatura e uma do bacharelado.

A vivência da brincadeira deu-se nas seguintes etapas: aula informativa inicial sobre a brincadeira, sua estrutura, origem e localização; aprendizado, em sala de aula, no exercício da roda de tambor, de passos e evoluções das coreiras; vivência de três rodas de Tambor de Crioula em contexto extraclasse, realizadas dentro e fora da universidade; constância de vivência de roda, em sala de aula, para aquecimento/treinamento ao longo de todo o semestre; realização de uma vivência em sala de aula com a presença de um coureiro tocando o tambor grande. As vivências extraclasse foram realizadas em eventos promovidos pela parceria entre o Coletivo 22, grupo de dança coordenado pela professora Renata Lima (FEFD/UFG), e o Bumba meu Boi do Rosário, sediado em Pirenópolis (GO), que brinca igualmente o Tambor de Crioula, o qual costuma ser puxado pelo jovem mestre e amo do Boi Noel Carvalho, filho do mestre Tião Carvalho e da mestre Daraína Pregnotato, também coordenadora do Boi do Rosário. Todo o processo foi pautado por uma relação horizontal entre os grupos envolvidos.

Podemos identificar duas vertentes distintas na relação mestre-aprendiz. Uma delas é o contato com a própria professora da disciplina, nesse caso, transmisora de saberes ligados à Oficina do Espetáculo e aprendiz há alguns anos de outras expressões ligadas ao Tambor de Crioula. A outra é o contato direto com mestres de saberes tradicionais e brincantes em rodas de Tambor de Crioula promovidas pelo Grupo, que foram vivenciadas extraclasse.

Durante tais encontros, as alunas participavam da roda de Tambor junto com as outras coreiras, devidamente paramentadas com saias para a dança, vivenciando o risco de estar em roda, pois deveriam estar preparadas para entrar na

brincadeira, se fosse o caso. As alunas relataram que após esses momentos de contato com mestres e brincantes, percebiam que, tanto nas rodas realizadas em sala de aula quanto nas criações de cenas que as sucediam, sua presença se ampliava e mais elementos relacionados ao “estado de brincadeira” (poderíamos pensar aqui nos “padrões subjacentes” propostos por Schechner) iam sendo aprendidos e incorporados.

Em relação ao padrão da manipulação direta do corpo como um meio de transmitir conhecimento performático, vale ressaltar o contato corporal intenso que ocorre entre os brincantes do Tambor de Crioula durante os momentos da roda, e principalmente na “punga” (umbigada entre as duas coreiras brincantes), em que, não raro, a coreira mestre aproveita para aprofundar o contato com as brincantes mais jovens e transmitir seus saberes sobre a precisão de tempo e ritmo, e sobre os processos corporais envolvidos naquela ação. Há ainda o fato de que, durante a roda, as coreiras movem-se em um coletivo, no qual os corpos interagem constantemente uns com os outros, mesmo quando não há toque direto. É importante mencionar que neste processo a professora da disciplina sempre participou da roda e, conseqüentemente, esteve também em contato corporal direto com as alunas. No caso das rodas extraclasse, havia ainda o contato corporal com o mestre coreiro, tocador do tambor grande. Como os movimentos corporais das coreiras são estimulados pelo tambor, muitas vezes o mestre conduz o toque de forma a provocar nelas reações corporais específicas.

Como vimos, neste processo artístico-pedagógico, a vivência da performance tradicional se deu em diferentes contextos: na sala de aula e in loco, com o Grupo de Tambor de Crioula. Isso gerou uma possibilidade de trânsito entre os dois universos performáticos em questão, já que a educadora/professora passou a fazer a mediação entre o exercício da cena teatral e a potência estética oriunda das performances tradicionais. Desse modo, acreditamos que tanto educadores como alunos transitam nesse espaço liminar, elaborando seu aprendizado em performance ENTRE distintos contextos performativos.

No processo mencionado, foi possível identificar claramente um avanço das alunas, tanto na roda de tambor como na criação e montagem do espetáculo teatral¹², com a ampliação da agilidade no jogo e improvisação, aprofundamento na capacidade de foco e concentração, a conscientização do corpo de cada uma no espaço, bem como o estabelecimento de maior coesão do grupo. Em uma perspectiva mais abrangente, percebemos que esse contato com tradições populares desacomoda, nos educadores e nos alunos-artistas participantes, formas de perceber o tempo/espaço ocupado pelas culturas tradicionais e seus mestres fazedores. Se observar, escutar, vivenciar, nas palavras dos próprios

12. O espetáculo, chamado Giral, tinha duração de 50 min. e foi realizado como parte do projeto de diplomação da turma, sendo apresentado ao final de 2015 e, novamente, no início de 2016, na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, mostrando os jogos de quatro atrizes para selecionar e interpretar quatro personagens femininas da reconhecida dramaturgia mundial.

mestres, estão na base dos processos de transmissão das performances tradicionais, experiências de troca, em diferentes contextos, demonstram que são capazes de transformar as maneiras de perceber a si e à alteridade, gerando outras perspectivas éticas e técnicas para o fazer teatral e para o entendimento de conceitos como conhecimento, saber, formação, transmissão e aprendizagem.

Referências Bibliográficas

ABREU, Joana. **Teatro e culturas populares: diálogos para a formação do ator**. Brasília: Ed. Dulcina: Ed. Caleidoscópio, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Unicamp – Hucitec, 1985.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. **O Percevejo – Revista de Teatro, crítica e estética**. PPGT-UNIRIO, Ano 8, n. 8, 2000, p. 19-40.

Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. *In*: FUNARTE-IPHAN. **Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas**. Brasília: CNFCP, 2004. p. 65-83.

_____. Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares na América Latina. *In*: Ari Pedro. (Org.). **Latinidade da América Latina. Enfoques socioantropológicos**. São Paulo: Editora Hucitec, 2008, p. 265-292.

CARVALHO, José Jorge; ÁGUAS, Carla. Encontro de Saberes: um desafio teórico, político e epistemológico. *In*: SANTOS, Boaventura de S.; CUNHA, Teresa. **Actas do Colóquio Internacional Epistemologias do Sul**. Coimbra: CES, 2015.

FABRINI, Verônica. Sul da Cena, sul do saber. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**. UFPB, v. 4, n. 1, 2013, p. 11-25.

HARTMANN, Luciana. **Gesto, palavra e memória: performances de contadores de causos**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

HARTMANN, Luciana; CASTRO, Rita de Almeida. Saberes que se Encontram: reflexões sobre uma experiência de troca com Mestre Biu Alexandre. **Revista Digital do LAV**. Santa Maria/RS, UFSM, Ano VI, n. 10, 2013, p. 113-126.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O Ator Brincante: no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho**. Dissertação (Mestrado em Artes). Campinas: UNICAMP, 2009.

PAVIS, Patrice. **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RABETTI, Beti. Memória e culturas do popular no teatro: o típico e as técnicas. **O Percevejo – Revista de Teatro, crítica e estética**. PPGT-UNIRIO, Ano 8, n. 8, 2000, p. 3-18.

SCHECHNER, Richard. **Between Theatre and Antropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. Victor Turner's Last Adventure. *In*: TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. 2a. ed. New York: P. A. J. Publications, 1992.

_____. Pontos de Contato entre o pensamento Antropológico e o Teatral. **Cadernos de Campo** – Revista dos alunos de Pós-graduação em Antropologia Social da USP, v. 20, n. 20, 2011, p. 213-236.

SCHECHNER, R.; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo. O que pode a performance na educação? Uma entrevista com Richard Schechner. **Educação & Realidade**, v. 2, n. 35, p. 22-35, maio/ago, 2010.

SINGER, Milton. **When a Great Tradition Modernizes**. Chicago, University of Chicago Press, 1972.

TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. 2ª. ed. New York: P. A. J. Publications, 1992.

Arte: uma estética de resistência

Alberto Carlos de Souza

Universidad Nacional de Rosario - Argentina

RESUMO

Este estudo buscou re-visitatar as duas concepções de Arte – pedagógica e reflexiva –, forjadas ao longo da História e sua relação com o pensamento estético brasileiro de resistência. A partir da década de 60, tal pensamento atribuiu uma finalidade pedagógica à Arte, incumbindo-lhe a tarefa crítica social e política de engajamento emancipatório humano: neste cenário destacou-se o Teatro do Oprimido, o Cinema Novo e a música de protesto de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, entre muitos outros.

PALAVRAS-CHAVE: Música Popular Brasileira. História. Pensamento estético.

ABSTRACT

This study sought to re-visit the two conceptions of Art – pedagogical and reflective – forged throughout history and its relationship with the Brazilian aesthetic thought of resistance. From the 60's, such thinking has given a pedagogical purpose to art, charged with the task of social criticism and political engagement human emancipatory: in this scenario mainly determined by the Theater of the Oppressed, the new movies and the protest song by Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, among many others.

KEYWORDS: Brazilian Popular Music. History. Aesthetic thought.

Arte: uma estética de resistência

*Alberto Carlos de Souza*¹

Universidad Nacional de Rosario - Argentina

Introdução

Ao longo dos tempos duas concepções – a pedagógica e a reflexiva –, marcaram a relação da Arte com a sociedade. A partir da década de 60 o pensamento estético brasileiro de esquerda atribuiu uma finalidade pedagógica à arte, incumbindo-lhe a tarefa de crítica social e política de engajamento emancipatório humano: neste cenário destacou-se o Teatro do Oprimido, o Cinema Novo e a música de protesto.

Este estudo buscou re-visitar as duas concepções de Arte, pensadas em sua relação com a sociedade: ao longo dos tempos, elas foram forjadas como pedagógica ou reflexiva. Walter Benjamin trouxe uma relevante contribuição para a teoria da Arte, analisando a relação entre arte e o público na sociedade contemporânea: assumindo que a obra de arte tinha uma aura que ao longo dos tempos foi perdida em função de uma reprodutibilidade técnica. Para, Adorno na contemporaneidade a arte tem sido usada, através dos produtos da Indústria Cultural, assim como os meios de comunicação de massa (cinema, TV, desenho animados, etc.) são caracterizados por ele, como medíocres, alienantes, conservadores e autoritários. Para ambos, pensamento e linguagem são indissociáveis. A partir da década de 60, fortemente marcado pelo regime ditatorial, o pensamento estético brasileiro de esquerda atribuiu uma finalidade pedagógica à arte, incumbindo-lhe a tarefa de crítica social e política de engajamento emancipatório humano. Destacou-se neste cenário o teatro do oprimido, a poesia de Ferreira Gullar, o Cinema Novo e música de protesto de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento, dentre muitos outros.

1. Doutorando em Humanidades pela Universidad Nacional de Rosario - Argentina. Mestre em História pela Universidade Salgado de Oliveira- Niterói/RJ. Professor de Arte da Secretaria Municipal de Vitória e Serra/ES.

Ao longo da História duas grandes concepções, a pedagógica e a expressiva, nortearam a compreensão da Arte (CHAUI, 1997). Muitos filósofos escreveram sobre a arte, interpretando-a ora na perspectiva pedagógica, ora na perspectiva expressiva. Dentre esses muitos filósofos, daremos neste capítulo especial atenção a Walter Benjamin e a questão da reprodutibilidade técnica.

Tais concepções – pedagógica e reflexiva –, foram inauguradas respectivamente por Platão e Aristóteles. A este respeito, Chauí (1997, p. 323) considera que,

A concepção platônica, que sofrerá alterações no curso da História sociocultural, considera a arte uma forma de conhecimento. A aristotélica, que também sofrerá mudanças no correr da história, toma a arte como uma atividade prática.

As primeiras considerações sobre a Arte foram elaboradas por Platão (437 a.C. - 347 a.C.), um dos principais pensadores gregos e que influenciou profundamente a filosofia ocidental (LEGRAND, 1986).

Para Platão a arte se situa no plano mais baixo do conhecimento visto que é a imitação imperfeita das coisas sensíveis, já que as coisas sensíveis, por sua vez, são cópias imperfeitas das essências inteligíveis ou idéias. Em “A República”, por exemplo, Platão expõe a pedagogia de uma cidade perfeita (CHAUI, 1997).

Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), discípulo e rival de Platão, também elaborou considerações sobre a Arte (LEGRAND, 1986).

Rivalizando-se com Platão, a concepção aristotélica, toma a arte como atividade prática fabricadora. Para Chauí (1997, p. 323), A concepção aristotélica parte da diferença entre o teórico e o prático, decorrente da diferença entre o necessário e o possível, tomando a arte como atividade prática fabricadora.

Situando a arte como atividade prática fabricadora, Aristóteles inaugura a concepção reflexiva da mesma; uma arte concreta, a serviço do homem. No entanto, este filósofo também contribuiu para consolidar o papel pedagógico da arte, particularmente na tragédia:

Aristóteles, na Arte poética, desenvolve longamente o papel pedagógico das artes, particularmente a tragédia, que, segundo o filósofo tem a função de produzir a catarse, isto é, a purificação espiritual dos expectadores, comovidos e apavorados com a fúria, o horror e as consequências das paixões que movem as personagens trágicas. Essa função catártica é atribuída sobretudo à música (CHAUI, 1997, p. 323-324).

As idéias de Aristóteles perduraram por muitos séculos. No século XIX tais idéias foram enriquecidas por duas grandes contribuições, a saber:

1º) A discussão sobre a utilidade social das artes – particularmente a arquitetura e;

2º) A afirmação sobre o caráter lúdico da arte, que passou a ser considerada jogo, liberdade criadora, embriaguez, delírio e vontade de potência afirmativa da vida. Trata-se da contribuição de Nietzsche, para quem a arte é “um estado de vigor animal”, “uma exaltação do sentimento da vida e um estimulante da vida” (CHAUÍ, 1997).

A concepção pedagógica sobre a arte reaparece com Immanuel Kant (1724 - 1804), um filósofo alemão que nasceu e viveu toda a sua vida na cidade de Königsberg, na Alemanha (LEGRAND, 1986).

Para Kant,

[...] a função mais alta da arte é produzir o **sentimento do sublime**, isto é a elevação e o arrebatamento de nosso espírito diante da beleza como algo terrível, espantoso, aproximação do infinito (CHAUÍ, 1997, p. 324).

Friedrich Hegel (1770 - 1831), outro filósofo alemão nascido no século XVIII, também deu conta de discutir o que é Arte (LEGRAND, 1986).

Hegel valida a concepção pedagógica da arte ao reafirmar o seu papel educativo, que é efetuado em duas modalidades sucessivas, afeitas à educação moral e à pureza da forma. Assim posto, a pedagogia artística de Hegel,

[...] se efetua sob duas modalidades sucessivas: na primeira, a arte é o meio para a educação moral da sociedade (como Aristóteles havia mostrado a respeito da tragédia); na segunda, pela maneira como destrói a brutalidade da matéria, impondo-lhe a pureza da forma, educa a sociedade para passar do artístico à espiritualidade da religião, isto é, para passar da religião da exterioridade (os deuses e espíritos estão visíveis na Natureza) à religião da interioridade (o absoluto é a razão e a verdade) (CHAUÍ, 1997, p. 324).

Para *Hall* (2006), na modernidade reflexiva em que vivemos o homem – diferente da concepção iluminista ou sociológica –, é um sujeito descentrado e que vive em crise de identidade, visto que as velhas identidades estão continuamente sendo substituídas por novas identidades. Nesta perspectiva, o autor parte de três concepções de sujeitos construídos e assumidos ao longo do processo histórico que determina as identidades, a saber:

- O sujeito iluminista: aquele que era centrado, possuindo uma concepção individualizada na qual o centro essencial do “Eu” correspondia à sua identidade;
- O sujeito sociológico: aquele que rompeu com esta concepção na medida em que passou por transformações de idéias, de pensamentos, a partir de onde começou a interagir com a sociedade e,
- O sujeito pós-moderno: aquele que faz ruptura com a concepção sociológica, quando é perturbado com as mudanças estruturadas e institucionais, assumindo identidades diferentes em diferentes momentos.

Dessa forma, Hall (2006) entende que neste tempo em que nós vivemos, marcado pela globalização, a crise de identidade é inevitável. Assim posto, entendemos ser função da escola criar junto ao alunado um espaço de valorização de seu patrimônio cultural e para tal, consideramos a teoria dos lugares de memória – conforme proposição de Nora (1984) em que a teoria dos lugares da memória foi formulada e desenvolvida a partir dos seminários orientados por Nora na *École Pratique de Hautes Etudes*, de Paris, entre 1978 e 1981, sendo editada em “*Les Lieux de Mémoire*”, uma obra composta por quatro volumes. Reportando-se à memória nacional francesa, Nora, nesta obra, considera ser importante inventariar os lugares onde a memória – cada vez mais ameaçada de desaparecer -, ainda permanece encarnada, graças à vontade dos homens e apesar da passagem do tempo. Para Nora (1992) símbolos, festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus são lugares de memória.

A respeito de cultura, Laraia (2005), conclui que,

[...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema (LARAIA, 2005, p. 101).

Há de se considerar, ainda, que na concepção pedagógica atual, existe uma indissolubilidade entre educação e cultura,

[...] porque a educação como formação e instrumento de participação precisa partir das potencialidades do educando e motivá-lo à criatividade própria. A cultura constitui o contexto próprio da educação, porque é motivação fundamental para a mobilização comunitária e quadro concreto da criatividade histórica (DEMO, 1993, p. 58).

A LDB prescreve que, entre outros conhecimentos, o ensino de Arte e da História constituem componentes curriculares obrigatórios, nos diversos níveis da educação fundamental, de forma a promover a consciência e o desenvolvimento cultural – local e universal –, dos alunos. De acordo com a referida lei, o ensino deverá valorizar a experiência extracurricular dos educandos e, tais disciplinas Educação Artística e História, esteve em concordância com as recomendações dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), uma vez que:

[...] É fundamental que a escola assuma a valorização da cultura de seu próprio grupo (...) buscando ultrapassar seus limites, propiciando às crianças e aos jovens pertencentes aos diferentes grupos sociais o acesso ao saber (...) relevantes da cultura brasileira no âmbito nacional e regional como no que faz parte do patrimônio universal da humanidade (BRASIL, 1998, p. 44).

A Escola, nessa perspectiva, enquanto instituição formadora tem um relevante papel na valorização do patrimônio cultural. Assim posto, a Lei Diretrizes e Bases da Educação (LDB), estabelece em seu artigo primeiro que “a educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade e nas manifestações culturais” (BRZEZINSK, 2002, p. 246).

Em seu artigo 26º, a referida LDB recomenda que os sistemas de ensino e estabelecimento escolar devem ter, no ensino fundamental e médio, uma base nacional comum e outra diversificada, “exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e da clientela” (BRZEZINSK, 2002, p. 246).

A LDB prescreve que, entre outros conhecimentos, o ensino de Arte e da História constituem componentes curriculares obrigatórios, nos diversos níveis da educação fundamental, de forma a promover a consciência e o desenvolvimento cultural – local e universal –, dos alunos. De acordo com a referida lei, o ensino deverá valorizar a experiência extracurricular dos educandos e, foi nesta perspectiva que se inseriu este processo interdisciplinar de ensino que foi viabilizado por essas referidas disciplinas com os alunos.

Para início desta problematização a respeito do conceito de patrimônio cultural. Segundo o artigo 216 da nossa Constituição (BRASIL, 1992, p. 120), “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referências à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, os objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico e científico.

Dentre os muitos bens que constituem o patrimônio cultural local e universal do Brasil e do exterior, são reconhecidos pelos seus próprios cidadãos, onde a cultura e a Arte estão amalgadas. De fato, a Cultural local e global e a Arte é um lugar de memória, realidade onde se imbricam e implicam a memória e a história.

Walter Benedix Schönflies Benjamin (1892 - 1940) foi ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo, associado com a Escola de Frankfurt e a Teoria Crítica. Walter Benjamin trouxe uma relevante contribuição para a teoria da Arte, especialmente em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936.

Na referido estudo, Benjamin analisa a relação entre arte e o público na sociedade contemporânea, assumindo que a obra de arte tinha uma aura que ao longo dos tempos foi perdida em função de uma reprodutibilidade técnica.

A esse respeito, há de considerar que a Arte esta amalgada com a noção de Patrimônio que se confunde com a de propriedade. Em muitos aspectos, tem um caráter prático, mas possuem um efeito de significados mágico-religiosos e sociais denominados por MAUSS (1974) com “fatos sociais totais”. Esses bens têm sua origem econômica, moral, religiosa, mágica, política, estética e psicológica, pois são partes inseparáveis de um conjunto total social e cósmica de ultrapassar a condição humana. A essa noção Marcel Mauss pontua que,

[...] se a noção de espírito nos pareceu ligada à de propriedade, inversamente esta se liga àquela. Propriedade e força são dois termos inseparáveis; propriedade e espírito se confundem (MAUSS, 1974, p. 133).

Mas afinal, o que é uma aura? Para Benjamin aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Nas sociedades tradicionais, na experiência da obra com o público existia uma distância e reverência entre cada obra de arte e o observador: essa obra era única. Assim posto, Benjamin refere que naquelas sociedades a obra de arte, sendo única, possuía o valor de culto:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. A forma mais primitiva da inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual inicialmente mágico, e depois religioso (BENJAMIN, 1994, p. 170-171).

No decorrer dos tempos muitos avanços técnicos possibilitaram a reprodução da obra de arte, o que significou a destruição gradativa de sua aura. Dentre esses avanços técnicos destacam-se, na idade média, a xilogravura e no início do século XIX a litografia, como formas de ilustração da vida cotidiana. A xilogravura possibilitou que o desenho se tornasse reprodutivo e a litografia pela primeira vez possibilitou produções em massa como na xilogravura, porém sob forma de criações sempre novas (BENJAMIN, 1994).

No entanto, Benjamin considera que a grande possibilidade de reprodução da arte somente se dará a partir da invenção da fotografia:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Com o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral (BENJAMIN, 1994, p. 167).

A fotografia abre espaço para uma nova forma de reprodução da arte: o cinema que de início era mudo, visto que a reprodução técnica do som iniciou-se posteriormente à fotografia.

O cinema surgiu como uma criação da coletividade, visto que um filme para ser rentável teria que atingir um público de milhões de pessoas em todo o mundo. Desta forma,

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem o seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A

difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade (BENJAMIN, 1994, p. 172).

Entretanto, o autor considera que mesmo antes dos avanços tecnológicos que possibilitaram a reprodução maciça das obras, a arte sempre foi reproduzível, pois,

O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” não há referência à televisão enquanto instrumento de comunicação de massas: há de se considerar que o referido ensaio foi publicado em 1936 e que a morte de Benjamin se dá em 1940. Só para esclarecer, a comercialização em grande escala do tubo de televisão aconteceu a partir de 1945.

Ao longo dos tempos a arte, antes única, evoluiu de sua função ritual para o lugar de objeto de comunicação de massas. Neste processo, a arte perdeu sua aura e, cada vez mais reproduzida, passa a fundar-se na política. Na opinião de Benjamin o fim dessa aura significou uma possibilidade de libertação artística para uma sociedade européia marcada por movimentos fascistas e totalitários; contexto histórico no qual o presente o ensaio em análise foi escrito:

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. Mas no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política (BENJAMIN, 1994, p. 17-172).

Para Benjamin a reprodução em série de uma obra (as muitas cópias de um negativo de uma fotografia, por exemplo) gera, desde que observadas as técnicas, uma politização capaz de moldar o senso crítico daquele que observa a cópia, da qual não se distingue o original. A transformação da arte, no Capitalismo, em instrumento de destruição e opressão não se deve à reprodutibilidade da obra da arte, mas à sua apropriação indevida pelo referido sistema capitalista.

Theodor Adorno, contemporâneo e parceiro intelectual de Walter Benjamin na Escola de Frankfurt, também trouxe uma notável contribuição para o campo teórico da Arte. Nascido Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903 - 1969), Theodor Adorno foi filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor.

A música clássica e a indústria cultural, dentre outros, foram objetos de estudo de Theodor Adorno.

Se não fosse filósofo, Adorno certamente teria sido músico: tinha um particular interesse por esta expressão artística; a sua iniciação musical se deu na infância - estimulada pela sua meia-irmã, uma talentosa pianista -, teve aulas de composição, na adolescência e, adulto jovem, na Universidade de Frankfurt (atual Universidade Wolfgang Goethe) além de musicologia, estudou filosofia, psicologia e sociologia.

No campo da música, Adorno considera que a mesma, embora semelhante, não é uma linguagem, pois não possui um sistema de signos:

A música assemelha-se com a linguagem na qualidade de seqüência temporal de sons articulados, que são mais do que meros sons. Eles dizem algo, frequentemente algo humano. Dizem tão mais enfaticamente, quanto mais à maneira elevada estiver a música. A seqüência de sons converteu-se em lógica: existe certo ou errado. Porém, aquilo que foi dito não pode se depreender da música. Ela não compõem nenhum sistema de signos (ADORNO, 2008, p. 1).

Para esse autor, na contemporaneidade a arte tem sido usada, através da Indústria Cultural, como forma de “iludir pelo apelo de felicidade veiculado pelos meios de comunicação de massas. (ADORNO, *apud* BERTONI, 2001).

Os produtos da Indústria Cultural, assim como os meios de comunicação de massa (cinema, TV, desenho animados, etc.) são caracterizados por Adorno como medíocres, alienantes, conservadores e autoritários. Para Adorno a racionalidade técnica é a racionalidade do próprio domínio. A Indústria Cultural seria mais uma forma de expressão do totalitarismo moderno. A idéia de morte da arte convertida em mercadoria do capitalismo.

Benjamin e Adorno, parceiros intelectuais da Escola de Frankfurt, tinham muitos pontos de confluência, mas, também muitos pontos de divergências quando a questão era a Teoria da Arte. Para ambos pensamento e linguagem são indissociáveis. A idéias de Benjamin transitam na questão da morte da aura, ou seja, a perda do caráter de objeto único da obra de arte tradicional.

Adorno refere-se à morte da arte nas sociedades capitalistas, pois as mesmas convertem a cultura em mercadoria.

Resgatando o início deste capítulo, vamos fazer novamente referência às concepções da arte pensada em sua relação com a sociedade. Nesta perspectiva a arte pode ser pedagógica ou expressiva. A partir da década de 60, fortemente marcado pelo regime ditatorial, o pensamento estético brasileiro de esquerda atribuiu uma finalidade pedagógica à arte, incumbindo-lhe a tarefa de crítica social e política de engajamento emancipatório humano.

Nesse contexto, emergiu no cenário brasileiro o teatro de Augusto Boal, a poesia de Ferreira Gullar e José Paulo Paes, o Cinema Novo e música de protesto de Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Milton Nascimento, dentre muitos outros.

Referências

ADORNO, Theodor. Fragmentos sobre música e linguagem (Tradução de Manoel Dourado Bastos). Marília – SP: **Trans/Form/Ação** [on line], v. 31, n. 2, 2008. Disponível em <http://www.scielo.php?script=sci_arttex&pid=SO101-31732008000200010&em&nrm=isso>. Acesso em 13 jun 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica – primeira versão. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BERTONI, Luci Mara. **Arte, indústria cultural e educação**. Cad. CEDES, Campinas, v. 21, n. 54, ago. 2001. Disponível em: http://scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=SO101-3262200/000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 jun. 2009.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais**. Brasília: MEC/SEF, 1998.

_____. **Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988**. São Paulo: Atlas, 1992.

BRZEZINSKI, I. (org). **LDB interpretada: diversos olhares se entrecruzam**. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 9ed. São Paulo: Ática, 1997.

DEMO, P. **Participação é conquista: noções da política social participativa**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1993.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LARAIA, R. B. **Cultura**: um conceito antropológico. 18 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2005.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisa, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

LEGRAND, Gerard. **Dicionário de filosofia**. Lisboa: Edições 70, 1986.

NAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca em sociedades arcaicas. *In*: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Editions Gallimard, 1992.

Características narrativas do modernismo plástico baiano: a problemática do caráter “exótico” da cultura popular local

Neila Dourado Gonçalves Maciel
Universidade Federal de Sergipe

RESUMO

Este artigo visa apresentar uma parte das reflexões obtidas a partir das pesquisas empreendidas no doutorado, defendido em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA. Recorte que aqui se propõe realizar uma breve contextualização da arte moderna em Salvador, abordando a primeira e segunda geração de artistas plásticos modernos, com a preocupação de destacar as características e particularidades regionais, como por exemplo, o foco na apropriação de manifestações e vivências urbanas de matriz popular africana em Salvador, como um referencial de modelo estético, assim como, na insistência em manter a imagem da cidade como um espaço inalterado, referente ao momento anterior as grandes transformações urbanas empreendidas a partir da metade do século XX. Essas narrativas formaram uma espécie de repertório comum, para as obras do artista plástico Carybé, grande expoente modernista, e para a maioria dos artistas atuantes nas primeiras décadas das artes modernas no Bahia, na primeira e na segunda fase deste “movimento”, num contexto baiano, e sobretudo, soteropolitano. Trata-se, pois, do estudo da imagem entendida como informação, como discurso visual e ideológico, pensando na problemática do caráter “exótico” desta apropriação cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Plásticas. Modernismo. Cultura Popular. Carybé.

ABSTRACT

This work seeks to present some of the reflections obtained from the thesis defended at the PPGAU of UFBA in 2015. This proposal aims to realize a brief contextualization of Modern Art in Salvador, covering the first and second generation of modern artists with the intention of highlight the characteristics and regional particularities, such as focus on appropriation of artistic expressions of African popular matrix held in Salvador, as an aesthetic model of reference, as well as the insistence on maintaining the city's image as a city still colonial. These narratives formed a kind of a common repertoire, the works of the artist Carybé, great modernist exponent, and for most artists working in the first decades of modern arts in Bahia, in the first and second stage of this “movement” in a context Bahia. It is about the study of the image seen as information like visual and ideological discourse, thinking about the question of “exotic” meaning of cultural appropriation.

KEYWORDS: Visual Arts. Modernism. Popular Culture. Carybé.

1. José Tertuliano Guimarães venceu o concurso anual da EBA da Bahia no ano de 1928 e conquistou o Prêmio Caminhoá, cuja premiação se constituía numa bolsa de estudos na Academia Julian, na cidade de Paris. Guimarães era visto naquele momento como uma promessa da pintura baiana, e teria como compromisso o envio de um quadro a cada mês e a realização de uma exposição quando retornasse à Salvador. Porém, o artista não satisfaz a expectativa de seus antigos mestres baianos, pois, quando retornou apresentou um traço diferente do tradicional acadêmico. Sua pintura e seu desenho estavam já impregnados dos traços cubistas e expressionistas, os quais deve ter tido contato, mesmo estudando na Academia Julian, conhecida por sua linha mais tradicionalista. A exposição que marcava seu retorno aconteceu em 1932 e foi um escândalo para a classe artística baiana. Sante Scaldaferrri (1997) apresenta diversos depoimentos e notas publicadas nos principais jornais da época, nos quais é possível ter a dimensão do choque causado por alguns traços e cores distorcidos dos quadros e desenhos de Guimarães. O fato é, que esta exposição marcou o universo das artes em Salvador, ainda que de maneira negativa para o pintor, visto que o mesmo foi considerado como um talento desperdiçado. A carreira promissora deste artista foi prejudicada e o mesmo só teve espaço como ilustrador em algumas revistas modernistas e jornais menos conservadores, tais como a Revista Seiva e Flama.

2. Esta exposição coletiva foi uma iniciativa do jornalista Odorico Tavares e do escritor Jorge Amado, os quais se organizaram para trazer muitos trabalhos de modernistas cariocas e paulistanos para essa mostra realizada na antiga Biblioteca Pública, na Praça Municipal.

Características narrativas do modernismo plástico baiano: a problemática do caráter “exótico” da cultura popular local

Neila Dourado Gonçalves Maciel
Universidade Federal de Sergipe

A chamada primeira geração de artistas plásticos modernistas baianos desponta no final dos anos de 1940. O cenário artístico de Salvador era pequeno, e ainda muito restrito aos grandes mestres saídos da Escola de Belas Artes, instituição de longa tradição, calcada no academicismo, nesse momento já parte da Universidade da Bahia¹. Entretanto, a iniciativa de alguns artistas iria mudar por completo a produção baiana. Os salões da ALA (Ala das letras e das Artes), realizados de 1937 até 1948, organizados pelos acadêmicos sob a liderança do crítico Carlos Chiacchio, assim como os Salões patrocinados pela própria EBA, contribuíram para o lento processo de abertura para as novas propostas, as quais figuravam lado a lado com a arte tradicional expostas em seções diferentes. O terreno também continuava a ser semeado por alguns críticos favoráveis ao modernismo, os quais mantinham colunas semanais, numa espécie de catequização do público, na tentativa de que este absorvesse “o moderno” sem tantos choques, como acontecera com as tímidas experiências exibidas pelo jovem José Guimarães em 1932 e ainda, na mostra organizada pelo gravador e pintor paulista Manoel Martins em 1944². Também foram promovidas algumas conferências e palestras, tais como as proferidas pelo crítico de arte Mário Barata em 1948 na Biblioteca Pública. Patrocinado pela Secretaria de Educação e Saúde, Barata abordou temas como: Elementos de arte moderna; Do impressionismo ao fauvismo; Do cubismo aos nossos dias; Cultura como fenômeno nacional e arte, etc. (FLEXOR, 2003, p. 29). Eventos que permitiram uma maior aproximação dos artistas e do público com as bases e as discussões do modernismo.

Dentre os primeiros engajados com os ideais modernistas, Mário Cravo Júnior pode ser considerado como o artista símbolo dessa primeira geração de modernos na Bahia. Cravo começou a participar dos Salões da ALA, desde 1944, com esculturas que já fugiam da concepção acadêmica, debruçando-se mais nas experiências com os materiais do que propriamente com a temática ou a forma final. Entre todas as técnicas, é a escultura que mais o instigou. Esculpiu na madeira, pedra, resina, barro, mas o metal é seu grande eleito. É conhecido como “o escultor da Bahia” até os dias de hoje, e único artista vivo deste grupo.

Para a crítica Matilde Matos, “Mário Cravo Júnior foi o elemento aglutinador, mentor e porta-voz da geração de 45 [...]. Dos primeiros a procurar nas nossas raízes culturais inspiração para o seu trabalho, na forma, material e conteúdo [...]” (*In* PORTUGAL, 1994, p. 12). Muito deste papel aglutinador se deve ao fato de que este artista manteve um ateliê num edifício inacabado de um antigo cassino, hoje Grande Hotel da Barra, localizado nas imediações do Porto da Barra, cujo espaço servia de “quartel general” da renovação das artes na Bahia. Além de Mário Cravo Júnior, apareceram nesse mesmo período Carlos Bastos e Genaro de Carvalho. São estes três nomes que despontam na investigação e nas experiências formais, na busca por uma arte que fugisse dos modelos acadêmicos, ainda tão valorizados no panorama de Salvador. Seguindo os caminhos das inquietações dos três, o ateliê de Mário Cravo era frequentado por muitos poetas, jornalistas, escritores como por exemplo, José Pedreira, Wilson Rocha, Carlos Eduardo da Rocha, além de muitos outros artistas, os quais vieram a formar a “primeira geração” de modernos, entre eles: Jenner Augusto, Rubem Valentim, Lygia Sampaio, Isa Moniz de Aragão, Maria Célia Amado, Raimundo de Oliveira, e também, Carybé, artista argentino que fixa moradia definitiva na Bahia em 1953.

É interessante observar que os três primeiros foram buscar outros referenciais para suas obras, ou seja, mudaram seu raio de visão do tradicional modelo europeu pós-impressionista, como muitos ainda faziam, para um modelo mais aberto, mais voltado à experimentação individual. Cravo e Carlos Bastos viajaram em 1945 para os Estados Unidos, país que passou a atrair todas as atenções depois do término da Segunda Guerra Mundial. Genaro, por sua vez, foi ao Rio de Janeiro complementar seus estudos e também encontrou um ambiente propício, onde o moderno estava bem consolidado. Apesar de ter ficado mais conhecido pela tapeçaria desenvolvida posteriormente, Genaro foi muito importante para a renovação da pintura naqueles primeiros anos. Foi um colorista sem apego às tradições, simpaticamente com o desenho fluído e até um tanto abstrato, tendência que se consolidaria nos anos sessenta.

Em 1949, o trio já havia retornado a Salvador e a partir de então começaram a implementar uma profunda transformação da arte local, ainda que individualmente. As novas esculturas, pinturas, gravuras e desenhos apresentados ao público baiano nas exposições individuais desses artistas, ainda em 1949, já denotavam a reviravolta no tratamento das formas e, sobretudo, o aparecimento de uma característica que marcaria toda esta primeira geração de modernistas, o envolvimento com a cultura popular. O próprio Mário Cravo Júnior afirma que naquele momento, essa preocupação já fazia parte dos interesses: "Ao regressar da América para Salvador, estava definida a minha posição profissional. Restava-me, então, viver e conviver com minha cidade" (CRAVO, 2001, p. 67). Entretanto, é importante destacar que as esculturas, praticamente abstratas, de Mário Cravo Júnior, as pinturas com um toque sensualizado de influência surrealista e cubista de Carlos Bastos e as formas distantes da perspectiva tradicional, assim como as cores fortes e carregadas próximas ao fauvismo de Genaro de Carvalho, ainda encontraram resistência mesmo depois de todas as iniciativas acima relatadas. É importante destacar que o ambiente hostil e as provocações, exercidas após estas primeiras exposições, não tiveram origem e nem foram fomentadas pela Escola de Belas Artes, mas partiram dos posicionamentos de alguns intelectuais reacionários da época. Muito embora, os professores desta instituição não tenham participado diretamente da chegada da arte moderna em Salvador. Somente a partir de 1960, na gestão do Reitor Edgar Santos e do Diretor da EBA, Mendonça Filho, é que houveram novos concursos e contratações para a admissão de artistas modernos para atuarem como professores, alterando a proposta estético-pedagógica da instituição. Entre esses novos artistas professores se destacam: Zélia Maria, Henrique Oswald, Mercedes Kruschewsky, Udo Knoff, Juarez Paraíso, entre outros, os quais formariam a segunda geração de modernistas.



Figura 1 – Mário Cravo Jr. Composição em espiral. 1949. Latão e cobre. Não dimensionado. Fonte: MACIEL, 2015.

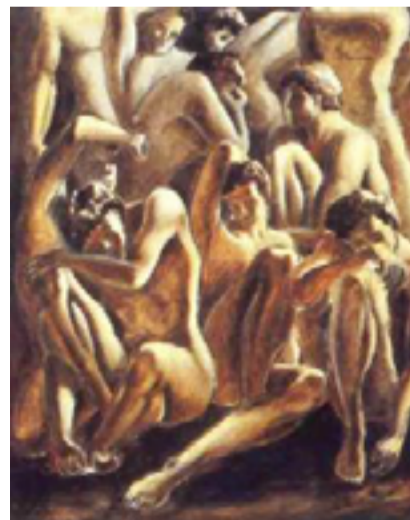


Figura 2 – Carlos Bastos. Nus. 1946. Óleo s/ tela. Fonte: MACIEL, 2015.



Figura 3 – Genaro de Carvalho. A Martiniquenha. Década de 1950. Óleo s/ tela. Roberto Alban Galeria de Arte. Fonte: MACIEL, 2015.

As polêmicas geradas nas primeiras exposições do trio supracitado só aumentavam o interesse pelo assunto e logo o trio se tornou um grupo grande. Estes artistas não possuíam uma ideologia em comum, nem mesmo formavam uma escola, ou grupo coeso, ao contrário, cada um seguia com suas mais diversas técnicas e experimentações e era esta a grande novidade do conjunto. O depoimento de Mário Cravo Júnior confirma: “Nossa aproximação adveio da descoberta mútua das ansiedades e inquietações plásticas identificáveis em nossos primeiros trabalhos. [...] Não existia ‘congratamento’ ideológico” (*Ibid.*, p. 28). No entanto, havia uma ligação muito forte entre eles, uma busca contínua por uma arte que falasse da terra, da Bahia, de suas cores, costumes, gente e riquezas. Proposta essa que foi comum a vários artistas de muitos estados brasileiros, os quais entraram no modernismo nas décadas de 1940 e 1950, tendo como forte influência o ideal modernista de valorização do nacional defendido pelos primeiros artistas modernos paulistas, pernambucanos e, em diversas experiências nos mais variados campos das artes, em muitos estados brasileiros, os quais se desdobraram em movimentos regionais.

Em Salvador, por sua vez, a revista de cultura “Caderno da Bahia”, dirigida pelo escritor Carlos Vasconcelos Maia e pelo poeta Carlos Tuiuti Tavares, patrocinou exposições de arte moderna em 1948, 1949 e em 1950, uma mostra marcante intitulada “Novos Artistas Baianos”, com trabalhos de Lygia Sampaio, uma das primeiras mulheres baianas a percorrer o caminho do modernismo, o sergipano Jenner Augusto, o iniciante Rubem Valentim, e também, Mário Cravo Júnior. Tal mostra constituiu-se como a primeira grande exposição de artistas locais conscientes das inovações, marcando o deslanchar da arte moderna da Bahia (MATOS, 2013, p. 23). Outro destaque está no posicionamento do poder público, o governo estadual, na figura do governador Otávio Mangabeira (1947 – 1951), se empenhou em dinamizar a vida cultural, também, através da valorização da cultura popular, seguindo os passos do governo federal. Fora criado o Departamento de Cultura, subordinado à secretaria de Educação e Saúde, comandada pelo educador Anísio Teixeira¹. O secretário teve muita importância na promoção e execução de uma série de realizações que marcaram época, como por exemplo, uma série de publicações que incluiu numa valiosa coleção de estudos, os quais ainda não tinham sido estudados, que foram considerados definitivos; e a promoção de palestras e conferências que foram notáveis pela importância dos autores. Vieram para Salvador nomes, como os brasileiros, Sérgio Millet, Mário Barata, Murilo Mendes, Alfredo Mesquita e estrangeiros como Melville Herskovits, German Bazin, Robert Smith, entre outros (DÓCIO, 2014).

1. Uma das ações deste Departamento, durante a gestão de José Valladares à frente do Museu do Estado, foi a criação de um centro de publicações que editou diversas obras de relevância sobre arte e história da Bahia.

Outra iniciativa deste governo, foi a criação, em 1949, do Salão Baiano de Belas Artes, representando a primeira manifestação de apoio oficial à arte moderna. O primeiro Salão teve patrocínio público, e foi aberto neste mesmo ano, no Hall do Hotel da Bahia, ainda em construção, reunindo artistas locais como o trio Mário Cravo Júnior, Carlos Bastos e Genaro de Carvalho, além de Rubem Valentim, e artistas de outros estados como por exemplo: Portinari, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Flávio de Carvalho. Esses salões se repetiram até 1956 (MATOS, 2013). No estudo realizado por Ceres Coelho (1973), o Salão Baiano é apontado como substituto dos Salões da ALA, onde participaram, nos seis Salões promovidos, artistas modernos e acadêmicos concomitantemente. Além de serem exposições de grande porte, com muitos artistas baianos, com trabalhos de técnicas variadas, os Salões contaram com a presença de artistas do eixo Rio - São Paulo, propiciando um intercâmbio de informações e linguagens artísticas desenvolvidas no sul do país.

Intercâmbio este que iria se aprofundar e desabrochar ainda mais durante as duas Bienais da Bahia, ocorridas em 1966 e 1968. As duas primeiras edições da Bienal da Bahia aconteceram no final dos anos sessenta, num momento onde a arte moderna já havia se estabelecido e os artistas já não precisavam travar uma luta pela aceitação das propostas que rompiam com o academicismo. A iniciativa das Bienais, coordenadas pelo artista da segunda geração, Juarez Paíso, trouxe para o pequeno circuito de arte de Salvador propostas já ligadas ao movimento Neoconcreto e, também, da Pop Arte brasileira, além de uma visão crítica da produção baiana. A primeira Bienal foi realizada com apoio do governo, através da secretaria de educação, na qual estava Alaor Coutinho, irmão do artista plástico e professor da EBA, Riolan Coutinho. Lygia Clark foi a grande premiada e, juntamente, com Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, entre tantos artistas de outras regiões do país, abriram a possibilidade de diálogo e intercâmbio de ideias com os artistas locais. A segunda edição, realizada no governo de Luís Viana Filho, já no período de acirramento da censura, proveniente da Ditadura Militar, foi fechada logo após a sua abertura e teve muitos trabalhos retirados devido a um suposto caráter subversivo dos mesmos. Embora, tal fato tenha ocorrido, Sante Scaldaferrri (*In* CONTORNO, 2013, p. 11), declara que o governador ofereceu muito apoio, sobretudo, porque Viana Filho era um intelectual e teve a intenção de promover as artes.

O incentivo estatal também vinha através de exposições e palestras promovidas pelo governo, além das encomendas de trabalhos artísticos em edifícios públicos. Grande exemplo destas iniciativas é a criação do Centro Educacional Ernesto Carneiro Ribeiro, (Escola Parque), situado no bairro da Caixa D'água e implantado em 1950. Este centro de referência compreendia a multiplicidade das práticas educativas, tais como teatro, biblioteca, artes plásticas, rádio,

jornal, etc. Além de sua importância no campo educacional, teve seu projeto arquitetônico assinado pelos arquitetos modernos, Diógenes Rebouças e Hélio Duarte, os quais planejaram o complexo arquitetônico com o propósito da integração das artes, juntamente com murais realizados pelos expoentes artistas modernos da Bahia, como já explicitado nos capítulos anteriores. As artes plásticas só se aventuraram nas novas perspectivas modernas, praticamente no final dos anos quarenta, enquanto que as primeiras experiências arquitetônicas já baseadas no novo vocabulário e no entendimento com as relações com a cidade podem ser apontadas pelo menos há mais de uma década deste momento. É possível afirmar que as construções e o pensamento voltado para esse ideal modernizador, presente no ambiente arquitetônico, influenciou e muito aos jovens artistas da primeira geração moderna.

Juntamente com este apoio oficial, o movimento em torno das transformações culturais contou com o suporte da imprensa e das pequenas editoras existentes na época. Nomes como Wilson Rocha e o crítico cinematográfico Walter da Silveira atuavam com reflexões sobre arte, cinema, literatura e cultura de um modo geral, fazendo o papel de divulgadores das novas tendências da arte. Essas experimentações também chegaram a Escola de Belas Artes, recém-incorporada à Universidade da Bahia, principalmente, à medida em que iam chegando os novos professores. Outra ação importante foi a implantação do curso de Gravura em 1953, a qual foi decisiva para a introdução da arte moderna na EBA. Além de atrair jovens artistas pela novidade técnica, pelo baixo custo da produção, o grupo reunia-se para produzir, discutir, gerar uma arte que borbulhava de inquietações e necessidade de se reinventar.

A Universidade da Bahia², sobretudo, com a gestão do Reitor Edgar Santos, foi palco e motriz de um novo dinamismo cultural, e teve profundas repercussões políticas e até mesmo econômicas entre os profissionais nas áreas de arquitetura, música, dança, teatro e artes plásticas. Segundo Antônio Risério, na biografia realizada sobre Edgar Santos, essas pessoas, para além das mudanças profissionalizantes, no sentido da sobrevivência, chamavam a atenção “[...] para a cidade do Salvador, não como uma cidade rica ou afluyente, mas como raiz e alma de uma nação” (2013, p. 215). Esta constatação pode ser exemplificada pelo número de estrangeiros e outros brasileiros que vieram para a capital da Bahia envolvidos e alimentados pelo desejo de envolvimento com estas particularidades, sobretudo, advindas da cultura popular afro-brasileira. Este interesse voltado para os elementos simbólicos de matriz afro foi ganhando corpo a partir da década de 1930, conforme alguns intelectuais revisavam a formação do povo brasileiro, no desenvolvimento de teorias sobre miscigenação, associados às políticas públicas populares, assim como também, à construção de uma imagem da Bahia diferenciada, harmônica e mantenedora dos costumes e tra-

2. A nomenclatura da Universidade foi mantida como na sua criação, datada de 1946, até 1964, quando passou a ser denominada de Universidade Federal da Bahia.

dições, as quais estariam preservadas e incorporadas à sociedade de maneira profunda e autêntica. Jorge Amado, Dorival Caymmi, Pierre Verger, e Carybé foram responsáveis, juntamente com outros agentes, pela construção de uma imagem de Bahia associada às manifestações culturais ligadas a população de origem afro-brasileira, se distanciando da imagem do índio como símbolo nacional da identidade brasileira.

Outro marco decisivo para a expansão da arte moderna na Bahia foi a fundação, no início dos anos cinquenta, da Galeria Oxumaré pelo poeta e professor Carlos Eduardo da Rocha, juntamente com Zittelman de Oliva e Manuel Cintra Monteiro. Sendo a primeira galeria de arte moderna de Salvador, realizou exposições pioneiras como as individuais de artistas importantes como Carybé, Carlos Bastos, Hansen Bahia, Raimundo de Oliveira e de muitos outros artistas emergentes. Localizava-se no Passeio Público e funcionou até 1960. A não existência de galerias e museus que pudessem abrigar exposições e coleções de arte moderna podem ser associados a um certo conservadorismo do meio artístico na primeira metade do século XX, fatores que postergaram a implementação da arte moderna na capital baiana. Segundo Matos (2013, p. 103), nos anos sessenta foram abertas algumas galerias como por exemplo: a Galeria Querino de Renot, depois transferida para São Paulo; a Galeria 13, de Deraldo Lima e a Galeria Bazarte, de José Marques Castro.

Em 1959, durante o governo de Juracy Magalhães, é criado o Museu de Arte Moderna da Bahia, que em 1960 se instalaria provisoriamente no foyer do Teatro Castro Alves por falta de um espaço apropriado. Esta instituição, que serviria de palco para a consolidação e desenvolvimento da arte moderna, foi estabelecida com esforços de várias personalidades, sobretudo da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, que assumiu sua direção. A arquiteta projetou também o Museu de Arte Popular em 1963, que juntamente com o MAM, passou a funcionar no Solar do Unhão, recém-restaurado sob responsabilidade da mesma. Uma das grandes metas de Lina era que os dois museus coexistissem no mesmo local, servindo um de referência para o outro, no qual os artistas populares, denominação amplamente discutida pela arquiteta, pudessem trocar experiências com os artistas modernos. Ela projetava e concebia o museu de forma diferenciada, voltado para a construção de valores, para a educação, engrandecimento e desenvolvimento da comunidade/sociedade. Entretanto, seu projeto foi interrompido pela ditadura militar. Em 1964 foi afastada da direção e, logo depois, partiu para São Paulo, dando prosseguimento às suas ideias com um pouco mais de liberdade.

Segundo Matos, Lina foi demitida pelo golpe militar “[...] para não transparecer que assustara a oligarquia local ao fazer magnífica mostra da arte popular que tinha adquirido para o MAM” (*Ibid*, p. 100). Esta afirmação é bem interes-

sante neste contexto porque faz parte exatamente do discurso elitista da época, cuja apropriação de símbolos da cultura popular era legitimada e aceita como característica fundamental do nosso modernismo. No entanto, talvez a postura desafiadora da arquiteta tenha provocado certos engasgos à elite local, quando a mesma queria dar voz aos mestres e artesãos da cultura popular. A partir de seu ideal de universidade e do processo de industrialização que o Brasil, sobretudo, o Nordeste, ainda viria a passar, os sujeitos de classes sociais diversas teriam poderes equânimes na construção dos saberes e da produção tecnológica necessária. Evidentemente que tal projeto incomodou muita gente e não saiu do papel até hoje. A cultura popular é bem vista e bem quista quando está cumprindo uma determinada função dentro dos jogos de disputa de poder, usada muitas vezes como capital simbólico na legitimação de um discurso.

Em 1950 o contexto era o de jovens artistas em busca de um mercado, de espaços para serem vistos, e, sobretudo, de mudança de paradigmas. E, apesar de ter demorado a se formar, a primeira geração de modernistas vai ser apadrinhada rapidamente pelo poder público e por um grupo de intelectuais, os quais promoveram muitos debates registrados nos jornais da época. Nos primeiros anos da década de 1950 este pequeno grupo de artistas assumiriam a nova estética produzida na Bahia. Praticamente todos trabalhando a partir dos jogos de ritmos e cores explorados nas obras, quase sempre narrativas, com exceção das esculturas de Mário Cravo Júnior, o qual se permitia adentrar pelo abstracionismo, porém sempre dentro de temáticas comuns aos seus colegas figurativos. Eram as feiras, a capoeira, o candomblé, o cotidiano e manifestações populares da gente negra de Salvador.

Nas décadas de 1960 e 1970 surge a segunda geração de modernos, cuja aceitação, por parte da sociedade soteropolitana, aconteceu um pouco menos traumática que a da primeira. Os acontecimentos que acabamos de descrever, como a criação do MAM, a abertura das novas galerias de arte, a incorporação de novos professores na EBA e as duas Bienais da Bahia permitiram que as investigações plásticas mais voltadas para a abstração e para outras possibilidades de produção pudessem avançar e ganhar espaço. Embora, tenha existido uma certa disputa entre os artistas já consolidados e legitimados da primeira geração. Mesmo depois das experimentações abstratas e do intercâmbio com as correntes das vanguardas nacionais, a arte de tendência narrativa e baseada nos símbolos identitários dominavam a cena e o mercado local, seja através do apadrinhamento do poder público, por meio dos convites à realização de obras públicas, sem a prática da licitação, seja pela adoção de instituições privadas e interesses particulares, como aconteceu com Carybé, Mário Cravo Júnior e Carlos Bastos, por exemplo. Sobre a transição entre as gerações, Ceres Coelho, nos aponta:

Se a primeira geração de modernos lutou arduamente para conquistar um lugar ao sol, a segunda teve ainda maiores problemas, pois além de lutar contra as tradições academizantes, teve de ‘enfrentar’ os pioneiros da arte moderna que, já estabelecidos, dificultavam a sua penetração no mercado de arte. A maioria desses novos artistas – de formação acadêmica porque saída da Escola de Belas Artes – realizou uma luta interna bastante forte para se auto superar. As dificuldades aumentaram quando, pretendendo negar as raízes regionais e folclóricas, tão caras à outra geração, optaram por outras tendências artísticas, notadamente o abstracionismo (COELHO, 1973, p. 28).

Os anos de 1970 viram a multiplicação do número de artistas modernos, assim como também, o aumento dos espaços culturais, como o Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), importante espaço de divulgação e legitimação dos artistas desta segunda geração. Juarez Paraíso é apontado como a liderança deste movimento de renovação que caracterizou essas duas décadas, embora, os artistas da primeira geração tenham se mantido com grande destaque e público assegurado (MIDDLEJ, 2005; MATOS 2013; COELHO, 1973). Paraíso se destaca pelo uso de novos meios, novos materiais e mistura de técnicas, sem medo de ousar, desligado das correntes tradicionais e da busca pela “baianidade”. Além deste, muitos outros nomes desenvolveram uma produção, sobre a qual tentavam experimentar mais, seja nas técnicas e linguagens, seja na abordagem temática/conceitual. Estão entre eles: Calasans Neto, Sante Scaldaferrri, Riolan Coutinho, Leonardo Alencar, Emanuel Araújo, Chico Liberato, Jamison Pedra, Eckenberger, Edson da Luz, Edsoleda Santos, Vera Lima, Yedamaria Oliveira, Sonia Castro, Gley Melo, Marlene Cardoso, Hilda Oliveira, Elizabeth Roters, Gilberto Oliveira, Ângelo Roberto, entre outros. Estes artistas possuíam em comum o vínculo com a EBA e o fato de terem sido os maiores responsáveis pela busca da internacionalização da arte moderna da Bahia, através dos frequentes debates, palestras, painéis didáticos, feiras de arte e muitas outras ações envolvendo o meio acadêmico da pesquisa. A produção abstrata de Juarez Paraíso, por exemplo, finda no início da década de 1970, quando seus últimos desenhos abstratos já denotavam um retorno às representações mais naturais. Segundo Midlej, Paraíso retoma a figuração de carga surrealista e erótica, onde o objetivo passa a ser estimular no fruidor a reflexão política e a discussão de preconceitos sexuais e religiosos (2005, p. 102).



Figura 4 - Etsedron, 1975. Fonte: MARIANO, 2005.

Outra produção dos anos setenta que foge do caráter narrativo e sensual da “baianidade”, cujo destaque é imprescindível, é a do grupo Etsedron³, que significa Nordeste escrito ao contrário, simbolizando a reflexão sobre a natureza rústica do Nordeste. Trata-se de um grupo formado por artistas visuais, músicos, dançarinos, atores, teatrólogos, *videomakers*, fotógrafos, entre outros profissionais, reunidos por Edison da Luz, criador e mentor do projeto, cuja ideia central era passar de um requinte estético para uma linguagem sociológica eminentemente brasileira, segundo Matos (2013, p. 168). As ambientações realizadas pelo grupo ganharam destaque fora do cenário baiano, atuando entre os anos de 1969 a 1979. Salvador não presenciou nenhuma construção dos “Projetos ambientais” (Figura 4) tão polêmicos e provocativos do Etsedron, contudo, o grupo foi premiado na Bienal de São Paulo em 1973 e expôs nas edições de 1973, 1975 e 1977, alcançando enorme repercussão no Brasil e também no exterior. Os integrantes buscavam a legitimação da identidade cultural sertaneja, que consideravam menosprezada pelo circuito oficial de arte, ainda submisso aos modelos europeu e norte-americano. Afastavam-se da folclorização, ainda que, para isso, mergulhasse profundamente nas especificidades do ambiente regional. O grupo desenvolveu um método singular de trabalho coletivo baseado na convivência com comunidades rurais que, segundo Mariano (2005) se aproximava de procedimentos comuns à etnografia. O Etsedron lidava com a dicotomia global-local, refletindo sobre o contexto social encoberto por teorias e soluções estéticas estrangeiras à realidade brasileira e baiana. Mariano (2005) e Matos (2013), ressaltam a preocupação do grupo com relação a obediência dos artistas daquele período frente a um programa de standardização orientado pelo mercado de arte, contra o qual se insurgia o Etsedron, na busca pelo desvio da produção de obras passíveis de serem comercializadas. O grupo também adotava uma postura crítica com relação à assimilação dos novos estilos, ou movimentos estrangeiros, que faziam sucesso na época, como a Pop Art, por exemplo.

É possível apontar que na virada para a segunda metade do século XX a Bahia estava sendo descoberta por artistas, pesquisadores, sociólogos, antropólogos e escritores estrangeiros, e também, vindos de outros estados brasileiros, atraídos pelas manifestações culturais tão diversas e pelas matrizes africanas aqui preservadas no processo de reinvenção, principalmente devido à religiosidade. Embora, algumas fontes nos apontem para o fato de que este interesse vem de muito antes dos anos cinquenta, como é possível perceber a partir, por exemplo, numa crônica de José Valladares, publicada em 13 de junho de 1948, intitulada “A Bahia na agenda dos pintores”, na qual o crítico afirmou que a Bahia sempre serviu de fonte de inspiração para pintores, escultores e fotógrafos devido aos atrativos do cenário colonial, as belezas da paisagem natural e

3. Para maiores detalhes consultar a dissertação MARIANO, Walter. Etsedron. Salvador, PPGAV, 2005.

uma “população com hábitos pitorescos, dentro da moldura de vida moderna” (*apud* BARBOSA, 2009, p. 8). Valladares nessa crônica chamou a atenção para o fato de que os artistas baianos, sobretudo os tradicionais e bem situados no mercado de arte local, permaneciam alheios ao que de mais original havia em Salvador, se referindo justamente às manifestações populares. Observou ainda, que enquanto os artistas locais preferiam continuar a pintar paisagens, interiores de igreja, aspectos urbanos da cidade colonial, marinhas e retratos da alta sociedade, ignorando a existência de temas ligados ao povo e aos costumes próprios da Bahia, artistas de outros estados e países vinham a Salvador para vivenciar uma prática considerada original e singular.

Entre tantos nomes, vieram para Salvador neste período, os alemães Karl Hansen, que passou a ser chamado de Hansen Bahia, e Adam Firnekaes, o paulista – de origem italiana, José Pancetti, o argentino Carybé, o paranaense Lênio Braga, o paulistano Aldo Bonadei, o gaúcho Iberê Camargo, o carioca Henrique Oswald, o maranhense Floriano Teixeira, o francês Pierre Verger, entre tantos outros. Alguns permaneceram por um tempo e outros até o fim da vida. Tinham trajetórias e interesses próprios, dentro das particularidades de cada um, mas, todos buscaram os aspectos populares da cultura baiana. De acordo com Maria Helena Flexor, por não ter sofrido uma imigração massiva, “[...] a questão nacionalista e regionalista na Bahia não se impôs como problema. Se acatou sem reservas, pelo contrário, os poucos estrangeiros que aqui se instalaram” (FLEXOR, 2003, p. 36).



Figura 5 - Carybé, Mário Cravo Júnior e José Cláudio no Candomblé de Tia Massi, Engenho Velho da Federação. 1952. Fonte: CRAVO, 2001, p. 67.

Esse quadro se transforma a partir da primeira geração de modernistas baianos, os quais passaram a observar e a se interessar de modo incisivo por tudo o que fizesse parte do contexto popular, seguindo os passos do modernismo brasileiro de um modo geral, mas, voltando-se, especificamente, para o universo das culturas de matriz afro-brasileira, potencial

cultural marcante em Salvador. Foi, portanto, a temática regional, ou seja, a cultura popular da Bahia, baseada, principalmente, nas manifestações religiosas e culturais da população de matriz africana, aquilo que transformou um

grande número de artistas, os quais estavam se descobrindo modernos, num grupo, ainda que as pesquisas fossem desenvolvidas individualmente. As manifestações populares começaram a ser valorizadas⁶, ou ao menos reconhecidas, pelos artistas e intelectuais, pelo poder público e, alguns anos mais tarde, pelo setor turístico, transformando Salvador num atrativo nacional, recebendo o apoio e divulgação dos meios de comunicação. Além disso, o grande sucesso dos romances de Jorge Amado e das canções de Dorival Caymmi levaram a Bahia para todo o mundo, ainda na década de 1930, atraindo para a primeira capital do Brasil múltiplos olhares. Tanto Caymmi como Amado expressaram uma visão romântica do passado, pleno de resquícios coloniais, e se tornaram interlocutores de uma ideia de Bahia, novamente seguindo uma onda nacional, mas a partir do olhar local, com as especificidades regionais. A imagem transmitida era a dos veleiros, dos marinheiros, pescadores, das igrejas centenárias, do barroco, da mistura do profano com o sagrado, da miséria com a alegria, do trabalho com o ócio, do sincretismo religioso forçoso e dos rituais afrodescendentes, além dos sobrados e dos espaços frequentados entre a Cidade Baixa e a Cidade Alta, Pelourinho, e região central. Exatamente a mesma imagem trabalhada por Carybé, cujo discurso visual se entrecruza aos discursos literários e outros textos afins.

Contudo, a busca pelo caráter regional e a “descoberta” das representações e reinvenções cotidianas elaboradas pelo “povo”, negros e pobres, estabeleceu um conjunto de características que se tornaram símbolos da moderna arte e cultura baiana. Todavia, é preciso que se leve em consideração que estes símbolos criados e divulgados como a essência da “baianidade” capturada, foram construídos pelo olhar do outro, ainda que esse outro fosse também baiano, como Amado e Caymmi, por exemplo. Os intelectuais e artistas começaram a frequentar e investigar ambientes como os Terreiros de Candomblé, feiras populares, festas de largo, etc., até então distantes destes baianos e estrangeiros, em sua maioria brancos e de classe média. As afirmações de identidade desta Bahia seguiam crescendo através da literatura, da música, das artes plásticas, do cinema, além da própria luta empreendida pelas religiões de matriz africana.

Os Terreiros também cresceram em número, se organizaram, se expandiram e provocaram repercussões profundas na vida social da Bahia⁴. Apesar da imensa violência e repressão que sofriam. Os espaços sagrados eram constantemente invadidos, destruídos e saqueados. As agressões diminuíram em meados dos anos de 1930 pela iniciativa de Mãe Aninha, Iyalorixá fundadora do terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá, cuja firmeza e militância conseguiu, numa reunião com o Presidente Getúlio Vargas, um decreto que dava liberdade de culto ao povo de santo. O populismo de Vargas abraçou muitas medidas que visavam uma aproximação e “valorização” de aspectos ligados às populações antes perseguidas

4. Os anos trinta foram muito marcantes na história das relações raciais brasileiras. Nesta década a questão socioantropológica aflorou em todos os campos. Segundo Risério (2004), foi a época da projeção do Candomblé e da formação da Umbanda; da expansão e aprofundamento dos estudos sobre negros e mestiços, com a recuperação da obra de Nina Rodrigues e os estudos de Gilberto Freyre, entre outros; dos congressos afro-brasileiros de Pernambuco e da Bahia; da definição da escola brasileira de futebol; dos romances de Jorge Amado; da afirmação massiva da música popular brasileira, fundada em elementos negro-mestiços; do surgimento das frentes negras que reivindicavam a superação das assimetrias sócio raciais brasileiras; etc.

pela polícia, como a prática da capoeira, por exemplo. Entretanto, somente em 1976¹⁰², depois de muitas perdas e humilhações, o governador Roberto Santos liberou os Terreiros da exigência da licença ou autorização por escrito da Secretaria de Segurança Pública para a prática de seus cultos na Bahia, sendo considerados atos folclóricos, a partir daquele momento (SANTOS, 2005, p. 143).



Figura 6 - Carybé, “Bahia”, óleo s/ tela, 1971. Fonte: MACIEL, 2015, p. 89.

Muitos artistas e intelectuais trouxeram as histórias, imagens e melodias de um povo que permaneciam silenciados, apesar de presentes nas representações. A representação-invenção-estetização do povo nestes discursos é reveladora. Segundo a visão do antropólogo Os mundo Pinho (1998), a condição multirracial da cidade de Salvador é constantemente ressaltada e as diferentes “raças” aparecem em alguns momentos distribuídas em um esquema preconcebido e

atemporal de atributos, amenizadas e sem conflitos graves. Estes artistas da primeira geração de modernistas são muitas vezes considerados como responsáveis pela “instauração” do negro no centro da paisagem urbana de Salvador (MATOS, 2003); (PINHO, 1998). Talvez esta abordagem queira simbolizar uma apropriação e mediação elaboradas pelos intelectuais e artistas naquele momento. Causa até um pouco de estranhamento, à primeira vista, mas fica claro também o aspecto desta relação ligada aos jogos de poder.

O artista Mirabeau Sampaio, contemporâneo desta geração, declarou: “Nasci e me criei aqui em Salvador e posso lhe afirmar: na Bahia não existia um negro, era coisa que ninguém tinha visto aqui, até a chegada de Carybé” (*apud* MATOS, 2003, p. 393). Além da licença poética e do extremo exagero, é possível perceber algumas nuances nesta colocação. Na afirmação acima surge a ideia da invisibilidade de uma população que habitava a cidade desde sua fundação e que ao mesmo tempo não fazia parte dela. Além disso, foi preciso que um estrangeiro branco (no caso, assumimos a ideia do estrangeiro, na figura de Carybé, como símbolo de toda uma classe de artistas e intelectuais) revelasse ao mundo a existência da população negra e suas manifestações culturais, para que enfim, pudesse fazer parte da identidade construída da Bahia. Outro depoimento interessante é o do jornalista Rubem Braga, escrito para a apresentação de um álbum do artista: “Carybé não se inspira na Bahia: Parece que é a Bahia que se inspira em Carybé. De repente, a gente vê um negro de camiseta

branca ou uma baiana de saia rodada, ou um sobradinho de telhado escuro ‘pintando’ os desenhos de Carybé” (*apud* MATOS, 2003, p. 392). Esta relação reforça um discurso muito característico do modernismo brasileiro, ou seja, a criação de identidades simbólicas a partir de determinadas escolhas. Discurso tão logo percebido e patrocinado pelo poder público e pela iniciativa privada. A utilização deste capital simbólico visual em colaboração ao ideário político, além de ser um discurso direcionador, cuja prática provoca o empobrecimento do caráter polissêmico da obra de arte, são problemáticas latentes, necessárias de serem revistas.

Referências

BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. **As crônicas de José Valladares e o Modernismo na Bahia**. Anais do 7º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Fortaleza, Ceará, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/As%20cronicas%20de%20Jose%20Valladares%20e%20o%20Modernismo%20na%20Ba>>.

COELHO, Ceres Pisani Santos. **Artes plásticas: movimento moderno na Bahia**. Tese para concurso de Professor Assistente do Departamento I da Escola de Belas Artes da UFBA, Salvador, 1973.

CONTORNO. NA MEDIDA DO IMPOSSÍVEL. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia: V. 01, nº. 02, dez. 2013.

CRAVO, Mario. **O desafio da escultura: a arte moderna na Bahia – 1940 a 1980**. Salvador: Omar G., 2001.

DÓCIO, Vanessa de Almeida. **Sob o signo da pedra e cal: Trajetória política de preservação do patrimônio histórico e arquitetônico no Estado da Bahia (1927-1967)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Bahia: raízes da arte moderna. *In: Artes visuais na Bahia*. Salvador: Contexto & Arte Editorial, 2003, p. 37-51.

MACIEL, Neila D. Gonçalves. **Carybé e a legitimação de um discurso da baianidade na integração das artes em Salvador**. Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

MARIANO, Walter. **Etsedron**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

MATOS, Matilde. Etsedron: o Nordeste ao avesso. **Revista Vida das Artes**. Rio de Janeiro, n. 5, ano 1, p. 60-61, out./nov. 1975.

_____. A Bahia vista por Carybé (1911-1997). *In: Afro-Ásia*, nº 29/30, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2003, p 389-413. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n29_30_p389.pdf>.

_____. **50 anos de Arte na Bahia.** Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2013.

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. Adam Firnekaes e Juarez Paraíso: duas faces da abstração na Bahia. **REVISTA OHUN** – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, Ano 2, nº 2, outubro 2005.

PINHO, Osmundo de Araújo. **Descentrando o Pelô: narrativas, territórios e desigualdades raciais no Centro Histórico de Salvador.** Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 1996.

PORTUGAL, Claudius. **Outras cores: 27 artistas da Bahia - reportagens plásticas.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1994.

RISÉRIO, Antonio. **Uma história da cidade da Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2004.

_____. **Edgar Santos e a reinvenção da Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2013.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2005.

Corporeidades da tradição popular na escola – Caminhos possíveis

Jonas Sales
Universidade de Brasília

RESUMO

Levar as expressões populares para a sala de aula e usufruir das potencialidades estéticas que essas proporcionam no universo da Arte é a principal discussão dessa comunicação. Discorrem-se aqui apontamentos sobre o hibridismo estético/artístico que envolve as manifestações de artes do povo e como podemos refletir o ensino da dança por meio das expressividades da tradição popular, sem deixar de considerar as atuais discussões sobre arte contemporânea no contexto da academia formal.

PALAVRAS-CHAVES: Dança Tradicional. Ensino de arte. Hibridismo. Cultura.

ABSTRACT

Taking expressions of popular dance to the classroom and enjoying the aesthetic potential that provides the universe of art is the main discussion of this communication. Some topics will be discussed here about the aesthetic/artistic hybridism that involves manifestations of people's art and it asks how we can reflect on the dance teaching by the expressivity of the folk tradition, while considering the current discussions about contemporary art context in formal academy.

KEYWORDS: Traditional Dance. Art teaching. Hybridism. Culture.

Corporeidades da tradição popular na escola – Caminhos possíveis

Jonas Sales

Universidade de Brasília

Ao perceber o nosso contexto no que concerne ao momento contemporâneo, em que pensar na diversidade, na heterogeneidade da nossa população e de nossos hábitos e comportamentos, considerar as tradições do povo é uma premissa fundante. Para isso, as proposições desta discussão revelam-se como um caminho possível de reflexões e práticas no âmbito das artes cênicas apontando para princípios estético-artísticos, bem como oferecendo oportunidades para ser vivenciado as práticas das expressões populares em ambientes educacionais que edificam saberes cidadãos.

Nas últimas décadas, percebemos uma luta constante com direcionamento para uma criação de sistemas nos quais a Arte seja contemplada como área de conhecimento. Vivemos um momento de agregação de valores e pensamentos para que haja um fortalecimento no que concerne:

- a Arte em suas linguagens na esfera do saber acadêmico,
- a Arte como um elemento da sociedade que se insere em processos de construção de saberes constituídos pelo sujeito,
- a Arte que detém uma importância significativa na projeção da cultura nos meios sistematizados do saber.

Assim, pretende-se com esta comunicação reiterar a preocupação em afirmar o universo artístico como produto de saber e não apenas como produto estético de entretenimento e lazer. Proponho, como mote de discussão, a estética po-

pular que ainda sofre preconceitos nas discussões estabelecidas nos ambientes acadêmicos e, no entanto, está disseminada nas diversas camadas da sociedade de maneira pontual, agregando e colaborando para uma afirmação de saberes que se organizam por outros caminhos metodológicos, que não são as formalizadas nas instituições de ensino, fugindo aos processos estabelecidos por áreas de conhecimentos formais.

Em 1996, a educação brasileira ganhou uma nova lei (9.394) na qual o ensino de Arte nas escolas de educação básica se torna obrigatório e, dentre suas linguagens, a dança é uma das vertentes artísticas a ser estudada e vivenciada como fundamental no processo de desenvolvimento cultural dos alunos. Todavia, desde então, estudar dança na escola ainda é incipiente e não corresponde, ainda, aos anseios da área na busca de firmá-la como campo de conhecimento.

Como toda disciplina curricular, a dança tem conteúdos específicos que trabalham o corpo e sua relação com o espaço, o ritmo, o tempo, a criação poética e as identidades culturais. Desse modo, é necessário criar situações concretas para que o educando possa vivenciar e discutir tais práticas no intuito de elaborar suas verdades e produzir conhecimento, bem como tornar-se produtor de propostas de arte.

Considera-se que, para ser um agente propositor de Arte, o indivíduo deve passar por experiências que o leve a descobertas que ativem seu campo sensível – o corpo, como elemento fundamental para que as subjetividades venham à tona, transpassando a porta do físico e conectando a alma com o mundo exterior. Assim, também abrir-se-ão campos para a assimilação do saber, pois

A elaboração do conhecimento passa pela elaboração do corpo entre o próprio corpo e as coisas (mundo interior e exterior) – elaboração solidária do sujeito e do objeto. [...] interação homem-mundo, sujeito-objeto é imprescindível para que o ser humano se torne, sujeito de sua própria práxis no desvelar a sua realidade histórica, através de sua corporeidade (NANNI, 2008, p. 08).

Nesse contexto dialógico, da maneira como as relações corpóreas se dão com o mundo em que estamos a viver, deseja-se, com grande afinco, que as pessoas possam ser fruidoras da arte, que sejam capazes de identificar seus códigos e suas poéticas, que façam leituras críticas do mundo, dialeticamente, por meio das ideias propostas pelo artista em sua arte. Mas para isso fazem-se necessárias portas para se permitir adentrar nas relações entre arte e sujeito, de modo a consolidar textos e contextos pertinentes a uma leitura que aproxime as experiências do indivíduo com a Arte.

Desse modo, para início de conversa, apresento à discussão o pensamento do filósofo Richard Shusterman (1998) que afirma:

A arte popular não somente pode satisfazer os critérios mais importantes de nossa tradição estética, como também tem o poder de enriquecer e remodelar nosso conceito tradicional de estética, liberando-o de sua associação alienada a temas como privilégio de classe, inércia político-social e negação ascética da vida (SHUSTERMAN, 1998, p. 104).

O autor aponta contribuições relevantes para que, através de propostas que valorizem a assimilação das estéticas populares como procedimentos do conhecer, possa-se desmitificar a relevância que as produções populares trazem em seu contexto para a elaboração de formas estéticas. A partir desse comentário, trago à tona questionamentos para que reflitamos a despeito do andamento da compreensão e dos caminhos que as artes do corpo traçam na intenção de construir saberes que colaborem para a inserção dessas linguagens como conhecimento na sociedade.

Os diálogos da Arte como campo de conhecimento, como “Ciência das Artes” exigem do estudioso uma maleabilidade, uma abertura para a transdisciplinaridade, como defende a artista e pesquisadora portuguesa Idalina Gorgão (1987, p. 223) da universidade da Madeira/Portugal, quando fala que “é particularmente visível a necessidade de se dominar ou ser portador de um conhecimento transdisciplinar, sobretudo no que se refere às disciplinas que estudam, de uma forma directa, os factos e os fenómenos estéticos e artísticos, enquanto factos históricos e sociais”. Esta defende que só ter-se-á uma análise dos fenómenos artísticos, da sua recepção e fruição quando estivermos abertos e atentos para as diversas disciplinas que envolvem os fatos artísticos. Ou seja, quando os fatos artísticos forem vistos como fatos culturais. Refletindo sobre isso e atentando para os folguedos e danças populares, chamo a atenção para que vejamos os caminhos das produções artísticas na contemporaneidade e atentemo-nos para as experiências em que o corpo está no foco da cena.

Sendo o corpo elemento inato de expressividade e de revelação de singularidades da cultura que o sujeito vivencia é importante pensar que, passamos por um momento que a Arte está em conflito de ideias. Os estudos e produções de Arte se encontram em um processo de constantes variantes, buscando encontrar-se e se dizer. Tentando se refazer e propor-se ao seu papel de vanguarda, de provocação, de inspiração criativa. A arte está em um período de diversidades inconstantes e variáveis que possibilita uma abertura para experimentações e surgimentos de novas estéticas nas produções artísticas. Neste sentido, diálogos entre linguagens favorecem o que na atualidade chamamos de *hibridismo ar-*

tístico, em que a transversalidade nas artes é permitida e propulsa provocações estilísticas. Nas tendências artísticas da contemporaneidade, iremos perceber esta intenção de uma arte híbrida e, discutidores do assunto, buscam caracterizar a partir das produções expostas, esta nova forma de fazer Arte. Dentre estas, assinalo a análise feita pelo Curador de Arte Charles Narloch ao dizer,

O hibridismo é a impossibilidade de conceituar uma criação artística como pertencente a uma única vertente, categoria ou cultura, decorrente do ilimitado experimentalismo da arte contemporânea. Não há mais limites entre pintura e desenho, ação e performance, objeto e escultura, instalação e *site specific work*. (NARLOCH, 2007, p. 32).

Percebo como pertinente a conceitualização elaborada pelo olhar crítico de Narloch e agrego para a nossa discussão para as artes cênicas atualmente. Principalmente, ao considerar que as expressividades de cunho popular como o Maracatu, Cavalo-marinho, Maculelê, Congos, dentre outras, se mostram artes híbridas em seu contesto transdisciplinar, quando se mostram em sua espetacularidade, apresentando uma comunhão harmônica de diversas linguagens, como a música, o teatro e artes visuais.



Noite dos tambores Silenciosos / Carnaval de Recife – 2013
– Foto: Jonas Sales

Indiscutivelmente estamos na época de propostas de interrelações artísticas, de intercomunicação de linguagens, no qual, atravessamentos se dão de maneira daninha, e que, os discursos acadêmicos estão atentos, mas ainda pisando em ovos, nas incertezas dos caminhos que se pretendem chegar, embora, questiono; precisamos chegar de maneira hermética em algum lugar?

Daí, chegamos a um ponto que para muitos é de desconforto, no qual considerar que a produção popular é imbuída de conhecimentos técnicos, estéticos e poéticos. Desse modo, faz com que os dogmas da academia sejam questionados, embora na atualidade, não há como a academia insistir em uma não abertura às novas concepções dos processos sistemáticos de construção de saberes, principalmente à luz dos sujeitos populares espalhados em cada espaço da sociedade.

É inevitável a compreensão de que os mestres populares são conhecedores de informações muitas vezes não assimiladas nos ambientes acadêmicos e que cada vez mais, diálogos entre a comunidade acadêmica e os saberes populares se dão de forma a se colaborarem em processos de construção de saberes mútuos. As artes do povo estão vivas, e não pertencem a um passado mumificado. Para ela atravessar o tempo e se fazer contemporânea, foi fruto da reinvenção da própria manifestação ao enfrentar os diversos contextos passados por seus sujeitos e se fazerem atuais e com projeções futuras. No caminho dessa reflexão, trago mais uma vez o pensamento de Gorjão quando esta provoca o conhecimento do passado em nossos espaços de saberes formais.

Não é mais possível isolar o passado do presente [...] A aceitação da realidade como um todo complexo implica que esta não deve ser, ou não deve ser apenas, analisada por dissecação, mas sim na sua globalidade, com todas as suas implicações, incertezas e descontinuidades aparentes. O reconhecimento desse facto é crucial, não só para o desenvolvimento da investigação como para o ensino nessa área do conhecimento (GORJÃO, 1987, p. 224).

Portanto, o engajamento, aproximar os estudos e viabilizar vivências com expressões de artes do povo, mostram-se como janelas abertas para novas paisagens. Revelam-se como caminhos a serem percorridos no qual permitirá para o sujeito aprendiz, personagem central de seus processos de conhecimento, elaborar suas concepções estéticas e artísticas. Assim, há diálogos possíveis e promissores na atualidade entre as expressões dançantes populares e as instituições de ensino, facultando pontualmente o estudo e a prática destas em seus ambientes.

Nesse entremez, ao visualizar o corpo na arte da tradição popular, este se revela em volta de conceitos, das muitas impertinentes, alimentados no percurso histórico-social. Destaco aqui as corporeidades de matrizes africanas como exemplo a ser explorado nos contextos educacionais. O corpo do negro foi classificado com diversos adjetivos; o sujo, o feio, o procriador garanhão, a mulher boa parideira, a bunduda, a cor do pecado, dentre tantas outras referências que fossem possíveis de atribuir. Para tanto, uma imagem e intensa característica que está ligada ao corpo negro é a alegria, a espontaneidade que muitos dizem ser um símbolo de herança da festividade desses povos. Sodré comenta sobre essa alegria voltando-se para os rituais vividos pelos povos negros:

Sem ser nem querer ser filosofia, o elemento negro reconhece o real na forma da alegria: o ritual comporta tensão, mas implica principalmente em júbilo intenso. Alegria não se define pela explosão do riso, mas pela aprovação irrestrita do real, do cosmos – é um sentimento intenso de prazer diante do imediato, da vida singularizada, como no *kairós*, num “aqui e agora” (SODRÉ, 1983, p. 182).

Outro aspecto desse corpo, fortemente destacado e também comentado por Sodré e tantos outros admiradores e estudiosos dessa temática, observando um corpo de luta, de resistências. Um corpo imponderado e fortemente preparado para os desafios. Um corpo rebelde e ritualístico, como se destaca no comentário a seguir:

Avulta, assim, a hipótese de um corpo definido pela plasticidade necessário aos herdeiros de uma cultura em movimento de autopreservação e continuidade. O corpo do capoeirista negro ajusta sinergias neuromusculares com imperativos de resistência cultural. É um corpo – assim como aquele que “recebe” o orixá, estabelecendo a comunicação direta entre o sagrado e o profano – sempre aberto enquanto estrutura, capaz de incorporar a dispositivos marciais a alegria da dança e do ritmo (SODRÉ, 1983. p. 214).

Destarte essas características, tendo os fenômenos dançantes como processos educacionais, como então promover os diálogos dessas tradições em que o corpo negro está inserido na cena teatral contemporânea?

Considera-se que para ser um agente propositor de Arte, o indivíduo deve passar por experiências que o leve a descobertas que ative o seu campo sensível. Então, propõe-se aqui que o corpo é o espaço para a recepção e ativação dos saberes. É ele o elemento fundamental para que as subjetividades venham à tona, transpassando a porta do físico e conectando a alma com o mundo exterior. Desse modo, em que as relações corpóreas se dão como mundo em que estamos a viver, deseja-se com grande afincamento que as pessoas possam ser um fruidor de arte, no qual possa identificar seus códigos e suas poéticas, que possam fazer leituras críticas do mundo de modo dialético por meio das ideias propostas pelo artista em sua arte. Mas para isso, fazem-se necessárias portas abertas para que se possa adentrar e que as relações entre arte e sujeito possam se dar de modo a consolidar textos e contextos pertinentes a uma leitura que aproximem as experiências do indivíduo e a Arte.

No instante que um sujeito, em situação de aprendizado, tem contato com uma dança que expressa características de um grupo social, estando estas, recheadas de histórias e significados, abre-se uma porta para que o conhecimento no corpo possa acontecer. Estes saberes que já atravessaram outros corpos, se mantêm revelando signos que apontam para uma continuidade enquanto relato sociocultural deste grupo. Ao dançar, criar movimentações dançantes, pesquisar sobre elas, estaremos edificando meios possíveis de estabelecer relações com mundo e seus contextos e nos educando (MARQUES, 2010).



Aulas de danças tradicionais com jovens estudantes. Foto: Jonas Sales

Considerando determinadas expressões populares como sendo híbridas, ao inserí-las na escola, cria-se pontes para que se reflita sobre as estéticas da arte contemporânea acadêmica em diálogo com estas simbologias populares, traçando convergências que as fazem serem contemporâneas e possuidoras de códigos, poéticas abstratas e técnicas específicas.

Quando danço ao ritmo do maracatu, por exemplo, os movimentos que caracterizam este ato, traz uma força que remete ancestralidade, e é refletida em meu corpo. Toda uma cadência de axé e sensações perpassa em um fazer livre, mas que tem toda uma técnica construída. No corpo, é projetado frases com contextos que podem ser meus a partir do momento que me permito que esta história e poesia penetrem em minha pele, fazendo um circuito de conexões de entrada e saída de sensações que se transformam em poesia – Arte. É o corpo assimilando técnicas, organizando em sabers e transmitindo em *poiesis*. Pelo aspecto da proposta aqui exposta, é a *corponegritude*¹ se incorporando no aluno/artista.

Desta forma, transportando esta experimentação para o ambiente escolar, os movimentos que por muitas vezes são considerados como simples, transformam-se em um aglomerado de textos e contextos que atravessam no tempo, sendo indícios de provocações para a compreensão da linguagem da dança no meio acadêmico.

As danças populares da tradição são sim contemporâneas e não uma partícula perdida no passado e que precisa ser lembrada com saudosismo. Elas trazem elementos estéticos que as fazem produções de arte, com códigos que se combinam e resultam em significados, favorecendo aos sentidos experiências estéticas.

A pesquisadora e professora da UnB Soraia Silva (2008) ao falar sobre o hibridismo na dança diz que:

1. *Corponegritude* tendo em vista que é a atitude despertada no sujeito, partícipe da experimentação, ao perceber-se um corpo com saberes constituídos a partir da experiência com a expressão de dança afrodescendente. As energias sentidas, as técnicas apreendidas, a nova visão de conceitos sobre a negritude desencadeia essa atitude corpórea para uma vivência da cultura negra em cena.

O constante devir de estéticas híbridas dos corpos na cena contemporânea marca o desenvolvimento de uma sociedade, cujas bases hipertextuais estão expressas no “em movimento”. A organização sintática, semântica e a significação dessas novas estruturas nas suas manifestações artísticas atuais refletem a experimentação e apreensão do sensível pelos novos vates da dramaturgia cênica, desde a expressão mais erudita à mais popular (SILVA, 2008. p. 103).

Neste sentido, propor que sejam discutidas estéticas da arte contemporânea em diálogo com as danças populares da cultura afrodescendente, pode-se estar criando caminhos que aloquem saberes, de modo que contribua para o enriquecimento de uma área em elaboração no que diz respeito ao academicismo. Por outro lado, quando este diálogo chega à escola, também estar-se-á proporcionando uma aproximação com estéticas vinculadas a um universo proximal do sujeito em processo de aprendizagem.

Se no bumba-meu-boi, no maracatu, cavalo-marinho, congos, têm claramente poesia, música, movimentos, teatralidade, adereços cênicos, etc., podemos por meio delas, discutir os princípios de transdisciplinaridade na arte contemporânea que se dissipa academicamente, colocando em cheque, o papel destas manifestações como artes que agregam nesta discussão do que é contemporâneo no universo das Artes.

Para tanto, não é possível que haja segregações do passado, presente e futuro para adentrar no universo dessas tradições. Há de envolver-se com os elementos já construídos por povos anteriores e discuti-los com o olhar da contemporaneidade pensando em como se pode manter viva a história e conduzir para o futuro distante. Bem distante.

Atento para essa reflexão, remeto-me a figura mítica da *Sankofa*, pássaro da cultura africana que simbolicamente faz unir esses três tempos que se separam, mas que estão unificadas pelo ser humano que vive e que busca sua história anterior no presente e projeta o futuro. *Sankofa*, em uma de suas representações, aparece olhando para trás e com um ovo na sua parte traseira. Tem o sentido de trazer com o pássaro para o presente aquilo que é bom, e fazer disso construções positivas, com um bom uso para o conhecimento. Olhar para trás está ligado as heranças da tradição, o ovo remete ao futuro.

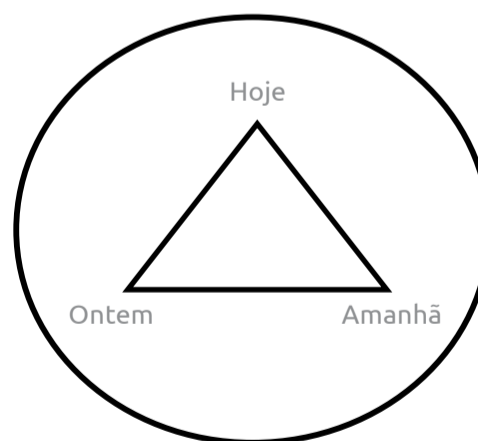


Representações do pássaro mitológico *Sankofa* – Fonte - Internet

Ao provocar o resgate simbólico de *Sankofa*, pretendo com isso apontar para o diálogo entre os tempos, fazendo com que sejam norteadores que se conectam entre si. O tempo é linear, é contínuo e não dá para rompê-lo sem que tenha uma consequência de lacuna ou de fragmentação da história do ser humano e do mundo. No entanto, a continuidade dessa história é incerta. Não há garantias de que tudo vai dá certo. Portanto, segundo o filósofo Edgar Morin (2009, p. 61) “a consciência da história deve servir não só para reconhecermos os caracteres, ao mesmo tempo determinados e aleatórios do destino humano, mas para nos abriremos à incerteza do futuro”. Nesse arcabouço das expressões populares de matrizes negras, a provocação do diálogo que ora cria-se nesta proposta cênica pedagógica, alinha-se com a imagem da *Sankofa*, bem como reflete junto com Morin na destinação dinâmica e incerta de nossa história.

Despertar-se para novas descobertas do corpo, bem como chegar ao nível de Corponegritude comentado neste diálogo, abarca a permissão de adentrar no universo das culturas que constituem a nossa cultura nacional. A criação artística que resulta desse estado de percepção, de aprendizado técnico e sensível no corpo é a reverberação do diálogo entre o ontem e o hoje vislumbrando um amanhã que mantenha viva as memórias que atravessam o tempo. Vejo então este diálogo das artes cênicas na contemporaneidade, com as culturas de tradições dos povos negros, como uma tri-vértice, em que a criação artística, como *Sankofa*, contempla o ontem, o hoje e o amanhã.

A Corponegritude e a Criação artística



Esta visão ajuda-nos a compreender que para construir saberes em artes cênicas, o aluno/artista, bem como o educador/encenador, hão de considerar os contextos dos diversos tempos que envolvem as artes e folguedos de tradição do povo. Há de perpassar nos contextos dessas três vértices para que o artista da cena possa elaborar saberes artísticos e projetá-los esteticamente a partir das percepções do mundo com esta reflexão da triangularidade temporal em conexão.

Para conhecimento em Corponegritude, o saber ancestral de uma africanidade presentificada em nosso território nacional, haverá de ser forte e atentamente observado. Os valores que foram trazidos para o nosso continente, que aqui se constituíram e reelaboraram ao longo do tempo em seus constantes processos de dinâmicas culturais, devem ser entendidos como molas propulsoras para fazer a arte da cena hoje.

Morin (2009, p. 24) diz que “todo conhecimento constitui, ao mesmo tempo, uma tradução e uma reconstrução, a partir de sinais, signos, símbolos, sob forma de representações, ideias, teorias, discursos”. Assim, na conjuntura contemporânea, olhemos como as estéticas e valores dessa africanidade que se transformou e se reconstrói, se projetam de modo que possamos “manter” tais estruturas, que são importantes e se propagam pelo tempo como elementos fundantes para que se conheça princípios dessa tradição. Dessa maneira, ao fazermos conexões entre o que passou e o que está acontecendo, será possível construir caminhos para que as matrizes dessa africanidade no Brasil possam perdurar como fontes promissoras de produção artística em um todo sempre.

Referências Bibliográficas

GORJÃO, Idalina S. **Ciências ou ciências da arte?** In: Anais o Congresso de Arte portuguesa contemporânea. Instituto superior de artes plásticas da Madeira. Funchal: Secretaria regional de educação, 1987.

MARQUES, Isabel. **Linguagem da dança – arte e ensino.** São Paulo. Digitexto, 2010.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita – Repensar a reforma, reformar o pensamento.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

NANNI, Dionísia. **Dança educação – princípios, métodos e técnicas.** Rio de Janeiro: 5ª Ed. Sprint.2008.

NARLOCH, Charles. **Das artes liberais ao hibridismo: As revoluções dos conceitos nas artes visuais.** In: LAMAS, Nadja de Carvalho (Org.). Arte contemporânea em questão. Joinville, SC: INIVILLE/Instituto Schwanke, 2007.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Soraia Maria. **A linguagem do corpo.** In: GUINSBURG, J. e FERNANDES, Silvia (Orgs). O pós-dramático – um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008.

SODRÉ, Muniz. **A verdade Seduzida – Por um conceito de Cultura no Brasil.** Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

Cantoria de improviso: os festivais de violeiros como a reinvenção de uma tradição

Andréa Betânia da Silva
UNEB

RESUMO

Dispondo-se a apresentar uma discussão em torno da cantoria de improviso e dos embates travados entre tradição e modernidade, o presente artigo traz à tona o contexto dos festivais de violeiros a fim de analisá-los como o espaço de uma tradição reinventada, na medida em que promovem a atualização de alguns elementos, mas dependem da manutenção de outros que são forjados na tradição a fim de manterem seu status quo. Serão convidados à discussão alguns autores, tais como Zumthor ([1990] 2000), Huizinga ([1938] 2008), Paz ([1956] 1982), Hobsbawn (1983] 2008), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição. Modernidade. Cantoria de improviso. Festivais de violeiros.

ABSTRACT

Being willing to submit a discussion around the extempore singing and about the battles fought between tradition and modernity, this article brings up the violeiros' festival context in order to assay them as a reinvented tradition place, according as they put forward some elements update, but they need to maintain others which are forged in order to keep on their status quo. Some authors are going to be invited to this discussion, such as Zumthor ([1990] 2000), Huizinga ([1938] 2008), Paz ([1956] 1982), Hobsbawn (1983] 2008), among others.

KEYWORDS: Tradition. Modernity. Extempore singing, Violeiros' festivals.

Cantoria de improviso: os festivais de violeiros como a reinvenção de uma tradição

Andréa Betânia da Silva
UNEB

Notas introdutórias

Pensar em cantoria pode, automaticamente, nos levar a visualizar a imagem de um sertão nordestino onde os acordes de viola preenchem o espaço com sua melodia característica, sendo o pano de fundo para os versos que brotam dos repentistas, guardiões dessa arte. Entretanto, o processo de industrialização, que teve como um das suas consequências o êxodo rural, motivou o deslocamento de uma grande parcela do povo nordestino em direção à região Sudeste, notadamente, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, dando início a um processo diaspórico que culminou com a presença da cantoria de improviso em, praticamente, todo o país. A mudança do contexto sociocultural demandou uma readequação a um novo modo de vida, distante da ambiência rural que predominava em seu lugar de origem. Assim, foi preciso inserir-se de modo a não deixar para trás as marcas que constituíam a identidade cultural dessa comunidade. Eis, então, que começam a surgir redutos onde se instala a representação de um Nordeste por vezes idílico, uma vez que surge a partir das memórias e da nostalgia que impera no coração dos que deixaram sua terra em busca de melhores condições de vida.

Enquanto isso, no Nordeste, também inserido na dinâmica do êxodo, o deslocamento do campo para a cidade traz consigo a necessidade de um diálogo mais intenso que, até então, era pouco profícuo, haja vista que apenas alguns

sujeitos mantinham o trânsito entre esses dois espaços. O ambiente das fazendas, onde os diferentes eram aproximados por práticas que tinham por princípio a coletividade, propiciava a organização de rodas de viola, momentos de lazer onde todos podiam ouvir sua vida cantada em versos que enalteciam toda a beleza de uma terra que, a olhos alheios, poderia ser apenas vislumbrada como um lugar castigado pela seca. Até era, mas isso era um evento circunstancial, insuficiente para alimentar as conversas o tempo inteiro. Além disso, nos momentos de diversão, ninguém queria falar sobre tragédias: a música e a poesia eram requeridas para alegrar o ambiente, para lembrá-los do quanto tinham para valorizar a terra. A ida para cidade substituiu a ambiência dos encontros nas fazendas pelos encontros nas praças e nos bares, espaços onde a coletividade voltava a imperar.

A memória que circulava nestes ambientes tinha como suporte as narrativas dos moradores, repletas de lembranças que povoam as mentes e os corações, uma vez que era a oralidade que preponderava nas relações. Claro que não tínhamos mais um contexto de oralidade primária, onde inexistia a tecnologia da escrita. O que se tinha, na verdade, era a presença da escrita circunscrita a alguns expedientes, cuja aproximação se dava aos poucos, paulatinamente, penetrando nas práticas cotidianas. A voz, que fazia dos moradores 'homens de palavra', encontrava na memória o suporte para organizar a logística cotidiana, dispondo das informações e das tarefas do dia-a-dia conforme a necessidade com que estas se apresentavam. Longe dos grandes centros, a imprensa ainda não conseguia grande penetração, mas os cidadãos mantinham-se ávidos por informações. Nesse contexto, a prática da leitura dos folhetos, antes comprados nas feiras das cidades e 'importados' para o campo, desenvolve o papel de meio de informação. Não é à toa que os cordéis funcionam, nessas localidades, como os jornais da época¹. Nômades, os cantadores ganhavam os quatro cantos com uma viola na mão e muitas histórias na cabeça. Assim, onde chegavam eram responsáveis por atualizar as informações que, muitas vezes, já estavam contidas nos folhetos denominados jornalísticos, ou seja, aqueles cuja temática girava em torno das notícias mais atuais, mantendo seus leitores sempre bem informados.

1. Novos contextos, velhos embates

Os embates entre tradição e modernidade vêm de longas datas, assim como as discussões em torno dos conceitos de erudito e popular. Se apenas a partir da Idade Média esses conceitos passaram a ser inseridos e apreciados como medida e parâmetro para o enquadramento das produções artísticas e das expressões culturais, em alguns aspectos tenho a impressão de que continuamos tão medievos quanto antes, mas agora sem um contexto cultural que sustente tais argumentos.

1. Para informações mais detalhadas, recorrer ao trabalho de Simone de Paula dos Santos Mendes (2010), cuja tese gira em torno da presença dos cordéis como os jornais de uma dada época.

O conceito de tradição em torno da cantoria de improviso, do repente, aponta como prática mais estabelecida o pé de parede. Este, é apontado pelos cantadores como a modalidade mais tradicional e, por isso, para eles, é a que melhor pode expressar o que vai na alma do povo que habita os recônditos do Brasil. As relações entre música e poesia sempre estiveram presentes quando pensamos nas expressões relacionadas à poesia oral. Em tempos idos, os textos eram produzidos em versos e muitos dos clássicos que nos chegam em prosa foram transmutados a fim de corresponder ao modelo que hoje corresponde ao referencial adotado. Entretanto, os estilos que ainda mantêm a oralidade como estopo criativo recorrem à estrutura poética em função desta poder usufruir dos recursos disponíveis, reforçando os laços que sempre foram estreitos entre a memória e a musicalidade da voz.

Se pensarmos numa tríade que possa representar o esquema que fundamenta os textos improvisados, teremos voz, verso e viola como os elementos que, conjuntamente, endossam a composição da performance do repentista. O conceito de performance aqui adotado volta-se para Zumthor (2000, p. 35), para quem

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto e determinam finalmente o alcance.

É no aqui e agora, em presença, que se dá o contexto da performance. Única, nunca poderá ser repetida e qualquer modo de reproduzi-la será sempre uma representação do ato, um simulacro do espetáculo. A ambiência onde a cantoria é forjada, assim como os elementos que compõem a cena enunciativa, possibilitam a construção de uma performance que requer dos sujeitos envolvidos a delimitação de um espaço que seja marcado pelo domínio da poética, inclusive respeitando às regras em questão, que compõem o festival enquanto espaço performático.

Os *ethos*² ali assumidos buscam apresentar parâmetros tradicionais que passam a guiar práticas tidas como mais modernas. Se os parâmetros estruturais concernentes à construção da métrica, da rima e da oração mantêm-se inalterados, diversos outros elementos sofrem modificações. Seja na temática em torno dos motes, agora propostos pela comissão organizadora e sorteados na hora da apresentação, seja pelo modo como os cantadores se vestem e dialogam com o público presente, os festivais impõem um novo *modus operandi* aos versos improvisados. Delimitações de tempo e espaço, assim a avaliação feita por um júri e não mais exclusivamente pelo público colocam os sujeitos ali envolvidos num contexto onde predomina o caráter urgente do espetáculo.

2. Conceito proposto por Aristóteles como parte da tríade composta também por phatos e logos, como dispositivo para se pensar sobre o caráter do orador a partir do discurso que enuncia. Foi atualizado e revisto por Dominique Maingueneau (2005) tendo em vista o acréscimo da ideia de *ethos* prévio, cujo princípio reside no fato de que, antes de enunciar, o orador já é avaliado conforme um julgamento prévio realizado pelo auditório, observando aspectos linguísticos e também paralinguísticos.

2. Dos terreiros para os palcos

Enquanto a constituição do processo de espetacularização aponta para as influências do mercado e dos *media* no sistema da cantoria, as características que são acrescentadas em torno dos festivais apontam para uma mostra do inegável vínculo estabelecido, desde sempre, entre o jogo, a música e a poesia, já que as regras que passam a valer corroboram para a efetivação de uma prática cuja dinâmica conduz à vitória na medida em que os sujeitos entendem e respeitam as regras da disputa em questão. Ainda que, após as apresentações e a divulgação do resultado, os testemunhos apresentem uma compreensão mais voltada para o ato de disputar e não necessariamente para o ato de vencer, é irrefutável a ideia de que é a vitória que todos almejam quando sobem aos palcos, empunham as violas e buscam conquistar o apreço da platéia. Entretanto, baseando-se numa suposta ideia nefasta sobre a vinculação da música e da poesia com a aferição de apreciações valorativas, diante do argumento que é impossível mensurar o desempenho na prática desta arte, algumas organizações optam por não dispor do processo classificatório, o que, invariavelmente, atende aos apelos de alguns, mas frustra tantos outros, visto que se criou uma aura de tradição no seio dos desafios produzidos nos festivais.

A espetacularização da cantoria de improviso apresenta-se, na atualidade, como um conjunto de eventos que formam uma rede tecida com material resistente, mas flexível o suficiente para permitir que cada localidade construa seu calendário de atividades, visando períodos mais apropriados para as dinâmicas locais, do mesmo modo que imprime a suas produções um caráter idiosincrático. Assim, em alguns lugares os festivais acontecem em datas fixas, pois passam a integrar as festividades do município, sendo incorporados a períodos festivos, tais quais festas juninas, religiosas, feriados nacionais, sempre se preocupando, as comissões organizadoras, em desenvolver estratégias que lhes permitam agregar mais valor simbólico às produções e também um caráter de fixidez de modo a serem lembrados juntamente com feriados e dias festivos.

O modelo tradicional de festival, que é requerido como a necessidade de não fugir aos ditames impostos pelos próprios partícipes, atualmente é indicado como regra, mas o que se vê aqui é o fruto de uma prática que se consolidou, passando da descrença em um novo modo de articulação para a exaltação desta como um espaço referendado para a exposição da competência dos cantadores, assim como uma vitrine para a divulgação do seu trabalho.

A discrepância que pode ser observada quanto ao modo como os diferentes estados brasileiros estimulam a valoração de suas expressões populares, seja através de iniciativas individuais ou fruto de apoios políticos, tem resultado na renovação do perfil dos repentistas, em algumas localidades, colaborando para

a participação de jovens que veem nessa arte a possibilidade de mudança e de ascensão, ainda que em outras plagas a imagem desses poetas esteja permanentemente atrelada à ideia de um passado teimoso, inapto a competir com as demandas dos novos mercados que ora se apresentam. A fama conseguida por alguns representantes dessa arte, assim como a posição que passam a ocupar no âmbito social, surgem como apelos para aqueles que creem na possibilidade de renovação da prática do improviso, incorporando novas possibilidades, explorando novos temas, agregando outros valores, mas mantendo a tônica que lhe confere o estatuto de arte.

A tradição inventada é apresentada por Hobsbawn ([1983] 2008) como

[...] o conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas, cuja natureza pode ser natural ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado, tentando estabelecer, sempre que possível, uma continuidade com um passado histórico apropriado (p. 09).

Esta tentativa de continuidade elege um determinado passado e um dado formato cuja perpetuação precisa ser fomentada. O mesmo autor apresenta uma interessante diferença entre tradição e costume, a fim de situar as tradições inventadas, objetivando dissuadir uma constante confusão entre os termos. Para ele, a tradição é vista como imutável, mas são os costumes que servem como motor, registrando as mudanças e impulsionando a reconfiguração de numerosas práticas. A tradição esforça-se por manter um vínculo com o passado a fim de reverenciá-lo, mas, as tradições inventadas, embora geralmente não sejam assim vistas, o que buscam mesmo é estreitar seus vínculos com o passado, manter-se como sua continuação deste, apesar de apresentar um diferencial: as tradições inventadas fincam suas raízes na atualidade e mantêm-se sempre com vigor. É justamente essa capacidade de adaptação constante que compreende o modo mais eficiente para lidar com as demandas do tempo, o ponto de equilíbrio entre passado e presente, atendo-se a eles, mas cientes das limitações do primeiro e das necessidades do segundo.

2.1. O palco como arena movente

A performance adotada na cantoria constrói-se sugerindo uma metáfora do modo como as pessoas se posicionam diante da vida: dispostas para a luta. E de que armas podem se valer? A palavra é a mais eficaz. Os cantadores, de posse de suas violas, sentem-se prontos para a batalha que se trava em torno do verbo. No contexto do repente, seja no pé de parede ou nos festivais, as arenas são

3. Denominação comumente atribuída à produção de um verso composto por seis pés heptassílabos. Entretanto, Ramalho (2001b, p. 112) apresenta uma nova proposta que atrela a produção da sextilha ao uso da toada, de modo que “[...] levando em conta a estrutura fraseológica da toada, tem mais sentido considerar a sextilha como um terceto de três versos monorrítmicos de 15 sílabas poéticas, em vez do convencional: uma estrofe de seis versos setessílabos”.

4. Gênero apontado por Linhares e Batista (1982) como uma adaptação apresentada por Manuel Leopoldino de Mendonça Serrador, poeta alagoano, a partir da sextilha, apresentando sete versos heptassílabos com a seguinte distribuição: ABCBDDB.

5. Gênero composto por dez versos heptassílabos, com a seguinte distribuição de rimas: ABBA-ACCDDC.

6. O gênero martelo foi criado por Pedro Jaime Martelo, o que se lhe deu tal nome, e consiste em um verso com dez pés decassílabos, entretanto, credita-se a Silvino Pirauá Lima a sua versão mais conhecida na atualidade. Possui algumas variações, dentre elas o martelo agalopado.

7. Esse gênero tem como base a sextilha, mas apresenta o que Alves Sobrinho (2003) denomina “relaxo”, que consiste no refrão ‘Ai, ai, ui, ui’ entre a quinta e a sexta linhas, como o seguinte exemplo: Hoje todo mundo geme/ Do litoral ao sertão/ Sem terra pra trabalhar,/ Casa para habitação,/ Fernando Henrique sorrindo/ Ai, ai, ui, ui/ Que pobre não tem razão.

armadas em torno de espectadores ávidos para defender seus representantes, seus escolhidos. Os que disputam o pódio, estes devem estar estruturados em torno de uma munição certa e eficiente: é sempre preciso ter bala na agulha e os mais rápidos no gatilho, que consigam acertar o alvo com perfeição, sairão vencedores. O manancial que se coloca como esteio da produção poética improvisada é formado por um repertório de palavras escolhidas tendo em vista a sua aplicabilidade dialógica. As rimas indicam aquelas que possuem afinidades rítmicas, mas a sua distribuição subjugam-se a um esquema hierárquico que tem a construção do sentido como norte. Submetidos a estruturas linguísticas pré-determinadas, os vocábulos atendem a princípios norteadores que encontram nos gêneros da cantoria um vasto campo para a atuação. Torna-se difícil medir, com exatidão, a quantidade de gêneros que gravitam no universo da cantoria, tendo em vista que o material disponível está sempre carente de atualização. Enquanto prática cultural, a cantoria apresenta o dinamismo como uma de suas características intrínsecas, haja vista a sua capacidade camaleônica para criar novas possibilidades de formulação poética. Entretanto, o que se encontra em questão, de fato, é o movimento utilizado pelos cantadores para a renovação do repertório, dispondo de sensibilidade, senso estético apurado, argumentos bem fundamentados e uma criatividade ilimitada.

O conjunto desses elementos é acionado e balizado tendo em vista a observação que se faz do público e a necessidade de manter a atualidade da cantoria. Na cadência do repente, com toadas escolhidas a dedo, as modalidades surgem e deixam de ser utilizadas com o passar do tempo, mas frequentemente exige-se do cantador o domínio de uma grande variedade dessas modalidades. Os festivais giram em torno de sextilhas³, motes de sete⁴ e mote de dez⁵, que figuram como gêneros obrigatórios, e outras modalidades, tais como martelo agalopado⁶ e gemedeira⁷, mourão dialogado, mas, o martelo agalopado é apontado, praticamente por unanimidade, como aquele capaz de desestabilizar o cantador e/ou revelar/ratificar sua posição como poeta conceituado. Para isso, a alcunha atribuída ao gênero revela os fortes laços que se estabelecem entre o universo oral e as demandas de uma sociedade grafocêntrica: vestibular do cantador. A referência a um exame estabelecido como parte de um rito de passagem por aqueles que se arvoram a enfrentar os percalços do mundo acadêmico revela medidas adotadas pelos cantadores a fim de aferir valor aos que se dispõem a ingressar e manter-se no rol dos que almejam não apenas o título de cantador, mas a denominação de poeta, restrita a poucos.

Enquanto alguns gêneros caem em desuso e passam a ser pouco requisitados, outros vão surgindo e se impondo. Modalidades como Segura o remo, O que me falta fazer mais, No tempo de Pai Tomás, Brasil Caboclo e Voa sabiá indicam uma tentativa de inserir o público, de modo explícito, na constituição da

performance (CASTRO, 2011, p. 89), tendo em vista que a presença do refrão solicita uma participação direta da plateia que, envolvida por uma toada menos monótona, adere ao chamado e forma um coro em uníssono. Embora não haja muitas explicações quanto ao modo como cada gênero surge, o que condiz com a movência própria da cantoria, aqui e acolá há quem assuma a autoria dos versos. Bráulio Tavares – poeta, escritor, compositor, produtor cultural e apreciador da cantoria – afirma que os versos de Voa sabiá⁸ foram criados por ele para integrar a montagem dramaturgica Casamento de Trupizupe e foram agregados para compor mais uma modalidade da cantoria:

O tempo inteiro eles estão criando novos refrões, novas melodias e aos poucos esses refrões vão se consagrando e vão sendo adotados. E eu tenho, inclusive, uma coisa que me orgulha muito. Eu tenho uma música que é uma música que eu compus com um refrão e que os cantadores começaram a usar nas cantorias como refrão para improvisar verso. É o “Canta Sabiá”, não sei se é esse o nome que eles dão. “Canta sabiá no galho da laranjeira, que a pedra da baleeira vem voando pelo ar”. Isso é meu, é da minha peça O casamento de Trupezupe com a filha do rei. Então, a apresentação do personagem, que é o Trupezupe, que é um cantador, é cantando isso. Então, eu criei esse refrão para essa música dessa peça e sempre nas minhas apresentações eu cantava essa música porque é a história do meu nascimento, que os emboladores de coco têm muito essa coisa [...] (TAVARES, 2012, p. 19)⁹.

Incorporados ao repertório dos repentistas, os versos sofreram pequenas mudanças e a modalidade é conhecida como Voa sabiá:

Voa sabiá
No galho da laranjeira
Que a pedra da baladeira
Vai voando pelo ar

Assim, a cantoria vai seguindo seu fluxo, agregando novos valores, incorporando novidades, mas os elementos que a configuram como parte da tradição se mantêm e são reafirmados a cada apresentação.

Mário de Andrade é reconhecido como um dos primeiros a empreender uma pesquisa mais apurada sobre as expressões populares, desde suas viagens pelo Norte e Nordeste do país, por volta de 1927, e, posteriormente, em 1935, quando esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, sendo esta iniciativa intitulada Missão de Pesquisas Folclóricas. Para o escritor (ANDRADE, 2006), todas as modalidades da cantoria estão imbricadas na ideia do desafio, não sendo este apenas uma modalidade entre tantas outras, mas sim o elemento que se sustenta como a espinha dorsal da arte de versejar improvisando, tendo em vista a tensão e a disputa que compõem a performance dos cantadores,

8. Canta sabiá no galho da laranjeira/ Que a pedra da baleeira vem voando pelo ar.

9. Entrevista cedida em 16 de novembro de 2012, em João Pessoa/PB.

apresentando-os como concorrentes, ainda que estejam reunidos sob a égide da parceria. Este foi o viés adotado neste texto, de modo a compreender a cantoria como uma peleja constante em torno da palavra oral.

A agonística, herança dos princípios gregos, postula que, para que haja disputa, é necessário que alguém ocupe o lugar do oponente, alguém a quem se pretende fazer aceitar um ponto de vista. Competidores por natureza, os homens se veem em conflito a partir da sua concepção. Se lutam para nascer, lutam para se manter-se vivos e atuantes.

Os jogos que se estabelecem através da palavra têm lugar em diversas sociedades, sendo que, em muitas delas, estes funcionam como anunciadores do futuro, portadores de verdades e responsáveis por indicar os caminhos a serem seguidos. O repente, construção poética que se dá a partir do confronto, tem como fonte alimentadora a presença do público, mas, antes disso, a existência de um outro a quem se pretende mostrar superioridade. A batalha que se trava entre os cantadores aproxima-se dos embates travados entre os lutadores, nas mais diversas modalidades, que ocupam seus espaços e se impõem tendo em vista o prestígio que se conquista mediante a correspondência estabelecida entre os que cantam e os que ouvem, entre os que dizem e os que julgam, entre os que produzem em comunhão enquanto disputam, declaradamente, a fim de serem agraciados com a denominação de vencedor. Huizinga ([1938] 2008) destaca a presença dos jogos nas sociedades como elemento indispensável para a construção de desafios, molas propulsoras do crescimento, incentivadores da ampliação dos horizontes.

Como deuses que disputam sua manutenção no Olimpo, os repentistas, ao apresentarem-se em duplas, expõem a seus pares a necessidade intrínseca de competição. Mas, em que nível esta se apresenta? Quais elementos constituem o lastro poético sobre o qual o artista se afirma? A presença da viola delimita espaços, mas dirime fronteiras, uma vez que Carmo Jr. (2003) afirma que a voz já é, em si, um instrumento musical, pois, no que tange à produção dos repentes, esta encontra sua plenitude na medida em que vê na viola a sua extensão, capaz de ocupar os espaços que esta, propositalmente, permite que sejam preenchidos pela voz que ecoa do pinho. A fim de ganhar fôlego e redobrar forças para prosseguir no embate, enquanto elabora seu discurso, entre uma respiração e outra, o poeta recorre à viola, agarra-se a ela como em lamento e nesta simbiose areja os pulmões e ergue sua espada. Seu verso afiado corta o salão e desafia seu oponente, diante de ouvidos perplexos e atentos dos que anseiam por ser testemunhas do irrepetível. Uma vez tocado, porventura sentindo-se ferido por versos que vão buscar e explicitar seu calcanhar de Aquiles a fim de combatê-lo, o desafiado revida, visto que não pode recuar diante de uma plateia ávida.

Octavio Paz (1982, p. 64) afirma que “A operação poética não é diferente do conjuro, do feitiço e de outros processos de magia”. De posse de ‘palavras mágicas’ capazes de abrir cavernas e despertar desejos, ainda de acordo com o autor, o ritmo é utilizado como agente de sedução para atingir ouvidos carentes, para entreter olhares experientes, para embalar memórias apaixonadas. Ao propor uma relação entre o poeta e o mago, Paz (1982) indica que ambos lidarão com o poder que detêm: o domínio da palavra. Esta, na criação poética, consiste em se deixar manejar como a peça de um jogo maior, como um artefato que precisa ser manipulado por vozes experientes, por aqueles capazes de apresentar os melhores conjuntos de rimas, aqueles onde as palavras repousam como se de lá tivessem brotado. O poder atribuído ao cantador lhe permite construir um escopo metalinguístico flexível a ponto de ser tecido, alinhavado a recursos variados, evidenciando o que já se pressupunha: a sua grandeza como criador. Assim,

A linguagem do poeta está nele e só nele se revela. A revelação poética pressupõe uma busca interior. Busca que em nada se assemelha à análise ou à introspecção; mais que busca, atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia ao surgimento de imagens (PAZ, 1982, p. 65).

Pois é justamente tendo em vista a passividade despertada na plateia, na medida em que esta se faz necessária, que o repentista conclama os ouvintes a seguirem sua linha de raciocínio, a acreditar na veracidade das imagens criadas na e pela linguagem, no artifício que permite lançar mão de um ilusionismo linguístico para envolver os que vão em busca de reaver seus sonhos, de rever um passado latente, que vive à espreita, trazendo à cena uma sempre frequente nostalgia.

Ainda de acordo com Paz (1982, p. 62-64), “Algumas palavras se atraem, outras se repelem, e todas se correspondem. [...] As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos”. Desse modo, a analogia surge como uma estratégia de construção discursiva, tendo em vista que recorrer a campos semânticos para a formação de rimas tende a funcionar como um excelente recurso mnemônico. A partir do mote dado, o poeta aciona os conhecimentos que detém sobre a temática e, em fração de segundos, precisa pensar em estratégias que lhe permitam trazer à tona vocábulos que, além de apresentarem afinidade temática, possam gravitar em torno do assunto proposto. Uma vez que sua capacidade poética lhe garante o domínio no que tange à métrica e à rima, os maiores esforços, no instante da criação, voltam-se para a perspicácia requerida a fim de manter-se fielmente à oração, escolhendo, como um experiente pintor, as palavras deverão compor sua palheta. O que vê, na prática, pode, de fato, ser elencado como parte de um passe de mágica: brotam palavras de todos os lados, mas elas não são fisgadas ao acaso, não se deixam seduzir

por qualquer sombra de um bom verso. É preciso embebê-las no fluido que se produz por entre fragmentos de ideias, envolvê-las no fino e delicado manto que se constrói quando cada gesto é exposto, quando cada lembrança surge e escapa da boca revelando um bailado único.

Quando Miguelzinho (2007, p. 02) afirma que “A chave do mote não é a pessoa, mas é o retrato”, pode-se inferir que o retrato corresponde à representação de um assunto, à imagem que se apresenta no instante em que a construção do mote a captura, haja vista que a pessoa seria muito mais do que se pode apreender em tão pouco tempo, com a escolha de elementos que, embora variados e complexos, veem-se subjugados às delimitações de tempo e de pertinência. A moldura escolhida para o retrato precisa dialogar com a imagem que será exposta, correspondendo aos anseios dos que ouvem, reativando um imaginário que perpassa a memória coletiva, que vai ao encontro do *ethos* prévio que é partilhado por tantos e que tende a ser reforçado a fim de cristalizá-lo como decalque perfeito.

Notas conclusivas

Já não cabe sustentar a esgarçada dicotomia entre tradição e modernidade. É preciso encontrar os elementos que as aproximam, os pontos que as articulam, os diálogos que as nutrem. A quebra de fronteiras e o reconhecimento do valor simbólico incorporado nas mais diversas produções retira do passado o trono onde supostamente reinavam criações autênticas, produções puras. Não há mais espaço para recorrer à gênese como modo de auferir valor. Torna-se necessário olhar o que surge com olhos para ver. Se, na cantoria de improviso, o pé-de-parede estava para a tradição como o festival estava para a modernidade, na atualidade é preciso que caminhem juntos, na medida em que o primeiro pode funcionar como um espaço de revelação para os cantadores que enxergam no segundo uma grande vitrine, um grande espaço de visibilidade. Neste sentido, é a manutenção das cantorias que garantirá o crescimento dos festivais, tendo em vista que promove a renovação do quadro de cantores através do surgimento de novos nomes, de novos gêneros, de novos motes que podem encontrar nos festivais o espaço ideal no qual os poetas podem compartilhar suas descobertas, já que o processo de espetacularização do repente requer elementos que se renovam seguindo o movimento próprio da cantoria, que precisa se fazer nômade para se reconhecer em seu público e manter-se com a dinâmica que a constitui como arte atemporal.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

CARMO Jr, José Roberto. **A voz**: entre a palavra e a melodia. Revista Teresa (USP), n. 4/5. São Paulo: Editora 34, 2003.

CASTRO, Simone Oliveira de. **Memórias da cantoria**: palavra, performance e público. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011.

HOBBSAWN, Eric. A invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Tradução Celina Cardim Cavalcanti. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, [1983] 2008.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, [1938] 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. Tradução Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Posseti. São Paulo: Contexto, 2005.

MENDES, Simone de Paula dos Santos. **Um estudo da argumentação em cordéis midiáticos**: da enunciação performática à construção discursiva da opinião. (2011). Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras, UFMG. 273f.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1956] 1982.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, [1990] 2000.

O trabalho com cantigas de roda e brinquedos cantados na escola do século XXI

Cristina Aparecida Leite
Universidade de Brasília

RESUMO

Este artigo apresenta recortes de uma pesquisa em desenvolvimento, que busca investigar o efeito das atividades lúdico-corporais (aqui entendidas como brincadeiras de roda ou brinquedos cantados e cirandas) na formação continuada de professores que participaram de um curso intitulado Rodas de Brincar, o qual foi oferecido na Oficina Pedagógica de Ceilândia-DF, em 2015. Além de reflexões a respeito do assunto, também propusemos ampliar o repertório de brincadeiras, resignificando algumas canções tradicionais da infância, buscando, com os participantes, sugestões de novas formas de vivenciar tais brincadeiras. Para o embasamento teórico, são importantes as contribuições de Tizuko Kishimoto (1993), Jacqueline Baumgratz e Celso Pan (2012) e o documentário Tarja Branca (2014). Este artigo apresentará algumas das atividades desenvolvidas em um dia específico do curso. Ao inserir as brincadeiras corporais da cultura brasileira na escola, muitas habilidades estarão associadas: o corpo; a ludicidade; a música; a socialização entre as crianças, elementos tão necessários para o fazer de uma escola mais significativa para os estudantes.

PALAVRAS-CHAVE: Brincadeiras tradicionais. Brinquedos cantados. Cirandas. Formação continuada. Educação.

ABSTRACT

This article presents clippings of research in development, which aims to investigate the effect of recreational and physical activities (understood as wheel play or sung toys and sieves) in the continuing education of teachers who participated in a course entitled Rodas de Brincar, which was offered in Oficina Pedagógica de Ceilândia-DF in 2015. Reflections on the subject, we also proposed to expand the repertoire of jokes, giving new meaning to some traditional songs of childhood, searching, with participants, suggestions for new ways to experience such games. For the theoretical background, it is important contributions to Tizuko Kishimoto (1993), Jacqueline Baumgratz and Celso Pan (2012) and the documentary Tarja Branca (2014). This article will present some of the activities on a specific day of the course. When entering the body play of Brazilian culture in school, many skills will be associated: the body; playfulness; the music; socialization among children, elements so necessary to make a more meaningful school for students.

KEYWORDS: Traditional games. Song toys. Sieves. Continuing education. Education.

O trabalho com cantigas de roda e brinquedos cantados na escola do século XXI

Cristina Aparecida Leite
Universidade de Brasília

Seria uma simples quinta-feira, não fosse o encontro marcado do curso **Rodas de Brincar**, o segundo de um total de doze, que aconteceu no dia 23 de abril de 2015, sobre o qual irei discorrer ao longo deste texto. O curso foi oferecido no espaço físico da Escola Classe 64, uma escola pública da Ceilândia, cidade-satélite do Distrito Federal, onde se situa a Oficina Pedagógica de Ceilândia. Na Secretaria de Educação do Distrito Federal, as Oficinas Pedagógicas constituem um espaço de formação continuada dos professores, subordinadas à CRE (Coordenação Regional de Ensino) e à EAPE (Centro de Aperfeiçoamento dos Profissionais da Educação, Esporte e Lazer). Cada Coordenação Regional de Ensino possui sua própria Oficina Pedagógica, totalizando catorze unidades, estrategicamente distribuídas pelo Distrito Federal. As atividades desenvolvidas nas Oficinas Pedagógicas têm como principais eixos norteadores: a ludicidade, a criatividade e a educação do sensível. Outra característica importante a se ressaltar no trabalho das oficinas é a dupla docência. Sempre que oferecemos um curso, há, no mínimo, dois docentes em sala, que, muitas vezes, com diferentes habilitações, se complementam, estudam, pesquisam e se preparam juntos, além de conduzirem as atividades em parceria. Por essa razão, na maior parte do texto, estarei empregando a primeira pessoa do plural, pois neste caso, éramos três docentes a compartilhar essas vivências durante o curso: Thais Felizardo¹, Neide Maria² e eu.

1. Thais Felizardo é graduada e pós-graduada em Artes Cênicas. É professora da Secretaria de Educação do DF desde o ano 2001 e desde 2005 atua com formação continuada na Oficina Pedagógica de Ceilândia-DF.

2. Neide Maria é graduada em Pedagogia e pós-graduada em Psicopedagogia. É professora da Secretaria de Educação do DF desde 1986 e atua com formação continuada de professores na Oficina Pedagógica de Ceilândia-DF desde o ano 2000.

A formação continuada é um espaço de fomento à pesquisa. Em essência, o professor precisa ser um pesquisador que age e reflete sobre sua ação o tempo todo. Essa pesquisa precisa ser o norteador do seu trabalho, conforme defendeu Paulo Freire (1996, p. 58), pois “sem a curiosidade que me move, que me inquieta, que me insere na busca, não aprendo nem ensino”. É por meio da pesquisa que descobrimos caminhos, que podem funcionar, que podem contribuir, ou não. Havemos de tentar, arriscar, testar. Um desses caminhos aponta para a exploração do lúdico na área educacional. Este é um viés que ainda pode ser pesquisado, explorado e, principalmente, colocado em prática nas escolas, pois é natural que os professores tenham certa dificuldade com essa atuação lúdica, pois se trata de algo diferente da formação acadêmica que receberam.

A formação continuada torna-se, portanto, um ambiente profícuo e importante como espaço de pesquisa, experimentação e trocas, devidamente garantido na Secretaria de Educação do Distrito Federal pela portaria Nº 27, de 18 de fevereiro de 2016, em que destina o capítulo II, desde o artigo 24 até o 33 para regulamentar o desenvolvimento das atividades de coordenação pedagógica. O referido documento defende que: “A coordenação pedagógica local abrigar-se-á no Projeto Político Pedagógico da unidade escolar, no que se refere às atividades individuais e coletivas, bem como às atividades internas e externas” (art. 24, p. 05). O documento ainda regulamenta os dias aos quais os professores podem destinar à formação continuada, assim: os professores desde a Educação Infantil até os Anos Iniciais, incluindo aqueles que atuam com Educação Especial ou turmas de Correção da Distorção Idade-Série (CDIS³ - Anos Iniciais), poderão, no horário da coordenação, dedicar-se à formação continuada, fora do espaço escolar, às terças ou quintas-feiras.

Já para os professores atuantes no Ensino Fundamental, Ensino Médio ou turmas de Correção Idade-Série (CDIS – Anos Finais e Ensino Médio), os dias destinados à formação continuada variam conforme as áreas, a saber: terça-feira, para Ciências Naturais e Matemática; quinta-feira para Linguagens, sexta-feira, para Ciências Humanas.

O documento regulamenta a coordenação pedagógica para as diversas situações da Secretaria, sejam os professores que atuam apenas 20 horas, aqueles que estão com turmas da Educação de Jovens e Adultos (EJA), os Pedagogos-Orientadores educacionais, enfim. Garante a inserção de um tempo, dentro das horas destinadas à coordenação pedagógica, para que o professor invista em sua formação continuada, o que, a meu ver, é algo que merece destaque positivo na Secretaria de Educação do Distrito Federal.

3. **CDIS** é um projeto específico da Secretaria de Educação cujo objetivo principal é a redução dos índices de defasagem idade/série, para que a correção da distorção não seja mais necessária na rede Pública de Ensino, podendo reduzir também os índices de evasão escolar decorrentes das sucessivas reprovações dos estudantes. É uma forma em que os estudantes podem acelerar os estudos, cuja formação das turmas bem como do corpo docente são diferenciados. Para saber mais, acesse: <http://goo.gl/qD7QL4>.

Tendo a previsão de tempo garantida à formação continuada dos professores, dispondo ainda de vários cursos ministrados pela EAPE⁴, os professores têm um rico acervo de cursos a escolher. Percebo que a Secretaria de Educação do DF colabora para a qualificação dos seus profissionais, dada a importância da formação continuada para alcançar melhoria na qualidade do ensino. Cabe ao professor optar por uma postura de busca, de transformação, de aquisição de novas habilidades ou não. As oportunidades estão abertas a ele, por sua Instituição de trabalho, mas a escolha é sempre pessoal.

O curso recebeu o nome oficial *Rodas de Brincar: a importância de brinquedos cantados, cirandas e brincadeiras na escola*, com carga horária total de 60 horas/aula, ou seja, doze encontros, iniciando em abril e finalizando em julho de 2015. O curso surgiu da necessidade de se resgatar o ato de brincar com o outro, por meio de atividades corporais e musicais, como o brinquedo cantado e a dança, além dos jogos teatrais, favorecendo o estar junto, o encontro, as reflexões, a pesquisa e as trocas.

Tudo começou quando, a partir de um olhar sensível, começamos a nos inquietar com o fato de que, ao olharmos nas ruas, antes povoadas por crianças que corriam, brincavam de Amarelinha, Pique-Pega, Pique-Esconde, Pula-corda percebemos que tais brincadeiras não estão sendo recorrentes, especialmente no meio urbano. Em vez disso, as crianças, quando não estão na escola ou fazendo alguma atividade extraclasse, em sua maioria, ficam em casa, em frente à TV, ao computador ou mesmo com o celular ou outros objetos eletrônicos em mãos. As tecnologias e os brinquedos tecnológicos têm levado a criança, o adolescente e até mesmo o adulto ao isolamento em relação à família e à sociedade. Tornou-se comum observarmos as pessoas reunidas, mas cada uma interagindo por meio dos seus aparelhos, nas redes sociais ou utilizando-se de outros aplicativos de comunicação, em vez de uma troca “olho no olho”. Seria essa uma forma sólida de interação? É tudo muito recente ainda para traçarmos qualquer juízo de valor...

Muito do que acontece socialmente acaba sendo reproduzido nas escolas, que ciente de sua função social, não pode ficar alheia à realidade que a circunda. Ao observarmos alguns intervalos de escolas públicas do DF, cerca de cinco escolas, que atendiam desde a Educação Infantil até os anos iniciais do Ensino Fundamental, em que fomos fazer alguma atividade, como contar histórias para as crianças ou oferecer oficina aos professores, registramos, inclusive com vídeos, que as crianças já não brincam como antigamente. Ao contrário, o recreio é preenchido, apenas com correrias, gritos, lutinhas e algumas crianças que ficam com seus aparelhos eletrônicos.

4. EAPE: Centro de Aperfeiçoamento dos Profissionais de Educação, Esporte e Lazer da Secretaria de Educação do Distrito Federal, responsável pela gestão e certificação de cursos de formação continuada aos profissionais da Secretaria.

Relatos dos professores que participaram de formação continuada na Oficina Pedagógica, neste, em outros cursos, como Linguagem Musical, CDIS, A arte de Contar Histórias, também corroboraram a observação e a enriqueceram, pois foi recorrente nestes cursos a informação de que as crianças com as quais os professores atuavam não mais sabiam as brincadeiras simples da infância, como amarelinha, por exemplo, o que nos causou certa apreensão. Foi então que surgiu a ideia de se repensar o trabalho com a brincadeira corporal e cantigas de roda na escola. Sabíamos que para que houvesse uma mudança na prática das crianças, até para que elas tivessem um repertório de brincadeiras a utilizar, era necessário que os professores, além de reconhecerem a importância da brincadeira, fossem brincantes. Professores que tivessem consciência da necessidade do seu empenho e do seu incentivo para a formação de uma cultura da brincadeira na escola, que não se restringisse apenas à Etapa da Educação Infantil, mas que se expandisse a todos os anos do Ensino Fundamental, pelo menos.

Planejamos as oficinas e encaminhamos a proposta à EAPE para aprovação no ano anterior, 2014, conforme calendário estipulado pela própria EAPE. As inscrições foram feitas pelo site, em março de 2015, havendo vinte e oito inscrições, despertando o interesse de professores atuantes desde a Educação Infantil até os Anos Finais do Ensino Fundamental, com participantes graduados em várias áreas: Pedagogia, Letras, Artes Visuais, Artes Cênicas, Educação Física. Havia ainda participantes que atuavam com Ensino Especial, na Coordenação da Escola em que atuava e na própria Coordenação Regional de Ensino (CRE).

Os encontros aconteceram às quintas-feiras, no período noturno, o que poderia ser uma fragilidade no projeto, pois os professores, para participarem do curso, compareceriam no horário fora do turno de trabalho, ou seja, na folga. Esse fato não pesou na participação, pois desde o primeiro encontro compareceram vinte e seis professores. Além dos professores inscritos, compareceram mais três que, por motivos diversos, não conseguiram fazer a inscrição no site em tempo hábil e se propuseram a participar dos encontros sem certificação, sendo apenas “ouvintes”.

Embora o cansaço pudesse se fazer presente, pois havia transcorrido um longo dia de trabalho, os professores participantes, em sua maioria jovens e recém-contratados, chegavam empolgados e motivados a participarem das atividades propostas. As aulas tinham duração de três horas/relógio, começando às dezoito e finalizando às vinte e duas horas. O planejamento dos encontros sempre buscava alternar atividades práticas (dinâmicas de grupo, brincadeiras cantadas, cirandas) com leituras, debates e reflexões. Tentamos, na medida do possível, agrupar brincadeiras por temas (mar/água, comida, animais, entre outros) e inseri-las conforme o assunto que seria abordado (O novo contexto social,

A importância do brincar, Jogos para estimulação das Inteligências Múltiplas foram alguns dos temas tratados). Por volta das vinte horas e trinta minutos, oferecíamos um intervalo de quinze minutos para socializarmos um lanche coletivo, trazido pelos participantes. Era um momento importante, pois propiciava a integração entre todos, docentes e cursistas num tom ainda menos formal.

Muitas vezes, nas aulas, utilizávamos o recurso do projetor de imagens para tratar de alguns assuntos ou mesmo a projeção de vídeos, como foi o caso do Tarja Branca. Buscávamos uma participação ativa dos cursistas nas discussões, que se sentiam confortáveis para compartilhar suas experiências. Naquele dia especificamente, o segundo encontro do curso, dia 23 de abril, o texto selecionado para o debate tinha por título: O sentido da Educação, de Jacqueline Baumgratz e Celso Pan (2012). Nele, os autores questionam uma característica da educação brasileira, a qual se desenvolveu valorizando apenas o aspecto cognitivo, enquanto se esqueceu de pensar em tantas outras possibilidades do ser humano. Uma delas seria a educação das sensibilidades. Nesse sentido, os autores defendem que nós podemos desenvolver a sensibilidade de maneira lúdica desde a mais tenra idade e as cantigas e brincadeiras de roda desempenham função importante no desenvolvimento humano. Ainda segundo os autores, tais brincadeiras nos tornam seres mais brincantes, solidários e criativos. (BAUMGRATZ, 2012). Foi também da necessidade de se trabalhar com o corpo, de começar a entendê-lo como parte fundamental no processo educacional, não se restringindo o trabalho com ele apenas às aulas de Educação Física, que surgiu a vontade de se repensar o trabalho com a brincadeira corporal na escola, já que o brinquedo cantado contribui para uma infância sadia, para aprendizagens significativas, além de ser elemento contrário ao sedentarismo, estimulando a convivência em grupo.

O brinquedo cantado, presente em todos os encontros, foi uma escolha lúdica por oferecer às pessoas a possibilidade de brincar com seu próprio corpo, de maneira a possibilitar o alcance do principal objetivo do curso: “*Contribuir para a implementação de aulas lúdicas e dinâmicas, em que o trabalho com a expressão corporal e rítmica seja explorado, por meio de brincadeiras, cirandas e brinquedos cantados*”. O brinquedo cantado apresenta uma rica atividade, pois envolve a música, a expressão vocal, com frases, palavras ou sílabas ritmadas, entoadas tanto pelas crianças quanto pelos adultos. São cantigas que vieram de geração a geração e que se propagaram pela tradição oral, na maioria das vezes (PAIVA, 2003). Aliando música e gestos, o brinquedo cantado é uma rica atividade que, além de propiciar diversão às crianças, desenvolve outras habilidades secundárias, como coordenação motora, lateralidade, ritmo, expressão corporal, memória, dentre outras.

Aquele encontro, o segundo do curso, buscaria sensibilizar os professores sobre a importância de se ressignificar as cantigas e brincadeiras tradicionais junto aos alunos do Século XXI, já que as brincadeiras infantis colaboram para a própria identidade de um povo de tal maneira que podemos identificar as brincadeiras que nos foram transmitidas pelos negros, pelos índios e pelos europeus (KISHIMOTO, 1998). Os estudos de Tizuko Kishimoto ainda defendem que a maioria das cantigas de roda de que temos conhecimento tem origem europeia. Fato que não causa estranhamento, já que não foram feitos os registros das brincadeiras indígenas e africanas na mesma proporção em que se fizeram os registros das brincadeiras de origem europeia. Atualmente, já há registros de brincadeiras de outras origens que não as europeias, o que pode demonstrar a riqueza cultural do povo brasileiro, que recebeu a influência de várias etnias em sua constituição. Segundo Jaqueline Braumtz e Celso Pan:

Existem diversas propostas lúdicas que fazem parte da identidade histórico-cultural de crianças brasileiras, que promovem o encontro da Arte, da Cultura, da Educação. São as brincadeiras de roda, dança, manifestações populares, músicas, pinturas, esculturas, e as histórias de tradição oral, que passam de geração a geração (BAUMGRATZ, 2012, p. 7).

É, portanto, perceptível, o valor de tais atividades como pertencentes à identidade de um povo. Além disso, concordo com os autores ao defenderem que tais atividades promovem o encontro da Arte, da Cultura e da Educação. Isso porque ao trabalharmos tais brincadeiras, também trabalhamos as cantigas tradicionais da infância, favorecendo a vivência compartilhada de significativos momentos estéticos, em que muito se pode aprender sobre ser humano, sobre ser gente: gente que sente, que pensa, que respeita o outro, que ri junto, que consegue conviver com seus pares de maneira harmoniosa e solidária.

Então, se já não há espaço para as crianças se reunirem em roda nas ruas e as famílias urbanas, cada vez menores, não estão tendo condições de seguirem com as práticas das brincadeiras de roda, talvez o espaço da escola seja o único em que isso se torne possível. Porém, para que se efetive, é importante que os professores se sensibilizem sobre esse valor e, a partir dessa sensibilização, é importante que tenham atitude para mudar e para fazerem da escola um espaço em que também possam ser feitas conexões além das conexões virtuais, pois o brincar de roda proporciona isso: a mão na mão, o olhar no outro, o vencer, coletivamente, o desafio de algumas atividades e a possibilidade do erro, com o qual todos podem aprender.

Ainda nesse contexto, as rodas trazem a possibilidade do sentimento de pertencimento, do coletivo, da não hierarquia, pois as relações são horizontais, não se sabe onde está o começo nem o fim da roda. Mas como sensibilizar os professores para a importância de tais práticas? Não seria suficiente apenas racionalizar o assunto, discorrer sobre ele e trazer referências várias. Além disso, era importante vivenciar com eles tais atividades e, assim, fizemos. Em meio a diversas brincadeiras com música, com história, com dobradura, escolhemos, para este encontro especificamente, brincadeiras que falassem de água, de mar e a sala foi decorada com ondas flutuantes (papeis crepom nas cores azul e verde que simbolizavam as águas). Esta era outra característica do curso: procurávamos selecionar brincadeiras de um mesmo eixo temático por encontro; isso favorecia ações secundárias durante o curso, como a decoração da sala, a escolha da mensagem de boas vindas ao encontro, tudo pensado sempre com muito carinho e cuidado. Vale ressaltar que os encontros temáticos são uma prática comum nos diversos cursos oferecidos pela Oficina Pedagógica de Ceilândia há algum tempo, tornando-se uma marca específica desta Oficina.

Naquela quinta-feira, ainda tratando do segundo encontro, dentre várias atividades desenvolvidas, destaco o desafio das Cantigas de Roda: em círculo, dois participantes iam para o meio da roda e precisavam cantar duas cantigas do cancionário infantil, alternadamente, sem que se repetissem as músicas. Caso conseguissem o desafio, precisariam sair da roda, desafiando outros dois participantes a entrarem na roda para darem sequência ao desafio inicial, até que todos participassem. O participante que não conseguisse vencer o desafio, lembrando-se de alguma canção, precisaria pagar uma prenda⁵ à escolha dos demais participantes. A turma estava cheia, com quase trinta pessoas. Iniciamos o desafio. Como era o segundo encontro do curso, as relações estavam sendo construídas ainda, mas sempre pairou no ar um clima de muita cumplicidade entre os participantes. Pensei que rapidamente teríamos cursistas pagando prenda. Mas, para minha surpresa, a dupla entrava, cantava 04 canções, saía, entrava outra e assim prosseguia o jogo até que todos participaram e, por incrível que pareça, todos conseguiram cantar alguma música tradicional da infância sem repetir nenhuma. Num clima bastante descontraído, o colega desafiado que demorava um pouco a se lembrar da música era, gentilmente, auxiliado pelos outros professores, que se solidarizavam com a situação e compartilhavam a música sem se preocupar se, na sua vez, teriam ou não música para cantar. Foi bastante divertido e envolvente.

Surpreendente ainda foi notar que, numa brincadeira como esta, pudemos recordar mais de sessenta canções infantis diferentes de uma só vez. Será que se aplicássemos esta mesma atividade com crianças ou adolescentes o resultado seria o mesmo? Será quantas canções seriam lembradas? Esta é uma sugestão de atividade que pode servir como uma espécie de termômetro para avaliar se

5. **Pagar prenda** = expressão que significa cumprir alguma atividade proposta pelos demais participantes, como fazer a coreografia de uma música, cantar uma canção, declamar uma poesia...

esta cultura oral continua acesa para a geração dos nativos digitais, mas não é o foco deste texto. Assim, com a atividade executada, pudemos nos certificar da riqueza de nossa memória oral, o que reforça a ideia de que, à escola também cabe esta função: a de preservar a memória do nosso povo, esses conhecimentos que, a princípio, estavam apenas no meio social; hoje vão desaparecendo paulatinamente da sociedade, podem continuar existindo no espaço escolar, caso os professores entendam a sua importância.

Nesse sentido, alguns grupos musicais surgiram e ressignificaram algumas dessas canções, imprimindo-lhes novos arranjos, sugerindo formas de brincar e dançar, como é o caso do Grupo Palavra Cantada⁶, do Tiquequê⁷, do Grupo Emcantar⁸, do grupo Triii⁹, dentre tantos outros. Esses grupos contribuem para manter viva essa memória, já que suas canções conquistaram território nacional devido, em grande parte, ao poder que a internet também proporciona.

É interessante como que trazer à prática essas canções junto aos professores aguça a memória dos mesmos, que entram em contato com sua infância, ativando a sua criança interior, muitas vezes adormecida pela correria do dia a dia. Podíamos perceber os participantes alegres, brincando com suas memórias, suas histórias, aquele tempo precioso e mágico de cada um. Esse resgate fez perceber a importância dessa fase da vida. É claro que as coisas não aconteceram assim, simplesmente. Os professores participantes se permitiram brincar, envoltos numa atmosfera de confiança, pois muitos já se conheciam e também conheciam o trabalho desenvolvido na Oficina Pedagógica de Ceilândia. Permitiram-se entregar com inteireza, pois algo que a brincadeira proporciona, conforme Lydia Hortélio¹⁰, é exatamente isso: “para se expressar em plenitude, em inteireza com todas as possibilidades que o ser humano tem, permeando aí todas as linguagens e expressões artísticas, o ser humano precisa brincar” (Depoimento presente no documentário TARJA BRANCA, 2014). Vale lembrar ainda que, além dos aspectos já mencionados, as cantigas, os brinquedos cantados, as brincadeiras de roda tem toda uma carga cultural e, também por isso, precisam ser valorizados. “Por ser um elemento folclórico, a brincadeira infantil assume características de anonimato, tradição, oralidade, mudança e universalidade” (KISHIMOTO, 1998, p. 34). Na visão das autoras Maristela Loureiro e Ana Tatit, educadoras, autoras da coleção Canto e Brinco:

As canções tradicionais estão repletas de simbolismos e de entusiasmo. Expressam a força da história advinda de expressões espontâneas da oralidade que foram transmutadas e adicionadas às narrativas e melodias do cancionário popular e erudito, numa mistura do passado com a atualidade. Essas cantigas não estão limitadas a nenhuma faixa etária; todos brincam, independentemente da idade. A ludicidade presente nessas canções une diferentes fases do desenvolvimento e traz ao grupo o humor, a alegria (LOUREIRO e TATIT, 2013, p. 09).

6. O grupo Palavra Cantada existe desde 1994, quando os músicos Sandra Peres e Paulo Tatit propuseram criar novas canções para as crianças brasileiras. Mas foi em 1996, com o lançamento do CD: Cantigas de Roda que o grupo alcançou repercussão nacional, pois era composto pelas principais cantigas folclóricas do país. Na época, o trabalho foi muito importante para a carreira da dupla, pois era um repertório importante, que o grupo revisitou, criando animações para o acompanhamento.

7. O grupo Tiquequê é composto por quatro artistas, Diana Tatit, Ângelo Mundy, Bel Tatit e Wen. É um grupo de São Paulo que une em seus espetáculos a música, a dança, o teatro, brincadeiras e histórias. Possuem dois CDs e dois DVDs gravados: “Tu toca o quê?” e “Era uma vez um gigante.”

8. O grupo Emcantar atua há 15 anos em cidades de Minas Gerais, principalmente, mesclando elementos rítmicos a procedimentos estéticos, fazendo uma arte em que estão presentes a tradição cultural e a inovação, o lirismo melódico e o ritmo contagiante, a brincadeira e a consciência socioambiental.

9. O Grupo Triii surgiu em 2008 com a união de três pessoas: Fê Stock, Estêvão Marques e Marina Pittier, com o objetivo de interagir musicalmente com crianças e pais.

10. Lydia Hortélio estudou piano, educação musical e musicologia, mas foi na pesquisa sobre a cultura do brincar na infância que se destacou nacionalmente. Já são mais de 20 anos de estudo sobre os brinquedos.

Segundo as autoras, não há idade para se envolver com as brincadeiras cantadas. Isto é a quebra de um paradigma, pois muitos professores acreditam que crianças maiores não se envolveriam nas brincadeiras corporais. No entanto, a experiência comprova que não há idade limite para as brincadeiras cantadas. Afinal de contas, há brincadeiras com diferentes níveis de dificuldade; seria o caso, apenas, de se pesquisar mais apuradamente as atividades que melhor seriam indicadas a cada grupo.

Maristela Loureiro e Ana Tatit (2013) ressaltam a importância do corpo para a criança, pois ao cantar e dançar, ela é seu próprio instrumento. Essas brincadeiras e jogos, por serem repletos de informações, aumentam as competências do ser humano, tanto em sua feição coletiva como individual. As autoras dialogam com Lydia Hortélio quando reforçam que a brincadeira leva o ser humano a compreender sua inteireza e os brinquedos com música inserem os segredos da infância, da tradição popular.

Nesse sentido, trabalhar com as cantigas de roda, cirandas e brinquedos cantados na escola, além de ser um rico recurso de ressignificação da cultura tradicional brasileira, trata-se de atividades simples, em que precisamos usar apenas o corpo, a voz, o entusiasmo e a criatividade nos movimentos. Por que deixar uma atividade tão rica fora do contexto escolar?

Ainda no encontro do dia vinte e três de abril, contamos a história: Uma farra só, de Anna Cláudia Ramos (SISTO, 2012). Enquanto ouviam a história, podíamos perceber o brilho nos olhos dos professores que, concentradamente, se permitiram ouvir. Naquele momento lúdico, todos acompanhavam a aventura de infância de um avô que adorava contar histórias e aquela era muito especial, pois revelava a travessura de crianças com uns caranguejos e, história vai, história vem, apareceu aquela música, tão conhecida por nós:

Caranguejo não é peixe
Caranguejo peixe é
Caranguejo só é peixe
Na enchente da maré

Ora palma, palma, palma!
Ora, pé, pé, pé
Ora, roda, roda, roda,
Caranguejo peixe é! (SISTO, 2012, p. 44).

Depois deste momento lúdico, apresentamos aos professores uma forma de dançar essa música, de maneira tradicional e, em seguida, solicitamos que, em grupo, eles criassem outra maneira de dançar. Este momento foi bastante enri-

quecedor, pois a criação coletiva foi favorecida. Víamos os participantes engajados, envolvidos com a atividade, buscando apresentar o melhor que poderiam. Após alguns minutos, chegou o momento da apresentação, pois as estratégias do encontro pautavam-se na Base Triangular do Ensino de Arte, proposta adaptada por Ana Mae Barbosa (2003): fazer, apreciar e contextualizar. Ora estávamos fazendo arte, ora estávamos apreciando as criações dos colegas e, claro, não podíamos deixar de refletir a aplicabilidade dessas atividades em sala de aula. Durante todos os encontros, as Artes estiveram presentes permeando as atividades, sejam as Visuais, a Música, a Dança, o Teatro, a Contação de Histórias, cada uma contribuindo com a ludicidade de maneiras diferentes, pois ao brincar, a pessoa vivencia isso: a expressão de todas as artes ao mesmo tempo.

Uma estratégia utilizada no curso era o registro no *caderno volante*, o qual denominávamos também de *diário de bordo*, em que cada encontro era registrado por um participante diferente. Como eram mais participantes do que encontros (29 participantes para doze encontros), o caderno volante ficava com quem se voluntariava a fazer o registro. Quem o fazia, levava o caderno para casa e, no encontro seguinte, geralmente no início, socializava o registro por meio da leitura oral e do envio de cópia do mesmo para o e-mail coletivo da turma, para que todos tivessem acesso aos registros. A orientação sempre foi a de que o participante que estivesse com o caderno deveria relatar, de forma sucinta, como a aula havia acontecido e inserir suas impressões pessoais. Naquele dia, o trecho registrado pela participante, cuja identidade será preservada, foi feito assim:

Após o lanche, teve desafio no pátio. Formou-se um grande círculo e duas pessoas tinham que entrar na roda e cantar duas músicas de roda cada. Depois mais duas pessoas entravam e assim sucessivamente. Porém não podiam cantar músicas repetidas. No qual me fez lembrar mais uma vez a música “velha infância”, pois cada um soltou a sua criança interior. Foi muito divertido (...) Percebe-se que a criatividade é algo impressionante, pois do nada surgiram coreografias engraçadas e muito legais. Percebe-se que para aprender ou ensinar não é necessário tristeza ou cansaço. Pois pode tentar algo prazeroso e divertido. Assim o conhecimento não se torna pesado ou algo obrigatório. Afinal: “a gente canta, a gente dança e a gente não se cansa de ser criança (Registro do 2º encontro do curso).

Perceber a entrega e o efeito que a formação estava tendo na vida pessoal e profissional dos participantes foi algo que nos incentivou a pesquisar ainda mais estratégias que pudessem, de fato, serem vivenciadas pelos professores-cursistas. Foram 12 encontros assim: envoltos de muita alegria, reflexões, trocas e brincadeiras. O curso será reeditado, expandido e oferecido a outras Oficinas Pedagógicas que se tornarão multiplicadoras e enriquecedoras das ideias iniciais, no ano de 2016. Com isso, esperamos alcançar aquilo que nos une como

seres humanos: o avivamento da sensibilidade, a possibilidade do encontro, as trocas. O trabalho com essa natureza humana (sensível, que se conecta com o outro, que se importa com ele, pois somos seres sociais) também precisa ser um dos objetivos da escola, em busca da constituição de uma sociedade menos desumana, mais sensível, mais conectada com o ser e, não, com o ter. E assim, sonhamos em ampliar essas rodas, multiplicá-las, torná-las mais presentes em nossa história, pois o progresso tecnológico é bom, inegavelmente, facilita muita coisa em nossas vidas, mas também tem contribuído para constituição de uma sociedade que vai se isolando pouco a pouco do encontro físico. Portanto, às vezes se faz necessário voltarmos no tempo e ressignificarmos atividades que também faziam bem ao ser humano, que desenvolviam atitudes e sentimentos que nos ligavam a nós mesmos. Que tal nos darmos as mãos e cantarmos, juntos, alguma canção?

Referências

- BARBOSA, A. M. **Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte**. São Paulo: Cortez, 2003.
- BAUMGRATZ, J. & P. C. **Rodas e brincadeiras cantadas**. São Paulo: Cidade Nova, 2012.
- FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. SP: Paz e Terra, 1996.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. 7ª Ed. ed. SP: Perspectiva, 2012.
- KISHIMOTO, T. M. **Jogos infantis: o jogo, a criança e a educação**. 4ª d. ed. RJ: Vozes, 1998.
- LOUREIRO, M.; TATIT, A. **Brincadeiras cantadas de lá e de cá**. 1ª ed. SP: Melhoramentos, 2013.
- PAIVA, I. M. R. **Brinquedos Cantados**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Sprint, 2003.
- PORTARIA Nº 27 de 18 de fevereiro de 2016. **Normas sobre atuação dos servidores integrantes da carreira magistério público do Distrito Federal**. Disponível em: <http://www.sinprodf.org.br/wp-content/uploads/2016/02/portaria-n%C2%BA-27-de-18-de-fevereiro-de-2016-1.pdf>
- SISTO, C. **Histórias de Cantigas**. São Paulo: Cortez, 2012.

O Casamento Matuto – contribuição interpretativa sobre um espetáculo do teatro nordestino

Reginaldo Carvalho da Silva
Universidade do Estado da Bahia

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo apresentar uma reflexão experimental e avaliação crítica sobre o espetáculo teatral *Casamento da Maria* (Casamento Matuto), realizado no município de Senhor do Bonfim, semiárido da Bahia, na perspectiva de contribuir com a discussão acerca desta forma de espetáculo do teatro brasileiro no campo próprio das Artes Cênicas.

PALAVRAS-CHAVE: Casamento Matuto. Teatro Brasileiro. Senhor do Bonfim-Bahia.

O Casamento Matuto – contribuição interpretativa sobre um espetáculo do teatro nordestino

Reginaldo Carvalho da Silva

Universidade do Estado da Bahia

INTRODUÇÃO

Embora encontremos algumas pesquisas acadêmicas sobre o *Casamento Matuto*, a maioria delas não o trata com exclusividade, trazendo-o sempre como apêndice do ciclo de festas juninas e, na maioria dos casos, analisando a sua relação com questões de identidade, gênero e turismo, de modo que podemos dizer que faltam pesquisas acadêmicas sobre essa forma de teatro popular, uma das mais comuns do nordeste do Brasil, no campo próprio das artes cênicas.

Começamos lembrando que a mesma forma de espetáculo recebe outros cinco principais nomes quando realizados em diferentes partes do país: *Casamento Matuto*, *Casamento Junino*, *Casamento Caipira*, *Casamento na Roça* e *Casamento do Jeca*, embora o primeiro seja o mais corrente. A partir dessa constatação o termo *Casamento da Maria* será usado para designar essa representação na cidade de Senhor do Bonfim e *Casamento Matuto* como termo mais geral para este tipo de espetáculo teatral popular.

Essas reflexões farão referência ao *Casamento da Maria*, realizado há mais de três décadas na cidade de Senhor do Bonfim. Este município, com mais de setenta mil habitantes, está localizada no centro-norte do estado da Bahia, a 374 km

de Salvador e, junto a outras oito cidades, integra um Território de Identidade denominado *Piemonte Norte do Itapicuru*¹. A maioria das cidades desse território comemora as festividades de Santo Antônio, São João e São Pedro como nenhuma outra festa popular ligada aos santos católicos. Entre outros elementos da tradição junina na região estão: a guerra de espadas², as comidas típicas, o forró pé-de-serra, as brincadeiras tradicionais (pau-de-sebo, quebra-pote etc.), as fogueiras, as rodas e quadrilhas, os trio de sanfoneiros e grupos de pífanos etc.

DESENVOLVIMENTO

Essa representação é tão comum no Brasil que uma rápida pesquisa no site YouTube faz aparecer uma enxurrada de vídeos de *Casamentos Matutos* em várias cidades brasileiras. Discutindo o teatro na escola e na comunidade em resultado de pesquisa sobre formas narrativas, teatro e historiografia, realizada com adolescentes da Vila Pinto (Viamão/RS), Martini (2005, p. 354) observa que:

Há indícios de que o gosto pela dramatização vincula-se a divertimentos tradicionais, sazonais: o casamento da roça na festa de São João, o presépio vivo no Natal e o enredo da escola de samba no carnaval. O “teatro” é muito valorizado em comemorações escolares e cívicas, associando-se à “história”. O mesmo acontece na comunidade, especialmente para a inauguração de equipamentos sociais.

1. São elas: Jaguarari, Andorinha, Antônio Gonçalves, Campo Formoso, Pindobaçu, Caldeirão Grande, Filadélfia e Ponto Novo.

2. Os festejos juninos da cidade começam a se tornar campo de estudos acadêmicos em diferentes perspectivas. Rodrigo Gomes Wanderley, bacharel em Ciências Sociais pela *Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF* e atualmente estudante de mestrado no *Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília – UnB*, desenvolve uma pesquisa sobre a *Guerra de Espadas* – expressão cultural popular realizada com um tipo de fogo de artifício denominado espada – na festa de São João do município. A pesquisa em andamento, intitulada *Guerreiros do Fogo: uma etnografia da morte anunciada*, embora com recorte antropológico sobre os processos de criminalização e espetacularização – que não deve ser confundida com espetacularidade – do ritual, abre possibilidades para o estudo da teatralidade desta manifestação na perspectiva da etnocenologia, no campo das artes cênicas.

No nordeste a peça está mais associada a um espetáculo de rua realizado na maioria das vezes em apresentação única – no decorrer das festividades juninas das grandes e pequenas cidades. Na cidade de Pesqueira, em Pernambuco, por exemplo, existe um *Casamento Matuto* representado há mais de quatro décadas. Já em outras regiões do país a representação aparece exclusivamente nas festividades escolares e geralmente integrados a uma quadrilha. Claro que a representação também está nas escolas nordestinas, mas é nos festejos juninos dessa região que, em muitas cidades, ela desvincula-se das quadrilhas e adquire status de espetáculo teatral independente (seus textos, sempre com a mesma estrutura, também são disponibilizados em vários sites da rede mundial). Muitos dados apontam para a relação umbilical entre sacramento e festa: a quadrilha é a comemoração do casamento e os pares da dança convidados dos noivos. Sobre esse aspecto Chianca (2007, p. 51) comenta que:

Os dançarinos das quadrilhas tradicionais são todos “matutos”, reunidos para um casamento na roça, no qual se representa o enlace (quase) forçado de um matuto que engravidou a noiva e que tenta fugir, mesmo na presença das autoridades religiosas e da lei. O pai da noiva consegue capturá-lo nas suas tentativas desesperadas, e os convidados se deliciam escutando o diálogo entre

ele, o pai da noiva, o padre, o delegado e a noiva, através de um texto malicioso que revela as tensões e conflitos em jogo nesse matrimônio. A quadrilha é então o baile da festa de casamento dos noivos, personagens principais da quadrilha, junto com o padre e o juiz (ou policial). Uma quadrilha também pode ocorrer sem um casamento matuto, mas já em 1843 foi descrita por Melo Moraes Filho como uma das danças de uma festa de casamento.

Episódios dessa natureza, onde o casal é forçado a casar por conta de uma gravidez, ou simplesmente por perda da virgindade feminina, já foi muito familiar aos habitantes de Senhor do Bonfim e certamente aos de outras pequenas cidades do nordeste. Noutros tempos a recusa por parte do “malfeitor” podia gerar morte ou uma espécie de exílio, quando o rapaz era mandado embora pela família para Salvador ou São Paulo. A moça por sua vez, era considerada “perdida”, uma denominação machista para rotular a mulher que se permitisse em experiências sexuais antes do casamento. Nos dois casos nós temos similaridades contundentes entre ficção e realidade, é como se o tão representado *Casamento Matuto* fosse uma forma de zombar, e às vezes reafirmar a nossa cultura conservadora. Ele tem tanta penetração nas instituições nordestinas que chega a acontecer mesmo em igrejas ou acampamentos evangélicos, onde o padre, não parece exagero comentar, é substituído pelo pastor, embora o conflito e desenlace permaneçam os mesmos.

Historicamente o *Casamento da Maria* tem ficado a cargo deste ou daquele grupo em diferentes mandatos da gestão municipal. Na primeira década deste século os noivos viraram ícones da festa e passaram a participar da abertura oficial do São João ao lado do prefeito e de outras autoridades. Não obstante a tudo isso as críticas ao governo municipal, assim como a outras instituições públicas e privadas, locais, regionais e nacionais, estão sempre presentes na cena e constituem os trechos do espetáculo mais vibrantes para a platéia. Essa característica é própria da bufonaria, ter acento ao lado do poder e ainda assim poder criticá-lo publicamente, postura que, também no lócus deste trabalho, fora da cena, é uma impostura praticamente inaceitável.

O espaço da representação merece atenção nessas reflexões. O *Casamento Matuto* é representado em qualquer lugar: salas de aula, pátios de escola, ruas, caminhões e palcos improvisados de toda ordem. Em Senhor do Bonfim o *Casamento da Maria* era representado num palco fixo de concreto instalado há muitas décadas na praça central da cidade. Era o palanque onde se realizavam as festas cívicas e populares, especialmente o São João e para o qual ele recebia as devidas adaptações espaciais, sonoras e de iluminação. Com a destruição do palco na década passada o mesmo passou a ser apresentado num palco de imensas proporções instalado no Parque da Cidade – projeto de complexo

arquitetônico como área de lazer, com grande pátio ao céu aberto para a festa de São João, terreno para circos e parques de diversões etc. Artistas e fruidores apresentaram queixas quanto ao local e o espetáculo voltou a ser apresentado no centro da cidade, num pequeno palco do chamado *Forrobodó*, onde as tradições têm mais espaço no contexto da festa. Talvez por isso o cenário seja sempre muito improvisado, quando há, mas isso é comum a quase todas as representações do *Casamento Matuto*. Em geral o mesmo acontece com o figurino, embora em Senhor do Bonfim esse elemento, especialmente dos noivos, sejam bem cuidados. Em todos os casos a peça tem levado, com pequenas variações de um ano a outro, mais de três mil pessoas à praça pública com o objetivo quase que exclusivo de fruí-lo.

Antes da apresentação num dos palcos oficiais da festa os personagens do *Casamento da Maria* juntamente com os moradores do município e turistas desfilam pelas ruas da cidade em carroças puxadas por burros. Se por um lado poderíamos fazer livre alusão às carroças que aparecem no teatro da Antiguidade Clássica à Idade Média por outro podemos apontar a presença das mesmas a uma origem mais objetiva, quase uma consequência natural de um casamento que se diz da roça: os animais ou carroças puxadas por eles eram e em alguns casos ainda são um meio de transporte, especialmente do campo para a cidade, em muitas regiões do Nordeste. Em dia de festa não seria diferente. Mas não podemos deixar de chamar a atenção para o fato de que as carroças que desfilam integrando o prólogo do *Casamento da Maria* são conduzidas por carroceiros profissionais que atuam diariamente na cidade, nos distritos e povoados, o que nos faz lembrar a participação das guildas medievais nas representações da Paixão de Cristo.

Campina Grande, Caruaru, Cruz das Almas e outras importantes cidades na tradição junina nordestinas, realizam *O Casamento Matuto*, embora em muitas delas ele seja caracterizado como uma das muitas brincadeiras da festa. O que diferenciaria o *Casamento da Maria* de Senhor do Bonfim dos demais seria, embora de forma ainda incipiente, o toque de profissionalização deste espetáculo teatral. E isto não é sinônimo de longos tempos de ensaio, pois esses nunca acontecem em larga medida. A forma quase fixa do enredo facilita a atuação de bons atores que o desenvolvem e improvisam sobre ele, sem comprometer o andamento da peça. Resguardadas todas as diferenças conceituais e históricas essa forma de representação apresenta similaridades com a *commedia dell'arte*, entre elas, arrisco afirmar, estão: o fato de serem ambas uma forma de teatro popular improvisado sobre um roteiro; de terem suas apresentações feitas em ruas e praças; personagens fixos; a presença de carroças; e palcos improvisados, para citar as mais importantes.

Há mais de três décadas, com o início da profissionalização dos atores e atrizes de teatro de Senhor do Bonfim³, o *Casamento da Maria* tem sido um dos únicos espetáculos de teatro financiado pelo poder público municipal, de forma que traz de volta à cena, mesmo que anualmente, alguns artistas do teatro local. Embora muito pontualmente, o espetáculo tem a viabilidade econômica que nenhum outro montado entre os séculos XX e XXI na cidade conseguiu atingir. Em artigo onde analisa as transformações do São João de Campina Grande no final do século XX, a partir das apropriações que os meios de comunicação de massa e o turismo fazem do folclore, Trigueiro (s/d, p. 6) comenta que:

O enredo atualizado da parte dramática de encenação do “casamento matuto” é também uma inovação. Os grupos estão se organizando com mais profissionalismo mobilizando figurinistas, costureiras e coreógrafos que estão transformando as quadrilhas em verdadeiras empresas.

3. Nos últimos 30 anos, aproximadamente, o *Casamento da Maria* levou (e tem levado) ao palco importantes atores e atrizes bonfinenses bem como agentes sócio-culturais do município sem ligação perene com o teatro. No conjunto podemos citar nomes como Quelebreu, Antonieta Bamberg, Fernando Dantas, Evandina Leite, Helena Maia, Lucília, Edmar Dias, Dalvinha, Eugênio Talma, Nauvinha Aguiar, Zumar Sérgio, Marilurdes Barbosa, Tony Albuquerque, Perivaldo Albuquerque, Caco Muricy, Ely Silva, Adriano Rogério, Márcia Silva, Joel de Sena, Gracinha, Daniela Carvalho, Jotacê Freitas, Robson Luiz, Ivomar Gitânio, Betânia Severo, Conceição Lins, André Lins, Luiz França, Cidélia Araújo, Nilton Miranda, Benedito Oliveira, Yara Perez, Roniere Oliveira, Fabiano Russo, Raimundo Júnior, Bruna Mota, Taíza Teixeira, Nando Lemos, Gilvan Serafim, Silvana Aleixo, Binha Campelo, Clímaco do Valle, Dona Zaira, Daniel Gomes, Alexandre Almeida, Adriana Viel, Paulinho Machado e jovens atores dos grupos *OPA*, *Urupês*, *Os caipiras*, etc. Entre outros, nomes como o de Quelebreu, Fernando Dantas, Edmar Dias, Dalvinha, Tonny Albuquerque, Caco Muricy, Zenáurea Campos, Zumar Sérgio, Roniê Falcão, Alexandrina Carvalho e Eugênio Talma, já estiveram ligados à dramaturgia ou encenação do *Casamento da Maria* desde a segunda metade do século XX.

Em Senhor do Bonfim, no entanto, há um descompasso entre o empenho dos atores, a expectativa, envolvimento e respeito do público com a estrutura organizacional da festa. A produção de palco – onde geralmente antes da entrada da peça se apresenta um trio de sanfoneiros ou banda e que receberá, ao término do espetáculo, outro grupo musical – dá muito mais atenção a estes. Praticamente todos os anos acontecem situações desagradabilíssimas para a platéia e, naturalmente, para os artistas: blecautes sem propósito, luzes que piscam sem sentido estético, microfonia e outros ruídos sonoros que atravessam a encenação sem nada ter haver com ela, apenas para citar alguns dos problemas. Os técnicos de som e luz a serviço das empresas prestadoras da prefeitura poucas vezes demonstram sensibilidade para o tratamento com a linguagem teatral, não raro mostrando-se incomodados com a função que lhes é atribuída durante o espetáculo.

No sentido oposto ao do aborrecimento, na questão da recepção o que chama a atenção é a interação do povo com os personagens do *Casamento da Maria* durante o cortejo pelas ruas da cidade, tornando a experiência teatral uma interação viva entre artistas e espectadores: senhoras dão conselhos ao noivo, marmanjos tentam roubar a noiva, valentões incitam a raiva e violência do pai, beberrões dão licor ao padre e nos fazem lembrar as tradições da velha Europa medieval e carnavalesca, onde se fazia com o clero o que não era permitido noutro período. Um exemplo desses imbricamentos entre fantasia e realidade aconteceu no fim do século XX, quando a atriz Nauvinha Aguiar, noiva “buchuda” na ficção e grávida de verdade, deu a luz à sua filha Lua Clara, poucas horas antes do momento em que deveria subir ao palco para mais uma edição do casamento, sendo substituída pela atriz Bruna Mota.

Em geral o *Casamento Matuto* não foge à herança melodramática brasileira, pois o ponto fulcral da trama é a defesa da honra. A noiva que “se perdeu” com o noivo que “lhe fez mal” terá sua integridade recuperada com o casamento e a constituição de uma nova família, a instituição predileta da sociedade cristã ocidental. Em quase todas as versões do *Casamento da Maria* também não faltam pressentimentos, revelações bombásticas, cartas ou exames reveladores, reviravoltas estonteantes e, por fim, a restauração da ordem.

Os personagens do *Casamento Matuto* são praticamente invariáveis e às vezes grotescos: o noivo, sempre fujão e quase sempre espertalhão está muito mais perto da mobilidade de João Grilo do que da apatia do Jeca Tatu, as duas formas opostas de personificação do sertanejo na história das artes no Brasil; a noiva tem alguma aproximação com a mocinha de obras impactadas pelos melodramas franceses, embora em algumas representações apareçam como despudoradas; O pai da noiva, quase sempre um coronel, sempre enfurecido, traz para a cena as reminiscências do coronelismo no nordeste e a legitimação da sociedade patriarcal; a mãe da noiva, quase sempre conciliadora; o padre, conveniente e subserviente ao poder; sacristão ou coroinha, personagens às vezes acompanhados no texto pela sugestão jocosa de um relacionamento afetivo sexual com o padre, apontando para escândalos da igreja católica; e o delegado, mais defensor do poder do que das vítimas do crime contra a honra. Ainda trazem, com pequenas variações, outros personagens tipo: a esposa traída e grávida ou a grávida com o marido traído, o bêbado, a “bicha”, a freira, a mãe do noivo, o pai do noivo, os capangas ou capatazes, as raparigas ou quengas, os padrinhos e os convidados. Eventualmente, e de uma cidade para outra, isso pode mudar, como em Senhor do Bonfim em 2005, ano em que Bento XVI assumiu o papado, a cerimônia do *Casamento da Maria* foi realizado pelo personagem Papa e não pelo Padre.

Em Senhor do Bonfim, o papel do noivo, vivido por mais de uma década pelo ator Eugênio Talma, o famoso palhaço Xelexéu, ganhou contornos cômicos impagáveis (para usar um termo comum usado nos semanários bonfinenses no início do século passado ao se referirem aos palhaços) e faz lembrar as altas comédias do chamado circo-teatro, onde o (s) palhaço (s) da (s) companhia (s) representava (m) de cara limpa. O noivo, o personagem Zeca Pardo, criado por ele, mistura elementos do palhaço e do bufão, ao passo que a noiva Maria Futrica, criada no mesmo período pela atriz Nauvinha Aguiar faz lembrar as personagens espevitadas das nossas chanchadas.

Uma vez nessa ceara ainda podemos lembrar que o circo nos apresentou uma forma de casamento muito popular: o casamento do palhaço. Geralmente apresentado em sessão especial, esses espetáculo não falta em muitos dos cir-

cos brasileiros e é garantia de farta bilheteria. Na primeira década deste século, em entrevista a estudantes de Jornalismo da UNEB na cidade de Juazeiro o ator Eugênio Talma revelou que buscava nos dramas e nas comédias circenses inspiração para o *Casamento da Maria*, onde além de ter feito um dos personagens centrais, faz também a direção e a adaptação de textos. Entre essas fontes de pesquisa artística, está, sem sobra de dúvidas, o casamento do palhaço. Aproveitando o contexto poderíamos citar – sem desejar fazer relações diretas com o *Casamento da Maria – Quem Casa quer Casa* (1845), comédia de costumes de Martins Pena, como exemplo do teatro brasileiro do século XIX em que o casamento é motivação importante na trama.

Entre as décadas de 80 e 90, mais de duas vezes, o palanque oficial da cidade, o *Espaço Gonzagão*, recebeu na tradicional tarde do dia 24 de junho uma versão do *Casamento da Maria*, chamada *Casamento Trocado*. A realização do espetáculo estava na ocasião sob a responsabilidade do grupo teatral Mutart, formado, em sua maioria, por artistas gays, travestis e transexuais. Nessa história, o noivo, o personagem também homossexual Juninho (que sempre entrava em cena acompanhado pela música *Homem com H* de Ney Matogrosso) deveria aceitar o casamento, arranjado por seus pais, com Maria, a noiva lésbica que entrava em cena travestida de homem e carregando pesados feixes de lenha. Apesar de também reforçar estereótipos, a presença de personagens homossexuais, relativamente comum no *Casamento da Maria*, nunca recebeu tratamento mais inclusivo que nesta montagem. Ao discutir gênero e cultura popular, Hugo Menezes Neto (s/d, p. 5-6) comenta a participação de homossexuais na “modernização” das quadrilhas juninas na cidade de Recife e aponta para um *Casamento Junino* que, segundo ele, é:

Uma comédia de costumes que pode reforçar preconceitos arraigados na sociedade ou contestar injustiças sociais do cotidiano criticando as instâncias de poder e a ordem religiosa. O casamento é uma sátira que propicia a exposição de temas referentes à realidade social da periferia da cidade como sexualidade, gênero, raça, violência, família, entre outros. O formato é muito parecido com o casamento “matuto”, quase sempre a noiva já está grávida, o noivo não quer casar e tudo acontece para atrapalhar a cerimônia, mas surgem histórias paralelas e personagens que atravessam o enredo principal inserindo novas situações, traduzindo diversas demandas sugeridas pelo dia-a-dia marginal das comunidades carentes do Recife, expondo inquietações e desejos.

Mesmo que timidamente, mas na maioria das vezes de forma estereotipada, o *Casamento da Maria* ainda traz símbolos de uma identidade quase perdida, fazendo alusão à economia agropecuária e à cultura do campo, seja no uso, por partes de alguns personagens, do bocapiu e do chapéu que tem como matéria-

-prima a palha da palmeira de ouricuri, um dos símbolos do artesanato local ou ainda o chapéu de couro, o mesmo usado por alguns vaqueiros na região; a citação ao jenipapo, a fruta utilizada para fazer o licor mais popular dos festejos juninos; assim como os bovinos, suínos e caprinos citados ocasionalmente nas tramas e que fazem lembrar a tradição rural, em alguma medida, representada na cena. Também conectadas em alguma medida com a bufonaria, não faltam associações jocosas e grotescas das genitálias masculinas e femininas com os produtos do campo, como: mandioca, rapadura, jaca, beiju, etc.

Ao discutir a festa junina como expressão, a partir da análise de diferentes narrativas sobre a ela, Morigi (2005, p. 2-3) afirma que a mesma é fruto do hibridismo cultural, embora haja uma composição do imaginário da festa que resulta num discurso sobre a identidade regional e a cultura nordestina:

Em Campina Grande, o *Maior São João do Mundo*, com o formato de um evento turístico, procura incorporar os componentes tradicionais das festas juninas, como se percebe no conjunto de atrações e atividades que se desenvolvem em torno da festa, casamento matuto, noite das fogueiras, danças das quadrilhas, passeio **forroviário**, entre outros elementos associados, pelo imaginário social regional e local, como pertencentes às raízes da **cultura nordestina** (Grifos do autor).

Por fim, a relação do *Casamento da Maria* com os meios de comunicação de massa é um ponto que merece ser desenvolvido em outro momento. O cortejo do casamento já foi ao ar em rede nacional no Programa *Mais Você* da Rede Globo de Televisão, apresentado por Ana Maria Braga e no início deste século foi transmitido ao vivo pela TV Bonfim, canal fechado com centenas de assinantes locais, e reprisado várias vezes no decorrer do ano. Sem falar que os personagens ainda são entrevistados ao vivo durante o desfile e as suas réplicas vão ao ar pelas duas rádios da cidade, Caraíba AM e Rainha FM, tendo um alcance aproximado de mais de 300.000 rádio-ouvintes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este espetáculo teatral brasileiro tem repercutido em diferentes perspectivas. Em 2015, o então estudante da Licenciatura em Teatro da *Universidade Federal da Bahia - UFBA*, Roniere Silva de Oliveira, apresentou uma comunicação sobre o Casamento Matuto na perspectiva da Pedagogia do Teatro durante o *II Colóquio de Artes Cênicas do Piemonte Norte do Itapicuru – O papel da pesquisa para o fortalecimento do circo, do teatro e da dança*, realizado pelo Grupo

de Pesquisa e Extensão em Artes Cênicas do Semiárido Brasileiro – GruPANO. O trabalho monográfico de conclusão de curso defendido no mesmo ano – orientado pelo Doutor Raimundo Matos Leão (UFBA) e co-orientado por mim – apresenta uma perspectiva de ensino de teatro a partir da dramaturgia e encenação do *Casamento Matuto* que, levado adiante em pesquisas de mestrado e doutorado, pode configurar-se como uma importante contribuição à metodologia do ensino de teatro no Brasil.

Outro ponto importante nas repercussões do Casamento Matuto é o questionamento dos estudiosos da convivência com o semiárido acerca da estereotipização dos personagens que representam os homens e mulheres do campo, muitas vezes construídos e caracterizados como subdesenvolvidos e habitantes de um lugar atrasado e rude. Todas essas questões deveriam servir de reflexão para a compreensão do complexo Teatro Brasileiro.

Finalmente, outros trabalhos sobre as Artes Cênicas desta região do país vêm sendo produzidos paulatinamente, como demonstram as pesquisas de Faria (2013), Silva (2008; 2010a; 2010b; 2014a; 2014b), Reis e Silva (2013), Diniz (2013) e Oliveira (2012). Em médio prazo produções desta natureza poderão impactar, inclusive, a Educação Básica, através do componente curricular *Arte*, que na perspectiva teatral é tão carente de contextualização regional (SILVA, 2012).

As questões apresentadas neste trabalho são apontamentos e reflexões para futuras pesquisas dos estudiosos da área, onde não poderá faltar o aprofundamento bibliográfico no grotesco cômico medieval, na bufonaria, na *commedia dell'arte*, no melodrama, no chamado circo-teatro, na etnocenologia, na história das artes do espetáculo e nos debates mais recentes sobre o teatro popular brasileiro. Onde poderá ser acionada ainda a História Oral e pesquisa documental para apresentar detalhes e nuances que somente os sujeitos envolvidos na criação e recepção do *Casamento da Maria* poderão revelar com mais precisão. Por hora, mas no desejo de continuar, ficamos por aqui.

Referências

CHIANCA, Luciana de Oliveira. Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa. **Sociedade e Cultura**, v. 10, n. 1, jan./jun. 2007, p. 45-59.

DINIZ, Lúcia Taíza Teixeira. **Xeleléu cara de pastel**. 2013. 61 f. Memorial (Graduação em Jornalismo) – Centro Acadêmico de Comunicação Social, Faculdade 2 de Julho, Salvador, 2013.

FARIA, K. A. da S. **O sucesso e o sustento**: a trajetória da atriz bonfinense Celina Ferreira (1902-2001). 2013. 318 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UFBA (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), Salvador.

MARTINI, Maria Luiza. Criatividade e história, entre a ação e o discurso. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 12, n. 21/22, p.333-367, jan./dez. 2005.

MENEZES NETO, Hugo. “**Damas e Cavalheiros**”: O Estudo de Caso das Quadrilhas Juninas do Recife. Disponível em: http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/H/Hugo_Menezes_Neto_56.pdf. Acesso em: 18/07/2010.

MORIGI, Valdir Jose. Mídia, identidade cultural nordestina: festa junina como Expressão. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 12, p. 1-13, janeiro/junho 2005.

OLIVEIRA, José Benedito Andrade de. **Memórias de Picadeiro**: Histórias de Vida de Circenses do Semi-Árido Baiano entre Senhor do Bonfim e Jacobina. 2012. 71 f: il. Monografia (Especialização em História) – Universidade do Estado da Bahia (UNEB)/Campus IV, Jacobina, 2012.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **Apropriações do folclore pelos meios de comunicação de massa e pelo turismo**: O caso concreto do São João de Campina Grande – Paraíba. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-apropriacao-folclore.pdf> Acesso em: 18/07/2010.

REIS, Angela de Castro; SILVA, Reginaldo Carvalho da. A carteira fatal – (Sobre)vivência do melodrama no interior do Brasil. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 5, p 68-76, 2013.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. (Org.). **Arte/Educação**: Sugestões para o ensino do componente curricular Arte. Pintadas-BA: RHELUZ, 2012.

_____. Circo-teatro no semiárido baiano (1911-1942). **Repertório**: teatro & dança, Salvador, n. 15, ano 13, p. 40-51, 2010a.

_____. **Dionísio pelos trilhos do trem**: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX - 2014. 841 f. il. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest La Défense, 2014a.

_____. Os dramas de José Carvalho. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6, 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Memória ABRACE Digital, 2010b, p. 1-6. ISSN 2176-9516 (versão eletrônica). Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Reginaldo%20Carvalho%20-%20Os%20dramas%20de%20Jos%20E9%20Carvalho.pdf>>. Acesso em: 02 mar. 2012.

_____. **Os dramas de José Carvalho**: ecos do melodrama e do circo-teatro no sertão baiano. 2008. 305 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2008.

_____. Um rio de lágrimas banha o sertão baiano: o melodrama na cidade de Senhor do Bonfim-BA (1913-1953). **Repertório**: teatro & dança, Salvador, nº 23, p.116-131, 2014b.



GALERIA trapiche

É de criança...

Alexandra Gouvea Dumas
Universidade Federal de Sergipe

O universo lúdico tão característico das práticas infantis encontra um espaço de intersecção com o mundo adulto em muitas das expressões espetaculares populares. A representação e a ludicidade celebradas nas brincadeiras infantis e também em grande parte de práticas folclóricas são elementos de ligação entre crianças, homens e mulheres.

Nesta Galeria estão apresentadas fotografias da pesquisadora Alexandra G. Dumas que mostram crianças atentas, interessadas e até participantes das “brincadeiras de gente grande”. As fotos foram realizadas no Encontro Cultural de Laranjeiras-SE, de 2012.







trapiche
educação, cultura & artes
GALERIA



trapiche
educação, cultura & artes
GALERIA

<https://seer.ufs.br/index.php/trapiche>

Fotografia: Alexandra Dumas







trapiche
educação, cultura & artes
GALERIA

<https://seer.ufs.br/index.php/trapiche>

Fotografia: M. Espinosa/Quinas



Ao som do Corpo de Pareia: uma criação cênica a partir do ritmo produzido pelo som dos tamancos das brincantes do Samba de Pareia

Jonathan Rodrigues Silva
Universidade Federal de Sergipe

RESUMO

“Ao som do corpo de pareia” é um resultado teórico-prático que propõe brincar com as descobertas de possíveis caminhos de criação cênica tendo o corpo com ponto de partida para um jogo rítmico com o Samba de Pareia. Localizada no campo da composição cênica, essa pesquisa propõe um diálogo entre o folguedo Samba de Pareia (SDP) e alguns princípios da Mímica Corporal Dramática (MCD). A metodologia aplicada passou pela prática dos Jogos Mímicos (George Mascarenhas, 2007), da experimentação rítmica do SDP em associação com conceitos abordados por Eugenio Barba (Antropologia Teatral), passando pelo Teatro Físico. Acreditando em sua potência estética para o processo de criação cênica a pesquisa aqui apresentada propõe uma reflexão acerca da apropriação de alguns signos desse samba localizado numa comunidade quilombola, a Mussuca, a serem ressignificados a partir de uma visão teatral, preenchendo outros aspectos da composição artística, tais como: figurino, dramaturgia e cenografia.

PALAVRAS-CHAVE: Criação cênica. Samba de Pareia; Mímica Corporal Dramática.

Ao som do Corpo de Pareia: uma criação cênica a partir do ritmo produzido pelo som dos tamancos das brincantes do Samba de Pareia

Jonathan Rodrigues Silva¹
Universidade Federal de Sergipe

Introdução

Sempre tive muito fascínio pelas artes cênicas e também por manifestações folclóricas que acontecem de forma tão profícua no estado de Sergipe. Dentre as várias manifestações que me formaram e me cativaram, uma em especial me chamou a atenção, por me despertar questões que iam além da sua própria expressão e que me fazia chegar a pensar o meu fazer teatral. Assim, seja pela força ancestral da cultura afro-sergipense, assim como pela simplicidade e potência cênica, voltei-me para o Samba de Pareia para realizar uma pesquisa inicial envolvendo corpo e ritmo.

A necessidade não se reduzia à questão da simpatia que tenho por manifestações folclóricas, e sim por conta de uma necessidade de pesquisar outras formas de construção cênica e de utilização das manifestações, tentando explorar outros formatos que não fossem os já experimentados e repetidos nos caminhos que percorri na minha trajetória artística, seja como ator ou como professor de teatro.

1. Ator e professor, licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Sergipe

O meu interesse de pesquisa veio alicerçado na minha experiência artística desenvolvida em alguns grupos de teatro do estado, a exemplo do Imbuauça e do Boca de Cena, assim como pelo acompanhamento de grupos de teatro do estado que trabalham preferencialmente na perspectiva da estética regional. Em muitos desses casos a encenação mostra alguns resultados que não fogem muito da matriz, geralmente reproduzindo ou mudando muito pouco a manifestação, na tentativa de colocá-la nos palcos, seja em teatros, praças, ruas, festivais, tal qual ela é em sua origem. Isso realmente me fez questionar quais seriam os outros caminhos possíveis de se criar através da cultura popular, tentando partir para uma investigação interessada em descobrir as possíveis construções poéticas, a partir do corpo, da criação artística e dos impulsos vindos do Samba de Pareia.

SOBRE O SAMBA DE PAREIA

Apesar de ter nas suas apresentações em formato de palco, a principal via de sua divulgação fora da sua comunidade, o Samba de Pareia acontece originalmente na Mussuca com o intuito de celebrar o nascimento de uma criança. Os pais oferecem a bebida feita com cachaça, cebola, mel e arruda, a meladinha, e as pessoas da comunidade dançam de forma espontânea, num clima ritualizado de dança e celebração. Em forma de um círculo, as mulheres dançam compondo uma roda. Eventualmente, alguns homens entram na dança. Porém, eles estão mais presentes na função de fazer a música que se dança através de instrumentos como ganzá, cuíca e tambor. Em determinado momento, uma dupla de mulheres para diante de outras duas promovendo uma espécie de coreografia entre quatro, ou seja, entre duas pareias, parelhas ou pares.

Como afirmam moradores da Mussuca e da forma que ainda acontece na comunidade, trata-se de uma manifestação onde o povoado festeja o nascimento de um bebê em seu 15º dia de nascido. Embalados pela voz da mestre Dona Nadir (responsável pelos cânticos do samba e uma de suas lideranças) as brincantes sapateiam com tamancos de madeira, ao som percussivo do ganzá, cuíca, tambor e pandeiro. Sendo que nas celebrações na comunidade o tamanco é opcional, o que não impede que o ritmo seja marcado e ressoado em pés que pisam o chão.

Nessa manifestação, nas apresentações de palco só sambam, atualmente, mulheres. Mas em seus primórdios, todos dançavam juntos, homens e mulheres. Com o passar do tempo, os homens tiveram que sair para trabalhar e só restaram as mulheres para dar seguimento à manifestação. Podendo

ainda encontrar a figura masculina na posição de percussionistas, totalizando três homens que tocam o tambor, cuíca e pandeiro. O ganzá fica, muitas vezes, nas mãos de Dona Nadir.

A organização espacial da manifestação se dá da seguinte forma: um grande círculo formado por subgrupos que se organizam com quatro integrantes que sambam em duplas e trocam cada dupla, em um dado momento, com a dupla do grupo do lado, fazendo com que todas as brincantes circulem e saiam do seu lugar para fazer parte do subgrupo seguinte.

Apontamentos sobre mímica corporal dramática e jogos mímicos

Na tentativa de estabelecer diálogos entre a minha pesquisa e um dos seus referenciais teóricos, percebi a existência de um ponto de contato no Teatro Físico, especialmente no que diz respeito à dramaturgia, pois a minha criação cênica seguia o caminho contrário ao textocentrismo, pois a minha principal ferramenta de trabalho era o corpo. Segui abordando também alguns teóricos que possuíam a mesma linha de pensamento para a produção de material artístico. Assim, fui me aproximando de outros conceitos como a Mímica Corporal Dramática (MCD) e suas possíveis formas de criações através dos Jogos Mímicos (MASCARENHAS, 2009).

Sanchez-Colberg constrói sua análise de ponto de vista da produção de dança contemporânea. Quanto as origens teatrais, a autora menciona como central para o Teatro Físico a exacerbação da corporeidade, em relação a desvalorização crescente da linguagem verbal, consequência do desligamento da comunicação verbal das práticas materiais que a originaram (ROMANO, 2008, p. 36).

A mímica corporal dramática (MCD) é uma técnica criada pelo francês Etienne Decroux que possui como base (principal conflito) o trabalho com a gravidade e a autonomia na criação do artista. Entendendo e absorvendo essas informações, o meu trabalho de treinamento e exploração da MCD, em sua forma clássica, deu-se através de um ano, na tentativa de assimilar, pelo meio de exercícios específicos, alguns princípios que foram de grande utilidade na criação da célula cênica, como o trabalho de misturar as partes, considerando: o peso, a coluna vertebral, a articulação, o ritmo e a dilatação.

Jogos Mímicos é um conceito criado pelo Prof. Dr. George Mascarenhas que tem como princípio a utilização de jogos teatrais para melhor entendimento de princípios abordados dentro da MCD. A proposta é fazer com que o aluno consiga assimilar pontos abordados no treinamento clássico da técnica, através

de uma abordagem lúdica, onde o aprendiz explora algum jogo em questão e em seguida experimenta jogar, tentando abordar essa atmosfera aplicada aos princípios da MCD. Tendo esse caminho traçado, o indivíduo constrói uma sequência para ser trabalhada e re-configurada por camadas que são colocadas no material levantado, a fim de conduzir o processo de criação cênica.

A MCD é um sistema de representação teatral que propõe ao artista o conhecimento e a autonomia na criação artística, por meio do domínio de sua expressividade corporal. Com características particulares, esse estilo permite, inclusive, a utilização da fala como elemento expressivo, ao contrário de outras formas de Mímica (MASCARENHAS, 2009, p. 131).

Criação cênica

O primeiro passo foi ter um maior contato e aprofundamento do Samba de Pareia através da apreciação *in loco* e de vídeos, da leitura de artigos, de contato com Dona Nadir e demais participantes desse samba. Registro, a partir de agora, o meu percurso dentro desse processo investigativo.

A Mímica Corporal Dramática (MCD), que surgiu como um forte suporte de treinamento e desconstrução, para a criação a partir do treino e da descoberta de possibilidades do corpo no teatro.

Para os primeiros impulsos, o que existia era a vontade de criar uma cena que partisse da investigação corporal, tendo como materiais: o ritmo produzido pelos tamancos no SDP e as experiências/contatos com a prática corporal, dentro do projeto Cenas Mímicas através da Mímica Corporal Dramática (MCD) e dos Jogos Mímicos (MASCARENHAS, 2009).

O primeiro passo, portanto, após apreciação atenta e a devida apropriação rítmica, foi identificar quais e quantos eram as batidas produzidas pelos tamancos das brincantes do SDP. Ou seja, decodificar para codificar seu ritmo em tempos e quantidade. Assim, concluí que são dez batidas mais fortes, procurando usar uma divisão já existente dentro da manifestação que se constituem em sete batidas, uma pausa e três batidas seguintes, sendo essa, a minha condução durante todo o processo da primeira fase da minha experimentação. Para que fosse dado início aos primeiros experimentos e servisse de suporte para a criação, decidi, orientado pelo professor da Licenciatura em Teatro da UFS, George Mascarenhas, utilizar algum objeto que me auxiliasse na improvisação, que tanto me desse apoio como também me provocasse de alguma forma. Para tanto escolhi uma cadeira. E, dessa forma, compus um quadro que se constituía de quatro elementos: o ator,

o objeto (cadeira), a música e o espaço. Sabia, desde então, que eu precisava estabelecer as regras desse jogo, analisando, inclusive, alguns pontos referentes a um processo criativo, abordados no livro *Gesto Inacabado*, da autora Cecília Almeida Salles. Compreendendo que a liberdade da improvisação (lugar de onde a prática partiria), surgiria a partir da utilização de limites que moldariam minha trajetória de criação naquele momento, já que: “o processo criativo é palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio, Isso significa uma troca recíproca de influências” (SALLES, 1998, p. 72). Dei início a uma improvisação que consistia em descobrir como me movimentar, usando para isso o ritmo produzido pelos tamancos e a cadeira.

A utilização primeiramente do deslocamento do peso que firmei o início do meu experimento, pensando em causar tensões corporais a fim de acionar uma presença cênica desprovida de intenção emocional. Percebi que essa fase co-mungava com o que Eugenio Barba propunha:

Esse princípio encontra-se em todas as formas codificadas de representação: uma deformação da técnica cotidiana de caminhar e deslocar-se do espaço, de manter o corpo imóvel. Esta técnica extracotidiana baseia-se na alteração do equilíbrio. Sua finalidade é um equilíbrio permanentemente instável. Refutando o equilíbrio “natural” o ator intervém no espaço com um equilíbrio de “luxo”: complexo, aparentemente supérfluo e com alto custo de energia (BARBA, Eugenio, 1991, p. 35).

No decorrer da investigação dos deslocamentos que a improvisação proporcionava, na medida em que as músicas e movimentos eram executados, comecei a perceber que a movimentação pelo espaço se encontrava em alguns momentos dentro da métrica. Ou seja, com a escala dos dez tempos identificados no ritmo dos tamancos. Em outros momentos, era explorada a fragmentação dessa métrica, trabalhando com pausas e movimentos lentos, como por exemplo: em determinado momento da improvisação procurava me movimentar somente nas sete primeiras batidas, a pausa e as outras três batidas eram contadas internamente sem precisar me movimentar, retornando assim, para o início da contagem das batidas, e parando novamente ao término da sétima batida. Como também procurava me movimentar nas três últimas batidas, fazendo o inverso.

Durante toda a improvisação se fazia presente a necessidade de não só trabalhar movimentando a cadeira, mas também, tendo como foco o corpo. Procurava trabalhar de forma mais evidente com o corpo, através de ações concretas, tentando entender como se dava a relação entre o meu corpo e o ritmo, sem precisar necessariamente de algum outro objeto. Tal experiência, aproximou-me, creio, do conceito apresentado por Jacyan Castilho ao falar do ator musical. Segundo ela:

O ator musical é aquele que tem desenvolvidas suas capacidades plásticas, dínamo-rítmicas e expressivas, dotado, portanto de flexibilidade, senso musical, senso rítmico, domínio sobre a amplitude, tom, força e direção espacial de seu corpo e sua voz. Aquele que tem consciência de seu gesto e sua emissão sonora, que é capaz de “jogar” com suas habilidades na construção de partituras corpóreo-psíquico-vocais com grande destreza (CASTILHO, 2009, p. 57).

Outros dois fatores que valem a pena serem citados: a procura de uma movimentação que deslocasse o peso para que as ações adquirissem uma qualidade diferenciada, o que não ocorreria caso fossem executadas com o peso centralizado (retornei ao extracotidiano) e o trabalho com as articulações para que o ritmo pudesse em alguns momentos ser experimentado, de forma mais intensa, visualizado de uma forma mais clara. Assim, segui tentando criar, com essa listagem de novos ingredientes, uma sequência de movimentos interligados e que possuísse começo, meio e fim.

A partir desse momento, havia uma nova sequência de trabalho, pelo fato dos movimentos não estarem mais ligados, pois houve a retirada de alguns, fazendo com que a ordem de entrada de cada ação ocorresse de forma que possibilitasse melhor encaixe e/ou transição de um momento para o outro. Ligando o primeiro gesto, por exemplo, com uma imagem que tinha sido selecionada e por ordem da sequência de trinta minutos, se localizava no meio da lista, já que a ligação de um com o outro ocorria de forma fluida, e agora essa imagem poderia ocupar o início.

A presença da dificuldade nessa fase do trabalho (me refiro a troca de movimento), foi de fundamental importância para que surgissem novos caminhos de locomoção, mostrando assim que a simples ação de combinar movimentos, imagens, ações, locomoções, estão ligadas diretamente com a primeira fase daquela proposta, já que o que estava em jogo não era necessariamente a ligação, e sim, como seria colocada essa transição, de um elemento para outro, dentro do ritmo do SDP, para que toda a sequência se tornasse uma.

A descoberta de novas ações não parava. De acordo com a necessidade de colocar a ligação de um movimento para uma imagem, por exemplo, no ritmo produzido pelos tamancos das brincantes do SDP, experimentava novas transições e locomoções com a alteração de níveis, a exploração das articulações e a mudança de direções. Esses três elementos, nível, articulação e direção faziam com que a partitura ganhasse outro caminho como uma melhor exploração do corpo como meio de criação e expressão.

Em se tratando de criação e junção, comecei a folhear algumas criações minhas, feitas a partir de experiências que vivenciei no projeto Cenas Mímicas, que aborda a criação corporal através do conceito de Jogos Mímicos, criado pelo Profº George Mascarenhas, cunhado a partir da Mímica Corporal Dramá-

tica. Nesse projeto, foram levantadas algumas partituras corporais para uma futura criação cênica. Dentre os materiais que foram levantados, encontrei um em especial, que foi chamado de “Sequência do Casaco”. Essa sequência partia da simples ação de vestir um casaco, que possuía um zíper e um capuz, com a colocação de alguns obstáculos. Nesse trabalho desenvolvemos uma movimentação com mudança de níveis e direções e a inclusão de outros comandos, tais como: um pulo, um rolamento e o trabalho com a troca de velocidade, com o propósito de construir um outro conflito, já que o desafio seria vestir o casaco (uma ação simples) de forma diferenciada do normal (extracotidiano). Esse trabalho com ações extracotidianas encontra ressonância no pensamento de Barba que diz: “As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no engajamento de energia. Às vezes até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio Máximo de energia para um resultado mínimo” (BARBA, Eugenio, 1991, p. 31).

A sequência possuía, nesse momento, o equivalente a oito minutos de duração, composta por três subcomposições: Cadeira, Sequencia do Casaco e Sequencia do Casaco Pequeno, todas dentro do ritmo do SDP. Existia uma questão muito clara dentro da cena: o jogo se fazia presente por minha caminhada no momento de criação. Logo se fez entender que se estabelecia uma atmosfera de suspensão do real, com a colocação de algumas regras (se mover somente no ritmo, criar uma relação de contato e locomoção com a cadeira, estar sempre a procura do engajamento do peso e a troca de nível e direção) e forte utilização do corpo entendendo assim a colocação de Lucia Romano, quando a mesma diz que: “As estratégias de interpretação do ator/performer então, saltam da função de encarnar um papel para de carnar o jogo, encorpar e fundar a comunicação” (ROMANO, 2008, p. 201).

INCLUSÃO DE OUTROS ELEMENTOS DO SDP

Todos os elementos de composição dessa expressão artística, sonoros, corporais, visuais, de certa forma, contaminaram minhas percepções e interpretações, e posterior criação.

A partir dessa constatação senti a necessidade de me apropriar de outros elementos do samba e que eu já havia experimentado, de forma muito tímida, numa cena por mim construída e realizada na disciplina Antropologia. Os elementos visuais da cena que compõem o Samba de Pareia começaram a fazer parte das minhas tentativas de compreendê-los para introduzi-los no meu processo criativo, na minha criação artística.

Era uma impaciência que não cessaria enquanto não decidisse de que forma colocaria algumas outras referências do SDP na minha criação cênica. E foi então que peguei o trabalho, até onde tinha sido levantado, e resolvi colocar outras camadas que preenchessem a célula cênica com o maior número de elementos oriundos da manifestação. Tratava-se agora da apropriação da roda, da elaboração da dramaturgia e a criação do figurino e demais elementos visuais.

Pensei: Como trazer esse elemento ou mesmo o signo das flores, com sua significação da alegria e da circularidade, para compor visualmente o meu trabalho final? Como colocá-lo para dialogar com o ritmo ou mesmo, seria necessário? Não queria reproduzir o figurino, mas sim da maneira como explorei o ritmo. Partir dele, mas explorá-lo como um *start* no processo criativo. Assim, voltei-me para a criação visual da cena e optei por transpor as flores para uma camisa e que esse desenho fizesse alusão às imagens dos figurinos das brincantes.

Voltei-me para a prática e comecei a imaginar de que forma poderia colocar esses elementos do SDP na minha cena. Foi então que decidi iniciar a apresentação da célula, delimitando uma roda, através do movimento do corpo em deslocamento, respeitando essa forma geométrica.

Entendo que a minha criação dramaturgica foi contaminada pelo tema Ritmo do SDP, desde quando o caminho escolhido por mim foi uma questão de narração da minha relação com o esse elemento. E ainda, pelo fato de ter feito, primeiro, o trabalho corporal de experimentação rítmica, ele encontrava-se introjetado no meu corpo, na minha criação. O propósito textual é explicar de uma forma poética alguns pontos que se fizeram presentes durante a investigação, tais como: a minha relação com o SDP, como ele começou a fazer parte das minhas indagações referentes à criação cênica, etc.

Cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas (OSTROWER, Fayga. 1978, p. 32).

Isso fez com que a manifestação percorresse um caminho de fragmentação do texto e seu possível entendimento, já que a execução de texto na fala, em alguns momentos da cena, precisava se fragmentar sem perder a ideia inicial (falar poeticamente da minha relação com o SDP e seu ritmo) e da criação corporal (criar ações corporais a partir do ritmo produzido pelos pés das brincantes). Tendo em vista a necessidade de entendimento das partes, ou até mesmo a demonstração das etapas para o entendimento do todo, procurei

compreender que, por mais que a unidade seja ritmo, ela por si não faz com que as partes se tornem acabadas, dentro da proposta do trabalho aqui presente, precisando de um todo para se constituir. A combinação de crescimento e execução, que caracteriza o trabalho artístico, conduz a procedimentos que não podem ser descritos como uma elaboração sucessiva de fragmentos. A construção de cada aparente fragmento atua dialeticamente sobre a outra (SALLES, Cecília Almeida, 1998, p. 77).

Conclusão

O método de criação cênica a partir do trabalho corporal que foi abordado nessa pesquisa abre para mim novos caminhos de reflexão para o entendimento do processo de composição do ator para a cena. Trouxe novas possibilidades de desdobramentos para a elaboração de espetáculos teatrais partindo de expressões artísticas tradicionais e populares, considerando-as não apenas como exóticas ou ocupantes de um lugar circunscrito na sua origem, mas sim como potencialidade estética. Entendendo que a figura do ator pode e deve se comunicar/contaminar com as demais áreas de trabalho existentes nos processos de montagem da cena, fazendo com que o pesquisador pense na obra em sua totalidade, analisando a criação: do figurino, da dramaturgia e da cenografia.

A cena desenvolvida durante a pesquisa atendeu às minhas expectativas gerando efeitos satisfatórios para condição de análise sobre o produto final acerca processo de construção da cena e do ator-pesquisador em seus desdobramentos na montagem da obra como um todo. Ao Som do Corpo de Pareia demonstra, também, a possibilidade de diálogo entre a Mímica Corporal Dramática, (uma técnica europeia, que por vezes, se caracteriza pelo seu rigor de treinamento no condicionamento e desconstrução corporal do ator) e o Samba de Pareia (uma manifestação festiva afro-sergipana que traz em sua trajetória o fervor da embriaguez, aliado ao samba e ao ato de afirmação cultural).

Referências

Livros:

ABREU, Joana. **Teatro e Culturas Populares**: Diálogos para a formação do ator. Brasília: Dulcina, 2010.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: Tratado sobre antropologia teatral. Brasília: Dulcina, 2009.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002..

MACHADO, Sônia. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2010.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto**: Teatro Físico. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

Artigos e apostilas:

CAIÇARA, A.; MELO, F.; RODRIGUES, J.; SANTANA, V.; MASCARENHAS, G. (Coord.) **Perfil sócio-artístico de grupos teatrais em atividade em cidades sergipanas**. Trapiche. Ano 01, nº1. 2014.

CASTILHO, Jacyan. **Na cadencia do gesto**. Revista Mimus, ano 1, num. 1, fevereiro 2009. Disponível em: <<http://www.mimus.com.br/jacyan2.pdf>>. Acesso em: 05/11/2014.

DECROUX, Etienne. **A Origem da Mímica Corporal**. Tradução de George Mascarenhas. OuvirOUVer. Uberlândia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, no.04, p.224-241.2008.

MASCARENHAS, George. **O espírito travesso na mímica corporal dramática de Etienne Decroux**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n. 11 (Dez 2008) - Florianópolis: UDESC/CEART.

MASCARENHAS, George. **A mímica corporal dramática, a noção de transmissão e o princípio do jogo**: um olhar sobre o ensino e a aprendizagem da técnica decrouxiana. *In*: CHARLOT, Bernard (org.). Educação e artes cênicas: interfaces contemporâneas. Rio de Janeiro: Wak, 2013.

“Maria vem ver ô”: estudo etnográfico do Samba de Aboio Santa Bárbara

*Maria Cleide Leite Andrade Calderaro
Faculdade Atlântico*

*Maria de Fátima de Assis Silva
Faculdade Atlântico*

*Virna Fabíola Ferreira Santos
Faculdade Atlântico*

RESUMO

O presente trabalho trata da descrição etnográfica do grupo Samba de Aboio Santa Bárbara presente no Município de Carmópolis/Sergipe. Teve por objetivo geral fazer um estudo etnográfico, levando em conta a importância desta expressão para seus participantes, analisando a influência do aspecto religioso nesta manifestação devocional através de seus símbolos e percebendo o caráter espontâneo dos seus participantes através da memória dos mantenedores do grupo bem como sua interação com a comunidade.

PALAVRAS-CHAVE: Samba de Aboio. Memória. Identidade.

“Maria vem ver ô”: estudo etnográfico do Samba de Aboio Santa Bárbara

*Maria Cleide Leite Andrade Calderaro**

*Maria de Fátima de Assis Silva**

*Virna Fabíola Ferreira Santos**

Faculdade Atlântico

1. Introdução

O presente trabalho tem por objetivo geral fazer um estudo etnográfico do Samba de Aboio Santa Bárbara (Carmópolis/Sergipe), levantando a importância do Samba para seus participantes, analisando a influência do aspecto religioso nesta expressão devocional através de seus símbolos e percebendo o caráter espontâneo dos seus participantes através da memória dos mais mantenedores do grupo Samba de Aboio e sua interação com a comunidade. Para tanto se buscou o conceito de memória em Ecléa Bosi e Antônio Fernando de Araújo Sá como também Cornelius Castoriadis para o conceito de símbolo buscando compreender o que é o Samba de Aboio.

A confecção desta pesquisa foi baseada nas conversas com os componentes do Samba. O registro acadêmico, a busca pela valorização e compreensão deste grupo dentro de sua comunidade gestadora, ajudará no reconhecimento do município de Carmópolis, como polo cultural ligado às culturas africanas que ali foram implantadas no século XIX.

O resultado da pesquisa foi assim apresentado nos seguintes capítulos: “Perfil Histórico de Carmópolis” onde é traçado um breve histórico da cidade palco da expressão tratada; em “Sobre o Samba e o Samba de Aboio” é apresentada

* Alunas do curso de Pós-Graduação em Ensino e Identidade Cultural em Sergipe da Faculdade Atlântico.

uma descrição etnográfica da manifestação; e no “O Samba de Aboio e seu Significado” todos os elementos constitutivos do Samba são explicados através da memória dos participantes e das visitas feitas pelas autoras.

2. O perfil histórico do município de Carmópolis

As referências mais antigas sobre o território que forma hoje as terras de Carmópolis, a 47 quilômetros de Aracaju, são de 1575, quando as colunas do conquistador Cristóvão de Barros começaram a invadir Sergipe. Depois de exterminar várias nações indígenas, ele doa ao filho, Antônio Cardoso de Barros, boa parte das terras do norte de Sergipe, entre os rios Japarutuba e São Francisco¹.

No fim do período colonial e início do império nascia uma povoação denominada “Rancho”. A aldeia surgiu como ponto de parada de feirantes que ali se aglomeraram e passaram em comboio para a antiga mata do Bom sucesso. Nela existia um quilombo formado por escravos que fugiam dos engenhos de Continguiba e atacavam os viajantes².

Depois da chegada dos padres carmelitas, o povoado Rancho passou a se chamar Carmo. Num ponto mais alto daquelas terras foi instalada a missão Japarutuba e erguida a igreja de Santana do Massacará, mas logo depois os religiosos transferiram a missão para o Monte do Carmo de Japarutuba, algumas léguas mais adiante. Não se sabe ao certo, mas se acredita que a transferência se deu por conta de uma epidemia de varíola. Em 1808 a população indígena nas terras que formam Carmópolis chegou a 300 pessoas³.

Foi dom Marcos Antônio de Souza, vigário de Siriri, que talvez tenha sido o primeiro historiador a registrar a “Missão de Nossa Senhora do Carmo”, próxima ao povoado de Pirambu. Em 1894, Carmo já apresentava certo índice de progresso, ao contrário da Vila do Rosário na qual pertencia. De povoado, em 26 de outubro de 1894 tornou-se Vila do Carmo⁴.

Mas a categoria de vila não representou independência. A autonomia econômica e política com relação a Rosário deu-se devido aos grandes proprietários do Engenho de Porções, Francisco e José Teles Maciel lutaram contra essa situação. Rosário consumia suas rendas arrecadadas com a cobrança dos tributos, que já eram bem pesados, e não beneficiavam o território do Carmo. Por conta dessa luta foi fundado em 19 de fevereiro de 1919 o jornal “A voz do povo”⁵.

Só em 7 de novembro de 1921 é que foi criado o ‘Distrito da Paz do Carmo’ e autorizado pelo governo de Pereira Lobo a delimitar o seu território separando

1. Carmópolis. História dos Municípios. Cinform: Municípios junho de 2002. p. 57-59.

2. Carmópolis. In: IBGE. *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*. Rio de Janeiro, 1959.

3. Carmópolis. In: IBGE. *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*. Rio de Janeiro, 1959.

4. *Idem*.

5. Carmópolis. História dos Municípios. Cinform: Municípios junho de 2002. p. 57-59.

de Rosário e uma parte menor, ao norte, de Japaratuba. Mas somente no dia 16 de outubro de 1922 chega a tão esperada independência. Em 28 de março de 1938, o município foi elevado à categoria da cidade e teve seu nome alterado para Carmópolis em 31 de dezembro de 1943⁶.

3. Sobre Samba e o Samba de Aboio

3.1. Origem do Samba

Considera-se o Samba de Aboio como um patrimônio cultural e enquadra-se esta manifestação cultural nesse conceito a partir do sentido criado pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para educação, ciência e cultura) e utilizado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Essa e aquela instituição declaram que patrimônio cultural não se restringe apenas a imóveis oficiais isolados, igrejas ou palácios, mas se estende a imóveis particulares, trechos urbanos e até ambientes naturais de importância paisagística, passando por imagens, mobiliário, utensílios e outros bens móveis⁷.

Dentro desse conceito de patrimônio o Samba de Aboio se encaixa no de Patrimônio Imaterial, pois assim a UNESCO define este tipo de patrimônio:

São práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural⁸.

Tem a característica de ser transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função desse ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade. Para compreender o objeto de estudo o “Samba de Aboio”, faz-se necessário conhecer um pouco sobre o que é samba e as suas variações. Nascido da influência de ritmos africanos trazidos para o Brasil, o samba foi sofrendo modificações até chegar ao ritmo que se conhece. Câmara Cascudo registra que o batuque chegou ao Brasil através de africanos:

A BATUCADA, o BATUQUE mais favorito e vulgar no Brasil é vindo de Angola: percussão, um dançarino solista escolhendo o sucessor pela umbigada, depois da exibição coreográfica. A roda dos assistentes entoava refrão, respondendo à toada do tirador, quase sempre um dos tocadores de tambor⁹.

De acordo com Aurélio Buarque de Holanda samba é “dança de origem afri-

6. Carmópolis. História dos Municípios. Cinform: Municípios junho de 2002. p. 57-59.

7. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginalphan>> Acesso em: 28/04/2008.

8. *Idem*.

9. CASCUDO, Luís da Câmara (1898-1986) *Made in Africa* (pesquisa e notas). 5. Ed. São Paulo: Global, 2001. p. 138.

cana, compasso binário e acompanhamento sincopado”¹⁰. Porém a principal origem da palavra samba esteja no desdobramento ou na evolução do vocábulo “semba”, que significa umbigo em quimbundo (língua de Angola).

O termo “semba”, conhecido por umbigada ou batuque, é referente a um tipo de dança de roda praticada em Luanda (Angola) e em várias regiões do Brasil. Do centro de um círculo e ao som de palmas e objetos de percussão, o dançarino em requebros e volteios dá umbigada num outro companheiro a fim de convidá-lo a dançar, sendo substituído por outro participante. A própria palavra samba já era empregada no final do século XIX dando nome ao ritual dos negros escravos e ex-escravos¹¹. Esse ritmo também é chamado de batuque¹², umbigada¹³, dança de roda, lundu, chula, maxixe, batucada e partido alto, que se espalha por todo país¹⁴.

No Brasil o samba possui variações que vai desde as festas populares até as festas de salão, recebendo nomenclaturas distintas. Porém o certo é que todas essas variações são partes integrantes de nossa cultura e que tem uma forte influência do negro na sua formação, como nos afirma Muniz Sodré¹⁵.

Em Sergipe encontram-se além de algumas variações acima citadas, outras denominações do samba que estão relacionadas a manifestações populares em várias partes do estado. São presentes os seguintes tipos de samba representativos do folclore sergipano: Samba de Parelha ou Pareia que é dançado por mulheres que se organizam em pares em uma roda, entoando cantos, ao som de instrumentos de percussão. Esse tipo de samba é presente no povoado Musuca, no município de Laranjeiras. Samba de Coco está presente em vários municípios sergipanos, dançado por homens e mulheres.

Por fim destaca-se o Samba de Aboio, no município de Carmópolis, objeto de estudo, que até o presente trabalho, não foi comprovada a existência em outra região do país ou mesmo do estado de Sergipe e que nos chamou a atenção pelo seu caráter religioso associado à dança, como será abordado a seguir.

3.2. O Samba de Aboio – Quem te vê...

Em Sergipe o Samba de Aboio possui uma conotação extremamente sagrada, acontecendo quando Thamashamlim Ecoubanker, menina roubada de Angola – África, trazida ao Brasil e que foi vendida ao engenho de nome São João em Japarutuba, veio a casar e teve uma filha chamada Maria da Soledade que também se casou e teve três filhos: Manoel Francisco da Mota, João Francisco da Mota e Maria Benedita da Mota.

10. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (1910-1989). *Miniaurélio século XXI escolar: O mini dicionário da língua portuguesa*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

11. CASCUDO, Luís da Câmara (189-1986) *dicionário do folclore brasileiro*. 9 ed. São Paulo: Global, 2000. P. 614-615.

12. *Idem*, p. 59.

13. *Ibidem*, p. 709-710.

14. Disponível em <file://X:\DED\NEDIC\cleide\samba.htm>. Acesso em: 5/5/2008.

15. SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Mauad, 1998. *Apud* NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. 2000. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 20, n. 39.

A história, contada a partir dos sambadores, diz que Maria Benedita, ao completar mais ou menos 10 anos, encontrou à margem de um tanque uma estranha pedra e correu para casa dizendo ter encontrado uma boneca. Sua avó Thamashamlim, por ser nagô, tinha certos conhecimentos religiosos, disse a Maria Benedita que ela havia encontrado um corisco, e que se tratava de Yansã/Santa Bárbara, orixá feminino dona dos raios, trovões e tempestades. Assim, com as instruções passadas pela avó Thamashamlim, a família, junto com a comunidade local, passou a festejar Yansã – Santa Bárbara, denominando, então, a celebração como Samba de Aboio Santa Bárbara, festa que acontece sempre no sábado de aleluia e no domingo da ressurreição.

Após a morte de Benedita, a festa teve continuidade com a sua mãe, Maria da Soledade, que veio a falecer no ano de 1947, sendo que esta era a responsável pelo sagrado da festa, e essa herança ela deixou para os seus filhos: Manoel Francisco e João Francisco; Manoel Francisco vem a falecer em 1985, e o seu irmão João Francisco já bem velho deixa o legado para os seus filhos: José Francisco da Mota, Manoel Francisco da Mota e Maria José da Mota, continuando o sagrado da festa exercido por mulheres da família, desta vez por Maria José. Hoje, quem cuida de todos os banhos oferecidos a Yansã, é ela acompanhada por seu irmão José Francisco (Zé de Paizinho).

Esses banhos são feitos com o sangue dos carneiros e dos frangos dados em oferenda, de forma que no sábado de aleluia a santa é banhada com o sangue dos carneiros e no domingo com o sangue dos frangos, e que segundo os sambadores, “só podem ser animais machos porque eles são mais fortes”¹⁶. A seguir um breve resumo das etapas da festa:

1. No sábado à noite, todos que estão no círculo brincam ou sambam com a roupa que melhor lhe convier, inclusive pode-se contar com a participação de quem quiser entrar no samba. Também é servida uma boa parte da comida para todos os presentes, encerrando esse primeiro dia de festa.
2. No domingo da ressurreição, à tarde, os sambadores deverão ser aqueles que participam de toda a preparação e que são devotos fiéis, na maioria, a família do mantenedor da tradição da festa, por conta da sua própria herança cultural. A indumentária usada neste dia difere do dia anterior sendo toda branca, com os homens de calças compridas com camisas de mangas, as mulheres de vestidos também brancos. Amarrado ao pescoço um lenço de cor vermelha, que para eles é a cor da santa.

Também nesse dia os cânticos, chamados de “cheios”, são evocados, lembrando sempre os que já se foram, agradecendo a força que a santa inspirou para continuar e conseguir fazer mais um ano de festa. Celebra-se as graças que

16. Depoimento de José Francisco da Mota (Sr. José de Paizinho) concedido às autoras. Carmópolis/SE, 17 de março de 2008.

foram alcançadas através de pedidos feitos anteriormente, agradecendo a Deus rezando a Ave Maria, onde todos param, dão as mãos e acompanham, pedindo a Deus no final da oração que todos voltem no ano seguinte.

Todos os animais utilizados na matança, depois de preparados são servidos como alimento para todos os sambadores e para as pessoas da comunidade. Porém, no domingo há uma diferenciação na comida oferecida, que é um bolinho servido às crianças sendo este composto por farinha de mandioca e arroz servido com o frango. O Samba de Aboio Santa Bárbara é na sua formação mais atual uma festa que mistura o sagrado e o profano. O profano da festa se dá tanto no sábado quanto no domingo. Na roda onde acontece o samba, homens e mulheres cantam e dançam batendo partes do corpo, como as coxas e barrigas, batem palmas e sonoramente respondem aos “cheios”.

O Samba de Aboio é uma manifestação de linhagem estritamente familiar, porém, conta com a participação de todos da comunidade, que se preparam e fazem oferendas a Santa Bárbara – Yansã. O sagrado e o profano se misturam, porém, se distinguem e respeitam os seus espaços dentro de uma festa tão peculiar que remonta ao século XIX, que ao longo desse processo ganhou uma conotação diferente, porém, preservando a sua cultura tradicional.

É também através da dança que a sua cultura é revelada mostrando seu desenvolvimento, sua evolução com gestos, cantos, brincadeiras, abordando linguagem em seu aspecto religioso, reunindo assim toda a tradição de um povo.

3.3. Vamos sambar?

Realizado no terreiro da casa de Santa Bárbara, este previamente preparado, de chão batido, bastante amplo, com bandeirinhas circundando por toda a área, e tendo dentro da casa um altar coberto por um pano branco onde no centro desse é colocada a pedra enfeitada com pequenas vestes vermelhas, ladeada por vasos de flores, imagens de santos como São José e algumas da representação de Santa Bárbara. Porque para eles, os que fazem a festa, é a pedra que representa tudo o que ali está.

Em frente à pedra de Santa Bárbara é colocado um recipiente contendo mel misturado com dendê, onde as pessoas que ali estão, podem melar a ponta dos dedos e lamber ou fazer o sinal da cruz com essa mistura. Segundo eles, é uma forma de ser bento e receber a proteção da santa. Não se pode esquecer que, durante toda a festividade, é montado em torno da área um comércio onde são vendidas diversas guloseimas e também as bebidas.

No terreiro é formado um grande círculo onde se posicionam os sambadores, sendo esses homens e mulheres e na sua maioria negros da mesma família. Porém há uma presença marcante de outras pessoas que são da própria comunidade e que não fazem parte da família. Dentro desse círculo sambadores e tocadores se preparam para a grande festança. Quanto aos tocadores, esses sempre foram pessoas do sexo masculino.

É necessário antes fazer uma observação bastante importante a respeito dos instrumentos usados: estes compostos por uma onça (ou cuíca), dois tambores que possuem um som bastante característico de tambores africanos, dois pandeiros e dois ganzás, sendo este feito de um pedaço de latão e colocado dentro deles pequeninas pedras com a intenção de fazer bastante barulho. Os outros instrumentos citados são todos feitos de madeira e de forma artesanal, onde a madeira escolhida é sempre de algum tronco oco encontrado dentro do mato e que esse esteja em bom estado e que também seja resistente. Encontrado o tronco este é levado para um local e lá são cortados de acordo com o tamanho dos instrumentos a serem produzidos.

Estes são “encourados” na sua forma. Os tambores são longos, com 1,5m e recebem uma camada de verniz para que possam durar mais. Dentro do samba, são colocados em cima de um pedaço de madeira forte para que o tocador possa sentar e o tambor ter uma leve inclinação para cima. A onça, de forma cilíndrica, é feita de partes em forma de barril que são amarradas umas as outras por duas argolas de metal e dentro dela tem um pedaço de “flecha” de cana brava (muito parecido com bambu só que sem os nós, e dentro dele parece que existe uma espécie de esponja) com 30 cm de comprimento. Faz-se um furo na espessura da flecha onde são colocados dois pedaços pequenos de madeira, sendo um pelo lado de dentro e outro pelo lado de fora e é amarrado com um pedaço de barbante. Essa flecha não pode ser de outro material, pois é a própria que dá o som em contato com o pedaço de pano úmido¹⁷.

Os pandeiros têm a forma arredondada e varia de tamanho. Em todos esses instrumentos são usados o couro de boi que, para os tocadores, “é o melhor”. Durante a festa é sempre mantida em um canto do terreiro, uma fogueira acesa como forma de aquecer os tambores e também para soltar fogos.

O samba se inicia com a reunião de tocadores e sambadores no círculo. O tirador de “cheio” faz um solo que ele escolhe e passa a repetir seguidamente. Aos poucos, os outros decoravam a parte do cheio que lhes cabe; e quando estão afinados, entram os instrumentos iniciando assim com grande entusiasmo o Samba de Aboio, o samba de terreiro.

17. Descrição feita a partir do depoimento do sambador Geraldo Mota de Assis. Aracaju/SE, 18 de abril de 2008.

A dança coreográfica não possui muitos elementos que possam caracterizá-la: os passos são poucos e repetidos acompanhando a repetição dos cheios, que parece ter um tom monótono mas para os sambadores ficar horas e horas com o toque ritmado dos tocadores “dá muito prazer”, como afirma Cirandinha¹⁸. Dentro do círculo, com os tocadores posicionados em um canto, todos respondendo aos cheios, batendo palmas e se balançando ao som dos tambores. As evoluções corporais acontecem dentro do próprio círculo. A variação se dá quando um dos participantes resolve ir até o centro e escolhe um outro com um toque em um dos seus ombros para que possa compartilhar com ele de uma espécie de umbigada, e dá um toque firme em uma das pernas do escolhido; este por sua vez junta as duas pernas, ergue os braços acima parecendo uma forma de rendição, e recebe o toque se inclinando para trás. E isso se repete por toda a noite.

A presença de crianças é grande. Isso tem a ver com o fato de que sempre é servido o bolo de Santa Bárbara às crianças presentes. Esse bolo é composto de farinha e arroz, enrolado na palma da mão e servido com frango. Quando todas as crianças são servidas, as demais pessoas presentes também se servirão. Vale salientar que toda comida servida é oriunda de doações de animais por parte das pessoas da comunidade em pagamento de promessas, porque querem dar, porque acreditam no poder que a santa tem.

4. Samba de Aboio: memória e identidade.

Ecléa Bosi, em seu livro intitulado Memória e Sociedade, diz que uma memória coletiva, fortalecida por esses laços de convivência de seus membros unifica, diferencia, corrige e passa a limpo construindo uma visão mais concreta da dinâmica de funcionamento e das várias etapas da trajetória do grupo social ao qual pertencem, ponderando ou significando esses fatos pela importância em suas vidas¹⁹. Essa perspectiva pode ser observada no depoimento de João Francisco da Mota, mais conhecido por “Seu Paizinho” ao falar sobre o samba:

Feito por pessoal africano desde a minha avó passou pra minha mãe, que já morreu, passa para meu irmão Mané Francisco, que também já morreu, hoje é José que está agindo com o samba. Esse samba não acaba, vai morrendo um, ficando outro da geração; não acaba não, só quando o mundo se acabar²⁰.

No Samba de Aboio podemos perceber esse passado vivido a partir da fala de José Francisco de Assis, mais conhecido como Zé de Paizinho, o responsável pelo samba por ser o “melhor”, como afirma e por ser o mais velho. Junto com a irmã Maria José, ele é responsável pela preparação e pelos banhos dados a

18. Sambadora. Depoimento às autoras. Carmópolis/SE, 23 de março de 2008.

19. BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos. São Paulo: T.ª Queiroz, 1979.

20. João Francisco da Mota, depoimento extraído do DVD Samba de Aboio Santa Bárbara em 2000.

Santa Bárbara. Ele diz: “É uma obrigação e uma devoção deixada por minha bisavó e também minha avó e que eu acredito que essa pedra, mesmo sendo um corisco é encantada”²¹.

Edson Mota como um dos participantes da manifestação diz: “desde que eu nasci já era do esquema do samba de aboio com o velho meu pai”. É possível através desses depoimentos perceber um caráter identitário, demonstrando um sentimento de pertencimento que perpassa por várias gerações.

Se a memória é um fenômeno construído social e individualmente, ela é também um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, no sentido em que é um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si²².

Memória seria, então, o “conjunto de representações explícitas, explicadas, conscientes sobre o passado”. No senso comum, a memória está ligada às tradições familiares e a grupos, apresentando possibilidades de aprendizagem e de socialização, como continuidade e identidade das tradições²³.

A cultura alimenta essa identidade por referência aos ancestrais, aos mortos, às tradições. A sociedade tem, a partir daí, seu nome, sua personalidade, mitos, seus ritos, que inscrevem a singularidade dela em cada indivíduo, cuja pertença é vivida, então, como filiação.

4.2. Sobre o samba e seus símbolos

O Samba de Aboio Santa Bárbara é uma forma de demonstração de fé. A sua religiosidade remete aos cultos africanos. A forma com que esses povos, sobretudo os nagôs, demonstravam a sua fé através da natureza. Há uma grande ligação entre natureza e deuses africanos (relação direta com a formação do candomblé), de modo, que os cultos utilizavam nas suas oferendas a palha, a pedra (totem), ervas medicinais, utensílio de barro, o dendê, o mel de abelha e a água, elemento presente e de muita importância nestes rituais.

Em algumas culturas de origem africana, “o visível constitui manifestação do invisível, por isso, pode uma energia viva nas pedras, nas folhas, nos rios, nos fenômenos temporais nos animais, nos alimentos, dos quais emana uma força vital”²⁴. Pedras e árvores não são reverenciadas por serem simplesmente pedras e árvores, mas por serem sagradas. Nelas são acrescentados significados simbólicos.

21. Depoimento de José Francisco da Mota extraído do DVD Samba de Aboio Santa Bárbara de 2000.

22. SÁ, Antônio Fernando de Araújo. História e Memória na era das comemorações. Combates entre História e Memórias. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005, p. 47-48.

23. HESPAHNA, Antônio Manuel. 1998. Senso comum, Memória e Imaginação na Construção da Narrativa Historiográfica. In: CARDIM, Pedro (org.). Introdução. In: ____ (org.) Cursos da Arrábido: A História: Entre Memória e Invenção. Lisboa: Publicações Europa-América/Comissão nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses. APUD SÁ, Antônio Fernando Araújo. *Op. Cit.* p. 48.

24. SOUZA, Ana Lúcia Silva. Memórias corporais afro-brasileiras [et.alli]. De olho na cultura: pontos de vista afro-brasileiros. Salvador: Centro de estudos afro-orientais; Brasília: Fundação Palmares, 2005, p. 83-102.

A “pedra” que recebe o nome de Santa Bárbara/Iansã possui uma significação própria para os sambadores, a qual é envolta por um ritual composto por banhos, sacrifícios de animais e dança. Aquela é vestida, colocada num altar e reverenciada por sambadores e membros da comunidade, que lhe atribui um sentido sagrado. A pedra como representação de uma divindade é presente nos cultos de origem Iorubá²⁵.

Isso pode ser percebido na fala de Manoel Francisco Mota de Assis, o “Mané de Paizinho”, irmão gêmeo de José Francisco, o Zé de Paizinho, que muito emocionado diz:

A minha maior emoção é quando chega sábado de aleluia, a gente vai fazer a matança dos carneiros, isso sinto uma grande emoção, dando banho em Iansã, Santa Bárbara Virgem, uma grande emoção para mim como seja o dia de domingo da ressurreição também a matança das galinhas é outra emoção pra mim”. Continua falando sobre a matança: “o sangue do macho é mais positivo, entendeu? A comunidade dá muito essas galinhas, esses frangos machos. Não queremos fêmea não!²⁶

Maria José, irmã de José de Paizinho, responsável por toda parte sagrada da festa também fala do ritual:

Faço os banhos pra santa, faço a matança dos carneiros junto com a comunidade, cozinhamos e oferecemos a comida a partir da meia-noite; no domingo da ressurreição matamos as galinhas, damos o bolinho para as crianças às quatro horas da tarde²⁷.

O Samba de Aboio está inserido em um simbolismo que lhe foi atribuído pelos membros da comunidade, dando-lhe dessa forma um significado e características próprias. Como esse rito possui um caráter espontâneo e o mesmo está ligado a uma devoção religiosa, não podemos diferenciar o que importa ou não em todo o processo ritualístico no instante em que a comunidade se reúne para celebrar a divindade “Santa Bárbara” personificada em uma pedra.

As cores nos cultos afro-brasileiros aludem quem é quem no panteão de deuses, é o que caracteriza cada “Santo” ou “Orixá”. Mas é preciso enfatizar que o grupo estudado não está ligado ao Candomblé ou a Umbanda, é uma devoção independente destas instituições religiosas.

Os “cheios”, versos cantados pelo Sr. José de Paizinho fazem alusão às pessoas da família já falecidas ou presentes, à Yansã-Santa Bárbara, à princesa Isabel, à abolição dos escravos e às pessoas da comunidade. Funciona também como uma forma de aglomerar as pessoas que se encontram nas imediações, entoan-

25. Sudaneses procedentes do país Ioruba (Nigéria). Estende-se de Lagos até o rio Niger (Oya) e do Daomei até a cidade de Benin. O povo Ioruba constituiu-se na proximidade da cidade de Ifé, onde, segundo a mitologia foi criada a humanidade. CARVALHO, Fernando Lins. Fundamentos Étnico-culturais do Brasil: as culturas africanas. Universidade Federal de Sergipe, 1989, p. 154.

26. Manoel Francisco Mota de Assis, depoimento presente no DVD Samba de Aboio Santa Bárbara de 2000.

27. Maria José Mota, depoimento presente no DVD Samba de Aboio Santa Bárbara de 2000.

do em forma de aboio, dá nome ao próprio samba.

Os cheios também são uma referência e reverência aos ancestrais, onde ancestralidade ocupa um lugar especial tendo posição de destaque no conjunto de valores de mundo. Vincula-se à categoria de memória ao contínuo civilizatório africano que chegou aos dias atuais irradiando energia mítica e sagrada. Integrantes do mundo invisível, os ancestrais orientam e sustentam os avanços coletivos da comunidade²⁸. Como é cantado nos seguintes cheios:

“Ô, ô José, Maria da Soledade (Bis)

Na porta de Santa Bárbara, Maria da Soledade (Bis)

Ô, José, chegou o rei do tambor (Bis)

Na porta de santa Bárbara, chegou o rei do tambor”²⁹.

“Maria, vem ver, ô, o aboio gemeu ô”.

Compreende-se que a ancestralidade destacada nos cheios redefine a alegria de partilhar um espaço rodeado de práticas civilizatórias e o viver dos antepassados, conduzindo para um processo de mudanças e enriquecimento individual e coletivo em que o sentimento e a paixão estão sintonizados com o ser e o comportamento das pessoas.

4. Considerações finais

Com esta pesquisa percebeu-se os vários significados do Samba de Aboio Santa Bárbara. O primeiro elemento que se nota é seu aspecto religioso, quando em torno de uma “divindade”, representada simbolicamente por uma pedra, se reúne toda a família Mota de Assis e a comunidade, os pagamentos das promessas destas para a divindade, mostram o seu caráter devocional.

Dentro desse aspecto religioso denota-se também uma herança familiar com a ideia de ancestralidade, algo muito peculiar aos cultos de matriz africana. A manutenção do culto é passada de pai para filho. Além do lado devocional-religioso o Samba de Aboio é uma dança. Configura-se como samba de terreiro (pelo espaço onde acontece) e bate-coxas ou umbigada, formas presentes em vários sambas pelo Brasil, remetendo esta manifestação mais uma vez às raízes africanas, de origem banto.

A dança no Samba não é espetáculo, é comemoração, é louvor, é o ápice de todo um desenrolar de um ritual iniciado no sábado de aleluia desde a matança dos animais, banhos de ervas na “pedra” até o domingo da ressurreição quando

28. Ministério da Educação/Secretaria de educação continuada, alfabetização e diversidade. Orientações e Ações para a Educação Étnico-raciais. Brasília: SECAD, 2006, p. 215-216.

29. Homenagem ao Sr. Jovino Pereira da Silva, mais conhecido por Jove, considerado o maior tocador de tambor da história do Samba de Aboio, falecido em 2001, com 81 anos.

todos os participantes reúnem-se em oração, agradecendo as graças alcançadas e o sucesso da “festa”.

O Samba de Aboio só tem sentido quando realizado no seu espaço que possui uma conotação sagrada incorporada pelos participantes que veem naquele momento uma celebração. Finalizamos nossa pesquisa evidenciando que no Samba de Aboio não há uma dissociação entre o caráter religioso e a dança, sendo assim fica praticamente impossível falar de um sem a presença do outro em todos os seus aspectos ritualísticos e simbólicos.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola (1901-). **Dicionário de filosofia**. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo: T.ª Queiroz, 1979.

CACCIATORE, Olga Goudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**: com a indicação da origem das palavras. 3ªed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1988.

CARVALHO, Fernando Lins. **Fundamentos Étnico-culturais do Brasil**: as culturas africanas. Universidade Federal de Sergipe, 1989.

CASCUDO, Luís da Câmara (1898-1986). **Made in África (pesquisas e notas)**. 5ªed. São Paulo: Global, 2001.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9ª ed. São Paulo: Global, 2000.

CASTORIADIS, Cornélius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (*et alli*). **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. Disponível em: <file:///X:\DED\NEDIC\cleide\samba.htm>. Acesso em 5/5/2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (1910-1989). **Miniaurélio século XXI escolar: O mini dicionário da língua portuguesa**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FONTES, Aglaé D'Ávila. **Danças e Folguedos**. Aracaju, Secretaria de Estado da Educação Desporto e Lazer, 1998.

GONÇALVES, Maria de Andrade. O processo de formação e as manifestações culturais. In: DINIZ, Maria Diana (coord.). **Textos para a história de Sergipe**. Aracaju: UFS/BANESE, 1991. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginalphan>. Acesso em 28/4/2008.

IANNI, Octavio (1926-2004). **Raças e classes sociais no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**. Rio de Janeiro, 1959.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 1996.

MORIN, Edgar. **O método 5: A humanidade da humanidade – a identidade humana**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 20, n. 39. 2000.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **Combates entre história e memórias**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. Memórias corporais afro-brasileiras [*et alli*]. **De olho na cultura: pontos de vista afro-brasileiros**. Salvador. Centro de Estudos afro-orientais; Brasília: Fundação Palmares, 2005, p. 83-102.